



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO
PICTÓRICO PORTUGUÉS: LA
ORIGINALIDAD DE DOMÍNGUEZ
ÁLVAREZ (1906-1942)

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
ANTONIO TRINIDAD MUÑOZ

Cáceres, 2003

Edita: Universidad de Extremadura

Servicio de Publicaciones

c/ Pizarro, 8

Cáceres 10071

Correo e.: publicac@unex.es

<http://www.pcid.es/public.htm>

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

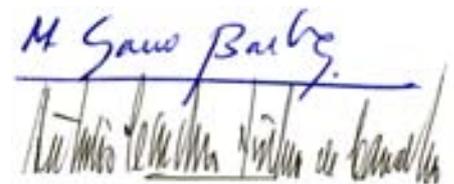
INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO PICTÓRICO
PORTUGUÉS: LA ORIGINALIDAD DE DOMINGUEZ
ALVAREZ (1906-1942)

TOMO I

Tesis Doctoral presentada por
Antonio Trinidad Muñoz

Bajo la dirección de los Doctores
María del Mar Lozano Bartolozzi
António Cardoso

Vº Bº



Handwritten signature of António Cardoso in blue ink, with a horizontal line drawn across it.

Cáceres, septiembre de 2003

Índice

1. Introducción al Modernismo pictórico portugués

1. 1. Portugal a las puertas del siglo XX

1.1.A. Aproximación histórica y algunos aspectos culturales en el final de siglo

1.1.B. Recorrido somero por el arte portugués del siglo XIX

i. Entre lo neoclásico y lo romántico. La llegada del
Naturalismo

ii. Entre el Realismo y el Naturalismo: la escultura en Portugal en la
segunda mitad del siglo XIX

iii. El Primer Naturalismo Portugués:

- Sobre los conceptos de realismo y naturalismo
- Silva Porto y la llegada del Naturalismo a Lisboa
- Breve disquisición sobre la interpretación del paisaje en la
pintura portuguesa
- Marques de Oliveira y la llegada del Naturalismo a Oporto.
- El *Grupo do Leão*
- Malhoa, Columbano y Rafael Bordalo Pinheiro
- Dos figuras importantes del Primer Naturalismo: Sousa Pinto y
Artur Loureiro

- La excepcionalidad truncada: Henrique Pousão
- José de Brito y Enrique Condeixa: la pintura histórica del Primer Naturalismo

iv. El Segundo Naturalismo

- Dos figuras excepcionales: A. Carneiro y Aurelia de Sousa
- Pintores nacidos en los años sesenta
- Pintores nacidos en los años setenta
- Pintores nacidos en los años ochenta
- En las postrimerías del Naturalismo: la década de los noventa
- La persistencia del Naturalismo: artistas nacidos en el s. XX

1.2. Portugal en el siglo XX

1.2.A. Aproximación histórica

- En vísperas de la 1ª República: la crisis financiera
- El ultimátum inglés de 1890
- La revuelta republicana de 1891
- La implantación de la República
- El Gobierno Provisional
- Economía y sociedad en el periodo republicano
- Evolución política de la 1ª República
- La Primera Guerra Mundial

- Sidónio Pais y *A República Nova*
- La vuelta a la *República Velha* o el descrédito republicano
- El golpe de Estado del 28 de mayo y el final de la 1ª República
- La silenciosa llegada de António Oliveira Salazar
- ¡Silencio! Se Governa: El *Estado Novo*
- Apogeo y decadencia del *Estado Novo*

1.2.B. El Modernismo o el Arte de las vanguardias en Portugal

(Una advertencia a propósito del concepto “Modernismo”)

i. El modernismo literario:

- Preámbulos de la modernidad
- La lira de *Orpheu*
- El antivanguardismo militante

ii. Primera Generación Modernista

- Las primeras exposiciones de libres y humoristas
- Las emulaciones futuristas: Almada Negreiros y Santa Rita Pintor
- El primer descubrimiento de Portugal en el siglo XX: Amadeo de Souza-Cardoso
- Los padrinos Delaunay y el bautizo de Eduardo Viana
- Entre el *Bristol-Club* y *A Brasileira* del Chiado

- Los cinco independientes y otros cabos sueltos del Primer Modernismo
- Prensa, escultura, arquitectura... el acompañamiento imprescindible

iii. La Segunda Generación Modernista

- El SNP/SIN, el *Salão dos Independentes* y otros eventos
- Algunas consideraciones sobre el Expresionismo en Portugal
- Eloy, Júlio, Alvarez, Sarah, Bernardo, Ofélia, Tagarro, Botelho ...
- Y otros pintores de la Segunda Generación Modernista

2. Dominguez Alvarez: vida, obra y crítica

- Los orígenes
- El niño
- La familia
- Los primeros trabajos
- La primera fase de su obra
- Oporto: la ESBAP, los cafés, los barrios pobres
- El Grupo *Mais Além* y las primeras exposiciones
- Dominguez Alvarez y Artur Justino
- Su participación en otras exposiciones colectivas
- El entusiasmo de la obra: la segunda fase de su pintura
- El dibujo
- Luminosidad

- Los paisajes de Castilla
- Figuras espectrales
- Su primera y única exposición individual
- La tercera fase de su obra
- Más exposiciones colectivas
- La consagración y el reconocimiento
- La muerte

3. Otras consideraciones y la exposición póstuma de su obra

3.1. Otras consideraciones

- Dominguez Alvarez y la política cultural del *Estado Novo*
- En torno al “galleguismo” e “iberismo” de Dominguez Alvarez
- Sobre la marginalidad de Dominguez Alvarez
- Dominguez Alvarez y la pintura española
- Referentes en la pintura gallega
- Otros nombres relacionados o relacionables con Dominguez Alvarez
- La firma

3.2. La exposición póstuma de su obra

4. Dominguez Alvarez y el Grupo *Mais Além*

- A propósito del grupo *Mais Além*
- *Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto*
- *Artur Justino e Dominguez Alvarez do grupo +Além*
- *Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes*
- ¿Qué fue de *Mais Além*?

5. *IV Missão Estética de Férias*

- Legislación, justificación e incumbencias de las “misiones”
- Antecedentes de las “misiones”
- Algunas consideraciones a propósito de las misiones estéticas
- La 4ª *Missão Estética de Férias* y la participación de Dominguez Alvarez
- Llegada y estancia en Viana do Castelo
- Agradecimiento Dominguez Alvarez permanece en la comarca de Viana do Castelo
- La exposición en la Sociedad Nacional de Bellas Artes

6. Dominguez Alvarez y la revista *Presença*

6.1. La historia de *Presença* y su valoración crítica

6.2. Los principios estéticos de *Presença*

- Sobre la importancia de la parcela “realidad”
- La individualidad del artista

6.3. Dominguez Alvarez y los cánones de *Presença*

- La sinceridad
- La originalidad
- La individualidad
- El artista y los otros
- La soledad y la tristeza
- La música

6.4. Otras consideraciones sobre Dominguez Alvarez y *Presença*

- Dominguez Alvarez y *Presença*, dos caminos paralelos
- La breve presencia de Dominguez Alvarez en *Presença*
- La importancia de la crítica en *Presença* y el crítico Dominguez Alvarez
- Una consideración menor: la vanidad y el pintor

6.5. Valoración final

7. El Greco: la seducción del candiota

- Doménico Theotokópulos: El Greco
- Algunas consideraciones sobre los paisajes de El Greco y su presencia en Dominguez Alvarez
- Similitudes o coincidencias
- *Figuras*: un trasunto de *El Expolio* o la prueba de la admiración
- La crítica, Dominguez Alvarez y El Greco

8. Dominguez Alvarez y la Generación del 98

8.1. Generación del 98: concepto, uso y componentes

8.2 Dominguez Alvarez: el paisaje del 98 en el Modernismo portugués

- Exaltación del paisaje castellano
- Admiración por El Greco
- Las ciudades castellanas como tema pictórico
- Paisaje sin figuras
- Predominio del mundo rural
- Verdes y negros
- Zuloaga o Sorolla
- Admiración por Segovia
- Paisajismo noventayochista
- Presencia del pasado

- El árbol
- Descubridores de Castilla
- Impresión de Castilla
- Relación de amor

9. Dominguez Alvarez, puente artístico entre Galicia y Portugal

- La Gran Exposición Colonial y las relaciones de buena vecindad
- La idea de una exposición de arte gallego en Oporto
- De una exposición de arte a una semana de cultura
- Convocatoria de la Exposición
- Los preparativos de la Exposición y de la Semana Gallega
- La Semana Cultural Gallega
- Sobre el fracaso de la Exposición
- Artistas previstos
- Algunas breves e incompletas consideraciones sobre el arte gallego
- Los artistas gallegos vistos por Dominguez Alvarez
- A modo de conclusión

10. La Academia-Galería Dominguez Alvarez: la reivindicación del pintor y la difusión de su obra

- La Academia Dominguez Alvarez
- La Galería Dominguez Alvarez y su importancia en el medio artístico portuense

- *E porque o nome de Alvarez?*
- António Sampaio y Jaime Isidoro
- La Academia Dominguez Alvarez y sus exposiciones itinerantes
- Exposición de pintura moderna en Penafiel
- “Pinturas e Desenhos”, Galería Divulgação, Oporto, 19 a 30 de junio de 1958
- *Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez em Coimbra e Amarante*
- *Exposições de Natal*
- El libro de Alberto de Serpa y la exposición individual de 1958

11. Dominguez Alvarez y el mercado del arte en Portugal

- El mercado del arte
- La obra de Dominguez Alvarez en el mercado del arte portugués
- El descubrimiento de Dominguez Alvarez: la revalorización de su obra
- El tema de las falsificaciones. Un aspecto a tener en cuenta.

12. Dominguez Alvarez, crítico de arte del *Jornal de Notícias*

- Dominguez Alvarez crítico de arte
- El medio
- El crítico
- La crítica
- Los artículos (traducidos)

13. Eje cronológico: Portugal-España-Dominguez Alvarez 1900-1950

14. Conclusiones

15. Bibliografía

1. Introducción al Modernismo pictórico portugués
2. La originalidad de Dominguez Alvarez
 - a. Libros, catálogos...
 - b. Hemerografía
3. Relación de artículos publicados por Dominguez Alvarez

16. Relación documentada de las publicaciones periódicas consultadas

17. Catálogo

18. Apéndice documental

Introducción general

Hay orígenes inciertos que son enigmas, abarcan al mundo y requieren la atención de los sabios. Luego hay también pequeños, pequeñísimos arcanos que son muy íntimos, carecen de interés y no inquietan a nadie. Sin embargo a nosotros nos marcan el camino. Sin saber cómo se van adueñando de un espacio en el interés o en la memoria y cuando queremos darnos cuenta son tan nuestros como la disposición de las falanges o los rasgos del carácter. Raramente los cuestionamos, vivimos con ellos como con la familia, con las mismas contradicciones y los mismos afectos. Si un día quisiéramos saber por qué, sólo hallamos imprecisiones y cierta complacencia. ¿Por qué siempre adoramos el color que nos gusta si había doce en la caja de lápices? ¿Por qué aquel anuncio se mantiene nítido si después se emitieron millones con la liberación de los canales? ¿Por qué aún retienes ese olor si ahora ya son otros tiempos y los hay mucho más fragantes y modernos? No sé, sigue siendo un misterio cómo huele la tierra cuando llueve a destiempo. También el aprecio por Portugal es para mí un misterio. Aún no sé por qué cuando ya me había trazado una línea de futuro a medias con un profesor entrañable, un día decidí mudarlo todo, también al admirado profesor y la delineada expectativa, y cambié de sitio y de matrícula. Pero ya les digo, aún no sé por qué. Sólo sé que volvía de un viaje (Teresa también estaba), que era casi de noche, que paramos en Trujillo y que compré un libro de arte (era el tomo XXX de la colección Summa Artis dedicado Portugal). Leí aquel libro con la misma dedicación con la que leemos una novela de aventuras. Luego, en cuanto pude, me fui a Lisboa. Debía de llevar los ojos muy abiertos y muchos nombres con alfileres. Recuerdo que me impresionó Mário Eloy, que me incomodaba enormemente leer y enterarme a medias, y que pasé varias tardes en la sala de los periódicos de la Biblioteca Nacional y en los bajos de la Fundación Gulbenkian. Inicialmente no creo ser consciente de mucho más. Al otoño siguiente volví a Lisboa, y como si siguiera un señuelo inevitable me fui directo a un cuadro que sabía colgado en el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian. ¿Por qué permanecía en mí esa información? ¿Por qué se reveló con esa insistencia? A partir de entonces sí recuerdo mucho más. Recuerdo que miré aquel cuadro detenidamente, que retuve el nombre del pintor, su título, la fecha, la disposición de las figuras y el rojo de los tejados. Recuerdo también que le anduve el rastro por las librerías de Lisboa, que miraba en los estantes y preguntaba a los librereros. Que encontré sólo un catálogo coordinado por Isabel Oliveira e Silva, que me lo traje con mimo y avidez y que durante algún tiempo lo visitaba diariamente. A partir de él tuve una urgente necesidad de aprender portugués. Sé que le

encargué a Pedro un diccionario y que entré en contacto con el profesor Pereirinha —un abrazo, *in memoriam*. Sé también que me resultó de una ayuda inestimable el *Manual de iniciación a la lengua portuguesa*, oportunísimo, de J.M. Carrasco. Luego procuré el consentimiento de la profesora Lozano Bartolozzi y cuando lo tuve, me fui a Oporto buscando el del profesor António Cardoso. También la memoria del misterio. Desde entonces, hasta hoy, Dominguez Alvarez ocupó mucho espacio en mi cabeza, también casi todo mi tiempo.

Ahora bien, cuando finalmente me decidí a trabajar sobre Dominguez Alvarez no buscaba sólo trazar su trayectoria artística, ni comprender únicamente —aunque esto ya en sí fuera mucho— el porqué de su obra. Quería también, y sobre todo, adentrarme en la complejidad cultural del Portugal de la primera mitad del siglo XX, y especialmente en el ambiente artístico de los años treinta. Me movían a ello varias razones. Por una parte, la proximidad, tanto física como emocional, de dos culturas tan prolíficas como coincidentes. Por otra, el gran desconocimiento que existe en España sobre todo lo relacionado con Portugal. Es paradójico, y de alguna forma también sintomático, lo mucho que se ignora de un vecino con el que siempre hemos tenido una compleja relación de simpatía y con el que compartimos un pasado mucho más común y mucho más intenso de lo que revelan los estudios realizados hasta ahora.

A este deseo tampoco escapaba mi condición de extremeño, y la situación fronteriza de Extremadura. La proximidad de Portugal, eludida durante mucho tiempo, comenzó a transformarse en la década de los ochenta en un reclamo sugerente, sobre todo para una generación a la que pertenezco, que veía en la complejidad de Lisboa el espacio de complicidad y de distinción que llevaba tiempo reclamando. Condenados por tradición o mimetismo a mirar a Madrid y desde allí a todo lo que venía de Europa, de pronto es como si descubriésemos que en Portugal, aquí al lado, existía un referente de modernidad, también de tradición, que nos caía más cerca y que teníamos la oportunidad de conocer de primera mano. Ese desconocimiento de la cultura portuguesa denunciaba, por otra parte, una dejación y una carencia con la que no queríamos seguir siendo cómplices por más tiempo.

Así pues, con la excusa de estudiar la obra de un pintor y el entorno en el que se desarrolló, pretendíamos adentrarnos en la multiplicidad de esta cultura vecina y hacerla de alguna forma comprensible. Sin embargo, la complejidad de la misma —como todas, necesaria y afortunadamente, poliédrica—, nos obligaba a centrarnos en un aspecto concreto y optamos por el ámbito artístico quizá porque era de todos el más desconocido. Por ejemplo, en el campo de la literatura, tal vez por la magnitud y el magnetismo de Pessoa, los estudios, sin ser muchos, son suficientes como para hacernos una idea de la diversidad y riqueza de la literatura portuguesa contemporánea. Sin embargo, en las artes plásticas es significativo el gran desconocimiento que existe, por ejemplo, ¿qué sabemos de la obra de Souza Cardoso, que vendría a ser el equivalente pictórico de Pessoa?

Prueba de que lo que decimos no es una exageración intencionada para justificar el propósito de este trabajo es la falta de bibliografía que existe en castellano sobre la pintura portuguesa de principios del siglo pasado. Salvo el aludido volumen XXX de la colección Summa Artis [*Arte Portugués*, “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986] dedicado íntegramente a Portugal, y que incluye una síntesis excelente del maestro José-Augusto França sobre el periodo contemporáneo, y algunos estudios motivados por exposiciones sobre pintura portuguesa realizadas en España, poco más existe al respecto. De estos últimos destacamos el texto de Margarida Acciaiuoli que acompañaba el catálogo de la exposición “De Amadeo a nuestros días” que se celebró en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1987. Esta misma autora había sido también la encargada de dar a conocer a Almada Negreiros en otra exposición que se había organizado en la Fundación Juan March de Madrid en diciembre 1983. Más recientemente, el profesor Antonio Cardoso, en colaboración con Javier Maderuelo, también ha contribuido a la difusión de Amadeo de Souza Cardoso al organizar, nuevamente en la Fundación Juan March de Madrid, una exposición antológica sobre su obra en 1998. Pero salvo estas referencias de importancia, a las que habría que añadir el catálogo *Tradição, vanguarda e modernidade do século XX português* que se publicó a propósito de la exposición homónima organizada en Santiago de Compostela en 1993, poco más podemos encontrar escrito en castellano sobre pintura portuguesa de principios del siglo XX. Existe, sí, el libro *Cien años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*, [Ediciones Antiquaria, Madrid, 1988], pero lo conocemos incompleto, y además el breve texto que trata sobre la pintura portuguesa está tan

apegado a la obra de José-Augusto França que casi lo podemos considerar una traducción camuflada, y en cualquier caso una traducción bastante mala, sirva de ejemplo que cuando se habla de la obra de Bórdalo Pinheiro, al hacerlo de su emblemático personaje Zé Povinho, que era conocido por sus celebrados —y acertados— cortes de manga, este gesto aparece en castellano como “manguito” que es la palabra utilizada en portugués. Claro, que escribir “manguitos” en castellano, aunque venga entrecomillado, es no solamente no decir nada, sino desvirtuar el contenido de una obra intencionadamente satírica.

Ahora bien, conscientes de nuestras limitaciones y de la complejidad en la que nos adentrábamos, nos pareció que ese acercamiento debía ser, por un lado, general, y por otro, analítico. De ahí que la primera parte de nuestro trabajo pretenda ofrecer una visión panorámica, y necesariamente superficial, de la pintura portuguesa —contextualizada— desde comienzos del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Mientras que la segunda parte trate de analizar, ahora con la mayor profundidad posible, la obra de uno de los artistas más representativos de ese panorama, el pintor José Cândido Dominguez Alvarez, que además mantuvo siempre un enorme vínculo afectivo con España y que paradójicamente aquí es casi completamente desconocido. De hecho, sobre él y escrito en castellano, sólo conocemos un texto de Juan Manuel Bonet titulado “Alvarez” y publicado en la revista *El Europeo* en 1989

Por otra parte, quizá convendría también saber que, a nuestro entender, la historia del arte portugués del siglo XX está aún necesitada de monografías que estudien en profundidad las individualidades que la configuran. Mucho más cuando una de estas individualidades —a la sazón, la figura de Dominguez Alvarez, el objeto de la segunda parte de nuestro estudio— aporta a ese panorama una visión original y novedosa que no ha servido sino para enriquecerlo. Dominguez Alvarez por ascendencia y por afecto está mucho más cerca de España que de Francia, y en consecuencia aportará una percepción hispánica que contrasta con el galicismo que caracteriza a toda la pintura portuguesa contemporánea. Radica ahí, probablemente, la veneración y el respeto con el que la crítica portuguesa se ha acercado al pintor portuense, pero también el desconocimiento con el que en muchos casos lo ha hecho. Trataremos de probar en qué medida y cuánto tiene de cierto esa afirmación.

Además, el desarrollo espectacular de las comunicaciones y de las nuevas formas de conocimiento —en consonancia con las nuevas estrategias comerciales y/o políticas, y con todo lo que se ha dado en llamar globalización— ha hecho que la cultura esté cada día más interrelacionada, por lo que también la historia del arte necesita de visiones distintas que puedan aportar lecturas diferentes. Por ello confiamos en que nuestra investigación sobre Dominguez Alvarez favorezca una relectura menos localista y reincidente.

Por otro lado, aunque en la misma línea de argumentación, estamos seguros de que pocas cosas son tan generosas en sugerencias y se prestan tanto a nuevas interpretaciones como las artes plásticas. Sin embargo, su historia ha adolecido de un seguidismo que obligaba a que se estudiase lo que se hacía en Lisboa, en Tánger o en Madrid, en función de lo que se estaba haciendo o se había hecho en París o en Berlín. Es cierto que las aportaciones de las vanguardias son incuestionables e imprescindibles, pero estudiar todo en función de ellas ha generado como contrapartida un reduccionismo que, en cualquier caso, también ha sido perjudicial, sobre todo para las creaciones periféricas. Son necesarias, por tanto, nuevas interpretaciones que no se limiten a equiparar lo que se hizo en España o en Portugal con lo que se había hecho en Europa, sino que incidan en las posibles conexiones que se pudieran establecer entre los núcleos circundantes. Por no hacerlo se han despreciado algunas personalidades, o incluso ciertas corrientes artísticas, que se nos antojan imprescindibles para una explicación más conveniente de la historia del arte. Creemos que, en este sentido, nuestro trabajo también puede aportar algunas sugerencias.

Teniendo esto presente trataré de simplificar y esquematizar los contenidos y objetivos que se pretenden desarrollar con este trabajo:

Cuando el historiador se enfrenta a una actividad ocurrida en el pasado es probable que sienta la misma incerteza que le asalta al pintor cuando se pone ante un lienzo. Tiene una intención y una inquietud, pero es incapaz de hacer una valoración apriorística sobre los resultados. Una imprimación primera del lienzo equivale a lo que nosotros hemos pretendido esbozando un recorrido histórico por el Portugal de los siglos XIX y XX. Si esta contextualización general es necesaria en cualquier estudio, creemos que es

imprescindible en nuestro caso, dada la ignorancia generalizada que existe en España sobre la historia portuguesa. E igual que se prepara el lienzo con una segunda imprimación que le dé textura o consistencia, nosotros hemos considerado conveniente —no reincidimos en las razones— trazar también una visión general del arte portugués del mismo periodo. Esto nos ha de servir de referencia y de soporte para sostener convenientemente afirmaciones posteriores. Sin este contexto, necesariamente extenso aunque inevitablemente superficial, el resto de nuestro trabajo podría pecar de etéreo e inconsistente. De ahí que, aunque la introducción no tenga finalidad en sí misma, su lectura nos parece conveniente, y probablemente también una de las partes más necesarias y trascendentes de nuestro trabajo.

Igual que con posterioridad el pintor, y más si es figurativo, traza sobre el lienzo una serie de líneas que se convierten en el esqueleto de la composición, nosotros hemos tratado de elaborar las líneas fundamentales en las que se asienta la obra de Dominguez Alvarez. Sus circunstancias vitales, su formación, los rasgos de su carácter, las inconveniencias que le sobrevinieron, etc. Es desde aquí desde donde trataremos de hacer comprensible la compleja personalidad, pese a la simplicidad de su trato, del pintor portuense y el enigma de su obra. Hemos creído oportuno abordarlo inicialmente en su conjunto para dar así una visión general que se completará y enriquecerá con cada uno de los capítulos posteriores. Este primer capítulo sobre Dominguez Alvarez lleva por título: “Vida, obra y crítica”.

En un capítulo posterior que hemos denominado “Otras consideraciones sobre Dominguez Alvarez y la exposición póstuma de su obra” reflexionamos sobre algunos aspectos en los que nos parece necesario insistir. Así hablamos de la vinculación que puede establecerse entre la obra de Dominguez Alvarez y la política cultural del *Estado Novo*, o de la importancia que para él pueden tener conceptos como “galleguismo” e “iberismo”. Igualmente reflexionamos sobre el concepto de “marginalidad” con el que inevitablemente se ha asociado desde sus orígenes la obra y la vida de Dominguez Alvarez. Por otra parte, también en este capítulo ponemos en relación esa obra con la pintura española, y especialmente con la pintura gallega por la que sintió una particular admiración y en la que bebió buena parte de sus influencias. Es inevitable también la conexión con otros artistas de proyección internacional con los que de alguna forma está

emparentado. Por último, en este capítulo damos algunas nociones sobre la particularidad y evolución de su firma, y hacemos un recorrido detallado por la trayectoria que ha seguido su obra tras el fallecimiento del artista. Analizamos aquí no sólo las veces que ha sido expuesta, sino también las circunstancias en las que lo fue y la valoración crítica que recibió.

En el capítulo siguiente, que lleva por título “Dominguez Alvarez y el grupo *Mais Além*”, nos centramos en el que fue probablemente el movimiento de vanguardia más importante que tuvo lugar en Oporto y en el que Dominguez Alvarez jugó un papel protagonista. En este capítulo trataremos de analizar la importancia de este movimiento, las circunstancias en las que surge, las exposiciones que realiza, el eco que tiene, la especial vinculación de Dominguez Alvarez con Artur Justino, otro miembro del grupo, y el destino de su componentes o las razones que pueden explicar por qué este movimiento de vanguardia no tuvo mayor trascendencia.

Luego, en otro capítulo, nos centraremos en las *Missões Estéticas de Ferias*, una actividad promovida por el *Estado Novo* y que nos sirve muy bien para saber cuáles eran los objetivos de la política artística de la dictadura y de qué manera pretendió llevarlos a cabo. Nos centraremos, sobre todo, en la *IV Missão Estética* que fue en la que participó Dominguez Alvarez, y de ésta analizaremos las circunstancias que la rodearon, los artistas participantes, el desarrollo de la misma y las exposiciones que la siguieron.

El capítulo siguiente, “Dominguez Alvarez y la revista *Presença*” trataremos de justificar por qué es inevitable la vinculación de la obra de Dominguez Alvarez con uno de los movimientos literarios más importantes que tuvieron lugar en Portugal en la primera mitad del siglo XX, el surgido en torno a la revista *Presença*. Primero trataremos de dar una visión general sobre la historia de esta revista y de su valoración crítica, después intentaremos sintetizar los principios estéticos de *Presença* y ponerlos en relación con la vida y obra pictórica de Dominguez Alvarez. Finalmente reflexionaremos sobre otras posibles conexiones y realizaremos una valoración final.

El capítulo 7 lleva por título “El Greco: la seducción del candiota” y en él trataremos de justificar por qué la relación que se establece entre Dominguez Alvarez y el pintor

afincado en Toledo no es sólo nominal, sino efectiva. Para ello, primero trazaremos una semblanza de Doménico Theotokópulos, El Greco; seguidamente plantearemos algunas consideraciones sobre los paisajes de El Greco y su presencia en Domínguez Álvarez, para analizar, a partir de ahí, las posibles similitudes o coincidencias que existieron entre ellos y que reflejarían la influencia recibida por el pintor portugués. Llamaremos aquí la atención sobre el cuadro de Domínguez Álvarez *Figuras*, que es en realidad un trasunto de un detalle de *El Expolio* de El Greco. Consideramos este descubrimiento de particular importancia y la prueba más evidente de que la admiración de Domínguez Álvarez por la obra del pintor candiano iba más allá de la simple influencia estilística como bien había intuido la crítica portuguesa.

Al capítulo siguiente lo hemos denominado “Domínguez Álvarez y la Generación del 98”. En él, siguiendo un procedimiento similar al capítulo anterior, justificaremos por qué es pertinente vincular la obra de Domínguez Álvarez con la de los pintores españoles de la llamada Generación del 98. Para ello, primero, trazamos una síntesis de esta generación en la que hacemos referencia al concepto, uso y componentes de la misma. Seguidamente analizamos cada uno de los rasgos que pueden caracterizarla y los ponemos en relación con Domínguez Álvarez. Así aludiremos a la exaltación del paisaje castellano, a la admiración por El Greco, a la importancia de las ciudades castellanas como tema pictórico, a los paisajes sin figuras, al predominio del mundo rural, etc. Inevitables serán también las alusiones a pintores como Zuloaga, Solana o Darío de Regoyos; o a los escritores más destacados de esta generación como Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Antonio Machado.

En un capítulo posterior, y siguiendo con esta “visión” hispánica de Domínguez Álvarez, vamos a insistir en la vinculación que mantuvo siempre el pintor portugués con Galicia que era, como sabemos, su tierra de ascendencia. Este capítulo lleva por título “Domínguez Álvarez, puente artístico entre Galicia y Portugal” y en él trataremos de explicar los intentos llevados a cabo por Domínguez Álvarez para organizar una exposición de arte gallego en Oporto. Analizaremos también las tradicionales relaciones de vecindad que existen entre Galicia y el norte de Portugal, la Semana Cultural Gallega en la que aquella exposición había de enmarcarse, los preparativos y el desarrollo de la misma, los artistas que estaba previsto que participasen y la visión que Domínguez

Alvarez dio de ellos en la prensa portuguesa, etc. Realizaremos también una valoración final sobre las razones que motivaron y dificultaron esta exposición.

Otro aspecto importante en la difusión de la obra de Dominguez Alvarez fue la creación en Oporto en la década de los cincuenta de una academia artística con su nombre. A explicar ese acontecimiento de forma pormenorizada dedicaremos el capítulo siguiente, que lleva por título “La Academia-Galería Dominguez Alvarez: la reivindicación del pintor y la difusión de su obra”. En él hablaremos de la creación de la Academia y de su posterior transformación en galería de arte, de la importancia que en su momento tuvo esta academia y de las exposiciones que organizó, etc. También trazaremos una semblanza de sus fundadores y de las razones que llevaron a éstos a bautizarla con el nombre de Dominguez Alvarez. En relación con este capítulo aludiremos también a la publicación de un texto del poeta Alberto de Serpa sobre la obra de Dominguez Alvarez que fue la primera monografía que se publicó sobre el pintor portuense.

Un nuevo capítulo llevará por título “Dominguez Alvarez y el mercado del arte en Portugal”, y en él, con todas las reservas que caben al abordar este aspecto vinculado a la creación artística, trataremos de analizar la obra de Dominguez Alvarez en relación con el mercado del arte. Daremos algunas consideraciones sobre el comercio artístico en Portugal y analizaremos también el descubrimiento de su obra y la revalorización de la misma. Igualmente abordaremos en este capítulo el tema de las falsificaciones, un aspecto que hay que tener muy en cuenta a la hora de hablar de Dominguez Alvarez, pues su obra está en muchos casos asociada con falsificaciones o falsificadores.

Por último, en el capítulo “Dominguez Alvarez, crítico de arte del *Jornal de Notícias*”, abordaremos la otra faceta creativa del pintor portuense, la que desarrolló como crítico de artes plásticas en el matutino *Jornal de Notícias*. Ahora bien, esta actividad fue bastante esporádica y en cualquier caso nada representativa de ahí que no le dediquemos una atención mayor. Para demostrar nuestras afirmaciones incluimos la transcripción, traducida al castellano, de todos los artículos que publicó.

El trabajo se completará con un eje cronológico de referencia: “Portugal-España-Dominguez Alvarez 1900-1950”, que permita establecer a quien lo consulte una rápida relación entre la vida del pintor portuense y los acontecimientos más destacados que tuvieron lugar en uno y otro país durante esos años.

La investigación concluye con la relación bibliográfica de todos los libros y artículos consultados, tal y como explicaremos seguidamente al hablar de los criterios que hemos mantenido en relación con la metodología, la bibliografía y el trabajo de campo llevados a cabo durante estos años de investigación. Esta relación se completa con una enumeración de todas las publicaciones periódicas manejadas, ordenadas alfabéticamente (a modo de diccionario, necesariamente incompleto) y con un breve comentario de cada una de ellas.

En un volumen independiente (Tomo III) elaboraremos lo que hemos denominado “Catálogo”. Se separa del resto del estudio por razones de comodidad y para facilitar su manejo. Con él, como explicamos posteriormente al hablar de la metodología, se pretende estudiar de forma individualizada cada una de las obras pintadas por el artista. Este catálogo se ha realizado tomando como base el libro *Alvarez* (Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987), coordinado por Isabel de Oliveira e Silva, al que se le han añadido cuantas obras hemos podido localizar de una u otra manera y que, pese a las dificultades encontradas, han servido para duplicar el número de aquéllas.

Este tercer volumen se completa con un apartado que hemos denominado “Apéndice documental” y en el que se incluyen documentos relacionados con el artista: partidas de nacimiento y defunción, fotografías familiares, calificaciones académicas, correspondencia, etc.

Metodología, bibliografía y trabajo de campo

Antes que nada, quisiéramos dejar constancia aquí de las adversidades a las que hemos tenido que sobreponernos para poder poner fin a nuestro trabajo. Hay dificultades añadidas que son comunes a todos los doctorandos, es por eso que no nos vamos a referir a éstas sino a aquellas otras que por su importancia y especificidad dificultaron

enormemente la conclusión de nuestra investigación. Son, pues, y esquematizando, el haber trabajado sobre un país y una cultura que, aunque próximos geográficamente, son distintos de nuestra formación y conocimiento. Por otra, la Tesis se ha realizado fuera del ámbito estrictamente universitario, lo que también añade alguna dificultad. Y, finalmente, el hecho de que para realizar este trabajo haya sido necesario compatibilizar la investigación con una ocupación laboral que, aunque relacionada con la educación, no tiene nada que ver con el trabajo de investigación desarrollado.

La investigación, como puede verse, se centra en la historia del arte portugués, por lo que para poder llevarla a cabo hemos tenido incluso que aprender previamente la lengua portuguesa. Esto, que en principio puede parecer una adversidad menor, acabó por ser un gran inconveniente, ya que a la dificultad que ese hecho representa en sí mismo, se añadía hace unos años la de encontrar lugares donde poder estudiar portugués. Aún hoy, me temo, no es una tarea excesivamente fácil. Luego, los centros de investigación, la bibliografía, las obras, etc., o sea, las fuentes, también estaban lejos y dispersas por lo que era imprescindible realizar la totalidad de la investigación lejos de Cádiz, nuestra zona de residencia. Obviamente, teniendo en cuenta que la elección del tema fue una decisión personal, voluntaria y libre, la responsabilidad también es exclusivamente nuestra. Por eso no queremos eludir responsabilidades ni hacernos de méritos innecesarios, sino sencillamente constatar que nos hubiera resultado mucho fácil —y bien que lo hemos lamentado durante todos estos años— si inicialmente hubiéramos centrado nuestra investigación en un ámbito regional, sobre el que sin duda tendríamos muchos más conocimientos tanto formativos como bibliográficos, y sobre el que la accesibilidad y disponibilidad de las fuentes hubiera resultado mucho más asequible.

Ahora bien, prescindiendo de este tipo de consideraciones, creemos que sería conveniente explicar aquí el esquema seguido para llevar a cabo **la catalogación de la obra** de Dominguez Alvarez. En todo lo que tiene que ver con la catalogación, tuvimos siempre muy presente la metodología utilizada por María Jesús Ávila en su Tesis Doctoral *El pintor Ortega Muñoz 1899-1982*. A ello nos llevó no solamente el hecho de compartir la misma directora de Tesis y en consecuencia una orientación metodológica similar, sino también los excelentes resultados que en nuestra opinión le habían proporcionado a M^a Jesús Ávila los métodos utilizados. El esquema de trabajo consiste en

elaborar una ficha modelo base en la que ir registrando todos los datos que se consideren significativos para el buen conocimiento de la obra pictórica de Dominguez Alvarez. Ahora bien, sobre el modelo de ficha utilizado por la doctora Ávila (a la que reiteramos nuestro agradecimiento) nosotros creímos conveniente realizar una modificación que consideramos de gran importancia. A saber, la ficha a la que nos referimos no incluía la reproducción de la obra que se estaba catalogando, aunque reservaba un campo de texto para su descripción. Nosotros hemos optado por prescindir de este campo de texto e incluir por el contrario, y en lugar preferente, un campo de imagen en el que aparece reproducida la obra en cuestión. A nuestro entender de esta forma el catálogo gana en vistosidad y también en interés, pues en ningún caso una buena descripción puede aportar tanta información como la contemplación de la propia obra. Exceptuando esta modificación, el resto del catálogo responde al mismo esquema de trabajo seguido por María Jesús Ávila en su trabajo anteriormente citado.

TÍTULO			Obra
AÑO		ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA			
FIRMA			
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES			
BIBLIOGRAFÍA			
REPRODUCCIÓN			
OBSERVACIÓN			

Por cuestiones no sólo metodológica, sino también técnicas, se ha optado por catalogar la obra de Dominguez Alvarez en tres grandes bloques. Inicialmente se presentan aquellas que hemos considerado las más significativas de su creación artística y las que mejor pueden reflejar su valía como pintor. Después el resto de su producción. Cuando nos ha sido posible hemos procurado, por considerarlo el más adecuado, seguir el criterio utilizado por Isabel Oliveira e Silva al organizar la exposición de su obra en 1987. Esto es, intentar armonizar lo cronológico y lo temático, sin embargo, dado que Dominguez Alvarez no es muy dado a datar sus obras esto no siempre resulta fácil, sino más bien todo lo contrario. Al final enumeramos también aquellas obras de las que tenemos constancia bibliográfica, pero que sin embargo no nos ha sido posible identificar.

En cuanto a la **bibliografía**, desde el comienzo de nuestro trabajo tuvimos muy presente la importancia que para el buen desarrollo del mismo tenía el llevar a cabo un conveniente registro bibliográfico. Más aún, cuando a los pocos meses de comenzar nuestra investigación reparamos en que las monografías que existían en 1994 sobre el arte portugués del periodo que estábamos trabajando eran tan escasas que en ningún caso nos aportarían información suficiente, llegamos a la conclusión de que la misma habría de basarse en buena parte en las fuentes hemerográficas. Todos sabemos lo complejas e inabarcables que éstas pueden llegar a resultar, sobre todo, si no se cuenta con una buena metodología de partida. Teniendo presente que entonces no existía en la bibliografía portuguesa una obra que nos pudiera servir de referencia (con posterioridad apareció el diccionario de Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX*, en la editorial Grifo, en tres volúmenes, el primero, que abarca desde 1900 a 1940, apareció en las librerías en 1997, y los dos últimos, desde 1941-1974, en 2000) nos vimos obligados entonces a crear una base de datos que, a la vez que nos proporcionase información sobre el medio que estábamos consultando, nos permitiese saber qué aspectos y qué periodos de la misma nos podían resultar de interés, y cuáles de ellos ya habíamos consultado o aún estaban pendientes. El resultado de este trabajo que consideramos imprescindible y muy necesario para investigaciones futuras, lo presentamos completo bajo el epígrafe “Relación documentada de las publicaciones periódicas consultadas”. Ahí podremos encontrar información sobre el periodo de vigencia de la publicación, el lugar de edición, la signatura con la que podremos encontrarla en la Biblioteca Nacional de Lisboa o la Biblioteca Pública Municipal de

Oporto, etc. Igualmente incluye un apartado bajo el epígrafe “Comentario” en el que elaboramos una breve historia de la publicación, con información sobre su director, editor, etc; así como de los colaboradores más destacados tanto en el aspecto gráfico como en el literario. En otro apartado informamos sobre el periodo estudiado de cada una de esas publicaciones.

Hemos de decir que esta parte de nuestro trabajo, que nos llevó un tiempo incalculable, se vio irremediabilmente dañada con el deterioro (¿fallecimiento?) del disco duro con el que estábamos trabajando a principios de 1998. Esto no sólo nos obligó a repetir la consulta de muchas publicaciones —lo que inevitablemente retrasó la presentación de la Tesis—, sino que también se llevó consigo de forma irreparable infinidad de anotaciones personales sobre las publicaciones hasta entonces consultadas que considerábamos de particular interés. Para paliarlo, nos hemos servido del diccionario de Daniel Pires aparecido entre tanto y citado anteriormente.

Por otra parte, desde que empezamos a investigar nos predispusimos también a estar atentos a todas las fuentes que nos pudieran proporcionar información sobre cualquiera de los campos que abarcaba nuestro trabajo. Es cierto que el *leitiv motiv* del mismo era la figura de Dominguez Alvarez, pero también éramos conscientes de que nuestro estudio debía abarcar igualmente el medio sociocultural en el que vivió, así como los antecedentes históricos que habían hecho posible una tradición de la que con toda probabilidad su obra sería deudora. Además, también sabíamos que hay un sinnúmero de fuentes secundarias que en principio pueden resultar prescindibles porque atañen a aspectos colaterales de nuestro trabajo pero que con mucha probabilidad al final acabarían por ser fundamentales, por lo que no deberíamos descuidarnos en su observación, por eso nos mostramos atentos con todo lo que tuviera que ver con la crítica artística portuguesa, con la historia de las galerías y el mercado del arte, con exposiciones colectivas o individuales en las que estuviesen implicados artistas del Modernismo portugués, etc, etc. Las veces que nos descuidamos, o aquellas otras en las que nos faltó acierto, luego nos han pasado factura o nos han exigido un tiempo que nunca nos había sido tan necesario e imprescindible como en ese momento.

Es quizá ahora también el momento de aludir a la bibliografía utilizada y de dar alguna explicación de por qué hay nombres que se repiten con particular insistencia. Por ejemplo, en la primera parte de este trabajo que hemos titulado “Introducción al Modernismo pictórico portugués” las alusiones a José-Augusto França son continuas y recurrentes. Todos los que hayan trabajado sobre arte portugués conocen la importancia que tiene la obra de José-Augusto França en la historiografía portuguesa y lo difícil que resulta no recurrir a ella. Si tenemos en cuenta que esta primera parte de nuestro trabajo más que una investigación es una síntesis, podemos entender entonces que la presencia de José-Augusto França resulte ineludible. Otra cosa es que la agilidad de sus textos, la amplitud de sus investigaciones o lo acertado de su metodología también nos haya seducido particularmente, y ante eso sólo cabe el agradecimiento y el reconocimiento por medio de la cita.

Distinta es, sin embargo, nuestra valoración, en este mismo apartado, de las frecuentes alusiones a Fernando de Pamplona. Somos conscientes de que su línea de trabajo dista bastante de los métodos de investigación utilizados en la actualidad, y de que muchos de sus textos claman por otros que los revisen, sin embargo, en la historiografía portuguesa del arte existen vacíos por los que sólo es posible transitar de la mano de Fernando de Pamplona, no hacerlo hubiese significado renunciar a uno de los puntos de partida que tuvimos claro a la hora de iniciar nuestro trabajo: ofrecer en castellano una síntesis completa de la pintura realizada en Portugal entre 1800 y 1940.

Luego, no podemos negarlo, hay también textos que por su brillantez o su belleza se hacen imprescindibles, y reclaman constantemente la atención de quien escribe, es más, diría que están dotados de una generosidad tal que se hace inevitable su cita reiterada. Por el contrario existen también textos perezosos (no confundir con los que fomentan la pereza del lector ni con el lector limitado) que no aspiran sino a pasar desapercibidos. Valga esta divagación para completar la explicación del porqué hay textos que se repiten en muchas citas y otros que no aparecen por ningún lado.

A la hora de organizar esa bibliografía al final de nuestra investigación, hemos optado por agruparla en dos grandes bloques. Uno es el que tiene que ver con la introducción del trabajo, y que hemos denominado “Introducción al Modernismo pictórico portugués”.

Ahí están, por tanto, todos los libros y catálogos consultados (hemos optado por no establecer diferencias entre unos y otros para facilitar así su manejo) para la elaboración de esa síntesis. Se ha procurado estar atento a las novedades bibliográficas que al respecto han ido apareciendo en estos años, no obstante, hay periodos o autores para los que hemos tenido que recurrir a fuentes bastante desusadas porque no hemos encontrado bibliografía actualizada sobre los mismos. El otro se centra en lo que podríamos considerar “la originalidad de Dominguez Alvarez”, y en el que, a su vez, se distingue entre lo que podríamos llamar fuentes librescas (sin repetir los ya enumerados en el apartado anterior) y fuentes hemerográficas. Al final se incluye también una relación de los artículos publicados por Dominguez Alvarez.

En lo que se refiere a los espacios en los que se llevó a cabo nuestra pesquisa, y que podríamos agrupar bajo el rótulo de **lugares de investigación y trabajo de campo**, hemos de decir que una fuente fundamental de la misma fue la Biblioteca Pública Municipal de Oporto. Allí, preferentemente en la mesa 118 de la Sala General, justo en frente del jardín de San Lázaro, se desarrollaron los primeros años de nuestro trabajo. Recopilación de toda la información existente sobre Dominguez Alvarez en libros y catálogos, consulta de legajos susceptibles de contener alguna información al respecto, referencias periódicas a Dominguez Alvarez o a exposiciones en las que éste hubiera participado, elaboración o consulta de un corpus de publicaciones periódicas editadas en el norte de Portugal, peinado completo del *Jornal de Notícias*, etc. Una vez que contábamos con una base amplia de documentación y que poseíamos conocimientos suficientes como para leer con cierto rigor y discernimiento, comenzamos la redacción de la primera parte de nuestro trabajo. Se trataba de elaborar una introducción amplia sobre el contexto histórico en el que se enmarca el arte portugués de los dos últimos siglos, elaborando a su vez una síntesis de éste en la que prestábamos especial atención a la pintura, pero en la que no dejábamos de referirnos a otros aspectos *a priori* menos significativos para nuestra investigación, pero igualmente importantes, como pudiera ser la literatura.

Realizar esta síntesis nos pareció siempre una cuestión fundamental. Los varios años que ha durado esta pesquisa no han hecho sino confirmárnoslo. En cierta ocasión leímos a Rosa Montero —lo han debido de decir también otros muchos— que no hay mejor forma

para saber de algo que escribir sobre ello. Nosotros teníamos, por una parte, la necesidad de saber cuál era el contexto histórico en el que se había desarrollado la obra de Dominguez Alvarez y cuáles eran los condicionantes socioculturales que le precedían. Por otra, dada la falta de bibliografía que al respecto existe en castellano, asumimos como propio el compromiso de paliar en la medida de lo posible esa laguna. Ahora, pasado el tiempo, miramos con cierta satisfacción ese reto y damos por buenas las muchas horas de lectura y las largas jornadas de redacción en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.

Ahora bien, entre tanto, y siempre que nos era posible, aprovechábamos cualquier ocasión para visitar otros archivos o centros de documentación que en principio nos pudieran aportar información de utilidad. Unas veces se refería a Dominguez Alvarez, otras tenía que ver con acontecimientos artísticos que pudieran implicarle directa o indirectamente, y algunas otras con sucesos históricos de cierta relevancia que la simple curiosidad o una pista equivocada nos llevaba a consultar con avidez sin obtener siempre los resultados esperados.

Por la naturaleza de nuestra investigación estos centros de documentación se localizaron sobre todo en Portugal, pero también hemos consultado otros en España cuya visita nos sirvió sobre todo para cerciorarnos de la poca utilidad que éstos tenían para nuestra pesquisa. Así, visitamos la Hemeroteca Municipal de Madrid y la Hemeroteca Nacional. Lo mismo hicimos con los fondos del Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia y con los de la Biblioteca Nacional en Madrid. Mayor interés tuvieron para nuestra investigación las visitas que realizamos a distintas bibliotecas de Santiago de Compostela, así como a los archivos de la Fundación Penzol de Vigo, al Museo de Bellas Artes de Pontevedra, al diario *Faro de Vigo* y al Archivo del Ayuntamiento de esta ciudad. En estos centros obtuvimos información sobre el arte gallego de los años treinta y sobre los preparativos de la prevista exposición de Arte Gallego que habría de celebrarse en Oporto y que finalmente no llegó a realizarse. Nos sirvió también para constatar el absoluto desconocimiento que existe en Galicia sobre la persona y obra de Dominguez Alvarez.

En la misma línea argumental, hemos de decir también que nos dirigimos, bien personalmente o a través del correo, a los principales museos de Portugal, con la

intención de saber el número de obras que existían en sus depósitos de Dominguez Alvarez. De estas visitas fueron particularmente interesantes las que realizamos a los museos de Amarante, Bragança, Caldas da Rainha y Figueira da Foz, y en particular al Museu do Chiado, en Lisboa, donde contamos con la colaboración de la doctora María Jesús Ávila. Mención aparte merece la excelente acogida que se nos dispensó en el Museu Nacional Soares dos Reis de Oporto en el que la ayuda desinteresada de su conservadora Catarina Maia e Castro y de su bibliotecaria Vera Calém nos fue de suma utilidad y a cuya amabilidad le reservamos un sincero agradecimiento.

Fueron también muchos los contactos personales que mantuvimos durante estos años en busca de la estela de Dominguez Alvarez. Enumerarlos todos sería una prueba de agradecimiento pero haría interminable esta introducción, por eso nos limitamos tan sólo a dar los nombres de Fernando Lanhas, Adalberto Sampaio, Ventura Porfírio, Elvira Meneres Campos, Manuel Gonçalves, Ana Paula Gonçalves, António Loureiro Barbosa, Fernando Pernes, Fernández del Riego, Maria Luisa Sobrino o Jaime Isidoro. Son muchos más, ya decimos, de todos ellos, pese a omitirlos, guardamos un recuerdo entrañable y agradecido.

Además tampoco debemos dejar de mencionar las consultas realizadas en los archivos de la casa de subastas Leiria e Nascimento, Facultad de Bellas Artes de Oporto, Ateneu Comercial do Porto, Casa Museu de José Régio (en Portalegre y en Vila do Conde), Registro Civil de Oporto, Archivo General del Ayuntamiento de Oporto, Archivo de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Consulado de España en Oporto, Archivo del *Jornal de Notícias*, etc. Y muy especialmente en la Hemeroteca de Lisboa, donde pasamos muchas horas completando la consulta de periódicos y revistas cuyas series estaban incompletas, por uno u otro motivo, en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto y en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

Fue precisamente en esta última institución donde prosiguió nuestro trabajo una vez que consideramos que nuestra labor en Oporto podía darse por concluida. Tanto en la *Sala dos periódicos*, como en la Sala de Lectura General o en la sección de reservados de la Biblioteca Nacional tuvimos la posibilidad de acceder a un fondo bibliográfico al que habíamos sido ajenos hasta entonces, probablemente porque sabiendo que Dominguez

Alvarez nunca había ido a Lisboa, partimos del supuesto equivocado de que cualquier investigación que se realizase sobre él debía hacerse desde Oporto. Estos años de trabajo e indagación nos respaldan en la afirmación de que aún hoy cualquier investigación que se lleve a cabo en Portugal ha de hacerse necesariamente desde la capital del país o, al menos, teniendo ésta siempre muy presente.

En Lisboa está igualmente la otra institución que nos ha resultado de enorme utilidad: la Fundación Calouste Gulbenkian. No sólo cuenta con unas instalaciones excepcionales y una biblioteca con un ambiente inmejorable para la lectura y el estudio, sino que dispone también del mejor servicio de documentación que existe en Portugal sobre temas artísticos. Además ofrece también un fondo bibliográfico actualizado y un servicio de préstamos rápido y eficaz.

Por lo demás, la redacción de esta Tesis se completó en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, en una casa con patio de Chiclana de la Frontera y en un café de Rabat.

Luego, relacionado con el trabajo de campo, hay también otro aspecto al que hemos de referirnos necesariamente, es el que tiene que ver con la localización de las obras. Sabido es que la obra de Dominguez Alvarez está muy dispersa y, casi en su totalidad, en colecciones particulares. Tratar de localizarla ha sido probablemente el aspecto más ingrato de estos años de trabajo. A ello ha debido de contribuir, más que ninguna otra cosa, alguna de las limitaciones de nuestro carácter, pero también el no disponer de contactos suficientes, el haber realizado la mayor parte de la investigación sobre todo en los meses de verano, el no ir respaldado por ningún museo o institución de solvencia, el no ser portugués ni formar parte del círculo social de los coleccionistas, etc. Y luego, no podemos negarlo, está también la particularidad de los coleccionistas. Todos sabemos lo difícil y engorroso que resulta a veces lidiar con su voluntad y lo voluble que puede resultar ésta a veces. Están los que se muestran entusiastas y se predisponen para enseñarte lo que tienen e incluso para informarte de lo que tienen otros. Por lo general, son personas generosas y muy comprensivas con la labor del investigador, hemos tenido ocasión de constatarlo, algunos de éstos incluso nos facilitaron material documental e informaciones complementarias de enorme utilidad. Están también los que tienen cientos

de razones, aunque a veces no las digan, para no mostrarte su colección, pero que te hacen llegar una reproducción fotográfica de la obra que te interesa. Luego están los que te obstaculizan el trabajo y, si te descuidas, te someten a un interrogatorio. Y los que no te atienden ni te dan la posibilidad de seguir intentándolo. Hay también colecciones que tú sabes que existen, pero que no encuentras la forma de acceder a ellas. En fin, de todo esto ha de resentirse necesariamente este trabajo.

Sin embargo, siempre existen formas de paliar los inconvenientes, de hecho, muchas de las obras a las que no hemos tenido acceso están, sin embargo, en nuestro catálogo, gracias, sobre todo, a que fueron objeto de publicación en un momento determinado, y aquí cobra nuevamente particular importancia el libro-catálogo *Alvarez* (Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987), coordinado por Isabel de Oliveira e Silva. En algunos casos las fotografías del catálogo fueron obtenidas personalmente y de hecho algunas de ellas delatan nuestra falta de pericia. Las incluimos, más que por ninguna otra cosa, por lo que tienen de valor documental.

Por último, y es lo que con más placer escribo, he de decir que en estos años de trabajo han existido algunas inconveniencias y no pocas adversidades, pero no voy a aludir a ellas, necesito el olvido tanto como la memoria. Sí quiero, sin embargo, ser generoso con los agradecimientos:

A Teresa antes que a nadie.

A mi familia (con mayúsculas y con el corazón).

A los directores de esta investigación, María del Mar Lozano y António Cardoso, por sus conocimientos y por el tiempo que le dedicaron. Y a la memoria de Dominguez Alvarez que la hizo posible.

A Pedro Luis Cuadrado, por haber corregido muchas partes de trabajo (y nuevamente a Teresa por haberlo corregido todo). A Marisa Martínez, Clara Álvarez, Javi Gallardo y Berta Bravo, que me echaron una mano; y a María Jesús Ávila cuyo trabajo me sirvió de

referencia o a Isabel Oliveira e Silva que coordinó un catálogo sobre el pintor que ha sido fundamental para mi investigación.

Y a Pilar, a Carol y a Carlos (y con ellos a Galicia). Y a Vitor y a Luisa en Oporto, y a Maricarmen en Lisboa, y con ellos a todos los que estuvieron al tanto de las horas en que no había biblioteca ni archivo que estuvieran abiertos.

Y también, ellos sabrán por qué, a Toñi y a Emilia, a José António y a Carmen, a Garbiñe y a Sonia, a Isabel(es) y a Nori, y a todos cuantos contrarié eludiendo el ofrecimiento de un tiempo compartido e irrecuperable.

Y, claro, a las calles y a las noches de Oporto y de Lisboa y al café de Portugal.

1. Introducción al Modernismo

pictórico portugués

1.1. Portugal a las puertas del siglo XX

1.1.A. Aproximación histórica y algunos aspectos culturales en el final de siglo

Si fuera cierto que los cambios de siglo generan expectativas e intenciones de mudanza, el siglo XIX podía haber terminado en Portugal diez años antes. La crisis económica de 1890, el ultimátum inglés del mismo año, o la revuelta republicana de enero de 1891, son muestras de esta necesidad de cambio y señales evidentes de que el final del siglo y el de la monarquía eran realidades parejas e igualmente inevitables.

Portugal entraba en el siglo XX inmerso en un atraso económico secular y a vueltas con una grave recesión económica que tuvo su punto más visible en la crisis financiera de 1891. A una segunda mitad siglo caracterizada por la estabilidad política propiciada por la *Regeneração*¹ y un progresivo desarrollo económico auspiciado por el “*fontismo*”², le sustituyó un periodo finisecular de crisis económica e inestabilidad política.

Este atraso económico³, que puede explicarse tanto por haber basado su economía en una estructura de la propiedad inadecuada para el desarrollo (el norte minifundista, el sur latifundista), como por la excesiva dependencia de los mercados exteriores (favorecida en gran parte por intereses ligados a Gran Bretaña), sin olvidar la falta de iniciativa empresarial de una burguesía más empeñada en imitar las pautas de comportamiento de la aristocracia que en el desarrollo del país, propició que a la llegada del siglo XX Portugal

¹ Término utilizado, *grosso modo*, para referirse al periodo histórico de la segunda mitad del siglo XIX, (más propiamente 1851-1868). Surge por oposición a la situación de “decadencia” que según influyentes figuras de la vida política portuguesa (Alexandre Herculano, Saldanha, etc), estaba caracterizando a Portugal, impidiendo el desarrollo integral del país. Este periodo se caracterizó por la alternancia política (*rotativismo*), más o menos pacífica, entre dos partidos monárquicos: el más conservador Partido Regenerador y el más progresista Partido Histórico, luego Partido Progresista. Igual que sucedió en España con el periodo de la Restauración, el regeneracionismo fue acusado de estar más apoyado en el “pucherazo”(caciquismo), que en la voluntad popular.

² Con este término se suele denominar el programa económico de la Regeneración. Los políticos regeneracionistas consideraron que para que Portugal se desarrollase económicamente era necesaria la creación previa de una infraestructura base que permitiese el desarrollo de todos los sectores, así como contar con el apoyo institucional. Con esta finalidad se creó en 1852 el *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, al frente del cual se destacó el político Fontes Pereira de Melo, de quien proviene el término *fontismo*.

³ Sobre el tema del atraso económico portugués consideramos muy interesante el estudio “O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica (1860-1913), pp. 9-32; in REIS, Jaime; *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda*

se encontrase, en términos de desarrollo económico, en la cola de Europa⁴.

La agricultura, pese a haber registrado a lo largo de los últimos cuarenta años un desarrollo mayor que el del sector industrial, basado, sobre todo, en la exportación⁵, se encontró en estos años con distintas adversidades tales como: la competencia del trigo americano⁶ (lo que obligó a bajar los precios y supuso un descenso de las hectáreas de trigales), la propagación de la filoxera (que redujo la producción vinícola, lo que unido a la competencia externa, supuso una pérdida de mercado exterior que tuvo que ser sustituido, en parte, por el menos rentable mercado colonial⁷); y algo similar ocurrió con otras actividades agrarias, tales como la horticultura, la fruticultura, o el fugaz desarrollo de la industria de la seda⁸, etc., que se vieron debilitados decididamente con la competencia de países no europeos. Esto le lleva a afirmar a Miriam Halpern Pereira⁹, que la economía portuguesa, excesivamente apoyada en un desarrollo agrícola basado en la exportación, en vez de hacerlo en el mercado interno, se resintió en demasía de la pérdida de los mercados exteriores, lo que agravó la situación general del país.

El sector industrial¹⁰, por su parte, había experimentado a lo largo de la segunda mitad del siglo y hasta 1914, un crecimiento constante aunque moderado. Éste se había visto perjudicado por la inestabilidad política, la falta de infraestructura para transportes y

Metade do Século XIX, 1850-1930. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, donde se hace un repaso riguroso por las causas argumentadas tradicionalmente para explicar dicho atraso.

⁴ *Ibíd.*, p. 11.

⁵ PEREIRA, Miriam Halpern, *Livre-câmbio e desenvolvimento económico*, Sá da Costa, Lisboa, 1983, p. 318. Esta afirmación, como otras planteadas en el libro referido, y del que nos hemos servido principalmente para conocer la realidad económica finisecular, son cuestionadas por LAINS, Pedro, *A Economia Portuguesa no Século XIX. Crescimento Económico e Comercio Externo, 1851-1913*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995. Quien en el capítulo 2 “O crescimento económico em Portugal”, hace un repaso crítico sobre cómo la historiografía portuguesa ha tratado el tema del “atraso económico portugués”. A este respecto, considera que “la producción agrícola en Portugal no creció más que la producción industrial, siendo la tasa anual de crecimiento en la agricultura, en el periodo 1852-1913, inferior al menos en un punto porcentual (p. 38). Además, considera, cuando menos, arriesgadas las dos afirmaciones concluyentes de Miriam Halpern Pereira, para quien la especialización agrícola destinada al mercado externo y el librecambio serían los factores determinantes del atraso económico portugués.

⁶ *Ibíd.*, p. 67.

⁷ *Ibíd.*, p. 151.

⁸ PEREIRA, Miriam Halpern, “A sericultura e o ideal económico da Regeneração” in *Livre-câmbio e desenvolvimento económico*, Sá da Costa, Lisboa, 1983, pp. 119-126

⁹ *Ibíd.*, pp. 315-321.

¹⁰ Para este punto nos han sido útiles los capítulos: “A Industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913” in REIS, Jaime; *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda Metade do Século XIX, 1850-1930*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, pp. 157-180. También el escrito por MARQUES, A.H. de Oliveira; y

comunicaciones, la competencia extranjera, un mercado endeble basado en una economía agraria atrasada, la escasez de capitales, una burguesía débil y poco decidida, así como por la falta de una enseñanza técnica que facilitase su desarrollo. Con todo, en opinión de Jaime Reis, Portugal alcanzó un ritmo de crecimiento considerable que “le permitió competir con bastante éxito, en determinados sectores, con los productores de las naciones tradicionalmente industrializadas¹¹”.

Los principales focos de desarrollo industrial eran las zonas de Lisboa y Oporto, donde se concentraban más de dos tercios de los obreros industriales del país¹², gran número de ellos mujeres y niños. Por sectores, el textil, tanto en el algodón como en la lana, era el dominante en la industria portuguesa; seguido por el alimenticio, el tabaquero, la metalurgia, la industria de transformación del corcho, y una emergente industria conservera¹³. En cuanto a su localización, la industria pesada y química se concentraba en la zona de Lisboa —La Compañía de Unión Fabril, en Barreiro—, mientras la textil predomina en el norte —zona de Braga, Oporto, Feira—. En lo que se refiere a la tipología de las empresas, predominaban las de pequeño tamaño y número reducido de obreros. No podemos olvidar la importancia que para la industria portuguesa tuvo el surgimiento en estos años de los bancos y las sociedades anónimas, muchas de éstas de capital extranjero¹⁴.

El comercio interior se veía dificultado por una deficiente red de transporte, una mala infraestructura viaria y la falta de capital que hubiese favorecido este mercado interno. Por su parte, en el comercio exterior Portugal presenta una balanza de pagos deficitaria y propia de un país subdesarrollado, exportando principalmente materias primas agrícolas y, en menor medida, minerales, e importando maquinarias y productos manufacturados; lo que acentuaba su dependencia externa. En 1890 el valor de las importaciones doblaba

ROLLO, Fernanda, “O Surto Industrial” in MARQUES, A. H. de Oliveira; *Portugal: da Monarquia para a República*, Editorial Presença, Lisboa, 1991; pp. 115-145.

¹¹ REIS, Jaime, *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda Metade do Século XIX, 1850-1930*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993., p. 172

¹² MARQUES, A. H. de Oliveira; y ROLLO, Fernanda; “O Surto Industrial” in MARQUES, A. H. de Oliveira; *Portugal: da Monarquia para a República*, Editorial Presença, Lisboa, 1991, p. 129.

¹³ LAINS, Pedro, *A Economia Portuguesa no Século XIX. Crescimento Económico e Comércio Externo, 1851-1913*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995., p. 63.

¹⁴ CASTRO, Armando; “A Formação da Grande Industria”, in *A Revolução Industrial em Portugal no século XIX*, Editora Limiar, Oporto, (4ª edição), 1978. pp. 67-92.

al de las exportaciones, con lo que las remesas de los emigrantes se destinaban directamente a atenuar una deuda que no paraba de crecer. Estos intercambios comerciales eran favorables con Brasil, bastante equilibrados con España y deficitarios con los países industrializados. El déficit es particularmente importante con Gran Bretaña, a donde Portugal envía más de la mitad de sus exportaciones, pero de donde recibe la mayor parte de las importaciones que realiza. Esta situación se hace aún más desfavorable a finales de siglo con la pérdida de mercado exterior señalada anteriormente por los productos agrícolas portugueses¹⁵.

En estas circunstancias económicas, enorme importancia tuvo la llegada de divisas procedentes de la emigración. El hecho de que ésta fuera preferentemente masculina se puede explicar, entre otras razones, por su carácter clandestino en muchos casos, por acarrear el endeudamiento de la familia y por suponer la realización de una larga travesía marítima sin ningún tipo de auxilio¹⁶ —recordemos que Brasil era el principal lugar de destino—; los tres, factores determinantes en una sociedad claramente machista. Además, la partida se iniciaba con la esperanza de regresar en cuanto el capital ahorrado fuese suficiente para hacerlo como propietario. Por tanto, el emigrante prefería partir solo y enviar regularmente sus ganancias a la familia. Sin embargo, esta situación va a cambiar a principios del siglo XX cuando empieza a generalizarse la emigración familiar, y con ella, el descenso de las remesas que periódicamente llegaban a Portugal. La economía en bloque se resiente, y la situación, en general, se agrava.

Los emigrantes procedían, sobre todo, de las zonas de Entre-Douro-e-Minho y de la Beira Litoral¹⁷, y en principio sólo buscaban la solución de Lisboa u Oporto, pero ante las malas perspectivas que encontraban en estas ciudades, se arriesgaban y emprendían la aventura del sueño americano. El prototipo de emigrante es el de un varón joven, rural, de bajo nivel social y sin ningún tipo de formación cultural o técnica, a no ser la aprendida desde niño trabajando en las interminables y agotadoras labores agrícolas. Brasil era *El Dorado*, el aparente destino inevitable para salir de la pobreza; sin embargo, la realidad que allí se encontraban era, por lo general, muy distinta a la que imaginaban cuando,

¹⁵ PEREIRA, Miriam Halpern; “As relações comerciais com outros países”, *Livre-câmbio e desenvolvimento económico*, Sá da Costa, Lisboa, 1983, pp. 205-283.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 36.

embarcando en su aventura a toda la familia, iniciaban el largo viaje que iba a cambiarles los designios del destino. La mayor parte de las veces estas expectativas acababan en los campos de los hacendados brasileños, sustituyendo como mano de obra agrícola al trabajo que tradicionalmente había sido realizado por los esclavos. Como muchas veces los pasajes, al menos en parte, se habían pagado con dinero adelantado por los propietarios de las haciendas, a su llegada, los emigrantes se encontraban endeudados y con una situación similar, cuando no peor, a la que tenían en sus lugares de origen. La desilusión, la nostalgia, la añoranza de la familia y de la tierra, ... hace que “a maior parte desses desgraçados rapazes humilham-se e cedem à força com que podem lutar. Resignam-se no desalento e na desgraça”¹⁸.

Pero junto a este emigrante que fracasa y que, en la gran mayoría de los casos, nunca regresa, estaba el prototipo de emigrante enriquecido, normalmente con el comercio, habitante de las emergentes y prósperas ciudades brasileñas, que volvía regularmente a Portugal con mucho dinero, generoso en la ostentación, y exigente en el reclamo de un respeto social que el Portugal clasista y tradicional le había negado por sus orígenes. Las admiraciones que despertaban estos nuevos ricos en sus tierras de nacimiento eran argumentos decisivos e invitaciones irrecusables para los que pretendían embarcarse en la arriesgada aventura americana.

Ahora bien, ¿cuál era la situación demográfica de la que surge el emigrante? A la entrada del siglo, Portugal, incluyendo las islas, debía de rondar los cinco millones cuatrocientos mil habitantes, con unas tasas de natalidad de 31,3 por mil, superior a las de Francia (22), Inglaterra (28,5), o Bélgica (29,4), pero inferior a las de Italia (32,5) o España (35). La de mortalidad era del 20 por mil, considerablemente menor que la de España (26) o la de Italia (22), similar a la de Francia (19,5), y bastante superior a la de Inglaterra (18,5) o Bélgica (15,8)¹⁹. Estas tasas de mortalidad que esconden una

¹⁷ MARQUES, A. H. de Oliveira; *História de Portugal*, vol.II. Palas Editores, Lisboa, 1976 (2ªEdição). p. 33

¹⁸ ORTIGÃO, Ramalho; *As Farpas. Tomo X. Aspectos Vários da Sociedade, da Política, da Administração*. Companhia Nacional Editora, Lisboa, 1890. p. 68. Con respecto a la emigración nos parece muy interesante el capítulo VIII: “O Brazil visto a vôo de sabiá.— A natureza.— A civilização — O emigrado”, pp 53-82; y el capítulo IX: “A emigração, segundo o sr. Alexandre Herculano.— A emigração forçada.— A emigração voluntaria —Qual convém impedir.— Qual convém proteger” pp. 82-95 de este libro, donde Ramalho Ortigano, con didactismo y agudeza, reflexiona sobre la cuestión de emigración portuguesa.

¹⁹ NETO, Maria Lourdes A.M. do Carmo; “Demografia nas épocas moderna e contemporânea” in *Dicionário da História de Portugal* (dir. Joel Serrão), Figueirinhas, Oporto, 1981. Vol.II, pp. 282-286.

mortalidad infantil mucho mayor, tenían como principales causas de muerte las infecciones intestinales, la tuberculosis, enfermedades cardíacas, neumonías, fiebres tifoideas... Con todo, si comparamos las tasas de natalidad y de mortalidad, veremos que Portugal tiene en estos años un crecimiento vegetativo considerable, lo que nos explica un saldo real altamente positivo pese a ser el migratorio muy desfavorable.

En lo que se refiere a la distribución de la población, con una densidad de 57 habitantes por kilómetro cuadrado en 1900, ésta es bastante desigual. Así, se distingue una parte muy poblada: la costa atlántica entre los ríos Minho y Sado, Costa del Algarve, y valles de los ríos Duero y Mondego (el 70% de la población, para poco más del 30% del territorio); frente a otra de densidad baja: zona interior de la Beira Baixa, Trás-os-Montes y Alentejo (30% de población y casi el 70% del territorio)²⁰. En cuanto a su procedencia, la mayor parte es rural, sólo el 16% se puede considerar población urbana, existiendo dos ciudades que destacan sobre el resto: Lisboa, con una población estimada de 356.009 habitantes en 1900, y Oporto con 168.000²¹. Con población en torno a 20.000 habitantes estarían Braga, Coimbra, Setúbal, Ponta Delgada y Funchal; situándose la mayor parte de las ciudades entre los 5.000 y 10.000 habitantes: Aveiro, Beja, Bragança, Castelo Branco, Faro, Guarda, Guimarães, Lamego, Santarém, Tavira, Tomar, Viana do Castelo, Vila Real, Viseu, Horta²². Lisboa, con la población ya referida, representaba más del 10% del total de la población urbana portuguesa, y concentraba el mayor número, así como los más cualificados equipamientos y recursos urbanísticos y técnicos²³ del país.

En lo que se refiere a la sociedad²⁴, es en estos años de finales de siglo cuando la burguesía comienza a tener cada vez mayor protagonismo y empieza a liberarse del mimetismo aristocrático que hasta entonces la había mantenido dependiente y segundona. Por contra, la nobleza, con la llegada del liberalismo, perdió buena parte de su omnipresencia y de sus privilegios (subsídios reales, derechos feudales...) viéndose

²⁰ *Ibíd.*

²¹ MARQUES, A. H. de Oliveira; *História de Portugal*, vol.II. Palas Editores, Lisboa, 1976 (2ªEdição), pp. 32 y 33.

²² SERRA, João B. "Portugal; 1910-1940: da República ao Estado Novo", in *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940* (Catálogo). Edition Stemmler, Kilchberg/Zurique, 1997. p. 12

²³ *Ibíd.*, p. 12.

²⁴ Para conocer aspectos de la sociedad portuguesa de finales de siglo me ha sido muy útil el texto de GODINHO, V. Magalhães; "Sociedad Portuguesa" in *Dicionário da História de Portugal* (dir. Joel Serrão), Figueirinhas, Oporto, 1981. VI, pp. 20-51

obligada a emparentar su orgulloso abolengo rural y titular con la emergente, urbana y adinerada burguesía. Es un periodo en que se asiste a la concesión generalizada de títulos nobiliarios que colman la vanidad de ciertos burgueses pero que desprestigian irremediablemente a la aristocracia²⁵.

Es este el tiempo de los jardines públicos y las avenidas, de los cafés y los teatros, los largos paseos en las tardes de domingo, cuando se cruzan miradas y se comentan desplantes y vestidos. Las calles se van llenando de tiendas, de escaparates y sugerencias, y con ellas, la despreocupada ocupación de ir de compras. Es ahora cuando se celebran las reuniones en torno al piano, de París, como el sombrero, que la niña toca tan bien, tan elegante. Las viviendas ya no son las viejas e inhóspitas casas solariegas, sino residencias individuales, con jardincito y mucha luz. Si la economía no permite llevar este ritmo de vida, se simula, se sale y no se compra, se está, porque sobre todo se trata de estar, de ver y ser visto, de ascender socialmente²⁶.

Esta burguesía de Lisboa y Oporto, más o menos alta, más o menos culta, pero siempre refinada, comparte la ciudad con un número cada vez mayor de proletariado urbano. Son campesinos que llegan al reclamo del desarrollo industrial, sin medios ni preparación, para trabajar durante muchas horas en las fábricas o en la construcción. Llegan con lo justo, y es gracias al desarrollo de los medios de transporte y a las nuevas vías de comunicación que ven el mar. Sin embargo, el Portugal rico donde ellos seguían siendo pobres, no colmaba sus expectativas y, por eso, muchos, como ya dijimos, prolongaron la inicial emigración interior con la emigración intercontinental. Su situación alrededor de 1900 se correspondía con larguísimas jornadas de trabajo (la media de horas por día nunca era inferior a diez, aunque sí podía ser superior), y ni los gobiernos ni los patronos dispensaban a los obreros ningún tipo de protección legal o de asistencia en caso de accidentes, vejez, etc²⁷. Este proletariado urbano, junto a un número cada vez mayor de burgueses, particularmente maltratados por la crisis financiera de 1891, mostrarán sus

²⁵ La mayor parte de los títulos concedidos eran de baronías y en muchos casos solamente por una o dos vidas. La práctica de títulos nobiliarios alcanzó tal grado de desprestigio que se hizo común la máxima: "Foge, cão, que te fazem barão. Para onde, se me fazem visconde?"

²⁶ Sobre la vida cotidiana en el medio urbano a finales de siglo nos parece muy interesante el estudio de GUINOTE, Paulo; y OLIVEIRA, Rosa Bela; "Prostituição, boémia e galanteria no quotidiano da cidade" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996. pp. 723-766.

²⁷ MARQUES, A. H. de Oliveira; *História de Portugal*, vol.II. Palas Editores, Lisboa, 1976 (2ªEdição). p. 44

descontento político adscribiéndose al partido republicano y, en menor medida, a los partidos obreros.

En el Portugal rural, donde el peso de la tradición, con sus desigualdades y sus costumbres, es aún mayor, la vida era igual de dura, o incluso peor, para la gran mayoría de sus habitantes. Los más, jornaleros con salarios de hambre, criados, aparceros, etc, vivían en condiciones de miseria. Con ellos los pequeños propietarios rurales, que si bien tenían una situación algo mejor, no alcanzaba a la descrita para la burguesía urbana. El protagonismo social correspondía casi en exclusiva a los grandes propietarios, caciques locales que imponen y disponen, los que tenían la tierra y las influencias; éstos, generalmente con el respaldo del clero, eran los únicos que participaban en la vida política, comprando votos e imponiendo criterios, y fue en ellos en los que, en gran parte, se apoyó el *rotativismo* que había de caracterizar a la vida política de la segunda mitad del siglo.

En resumen, el grueso de la población portuguesa a finales de siglo seguía siendo pobre, mal alimentado, analfabeto y ajeno a la vida política. Esta realidad, que hasta entonces había sido la única existente porque era la única que se conocía, empieza ahora a ser cuestionada de manera más generalizada, y en ello bastante tuvo que ver el desarrollo de los medios de comunicación y de transporte que tanto habían estimulado el progreso económico en la Europa industrial. El tren, la navegación a vapor, el telégrafo, etc, sirvieron también para establecer comparaciones dolorosas con terceros países. El grado de analfabetismo era enorme, y aunque esfuerzos de pedagogos como João de Deus y su cartilla para alfabetizar trataban de elevar el nivel cultural de la población, lo cierto es que en muchas localidades no había escuelas y éstas eran insuficientemente frecuentadas²⁸.

El problema de la educación, o de la falta de instrucción, fue una baza de lucha que recogió e instrumentalizó la llamada *Generación del 70*. En un momento en el que en Portugal, al contrario de lo que pasaba en otros países, donde el héroe nacional era

²⁸ Para saber de la situación de la educación en este tiempo puede ser útil: GRÁCIO, Rui; “Ensino primario e analfabetismo”, in *Dicionário da História de Portugal* (dir. Joel Serrão), Figueirinhas, Oporto, 1981, Vol. II, pp. 392-397. Así mismo, MARQUES, A. H. de Oliveira; *História de Portugal*, vol.II. Palas Editores, Lisboa, 1976 (2ªEdição). pp. 45-51.

generalmente un jefe militar, en el centro del culto patriótico estaba también el escritor²⁹. La proliferación de periódicos³⁰, la oración diaria del hombre moderno³¹, según Hegel, contribuyó a difundir esta imagen del escritor como persona influyente y respetable. Será, precisamente, desde la altura que da el prestigio y los medios de comunicación de masas desde donde esta clase intelectual diagnostique los males de Portugal y proponga como solución la necesidad de adquirir una identidad colectiva que dé al país confianza y energía³².

Algunos aspectos culturales en el final de siglo

En Portugal, el mundo literario había estado dominado durante todo el siglo XIX por el Romanticismo³³. La presencia del liberalismo había permitido nuevas actitudes literarias, y con ellas la aparición de temas nuevos: la expresión de lo íntimo, el aprecio por lo imaginario, la exaltación de la naturaleza o la invocación del nacionalismo. Las figuras más destacadas e introductoras de este Romanticismo que tanto influyó en escritores y artistas posteriores fueron Almeida Garrett y Alexandre Herculano. A ellos se debe, en gran parte, la recuperación del atraso cultural en el que estaba sumido el país, su

²⁹RAMOS, Rui; “A Segunda Fundação” in *História de Portugal* (dirección de José Mattoso), Editorial Estampa, Lisboa, 1994. Vol. VI. p. 43. En este mismo volumen, en el capítulo titulado “A Nação Intelectual”, pp. 43-67, se analiza y describe breve y admirablemente el ambiente cultural que se vive en Portugal a finales de siglo.

³⁰ En 1900 la prensa portuguesa consistía en 416 títulos de publicaciones periódicas de todo género. En 1910 el número subiría a 543 y en 1930 llegaría a los 662. (...) Em 1897, según cálculos del entusiasmado periodista Brito Aranha, Portugal tenía más títulos por habitante (1 por cada 6500) que Francia e Inglaterra (1 por cada 23000). RAMOS, Rui; “A Segunda Fundação” in *História de Portugal* (dirección de José Mattoso), Editorial Estampa, Lisboa, 1994. Vol. VI., p. 48.

³¹ *Ibíd.*, p. 43.

³² *Ibíd.*

³³ MACHADO, Álvaro Manuel; “Romantismo”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dirección de Alvaro Manuel Machado) Ed. Presença, Lisboa, 1996, pp. 551-554, considera que el Romanticismo pudiera tener su inicio en Portugal en 1825 con la publicación, en París, del poema *Camões* de Garrett, y que por convención se puede considerar que acaba en 1865, fecha de la publicación de los folletos de Antero de Quental contra Castilho y el desencadenamiento de la *Questão Coimbrã*. Sin embargo, señala que si bien “la fecha inicial es hoy aceptable, se puede considerar, por el contrario, (como además propusieron algunos teóricos como António Sérgio o Jose-Augusto França), que el periodo romántico se prolongó por lo menos hasta el final del siglo XIX, resurgiendo en el siglo XX en autores considerados pos-románticos o neo-románticos, como Florbela Espanca, entre otros muchos. Así, tendríamos tres tipos de Romanticismo que corresponderían, esquemáticamente, a tres generaciones: la primera, que es la de, entre tantos otros, Garrett, Herculano y António Feliciano de Castilho (éste incluso dominado, en parte, por el Arcadismo y haciendo de ligazón con la generación siguiente); la segunda, dominada en la ficción por Camilo [Castelo Branco] y en la poesía por Soares de Passos e João de Lemos, la que, a veces con intenciones peyorativas, se dio en llamar generación del *Ultra-Romanticismo*; y la tercera, que es la *Generación del 70*, dominada en la poesía y en las ideas filosófico-literarias por Antero de Quental, en la novela por Eça de Queirós, en la historia por Oliveira Martins y en la historia de las ideas en general por Teófilo Braga”.

apertura a Europa, así como la toma de conciencia sobre la individualidad nacional, cuyas raíces Herculano buscaba en la Edad Media, y Garrett en los autores del Siglo de Oro (Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Camões) y en la literatura oral³⁴.

Una segunda generación de escritores románticos estaría compuesta por Júlio Dinis y Camilo Castelo Branco: el primero, cuyas novelas reflejan el fondo ideológico de la Restauración, es el novelista de las familias³⁵; el segundo, el escritor más prolífico de Portugal, lo es del dramatismo individual, con una literatura confesional, de carácter autobiográfico, basada en su tumultuosa vida sentimental³⁶. Junto a estas dos generaciones, el nombre de António Feliciano de Castilho que alcanzó gran notoriedad en su época, —aunque hoy, sin embargo, es una figura bastante cuestionada por considerársele el representante de un academicismo romántico, amigo de imitaciones y superficialidades—, y se convirtió en el maestro consagrado y oficial de las letras portuguesas del momento.

Será contra este romanticismo de Castilho, y, sobre todo, contra el llamado *ultra-romanticismo* de sus seguidores, en el que primaban especialmente las preocupaciones formalistas, contra el que va a chocar la rebeldía de un grupo de jóvenes intelectuales que en torno a 1865 se estaba formando en Coimbra y que consideraban inadmisibles la situación de retraso real con respecto a Europa en la que estaba sumido Portugal. Este grupo, que en la historia de la literatura portuguesa, y no sólo, se le conoce con los nombres de *Generación de Coimbra*, *Escuela de Coimbra* y, sobre todo, con el de *Generación del 70*, protagonizó lo que se llamó la *Questão Coimbrã*³⁷ o del *Bom senso e*

³⁴ Para tener una visión sucinta de este periodo me ha resultado de interés las lecturas de COELHO, Jacinto do Prado; “Romantismo” in *Dicionário de Literatura*, (Dirección de Jacinto do Prado Coelho) Ed. Figueirinhas, Oporto, 1983. pp. 962-965; así como los estudios de ESTRELA, Edite; “O romantismo na literatura”, y “Tempestades literarias’ — questões e reacções” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996, pp. 337-342 y 655-664 respectivamente; particularmente útiles resultan los textos de Edite Estrela, por lo sucinto y esclarecedor de la exposición, así como por la intención divulgadora de los mismos.

³⁵ SARAIVA, António José; y LOPES, Óscar; *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Oporto, 1995 (16ª edición corregida y actualizada), p. 808.

³⁶ ESTELA, Edite; “Tempestades literarias’ — questões e reacções” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996. p. 656.

³⁷ La cuestión fue algo, inicialmente, sin importancia. En el año 1865, Pinheiro Chagas, (1842-1895), entonces joven seguidor de António Feliciano de Castilho, había publicado *Poema da Mocidade*, una biografía lírica en cuatro cantos, típica del *ultra-romanticismo* y cuyo prefacio era una carta del autor al viejo maestro Castilho, llena de elogios y agradecimientos; y con una advertencia final que era otra carta dirigida por Castillo al editor del libro, igualmente elogiosa para el autor, (esta reciprocidad de elogios era bastante común entre el maestro y sus protegidos, por eso Antero de Quental se refería a ella como la

bom gosto, a partir de la cual se inicia el espíritu contemporáneo de las letras portuguesas³⁸.

Esta polémica que supuso la *Questão Coimbrã*³⁹ era, en realidad, algo más que una simple divergencia por cuestiones literarias. Significó el enfrentamiento entre dos posturas filosóficas e ideológicas, el conflicto entre el nuevo espíritu científico europeo, y el viejo sentimentalismo domado y retórico que dominaba en Portugal. Las ideas que, en frase de Eça de Queiros, llegaban a “*Portugal aos pacotes, pelo caminho-de-ferro*”⁴⁰, y que representaban un nuevo lirismo social, humanitario y crítico⁴¹ chocaban irremisiblemente con el gusto literario vigente, ejercido por Castilho, pero también, de un modo más amplio, contra todos los conceptos políticos y filosóficos que él y sus satélites literarios, simbolizaban⁴².

Este grupo que se había formado en Coimbra, algún tiempo después y con todos sus miembros ya bastante consagrados, vuelve a reunirse en Lisboa a partir de 1868, en la Travessa do Guarda-Mor, cerca del emblemático barrio del Chiado, formando lo que se dio en llamar el *Cenáculo*: tertulia literaria y filosófica, en la que se discute sobre realismo o socialismo, se apelaba a la República y, con frecuencia, se citaba a Comte, Hegel, Proudhon... En realidad, estas reuniones tienen interés, sobre todo, por haber servido de preparación para las decisivas *Conferências Democráticas do Casino*⁴³, que tuvieron lugar en 1871, el mismo año de la Comuna de París, y que supusieron un

“Escola do Elogio Mútuo”) y donde Castilho atacaba a los jóvenes escritores de Coimbra acusándoles de falta de sentido y mal gusto. La reacción de los jóvenes de Coimbra fue rápida, Antero publicó *Bom-Senso e Bom-Gosto*, en donde respondía con ironía y sarcasmo al viejo maestro y pontífice de las letras oficiales. Los seguidores de Castilho respondieron nuevamente, estableciéndose, entre unos y otros, una polémica que sin duda era mucho más que una simple disensión literaria.

³⁸ CAL, Ernesto Guerra da; “*Questão Coimbrã*” in *Dicionário de Literatura*, (Dirección de Jacinto do Prado Coelho) Ed. Figueirinhas, Oporto, 1983. pp. 895-897.

³⁹ En la colección *Textos literarios* hay publicado un libro de MARINHO, Maria José; y FERREIRA Alberto; titulado precisamente *A Questão Coimbrã* (Editorial Comunicação, Lisboa, 1988), y cuya consulta puede resultar muy útil, pues consta de una introducción crítica, con selección, notas y posibles líneas de lectura, que nos orientan y facilitan su comprensión.

⁴⁰ Citado por MACHADO, Álvaro Manuel; “Romantismo”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dirección de Alvaro Manuel Machado) Ed. Presença, Lisboa, 1996, p. 553.

⁴¹ CAL, Ernesto Guerra da; “*Questão Coimbrã*” in *Dicionário de Literatura* (Dirección de Jacinto do Prado Coelho), Ed. Figueirinhas, Oporto, 1983. p. 895.

⁴² *Ibidem*, p. 895

⁴³ Señala JUNIOR, António Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 15, que “Estaban entonces (las conferencias) un tanto en boga. En España, sobre todo. El ocho de febrero de ese año de 1871, el *Revolución* noticia que en Madrid, llega a haber dos en el mismo día y en el mismo recinto, y desea que también se organicen en Portugal”.

estímulo enorme en la vida cultural portuguesa de finales de siglo.

Aquellas conferencias fueron proferidas en el Casino Lisbonense, entonces en la Rua dos Prazeres, el cual había sido alquilado para tales efectos por Antero de Quental y Batalha Reis y, a su vez, eran difundidas a través de *Revolução de Setembro*, diario en el que trabajaba el hermano de Eça de Queirós. Así, el 18 de mayo de 1871 apareció publicado un manifiesto, —que ya había sido distribuido en forma de prospecto-programa⁴⁴ —, firmado por doce intelectuales: Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queirós, Germano Vieira de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sárga y Teófilo Braga⁴⁵ donde se apuntaban los principales objetivos que se pretendían alcanzar con estas conferencias⁴⁶ :

«Abrir uma tribuna, onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos;

Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-lo assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;

Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa;

Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna;

Estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa: Tal é o fim das Conferências democráticas»⁴⁷.

Sin embargo fueron pocas las conferencias que finalmente se realizaron. La primera, celebrada el 22 de mayo, se tituló *O Espírito das Conferências*, sirvió para que Antero de

⁴⁴ JUNIOR, António Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 20.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 21.

⁴⁶“Las conferencias eran los lunes a las nueve, y la entrada costaba 100 reis”, véase: JUNIOR, António Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 21.

⁴⁷“Abrir una tribuna donde tengan voz las ideas y los trabajos que caracterizan este momento del siglo, preocupándonos, sobre todo, con la transformación social, moral y política de los pueblos; Ligar Portugal con el movimiento moderno, haciéndolo así nutrirse de los elementos vitales de los que vive la humanidad civilizada; Procurar adquirir la conciencia de los hechos que nos rodean en Europa; Agitar en la opinión pública las grandes cuestiones de la filosofía y de la ciencia moderna; Estudiar las condiciones de transformación política, económica y religiosa de la sociedad portuguesa: Tal es el fin de las Conferencias democráticas” Cita literal tomada de Quental, Antero de; “Programma (sic) das conferencias democráticas”, in *Prosas*, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926, pp. 90-91

Quental, realmente el impulsor de la iniciativa, desarrollase el programa enunciado en el manifiesto. La segunda, *Causas da decadência dos povos peninsulares*, fue también pronunciada por Antero de Quental, para quien estas causas eran el catolicismo contrarreformista, el absolutismo y la expansión colonial⁴⁸. Él proponía: frente al catolicismo, “la conciencia libre (...), la filosofía, la ciencia, y la creencia en el progreso, en la renovación incesante de la humanidad por los recursos inagotables de su pensamiento”⁴⁹. Frente al absolutismo, “la federación republicana de todos los grupos autonómicos, de todas las voluntades soberanas, ampliando y renovando la vida municipal, dándole un carácter radicalmente democrático”⁵⁰. Frente “a la inercia industrial, opongamos la iniciativa del trabajo libre, la industria del pueblo, por el pueblo, y para el pueblo”⁵¹. Esto se conseguiría a través de la revolución pues “somos una raza decaída por haber rechazado el espíritu moderno: hemos de regenerarnos abrazando francamente ese espíritu. Su nombre es la Revolución”⁵², pero una revolución pacífica, contraria a las armas, “sólo sus enemigos, desauciándola, la pueden obligar a echar mano de las armas”⁵³. Con todo, y pese a su pacifismo, la conferencia terminaba de manera, para la mentalidad de entonces, escandalosa: “Pues bien, señores míos: el Cristianismo fue la Revolución del mundo antiguo: la Revolución no es sino el Cristianismo del mundo moderno”⁵⁴.

En la tercera conferencia, Augusto Soromenho habló sobre *A Literatura Portuguesa*, en ella atacaba abiertamente a los escritores contemporáneos, y cuestionaba la existencia de valores literarios nacionales con la excepción de Camões y Gil Vicente.

La cuarta fue pronunciada por Eça de Queirós, con el título *A Literatura Nova —O Realismo como Nova expressão de Arte*, e, inspirada en Proudhon, incitaba a la necesidad de provocar en la literatura la misma revolución que se estaba dando en la política o en la ciencia. El arte tenía que ser reflejo de la sociedad de su tiempo, y, por tanto, criticaba al

⁴⁸ La conferencia, reelaborada, puede leerse in QUENTAL, Antero de; “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, in *Prosas*, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926. pp. 92-140.

⁴⁹ QUENTAL, Antero de; “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, in *Prosas*, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926. p. 138

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 138-139.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 139.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 140.

Romanticismo, al que consideraba una forma de evasión, y, de alguna manera, otra forma de traición —“es la fuga de su época”⁵⁵—. Como alternativa al Romanticismo, Eça propone el Realismo, al que considera como “lo verdadero elevado a las condiciones bello e inspirador del bien”⁵⁶.

“A Questão do Ensino”, fue el título de la quinta conferencia. En ella Adolfo Coelho —considerado el fundador de la lingüística en Portugal⁵⁷— criticó la situación de la enseñanza en Portugal, la nefasta tutela religiosa y la necesidad de la completa separación entre la Iglesia y el Estado.

Pero el 26 de junio de 1871, fecha marcada para la sexta conferencia en la que Salomão Saragga pretendía hablar sobre *Os historiadores críticos de Jesús*, y en pleno apogeo de las mismas, apareció pegado en la puerta del Casino un aviso por el que se prohibían las conferencias. El mismo día, el Marquês de Avila, Presidente del Consejo de Ministros del Reino, con el apoyo de las Cortes, mandó prohibir estas conferencias porque allí se propagaba la doctrina de que la causa de la decadencia de la Península era la monarquía y el catolicismo y porque tales conferencias eran “disertaciones que tenían como finalidad lanzar otro elemento de anarquía en medio de la sociedad, aumentando el desorden que infelizmente reina hoy en todas partes”⁵⁸. La reacción fue inmediata, se mandaron cartas a los periódicos, se firmaron manifiestos de protesta, se publicaron opúsculos como la carta de Antero de Quental al “Exmo Senhor António José de Ávila”⁵⁹, etc; pero todo fue en vano, la prohibición se mantuvo y nunca llegaron a darse el resto de conferencias previstas⁶⁰. Con todo, estas conferencias representaron la afirmación de un movimiento de ideas⁶¹ que buscaba la renovación de todas las estructuras del país, por los patrones más modernos de Europa, utilizando para tal fin un

⁵⁵ JUNIOR, António Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 52.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 59.

⁵⁷ ESTELA, Edite; “Tempestades literarias’ — questões e reacções” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996, p. 660.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Está recogida in QUENTAL, Antero de; “Carta ao Exmo Senhor António José D’Ávila”, in *Prosas*, vol. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926. pp. 141-152.

⁶⁰ Estas conferencias según JUNIOR, António Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 140, eran: “O Socialismo” por Batalha Reis; “A República” por Antero de Quental; “A Instrução pública” por Adolfo Coelho y “Dedução positiva da ideia democrática” de Augusto Fuschini”.

⁶¹ LEMOS, Ester de; “Conferências do Casino” in *Dicionário de Literatura*, (Dirección de Jacinto do Prado Coelho) Ed. Figueirinhas, Oporto, 1983. p. 195.

espíritu crítico incisivo⁶². La generación de 1870 tuvo como principales representantes a Antero de Quental⁶³, —al que se considera inspirador de las conferencias— Eça de Queirós⁶⁴, Teófilo Braga⁶⁵, Oliveira Martins⁶⁶, Ramalho Ortigão⁶⁷, y Guerra Junqueiro⁶⁸, pero el número se amplía considerablemente si nos referimos a lo que pudiéramos llamar el *espíritu del 70*, del que participaron muchos periodistas, profesores, artistas, científicos, etc.

En una segunda fase, esta generación volvió a reunirse algunos años después, ya con una visión bastante distinta de la realidad, en los llamados encuentros de los *Vencidos de*

⁶² GARCIA, José Manuel; *Historia de Portugal. Uma visão global*. Ed. Presença, Lisboa, (5ª edição) 1991. p. 245

⁶³ **Antero de Quental**, viene a ser a la generación de 1870 lo que Unamuno a la del 98. Fue uno de los miembros más activos y carismáticos, y, de alguna forma, su mentor. Poeta y ensayista social, se le considera uno de los organizadores y teóricos del movimiento socialista portugués. Su obra, reflejo de su evolución intelectual, va desde la preocupación social y política de sus escritos de juventud, a la más intimista y metafísica de su madurez. Desengañado y, en cierta manera, rendido a los designios de la vida, se suicidó en 1891, en la isla de S. Miguel donde había nacido 49 años antes.

⁶⁴ **Eça de Queirós** (1845-1900), poco después de las conferencias inicia su larga estancia en el extranjero como diplomático que le permitió un conocimiento más próximo de la cultura europea y una visión más distanciada de la realidad portuguesa. Sus novelas, realistas e irónicas, están llenas de personajes que son prototipos sociales de la vida pública portuguesa. En *O Crime do Padre Amaro*, se describe la vida de una ciudad provinciana, pequeño-burguesa y clerical; En *O Primo Basilio*, se retrata a la burguesía lisboeta; mientras *Os Maias*, quizá su obra más destacada, lo es de la aristocracia portuguesa. *Os Maias* es también el retrato lento y detallado, conmovedor y profundo de un Portugal decimonónico. Eça de Queirós fue evolucionando ideológicamente hacia posturas cada vez más conservadoras y pesimistas, muy alejadas del ideario socialista y republicano de su juventud.

⁶⁵ **Teófilo Braga** (1843-1924), prolífico historiador de la literatura (*Historia de la Literatura*, en 12 volúmenes, e *Historia del Romanticismo en Portugal*), político y republicano convencido (llegó a ser Presidente de la República en 1910 y en 1915), fue el intelectual por excelencia. Se le puede catalogar más como divulgador que como creador. Aunque su obra ha envejecido mal, se le considera el introductor del Positivismo en Portugal. Fue célebre su polémica con Antero de Quental, para quien desde sus postulados socialistas, lo importante era cambiar la sociedad, siendo el régimen político una cuestión menor; mientras para T. Braga, era fundamental el cambio de régimen. Su pensamiento ha influido considerablemente en el nacionalismo portugués del siglo XX.

⁶⁶ **Oliveira Martins** (1843-1924), historiador, sociólogo, político, economista teórico, crítico literario, nacionalista exacerbado y de formación autodidacta, estuvo siempre influido por la obra de Proudon y la amistad y admiración a Antero de Quental. Se le considera el introductor en Portugal de los estudios sociológicos y antropológicos. Escribió una *História de Portugal* que ha sido referencia obligada para la historiografía portuguesa durante mucho tiempo. En su última etapa, sobre todo después de su actividad política, su obra es el reflejo de un pensador desilusionado.

⁶⁷ **Ramalho Ortigão** (1836-1915), republicano, periodista y crítico literario, se caracterizó como inventor de *As Farpas*, (en principio en colaboración con Eça de Queirós), comentarios agudísimos, críticos, por veces, mordaces, sobre los acontecimientos e instituciones de Portugal entre 1871 y 1882. Para Oscar Lopes y A.J. Saraiva, su obra constituye “un reportaje periodístico de Portugal, (...) de fuerte poder descriptivo, que hace recordar a ciertos pintores del grupo ‘Silva Porto’, sobre todo, Malhoa, que como él valoraron el colorido de los grupos populares al aire libre”. [Saraiva; A. J. y Lopes, Oscar; *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora (16ª edición), Oporto, 1995]. Son de destacar sus libros de viajes.

⁶⁸ **Guerra Junqueiro** (1850-1923). Poeta y político, panfletario y crítico, fue considerado en vida como uno de los mayores poetas peninsulares. Fue, sin duda, uno de los escritores más admirados y odiados de su tiempo. De gran facilidad oratoria, su poesía es una crítica agresiva contra la religión y la monarquía. En

la Vida, como los denominó el mismo Oliveira Martins, uno de sus participantes más activos. Estos encuentros eran, en realidad, cenas literarias en las que los, en otro tiempo, críticos e inquietos intelectuales, mostraban ahora una actitud profundamente desengañada y conformista ante una realidad que sin embargo seguía siendo bastante similar a la que ellos mismos, unos pocos años antes, habían creído imprescindible dinamitar para poder construir el Portugal moderno y próspero que estuviese en sintonía con la Europa industrializada. Algunos, como Eça o Oliveira Martins, abandonaron incluso su antiguo ideario republicano y socialista pasando a tener posturas monárquicas y conservadoras. El llamado grupo de los *Vencidos de la Vida*, —una docena de amigos, todos de edades similares, con semejanza de gustos y una cierta afinidad política, pues a excepción de Guerra Junqueiro todos simpatizaban con la monarquía o fueron incluso cortesanos⁶⁹—, confirmaría en buena parte aquel dicho atribuido a Pío Baroja, a propósito de la *Generación del 98*, de que una generación es siempre desinfectante para la que le precede e infecciosa para la que le sigue⁷⁰.

En resumen, la Generación del 70, esa irrupción histórica que vino a modificar el panorama cultural portugués, como la define João Medina⁷¹, representó las dos caras de una misma moneda. Por una parte, el surgimiento de nuevas y fecundas ideas, —proyectos de transformar el Portugal subdesarrollado—, lo que sin duda es positivo; por otra, la confirmación del escaso impacto que estas ideas tuvieron en la sociedad y en las estructuras mentales dominantes⁷², lo que ya no lo es tanto. Con todo, señala Guerra da Cal, hay que apreciar enormemente su carácter regenerador y revisor de valores, su afán por reformar el estilo de vida y la literatura del país, su europeísmo cultural, su preocupación por las raíces históricas de la decadencia, que hacen de ella un antecedente de la española *Generación 98*, a la que sin duda influyó⁷³ y con la que indudablemente comparte preocupaciones e intereses.

cierta manera desengañado de la actividad política y de la vida en general, vuelve a su tierra natal y a sus propiedades, buscando la tranquilidad del campo y la sencillez de los que lo trabajan.

⁶⁹ MEDINA, João; *Eça de Queirós e a Geração de 70*, Moraes Editores, Lisboa, 1980, p. 9.

⁷⁰ CARANDELL, Luis; “Las tertulias de café” in *Memoria del 98*, El País (coleccionable), 1998, p. 277.

⁷¹ MEDINA, João; *Eça de Queirós e o seu Tempo*, Moraes Editores, Lisboa, 1980, p. 9 y Medina, João, “A Geração de 70: uma síntese provisória” in *Coloquio-Letras*, nº 28, Noviembre 1975, p. 25.

⁷² GARCIA, José Manuel; *Historia de Portugal. Uma visão global*. Ed. Presença, Lisboa, (5ª edição) 1991. p. 246.

1.1.B. Recorrido somero por el arte portugués del siglo XIX

i. Entre lo neoclásico y lo romántico. La llegada del Naturalismo

Si el mundo literario del siglo XIX, como hemos visto, estuvo sobre todo dominado por el Romanticismo, en el ámbito artístico⁷⁴ ésta fue también la tendencia predominante, si bien en la primera mitad de siglo en coexistencia con el Neoclasicismo.

De la estética neoclásica en Portugal es reflejo la Lisboa pombalina, el Teatro de San Carlos ideado por el arquitecto J. Costa e Silva, y construido bajo la supervisión de Sebastião António da Cruz Sobral; y ya en siglo XIX, el Palacio de Ajuda. En Oporto, con el precedente del Hospital de Santo António, son ejemplos representativos de este neoclasicismo el Palacio de la Bolsa, en la arquitectura civil; y la Iglesia de la Santíssima Trindade, en la religiosa.

La escultura neoclásica en el siglo XIX, sin embargo, es menos representativa, ya sea por la gran influencia de la escuela de Mafra y, sobre todo, Machado de Castro, ya por las pocas salidas al extranjero de los escultores portugueses de este tiempo o por la ausencia de figuras destacadas; lo cierto es que la única obra verdaderamente representativa del Neoclasicismo en este siglo es la *Estatua de D. João VI*⁷⁵ del escultor João José de Aguiar, el único que se había formado fuera del país.

En la pintura neoclásica, además de los muchos artistas extranjeros que trabajaron en Portugal, entre los que sobresalía Betoni, destacaron dos figuras portuguesas que se pueden considerar como las más representativas de esta estética: **Vieira Portuense** (1765-1805) y **Domingos António de Sequeira** (1768-1837). El primero, influido por la pintora Angélica Kauffmann y el francés Jean Pillement, y admirador del grabador italiano Bartolozzi, estuvo becado en Roma y viajó después por Venecia, Parma, Dresde,

⁷³ CAL, Ernesto Guerra da; "Questão Coimbrã" in *Dicionário de Literatura*, (Dirección de Jacinto do Prado Coelho) Ed. Figueirinhas, Oporto, 1983. p. 897.

⁷⁴ Para una visión de conjunto sobre el arte portugués del siglo XIX, y escrito en castellano, es excelente el capítulo de José-Augusto França "El siglo XIX" publicado en *Arte Portuguesa*. Col. "Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986.

Berlín, Viena y Londres, lo que le hizo ser un pintor internacionalista⁷⁶ y muy informado. Cultivó la pintura histórica y religiosa, también el retrato, pero destacó, sobre todo, en sus composiciones y paisajes, muchos de éstos claramente prerrománticos, que le hacen ser, a decir de França, el pintor anunciador de la modernidad en Portugal⁷⁷.

Domingos António de Sequeira, también becado en Roma, volvió antes a Portugal que su compatriota y rival Vieira Portuense. Interesado por la vida política, pintó distintas alegorías alusivas al momento, así como una serie de retratos de los principales políticos portugueses, la cual constituye una galería de tipos y actitudes de gran interés sociológico⁷⁸. Tiene una amplísima obra que refleja facilidad y talento y que sugiere tanto el neoclasicismo italiano, sobre todo en su primera pintura, como el colorido de Turner o analogías con Rembrandt; con todo, según Florido de Vasconcelos, donde Sequeira mejor evidenció sus dotes fue en los dibujos, en los que se reveló como un artista profundamente sensible y de admirable facilidad⁷⁹. Su *Muerte de Camões*, hoy perdida, que representaba al poeta moribundo y pobre acompañado tan sólo por su fiel criado, es considerada como la primera tela romántica portuguesa⁸⁰.

La llegada de los liberales al poder en 1834 va a facilitar el arraigo del Romanticismo en Portugal, que se extenderá á hasta 1880, si bien estos marcos cronológicos, así como las diferencias estilísticas, nacen más de necesidades metodológicas que de las evidencias o intenciones creativas. Con todo, el Romanticismo, condicionado tanto por el carácter periférico de Portugal como por su particularidad histórica y sociológica, tuvo un considerable arraigo en la pintura, escaso en la escultura y bastante original en la arquitectura.

⁷⁵ ANACLETO, Regina; "Neoclasicismo e Romantismo", in *História da Arte em Portugal*, vol. X, Publicações Alfa, Lisboa 1993, p. 43.

⁷⁶ SILVA, Raquel Henriques da; "A arte entre o neoclasicismo e o romantismo" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa 1996. Vol. 1, p. 359.

⁷⁷ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Português*, Col. "Summa Artis, História General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 417. Sobre Vieira Portuense pueden consultarse dos monografías recientes: GOMES, Paulo Varela; *Vieira Portuense*, Edições Inapa, Lisboa, 2001; y *Francisco Vieira, O Portuense, 1765-1805*, (Coord. Elisa Soares y J.A. Carvalho), Museu Nacional Soares dos Reis, 2001.

⁷⁸ SILVA, Raquel Henriques da; "Percurso da Modernidade (1800-1990)" in *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1991, p.100.

⁷⁹ VASCONCELOS, Florido de; *História da Arte em Portugal*, Ed. Verbo, Lisboa 1972, p. 62

En ésta, el Romanticismo empezó en Portugal casi al mismo tiempo que en el resto de Europa y nuevamente por vía inglesa⁸¹. El monumento más representativo es, sin duda alguna, el Palácio da Pena, en Sintra. Fue mandado construir por el rey consorte D. Fernando⁸², alemán, culto y romántico, que se lo encargó al arquitecto, también alemán, Eschwege. La obra, construida entre 1839 y 1849, es un edificio de gusto orientalizante, cuyo aspecto exterior presenta un movimiento de masas y espacios inteligentemente animado, una calculada irregularidad⁸³ en armonía con su lugar de ubicación. El edificio es, por sí solo, un compendio de "neos": neoárabe, neogótico y neomanuelino, que le confieren un aspecto fantástico, de evocación *wagneriana* y escenario de cuento de hadas. En la misma localidad está también el palacio de Monsarrete, ideado por el arquitecto inglés Knowles, en 1863, e igualmente de gusto oriental.

Hay que señalar que buena parte de la arquitectura romántica portuguesa fue trazada por arquitectos extranjeros; así, el italiano Cinatti se encargó de la realización neomanuelina de la fachada occidental del Monasterio de los Jerónimo (1859) o de las Ruinas fingidas del paseo público de Évora (1865). El también italiano Luigi Manini ideó el Palacio-Hotel de Buçaco, edificio de gusto neomanuelino cuyo cuerpo está inspirado en la Torre de Belem, y las arcadas que lo rodean en el Claustro de Monasterio de los Jerónimos, además el edificio está profusamente decorado, lo que le confiere un aspecto elegante y armónico.

En general, el estilo Neomanuelino, ya fuera en fachadas o en palacetes, en edificios públicos o privados, se desarrolló por todo el país, siendo un ejemplo notorio y particularmente representativo la lisboeta Estación del Rossio, obra del arquitecto portugués José Luis Monteiro, y cuyas puertas, como dos bocas de túnel, son una curiosa síntesis entre la función del edificio y el tiempo que lo inspira.

⁸⁰ ANACLETO, Regina; "Neoclassicismo e Romantismo" in *História da Arte em Portugal*, vol. X, Publicações Alfa, Lisboa 1993, p. 88

⁸¹ *Ibidem*, p.95

⁸² Esposo de Doña Maria II, que reinó en Portugal desde 1826 hasta 1853; actuó como regente desde la muerte de ésta, en noviembre de 1853, hasta la coronación de su hijo Pedro V en 1855. La historiografía portuguesa coincide al referirse a él como un hombre de talento, muy preocupado por el desarrollo cultural y el enriquecimiento artístico de Portugal, y que consiguió, con el tiempo, ganarse el respeto y afecto de sus súbditos

⁸³ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Vol.1. BERTRAND Editora, Lisboa 1990. (3ª edición), p. 373.

Junto a esta arquitectura neomanuelina, hay que destacar también las construcciones de inspiración árabe y cierta influencia andaluza, de la que es ejemplo la Plaza de Toros de Campo Pequeno (Lisboa, 1892), obra de José António Dias da Silva, o el Salón Árabe del Palacio de la Bolsa en Oporto.

Al tiempo que decaían estos *revivalismos* estéticos, comenzaron a generalizarse las construcciones que utilizaban materiales nuevos, asociados a la Revolución Industrial. Lógicamente fue en Oporto, ciudad industrial y en cierta manera más despegada de los gustos e inspiraciones cortesanas, donde se dieron los primeros y más destacados edificios que utilizaron el hierro como principal elemento constructivo. Ejemplo de ello son los puentes portuenses de D^a Maria Pia y D. Luis, de 1870 y 1880 respectivamente, el primero proyectado por Eiffel, que trabajó mucho en Portugal antes de encumbrarse en París, y el segundo por Teófilo Seyren. Otro edificio en esta línea es el Palacio de Cristal, también en Oporto, ideado por T. Dilles Jones, e inspirado en el londinense del mismo nombre. Fue construido entre 1861 y 1865, e inaugurado con motivo de la primera gran exposición internacional que sobre temática industrial se celebró en Portugal. Más tarde, este tipo de arquitectura llegó también a Lisboa, y de ello es ejemplo el ascensor de Santa Justa, obra del ingeniero Raul Mesnier du Ponsard, pero inaugurado ya en 1902.

En lo que se refiere a la escultura romántica, ésta, según Regina Anacleto, se resintió de la pobreza vigente en el Neoclasicismo⁸⁴ y de la falta de maestros. Destacó **Victor Bastos** (1829-1894), que se había iniciado en la pintura —es uno de los retratados por Cristino da Silva en *Cinco artistas em Sintra*—, y fue el autor de la *Estatua de Camões*, situada en la plaza del mismo nombre, junto al Chiado, y que desde entonces, como por una suerte de transmutación del poeta, se ha convertido en un lugar emblemático del sentir, o mejor, del sentirse, portugués. Se trata de la representación destacada de Camões, identificado como escritor y guerrero, y rodeado, a su vez, por otros escritores contemporáneos del homenajeado: Fernao Lopes, Pedro Nunes, João de Barros, Zurara, Castanheda, Quevedo, Jerónimo Corte Real y Sá de Meneses. El conjunto es, según Raquel Henriques da Silva, una erudita composición académica donde se conjugan cuerpos y expresiones de gran naturalismo con proporciones y escalas bien estructuradas,

⁸⁴ ANACLETO, Regina; "Neoclasicismo e Romantismo", in *História da Arte em Portugal*, vol. X, Publicações Alfa, Lisboa 1993, p.133.

y donde se cultiva la diversidad pero sometida al fuerte mensaje global, constituyendo la obra maestra de la escultura romántica portuguesa⁸⁵.

Contemporáneo suyo, aunque algo más joven, fue **Alberto Nunes** (1838-1912), formado en París y autor del *Genio de la Independencia*, una de las estatuas situadas en el pedestal del monumento consagrado a los acontecimientos de 1640 y situado en la Plaza de Restauradores (Lisboa). Se trata de una figura en bronce, que, tras haber roto las cadenas que le oprimían, avanza con la bandera, puño en alto, simbolizando la fuerza de la independencia.

El resto de escultores que destacaron en este periodo no eran portugueses sino extranjeros que trabajaron en Portugal, como es el caso del francés Anatole Camels, autor de la decoración escultórica del frontón que remata la fachada del Ayuntamiento de Lisboa y de la estatua ecuestre de *D. Pedro IV*, (Praça da Liberdade - Oporto) y que fue uno de los artistas más prolíficos del final del romanticismo. O de los también franceses Davioud (arquitecto) y Robert (escultor), autores del *Monumento a Don Pedro IV* en la Praça do Rossio (Lisboa), figura en bronce sobre una columna corintia y casi treinta metros de altura.

En cuanto a la pintura, en los inicios de los años 40, con los liberales en el poder, muertos Vieira Portuense y Domingos António de Sequeira, sin medios y con pocas posibilidades de salir al extranjero, las únicas referencias estéticas con la que contaban los jóvenes artistas eran las Academias de Bellas Artes que habían sido creadas entonces, precisamente por los gobiernos liberales. En la Academia de Lisboa enseñaba **A. M. Fonseca** (1796-1890), profesor de pintura histórica y probablemente el único pintor propiamente académico del siglo XIX en Portugal⁸⁶. Pues bien, será precisamente contra esa enseñanza conservadora, involucionista y ecléctica —las clases de paisaje se daban teniendo como modelos reproducciones de grabados mientras se ignoraba la naturaleza y las experiencias al aire libre⁸⁷—, contra la que se va a rebelar un grupo de jóvenes

⁸⁵ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 333.

⁸⁶ FRANÇA, José-Augusto; "Academismo" in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, pp.15-16.

⁸⁷ FRANÇA, José-Augusto; "Romantismo" in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, p.357.

pintores encabezados por **Tomas da Anunciação**, deseosos éstos de nuevos referentes más acordes con el incipiente espíritu burgués al que pertenecían.

Es en esta actitud de rechazo e inconformismo donde, según la historiografía portuguesa, tiene su origen el Romanticismo pictórico en Portugal, el cual se caracterizó, además de por su sentido poco definido, ecléctico y algo peculiar⁸⁸, del que habla José-Augusto França, por prestar gran atención al paisaje, rechazar el tradicionalismo de la enseñanza académica, mostrar interés por los temas locales, simpatizar con lo pintoresco y fomentar un cierto nacionalismo entre lo teatral y lo patriótico.

Fuera de la Academia, la única enseñanza posible era la que se pudiera obtener de los pintores extranjeros que, como los franceses A. Roquemont o A. J. Noel, pasaron bastante tiempo en Portugal retratando a la nobleza y a la alta burguesía, pero también pintando paisajes, escenas campestres y tipos populares, lo que era una autentica novedad en el mundo artístico del momento. Ante la imposibilidad de conocer directamente a Gericault, Delacroix, Constable o Antoine Gros, la influencia que ejerció, por ejemplo, **Augusto Roquemont** fue enorme. Su presencia constituyó un verdadero estímulo, probablemente más por lo que sugería que por lo que enseñaba, para los jóvenes artistas que, como Anunciação, estaban cansados del frío academicismo, y, de alguna forma, intuían la máxima romántica de que las más bellas obras del artes son las que expresan el temperamento del artista.

A **Tomás de Anunciação** (1818-1879), se le puede tener, por tanto, como el iniciador del Romanticismo pictórico en Portugal. De procedencia social humilde, fue alumno y luego profesor de la Academia de Bellas Artes de Lisboa, y en cierta manera se convirtió en el punto de referencia para los jóvenes pintores que, como Cristino



1. Tomás de Anunciação, *Vista da Amora, paisagem com figuras.*, 1852, óleo sobre tela, Museu do Chiado, Lisboa.

⁸⁸ FRANÇA, José-Augusto; "Romantismo" in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, pp.357-359

da Silva, sentían por él verdadera admiración. Su obra se caracteriza por melancólicas vistas⁸⁹ por las que merodean o descansan animales [1]. Éstos cada vez irán teniendo mayor protagonismo en sus cuadros, mientras la naturaleza, que nada tiene que ver con aquella otra, agreste y salvaje, que precursoramente describió Bernardin de Saint-Perre, se reduce al marco necesario para que los animales pasten o descansen. Es, por tanto, como Constant Troyon, más un pintor animalista que paisajista, —los títulos de los cuadros se refieren más a ellos que a la naturaleza⁹⁰— no obstante, con él se ha dicho que arranca la pintura de paisaje en Portugal.



2. Cristino da Silva, *Cinco artistas em Sintra*, 1855, MCh., Lisboa.

Esta pintura tendrá su respaldo definitivo con su amigo y discípulo João **Cristino da Silva** (1829-1877). Temperamental e inconformista, de espíritu romántico, éste se dio a conocer en 1855 cuando presentó *Cinco Artistas em Sintra* [2]. Esta obra-homenaje, dedicada precisamente a

Anunciação, constituyó una novedad y, en cierta forma, una síntesis de lo nuevo en el arte de entonces, pues reunía simultáneamente una pintura de paisaje (las peñas y el fondo, donde entre la bruma puede verse el romántico Palácio da Pena), de costumbres (el viejo campesino, la joven, el muchacho descalzo o los niños, todos vestidos de manera humilde y popular) y de retrato en grupo (donde también están junto con Anunciação, Metrass, Victor Bastos, José Rodrigues y el propio Cristino que se autorretrató); y en la que además, la naturaleza no es una mera alusión intelectual, sino que tiene presencia física⁹¹. Comparando su obra con la de Anunciação, se ve que en los cuadros de Cristino el paisaje es el motivo principal, sin



3. Cristino da Silva, *A passagem do gado*, 1867, MCh., Lisboa.

⁸⁹ SILVA, Raquel Henriques da; “Romantismo e pré-naturalismo” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa?, 1995, p. 330.

⁹⁰ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990. p. 263.

⁹¹ *Ibidem*.

necesidad de animales o escenas que lo justifiquen. Junto con *Cinco artistas en Sintra* su obra más conocida es *A paisagem do gado* [3] en la que J.-A. França, por la fuerza del árido primer plano, abruptamente cortado en una quiebra del terreno, y la lejanía esfumada del fondo, encuentra parentesco con la pintura prerromántica inglesa⁹².

También retratado en *Cinco Artistas en Sintra* está Francisco Augusto **Metrass** (1825-1861). Tuberculoso desde joven y así también trágicamente coherente con esa enfermedad tan literariamente romántica; Metrass fue el pintor de este periodo que abordó los temas históricos y los desnudos femeninos. A él se deben dos de las obras más sobresalientes del Romanticismo portugués:

Camões na Gruta de Macau, [4] — inspirado en aquella otra pintura de Sequeira, hoy perdida y precursora del Romanticismo—, donde se muestra al poeta en actitud reflexiva, dolorosamente reflexiva, ante, tal vez, la inexplicable, por incomprensible, actitud que Portugal tiene con sus hijos más válidos cuando éstos le son críticos. El tema de Camões pensativo es bastante frecuente en la pintura portuguesa⁹³ pues el autor de *Os Luisiadas*, además de símbolo de la unificación y liberación nacional, es también el prototipo de



4. F. Metrass, *Camões na gruta de Macau*, 1853, MCh., Lisboa.

hombre incomprendido y genial que se ve abocado al ostracismo por la indiferencia de su tiempo. Este, digamos, *papanatismo* es bastante común en la cultura portuguesa, donde con excesiva frecuencia se desprecia la vida y la obra de artistas o intelectuales a los que después, llegada la muerte o el triunfo en tierra ajena, se va a enaltecer casi devotamente. La otra composición a la que nos referimos es *Só Deus*, [5] escena de desnudo femenino

⁹² FRANÇA, José-Augusto; "Cristino (João C. da Silva)" in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, p. 98. Sobre Cristino da Silva es fundamental el estudio que realizó Maria de Aires Silveira con motivo de la exposición que sobre este pintor se celebró en el Museu do Chiado en la primavera de 2000, véase: *João Cristino da Silva 1829-1877* (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2000.

⁹³ Sobre la presencia de Luís de Camões en las artes plásticas existe una bibliografía considerable, pueden ser de interés la consulta del estudio organizado por GARCIA, M. Graça Silva, con prefacio de José-Augusto França, *Luís de Camões: Álbum de Estampas*, Banco de Portugal, Lisboa, 1983. También la obra de COUTINHO, B. Xavier; *Camões e as Artes Plásticas (subsídios para a iconografia camoneana)*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1946 (dos volúmenes). Y el artículo de MACEDO, Diogo de; "Camões e os pintores", in *Ocidente*, Lisboa, 28 (146) junio 1950, pp. 299-301.

en la que una madre sujetando a su hijo trata *in extremis* de salvarse de la fuerza enorme y trágica del agua. Particularmente expresivo y doloroso es el rostro del niño.

Junto a Metrass, se caracterizaron también por la temática histórica, **Marciano Henriques da Silva** (1831-1867), del que existen muy pocas obras y Caetano da **Costa Lima** (1835-1989), de ambientes lúgubres y acentuado dramatismo.



5. F. Metrass, *Só Deus*, 1856, MCh., Lisboa.

En la pintura de retrato destacó sobre el resto el **Visconde de Menezes** (1817-1878). Aristócrata reciente y de origen inglés por parte materna, mantuvo siempre una actitud distante con los círculos artísticos lisboetas, si bien fue amigo de Metrass y de Tomas de Anunciação, principalmente en su juventud. Toda su obra está fuertemente influida por los esquemas retratistas ingleses, así como por el alemán Wintherhalter, cuya obra conoció en París y que, de alguna manera, está presente en su *Retrato da Viscondessa de Menezes* [6], su esposa, una de las obras cumbres del Romanticismo portugués. En él, la Vizcondesa, elegantísima por compostura y hermosa por naturaleza, parece prestarse generosamente a ser modelo de la emergente burguesía regeneracionista, tan necesitada de referentes como espléndida en emulaciones.



6. V. de Menezes, *Retrato da Exmª Viscondessa de Menezes*, 1862, MCh., Lisboa.

En la misma línea de pintores retratistas conviene mencionar a **João António Correia** (1822-1896), más valorado, no obstante, por haber sido profesor de Silva Porto, Marques de Oliveira o Henrique Pousão, que por su propia obra.

Junto al grupo de pintores preocupados por la temática animalista o de paisajes de los que hablamos anteriormente, habría que señalar otro grupo, también seguidor en cierta manera de Roquemont, y que sería el de los que, según Henriques da Silva, entienden la pintura como una forma de lectura⁹⁴, y para los cuales el tema o motivo inspirador de la escena, por lo general costumbres populares, es el verdadero protagonista del cuadro. Entre los seguidores de esta tendencia se suele citar a Leonel Marques Pereira, António José Patrício, José Rodrigues, António Alves Texeira (O Vizela), Francisco José Resende, António Maria Bordalo Pinheiro y Alfredo Keil (1850-1907).

Marques Pereira(1828-1982), interesante más por el valor documental de sus obras que por la originalidad de las mismas, prestó siempre mucha atención a los pormenores. **António José Patrício** (1827-1858), de origen muy humilde y vida muy corta, también se caracterizó por obritas de género, muy ricas en detalles, con las que describe las situaciones entrañables o comovedoras de lo cotidiano [7]. También de familia humilde, pero de carácter más retraído, **José Rodrigues** (1828-1887) fue igualmente pintor de costumbres populares, actividad que alternó con retratos de la burguesía y de la aristocracia lo que le permitió una situación de mayor holgura económica. No fue éste el caso de António Alves Texeira, conocido con el apodo de **O Vizela** (1836-1863), por haber nacido en la localidad de Caldas de Vizela, como los anteriores de origen muy humilde pero de vida más triste y desgraciada, — murió en la miseria pidiendo limosna en una silla de ruedas —, lo que puede explicar ese aire, entre melancólico y enfermizo, que caracteriza a sus obras y del que es buen ejemplo su último cuadro, casi profético, titulado *O Enterro de um pobre*.



5. A.J. Patrício, *A despedida*, 1858, MCh., Lisboa.

⁹⁴ SILVA, Raquel Henriques da; "A arte entre o neoclassicismo e o romantismo" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Vol. I. Publicações Alfa, Lisboa 1996, p. 360.

Francisco Resende fue el representante portugués de este periodo, su pintura fue evolucionando desde una primera fase en la que la influencia de Roquemont, su maestro, era evidente, a otras de mayor autonomía tanto en la composición como en la gama cromática utilizada. Amigo de colores vivos, atrevido de temperamento y bohemio por vocación, consiguió que el rey le costeara su formación en París, donde destacó por su maestría en el retrato. Tiene mucho interés su *Autorretrato* [8] en el que aparece ataviado con una gorra roja, lo que da a la composición una nota de color y sirve para reforzar el aire de complacencia y arrogancia que refleja el rostro.



8. F. J. Resende, *Autorretrato.*, 1860, óleo sobre tela, Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto.

António María Pinheiro (1815-1880), —que además de pintor tiene mérito como instructor, pues bastante debió aportar, además de lo puramente biológico, a la formación de sus hijos: Columbano y Rafael Bordalo Pinheiro, de los que hablaremos más adelante y que son dos de las figuras más destacadas del naturalismo portugués—, se caracterizó, sobre todo, por escenas de costumbres y lo que se ha dado en llamar pequeñas composiciones histórico-aneecdóticas⁹⁵. **Alfredo Keil** (1825-1893), bastante más joven que los anteriores, era hijo de un reputado sastre alemán afincado en Lisboa, lo que le facilitó su formación en Alemania. Destacó también como músico y según J.-A. França, se comporta como elemento de unión entre los románticos de los años cincuenta y los naturalistas de los ochenta, ahondando a medida que pasaba



9. A. Keil, *Praia Grande.*, 1880, óleo sobre tela, M. Ch., Lisboa.

⁹⁵ ANACLETO, Regina; "Neoclassicismo e Romantismo", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 10, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p.157.

el tiempo en los preceptos de éstos, pero sin abandonar un sentimentalismo que lo ligaba inevitablemente a los primeros⁹⁶ [9]. Con él el paisaje portugués llegó a un callejón sin salida⁹⁷.

Junto a estos pintores costumbristas habría que hablar también de los pintores románticos que encontraron en el mar, —elemento de la naturaleza tan romántico, por otra parte— el motivo de su inspiración. Destacan entre estos Juan Pedroso, Luis Tomasini e Isaías Newton. De ellos, **Pedroso** (1825-1890) destacó también como grabador (tiene una obra en dos volúmenes *A Gravura de Madeira em Portugal*, de gran interés, especialmente, por su valor didáctico); **Tomasini** (1823-1902) es, sobre todo, el pintor de los barcos, tema al que dedicó su obra casi en exclusiva; por su parte, **Isaías Newton** (1838-1931) viene a representar en las pinturas de marinas el mismo papel de transición que J.-A. França atribuye a Alfredo Keil en el paisaje.

Mención aparte merecen **Alfredo de Andrade** (1839-1915), medievalista de vocación y restaurador de edificios medievales, además de pintor, cuya obra se caracterizó por ser una pintura sensible a los valores del "aire libre", próxima a la Escuela de Barbizon⁹⁸. Y, sobre todo, **Miguel Ângelo Lupi** (1826-1883), considerado por toda la historiografía portuguesa como el elemento de enlace entre el romanticismo académico de buena parte de su obra y el realismo, de enorme penetración psicológica, que caracteriza a sus retratos. De ascendencia italiana, tras frecuentar inicialmente la Academia de Bellas-Artes de Lisboa, donde fue discípulo de A.M. da Fonseca, se formó en Roma (1860-63). Luego pasó por París, donde pudo contrastar su academicismo formativo y su visión romántica de la pintura, que había aprendido en Portugal, con los nuevos



10. M. A. Lupi, *Retrato de D.ª Maria das Dores Sousa Martins.*, 1852, óleo sobre tela, M.Ch, Lisboa.

⁹⁶ FRANÇA, José-Augusto; "Keil, Alfredo" in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, p.194.

⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Vol.1. Bertrand Editora, Lisboa 1990. (3ª edición), p.236

⁹⁸ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, [Lisboa], 1995, p. 332.

planteamientos realistas que en los años sesenta dominaban en la capital francesa. De vuelta a Portugal es nombrado profesor de Pintura de Historia en la Academia de Bellas Artes, lo que le permitió realizar una obra de tono académico bastante ecléctica y convencional. Sin embargo, sus retratos son de gran verismo psicológico y de admirable riqueza matérica⁹⁹. Según J.-A. França, sin él pretender ningún tipo de crítica social o política, sus retratos encierran tal veracidad que se constituyen por ellos mismos en una crítica a los valores burgueses dominantes. Son, pues, imágenes que sin ser revolucionarias en la apariencia, son bien realistas en la función¹⁰⁰. Así: *Maria das Dores Sousa Martins*, [10] *Retrato da Marquesa de Belas*, *Retrato de António Feliciano de Castilho*, *Retrato de Duque de Ávila*, etc. También tienen interés algunas pequeñas composiciones de interior como *Efeito de luz-Uma mulher à janela*, donde se manifiesta por primera vez en Portugal, una intención en la modulación luminosa de las formas que anuncia la estética naturalista¹⁰¹.

De cualquier manera, el Romanticismo portugués está tan lejos de la fuerza y la emotividad de los cuadros de Delacroix, como distantes están sus paisajes sentimentales y tiernos de las agrestes y atormentadas montañas de Friedrich. Esta lejanía refleja de alguna manera lo poco que tienen en común la Europa del carbón y de las fábricas, de la mentalidad burguesa y la conciencia proletaria, con el Portugal humilde y agrario de los señores de espuela y los obreros amedrentados. El arte del Romanticismo, sin pretenderlo, es también —como luego lo será Realismo, como quizá lo ha sido siempre— el reflejo de su suelo y de su tiempo. Tal vez por eso, como ha escrito en más de una ocasión Diogo de Macedo, el Romanticismo portugués es un Romanticismo naturalista, apegado al sentimiento nacional, lírico y enternecido por las sorpresas del paisaje y de los tipos populares. Un Romanticismo acorde con el espíritu y el sentimiento portugués.

⁹⁹ VASCONCELOS, Dario de; *História da Arte em Portugal*, Ed. Verbo, Lisboa 1972, p. 111.

¹⁰⁰ FRANÇA, José-Augusto; "Arte e vida artística em Portugal no século XIX" in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional da Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 39.

¹⁰¹ SILVA, Raquel Henriques da; "Percurso da Modernidade (1800-1990)" in *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p.102. Sobre M.A. Lupi es destacable la reciente exposición que de su obra se organizó en el Museu do Chiado en la primavera del 2002. De la misma se editó un excelente catálogo con textos de Maria de Aires Silveira y Cristina Azevedo Tavares. Véase: *Miguel Ângel Lupi* (Catálogo), Museu do Chiado, Lisboa 2002.

ii- Entre el Realismo y el Naturalismo: la escultura en Portugal en la segunda mitad del siglo XIX

Si anteriormente dijimos que el Romanticismo había sido un periodo pobre para la escultura en Portugal, en la segunda mitad del siglo XIX, por el contrario, alcanza un protagonismo merecido, caracterizándose por un naturalismo de corte nacionalista, altamente expresivo y de enorme calidad.

Tres son las figuras que hemos de destacar en este periodo:



11. Soares dos Reis, *O desterrado*, 1872, mármol, MCh., Lisboa.

La primera es, sin duda, la de **António Soares dos Reis** (1847-1889), autor de una obra amplia y certera, pero también artista incomprendido y desaprovechado, tan poseedor de la pericia y del genio necesarios para la escultura como de las razones insabibles y confusas que le llevaron al suicidio con poco más de cuarenta años. Era hijo de un tendero de Vila Nova de Gaia y se había formado en París y en Roma donde estuvo como becario. Allí debió sentir, a decir de Henriques da Silva, la vivencia contradictoria de los mejores artistas portugueses que frecuentaban los grandes centros de arte internacional: saber que esos centros existen pero al mismo tiempo ser conscientes de que a ellos les están vedados, y no por falta de talento propio, sino por las carencias del país en que nacieron¹⁰⁴, lo que de ser cierto serviría tanto para justificar su desencanto vital como para explicar su creación artística.

Para colmo, cuando volvió a Portugal fue calumniado —se le acusó de plagio en alguna de sus obras— y, en cierta forma, menospreciado, por lo que

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p.349.

se vio obligado a aceptar encargos menores que estaban muy por debajo de sus capacidades creativas. Terminó siendo profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde intentó, vanamente, reformar la enseñanza de la escultura en Portugal.



11. Soares dos Reis, *O desterrado*

A él se debe una de las obras notables de la escultura occidental de su tiempo¹⁰⁵, *O Desterrado* [11], que constituye el auténtico nacimiento del Naturalismo en la escultura portuguesa¹⁰⁶. Ideada en Roma, en sus tiempos de becario, y acabada en Oporto, es una obra emblemática por su maestría — un compendio de valores clásicos, románticos y realistas—, pero también por su significado. Pareció esculpirse para expresar físicamente el sentimiento hondo e inabarcable de la *saudade*, tan portuguesa, tan inexpiable, la pena sola que acuna hasta que la ausencia duele. La *saudade*, dicen, es tan atemporal como irreprimible, tan dolorosa como dulce, tan real como indescriptible. Por la tristeza del rostro ganimedeano del Desterrado se va toda la perfección del cuerpo y de la juventud, como se nos va a todos la vida sin un Zeus que nos rescate.

Soares dos Reis, impaciente y conmovedor como ese Portugal culto y enigmático de Antero, de Oliveira Martins o del viejo Camilo, él también, aún joven y ya "vencido de la vida", cansado de tanto esperar tanto, optó por salirle al encuentro¹⁰². La vida era tan suya como lo es la veracidad de las manos del *Conde de Ferrara*, o la expresividad de la *Viscondessa de Moser*.



12. Simões de Almeida, *O malmequer*, 1872, mármol, MCh., Lisboa.

¹⁰⁵ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Portugués*, Col. "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 453.

¹⁰⁶ MACEDO, Diogo de: *Quelques Notes sur la Peinture e la Sculpture au Portugal depuis le Naturalisme*, Ed. de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1967, p. 7.

¹⁰² Es intrigante y, en cierta forma, conmovedor, para los que nos acercamos a la cultura portuguesa, la propensión al suicidio como solución por la que optaron algunos de sus hombres más decididos y creativos. Sobre Soares dos Reis puede verse *Álbum fototípico e descriptivo das obras de Soares dos Reis. Livro do centenário 1889-1989*, Centro Artístico Portuense, Oporto, 1988.

Compañero de él en París y en Roma e igualmente profesor, aunque en Lisboa, **Simões de Almeida** (1844-1926), también fue un excelente escultor aunque sin alcanzar la genialidad de Soares dos Reis. Discípulo de Victor Bastos en Portugal y de Jouffroy en Francia, su obra va desde el acusado clasicismo de *Desfolhando Malmequer*[12], en el que una joven de enorme belleza y actitud sentimental deshoja una margarita, símbolo del amor y de la duda, al simbolismo del pensativo *Don Sebastião*, nuevamente reflejo del sentimiento nacional de la *saudade*; otras son ya claramente naturalistas como *Órfão*, *Anjo da Vitória*, —en el monumento de la Praça dos Restauradores (Lisboa)— o *Saltimbanco* de inspiración popular y fuerte dinamismo.

Algo más joven que los anteriores es António **Teixeira Lopes** (Vila Nova de Gaia, 1866-1942) que ha sido considerado el máximo representante del Naturalismo escultórico portugués. Discípulo y continuador de Soares dos Reis, coincidió con él en París, donde también fue alumno de Jouffroy, y donde obtuvo éxitos considerables como la Legión de Honor, o el Gran Premio de la Exposición de 1900. Su obra reveló, a decir de Reinaldo dos Santos, el talento de modelar el mármol con la caricia amorosa de un realismo sensible¹⁰³.

Su obra más destacada es, quizá, *A Viúva* [13], conjunto escultórico de gran verismo y conmovedora belleza en el que una joven se dispone a amamantar a un niño. De no ser por el rostro, sereno pero dolorido, y por el título, que carga semánticamente la composición, esta representación, en cierta manera dramática y cotidiana, sería un canto a lo femenino, a la hermosura del cuerpo y a la magia de la maternidad.

António Teixeira Lopes abundó en las representaciones de niños, con las que consigue unir



13. Teixeira Lopes, *A viúva.*, 1893, mármol, M. Ch, Lisboa.

¹⁰³ SANTOS, Reinaldo dos; *Oito séculos de arte portuguesa*, Empresa Nacional de Publicidade, s/l, s/d..

el naturalismo de su tiempo al clasicismo donatellesco¹⁰⁴, y de las que son buenos ejemplos *Menino a Chorar* o *Caim*. También realizó alegorías (*A História, A Dor*) y obras de temática religiosa (*Senhora de Fátima, Santo Isidro*). Fue así mismo autor de bustos destacadísimos sobre figuras notables de la cultura portuguesa, como los de Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Alfredo Keil, Gomes Texeira (matemático), Augusto Roa (actor), etc., todos de una gran profundidad psicológica, donde más que reflejos de rostros parecen descripciones de carácter. Junto a ellos, es de destacar el monumento dedicado a Eça de Queirós —en la plaza lisboeta del Barão de Quintela y al parecer inspirado en una frase del escritor: "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia"¹⁰⁵ — en el que Eça corteja la figura alegórica de *La verdad*, que constituye, en opinión de José-Augusto França, el mejor desnudo femenino del Naturalismo portugués¹⁰⁶.

Junto a estas figuras destacadas, otras menores como las de **Moreira Rato**, propenso a las representaciones de temática humilde, tratadas siempre con ternura, aunque en obras como *Sem casa e sem pão*, muestre un mayor realismo, sobre todo en la figura de la madre, no exento de la exageración verista y sentimental que le caracterizó¹⁰⁷; **Costa Mota**, destacado en el género histórico y escultor de gran lirismo; **Augusto Santo**, de vida difícil y también tuberculoso, más temperamental que creativo, y cuya obra oscila entre lo ecléctico y lo dramático; **Tomás da Costa**, de acusada influencia francesa y también pintor de paisajes de tendencia impresionista; en fin, autores menores cuyas obras llenan de encanto las plazoletas, jardines y paseos de muchas ciudades portuguesas. Con ellos los nombres de una segunda generación de naturalistas, **Alves de Sousa, Oliveira Ferreira, Francisco dos Santos...** nacidos todos en el último cuarto de siglo, pero que participaron de la misma trayectoria estilística que los anteriores.

¹⁰⁴ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; "O naturalismo na escultura", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 143.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰⁶ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Portuguesa*, Col "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 455.

iii. El Primer Naturalismo Portugués

Sobre los conceptos de realismo y naturalismo

En 1849, Courbet, para desagrado de la burguesía francesa del Segundo Imperio, pintó el *Entierro en Ornans*. Aquel cuadro significó también, para muchos, el entierro del Romanticismo. Eran los tiempos de la Francia revolucionaria de 1848, cuando la burguesía se mostró dispuesta a mantener el poder tan costosamente conseguido, aunque para ello tuviera que reprimir a sus molestos “compañeros” de viaje; y cuando éstos, los obreros, estaban cada vez más mentalizados de su condición de clase, de sus intereses distintos y hasta contrarios a las aspiraciones burguesas con las que hasta entonces habían coincidido. En esa Francia positivista y concienciada, eufórica por los avances y decidida en el progreso, cada vez tenía menos sentido el Romanticismo y sus vías de escape. Ni el pasado como excusa, ni lo exótico como estímulo, ni la imaginación como esencia, podían satisfacer las inquietudes cada vez más críticas de los nuevos intelectuales. Ahora es la realidad la que se habita, la que nos ha de conmover o satisfacer, y es, por tanto, la realidad, en su concepción proudhoniana, la que tiene que servir de inspiración al arte. Son las escenas de lo cotidiano —las que viven los hombres anónimos en el espacio común, con sus carencias y apuros— lo que tiene que ser pintado. Ese es el realismo que Courbet reflejaba en *Los picapedreros* o *Entierro en Ornans*.. El mismo que Daumier enseñaba en sus dibujos de trazo firme cuando, satirizando la vida burguesa, daba testimonio de las miserias sociales; el mismo que mostraba Constantin Guys en sus dibujos sobre la Guerra de Crimea; similar al de las novelas de Balzac o de Stendhal, y comparable, sólo, con las enormes profundidades psicológicas de Madame Bovary.

En pintura, el Realismo, más innovador por la temática que por las formas, tuvo sus antecedentes en la Escuela de Barbizon y en la pintura al aire libre: nombres como los de Theodore Rousseau, Daubigny, Diaz de la Peña o Jean-François Millet se pueden considerar los precursores sentimentales, a veces poéticos¹⁰⁸, de ese otro realismo objetivo y republicano de Gustave Courbet. Pues bien, será este realismo sentimental, este, digamos, naturalismo de Barbizon —y no el realismo más crudo y crítico de

¹⁰⁷ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 70.

Courbet— el que en realidad, como veremos posteriormente, va a influir en la pintura portuguesa del último cuarto del siglo XIX, de acuerdo con lo que se ha dado en llamar primer y segundo naturalismo portugués.

Así pues, en Portugal, el Realismo, entendido como crítica social tal como lo hace Daumier o Courbet, no alcanzó, ni de lejos, el reflejo que tuvo en Francia. Si bien es cierto que Eça de Queirós había citado a Courbet en aquellas conferencias del Casino, y había propuesto el arte de éste y las teorías de Proudhon como referencias imprescindibles para adentrarse en los nuevos caminos que de acuerdo con los tiempos debía tomar la pintura, la realidad posterior parece confirmar que esas referencias no eran sino interesantes aportaciones argumentales, más reflejo de una declaración de intenciones que del conocimiento real de la obra que se proponía como estímulo. Por eso, el Realismo, como es lógico si tenemos en cuenta la situación periférica de Portugal —a donde sólo se llega por mar, casi siempre desde Inglaterra, o por el largo camino de España, por lo general mal “empedrado”— se manifestó lento, tarde y tan atenuado que resulta prácticamente inexistente.

Por otra parte, quizá fuera conveniente, aunque sólo sea a modo de recordatorio, hacer una observación respecto a los conceptos de Realismo y Naturalismo. Es en la literatura donde se dan más nítidamente las diferencias entre estos dos conceptos, entendiéndose por Naturalismo una cierta derivación del Realismo. El Naturalismo no pretende ya fotografiar la realidad, sino más bien analizarla, explicarla, llegando incluso a primar el verbo informar sobre el contar. Sin embargo, en el arte, al contrario de lo que pueda suceder en la literatura, el término naturalismo no se entiende como opuesto a idealismo, pues no busca analizar nada, sino simplemente imitar fielmente a la naturaleza. Es precisamente en ese deseo de emulación, en el que debemos entender el concepto de Naturalismo cuando nos estamos refiriendo a la pintura portuguesa.

Además, en Portugal, en lo que al arte se refiere, es ciertamente difícil establecer diferencias entre Realismo y Naturalismo, y mucho menos remarcarlas con periodos. Por ello, se tiende a considerar como realista casi exclusivamente los retratos de M. A. Lupi,

¹⁰⁸ SANTOS, José Júlio Andrade dos; “Pintura Realista” in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III. Estudos Cor, Lisboa 1973, pp. 188 ó 189.

aunque más por su verismo que por su intención; y, sin embargo, se recurre a englobar bajo el término más vago y menos comprometedor de Naturalismo a todos los pintores que, alejándose costosamente de las rémoras románticas, se irían arrimando a las influencias barbizonianas que de Francia habían de traer Silva Porto y Marques de Oliveira. En Portugal, para encontrar algo realmente parecido al realismo, entendido como conciencia crítica e intención polemista, tal como pudiera tener la pintura de Courbet o de Daumier, habrá que esperar a los años cuarenta del siglo XX, cuando se desarrolle el Neo-realismo (eufemismo que recibe en Portugal el Realismo socialista, impuesto por el absurdo político de no dejar llamar a las cosas por su nombre).

Con esto, podemos ver que el Naturalismo en Portugal se extiende desde los años 80 del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, distinguiéndose, según la clasificación realizada por J-A. França¹⁰⁹, dos generaciones bien diferenciadas: una primera en torno a las figuras de Marques de Oliveira, Silva Porto y el Grupo do Leão, en la que además hay que incluir los casos más o menos aislados de Sousa Pinto, Artur Loureiro, Ernesto Condeixa, José de Brito, y el talento singular de Henrique Pousão (es lo que en nuestro trabajo hemos englobado bajo el epígrafe de Primer Naturalismo); y una segunda generación, en la que se suelen incluir a los pintores nacidos después de las décadas de 1860 y 1870 (y que nosotros estudiamos en el apartado El Segundo Naturalismo Portugués y su persistencia en décadas posteriores) y que fueron continuadores de los valores naturalistas de la primera generación, aunque esta continuidad se debiera más a la elección de los temas que a la factura de los mismos¹¹⁰.

¹⁰⁹ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Vol.II. Bertrand Editora, Lisboa 1990 (3ª edición). pp. 46 y 47. Ahora bien, José-Augusto França aclara después en la página 48 de esa misma obra, como lo hará luego nuevamente en la página 226, la dificultad taxonómica que presentan los casos de Malhoa y de Columbano, que si bien cronológicamente estarían dentro de la primera generación, sin embargo por su importancia y significación se “proyectan” igualmente en lo que se ha dado en llamar Segunda Generación Naturalista. En este trabajo, como así mismo se hace en el catálogo de presentación del Museu Nacional de Soares dos Reis, se ha optado por incluirlos dentro de la Primera Generación Naturalista, sin con esto pretender limitar ni su influencia ni su importancia. Sirva esta nota de aclaración metodológica.

¹¹⁰ SOARES, Elisa; “Naturalismo. Pintores da Segunda Geração” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Porto 1996, p. 196.

Silva Porto y la llegada del Naturalismo a Lisboa

En la llegada del Naturalismo a Portugal¹¹¹, tuvo mucha importancia la institucionalización en 1865 de unas ayudas oficiales para la formación de portugueses en el extranjero, con las que los gobiernos regeneradores pretendían estimular la creación de los jóvenes más destacados y favorecer así la modernización del país. En el medio artístico estas ayudas eran concedidas por las Academias de Bellas Artes de Oporto —al cargo de la cual estaba el Conde de Samodães— y de Lisboa —regida por el Marqués de Sousa Holstein—. Su disfrute obligaba a asistir durante los primeros cuatro años a la Escuela de Bellas Artes de París, con una preceptiva visita a Roma en el quinto curso como exigencia de final de carrera, además del envío anual de trabajos a Portugal para que se pudiese llevar un seguimiento adecuado de los alumnos becados. Estas estancias, como veremos, permitieron la llegada a Portugal de ideas y corrientes que si bien estaban ya establecidas en Francia eran aún ignoradas en esta fachada del Atlántico.

En 1873 estas ayudas fueron concedidas, tras concurso público, a dos muchachos amigos, ambos naturales de Oporto y los dos vocación paisajista, pero que, aprovechándose de que por entonces había sido creada la beca para pintura de paisaje, que completaba la ya tradicional de pintura de historia, optaron por solicitar ayudas distintas para no hacerse la competencia. Eran António da Silva Porto (1850-1894) y João Marques de Oliveira (1853-1927). A su vuelta, como si agradecidos trajesen un recuerdo de París —los detalles que tradicionalmente se traían de los viajes siempre fueron, a fin de cuentas, una forma entrañable y generosa de informar sobre lo que es frecuente en otros sitios—, introdujeron el Naturalismo en Portugal.

Silva Porto, simple y bondadoso, de salud débil y temperamento melancólico¹¹², tuvo como profesores en París a Yvon y Cabanel, y en paisaje a Beauviere y Groseillez. Este último le aconsejó que pintase primero copias de paisajes en el Louvre y que cuando llegase la primavera se marchase a Barbizon, a donde luego volvió con frecuencia, para

¹¹¹ Para todo lo que tiene que ver con esto nos parece interesante el trabajo realizado por Maria Emilia Pacheco en su Memoria de Licenciatura “Silva Porto e a expressão ideológica da pintura naturalista em Portugal”, publicada posteriormente. Véase: PACHECO, Maria Emília Vaz; *Silva Porto e o Naturalismo em Portugal*, Câmara Municipal de Santarem, 1993.

¹¹² MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo do Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987 (Conferencia leída en el Museu de José Malhoa el 14-1-1982). p. 5

pintar directamente la naturaleza¹¹³. Allí, en la comuna de Chailly-en-Bière —única y larga calle ladeada de casas bajas donde habitaban 351 personas, de los que 147 eran campesinos, leñadores, carboneros o mineros y 100 artistas o extranjeros¹¹⁴—, Silva Porto entró en contacto con la naturaleza, pero también con el ambiente que la recreaba, con otros pintores que le orientaron o contrariaron, igualmente llenos de planteamientos e intenciones, con humores distintos y a veces encontrados, aunque todos, a fin de cuentas, anduvieran buscando aquel recodo donde Millet oía hablar a los árboles maldiciéndose por no ser capaz de entenderlos¹¹⁵.

En Barbizón mantiene una relación estrecha con Charles Daubigny, a quien copia, y sobre todo con su hijo Karl, también pintor, del que terminará siendo buen amigo. Esta relación queda patente en la influencia que ejerce Daubigny sobre sus primeras obras, como *As margens do Oise, em Auvers* que después irá desapareciendo para dejar entrever la de Corot, Millet o Courbet, pintores a los que también conoce y que no le van a ser indiferentes¹¹⁶. El viaje obligatorio a Italia, que realizó en 1878, le puso en contacto con otros pintores y le hizo aproximarse a los valores del Naturalismo y del Pre-impresionismo, concretamente sugeridos por la entereza de la luz mediterránea, la claridad y el geometrismo de sus arquitecturas blancas, y por el fulgor azul de la atmósfera y del mar¹¹⁷. Es quizá ésta su fase más moderna y libre, cuando abandonadas, en parte, las influencias de Daubigny, y alejado de los cánones de París, Silva Porto alcanzó en cuadros como *Marinha, Praia de Capri* o *Um campo de trigo: Seara (alrededores de París)* [14], una espontaneidad y una



14. Silva Porto, *Um campo de trigo. Seara (Arredores de Paris)*, óleo sobre tela, MNSR, Oporto.

¹¹³ CASTRO, Catarina Maia e; “Silva Porto” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 72

¹¹⁴ ALLEMAND-COSNEAU, Claude; “A paisagem em França no século XIX e a Escola de Barbizon” in *Silva Porto 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte*. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1993. p. 39.

¹¹⁵ PIJOAN, J. “Pintura francesa pós-romântica. Realismo” *História da Arte*, Publicações Alfa, Barcelona, 1972. p. 206.

¹¹⁶ CASTRO, Catarina Maia e; “Silva Porto” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 72.

¹¹⁷ SILVA, Raquel Henriques da; “Romantismo e pré-naturalismo” in “Romantismo e pré-naturalismo” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 335.

modernidad que raramente volvería a conseguir.

De regreso a Portugal, y tras haber pasado por Bélgica, Holanda, Gran Bretaña y España, donde completó su formación, se encargará de la asignatura de Pintura de Paisaje en la Academia de Bellas Artes de Lisboa que por entonces había quedado vacante debido a la muerte de Anunciação.

Desde su llegada a la capital portuguesa, la obra y la figura de Silva Porto se convirtió es una referencia impresionante para el medio artístico lisboeta. Consagrado por los elogios del respetado juicio de Ramalho Ortigão y favorecido por la ausencia de alguna otra referencia de modernidad, Silva Porto va a contar siempre con el apoyo de la crítica y la admiración de sus alumnos de la Academia, con los que sale al campo a pintar —lo que constituyó una entusiástica novedad— y a los que enseña, sobre todo, el gusto por la observación directa de la naturaleza. Esta admiración le llevaría a ser considerado el jefe de la nueva “escola de ar livre” que durante mucho tiempo tuvo un número considerable de leales y agradecidos seguidores¹¹⁸. Como en aquellos tiempos el maestro solía frecuentar la cervecería *Leão de Ouro*, en torno a él se fue formando un inquieto grupo de artistas y escritores que tenían en común la ilusión por renovar los conceptos estéticos dominantes. Este grupo, al que se acabó por dar el nombre de *Grupo do Leão*, y del que hablaremos posteriormente, se convertiría en el gran dinamizador de la cultura portuguesa de finales del siglo XIX.

A partir de entonces, la vida de Silva Porto en Portugal se limitó a realizar viajes cortos para buscar motivos de inspiración, a pintar mucho y a exponer. Lo que hizo regularmente, contribuyendo así a cambiar el gusto no sólo de los pintores más jóvenes, sino también de la clientela burguesa, que admirada por el respeto y el eco de su figura, acabó aceptando las nuevas formas estéticas de sus seguidores. Su obra portuguesa, casi siempre paisajes rurales donde cada vez era más frecuente la presencia de la figura humana o de animales, refleja la satisfacción de una vida reconocida y mirificada, perturbada apenas por el éxito o los encargos, y que paulatinamente, alejada del estímulo e inquietudes de París, fue perdiendo la frescura y sugerencia de sus primeros cuadros de

¹¹⁸ CASTRO, Catarina Maia e; “Silva Porto” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 74.

finales de los años setenta.

Hoy, en Silva Porto, se valora el haber sabido pintar la naturaleza a través de su observación directa, sin prejuicios y tal como la sentía, cosa que hasta entonces no se había hecho en la pintura portuguesa¹¹⁹; pero también se observa que su obra sufrió un destino semejante al de Anunciação, evolucionando desde el sentimiento lírico de la naturaleza hacia la documentación de costumbres rurales, y ahí habría que ver, según J.-A. França, una fatalidad del paisajismo portugués, la de ser más pintoresco que pictórico¹²⁰.

Breve disquisición sobre la interpretación del paisaje en la pintura portuguesa

Aprovechamos esta cita de J.-A. França para llamar la atención sobre un aspecto del arte portugués que nos parece necesario comentar, el de la interesada interpretación que del paisaje se hace en la pintura portuguesa. Esta interpretación arranca, cuando menos, con Roquemont, continúa con Silva Porto y Marques de Oliveira, alcanza su punto más alto con Malhoa y se prolonga hasta ya bien entrado el siglo XX.

En la pintura portuguesa de los últimos siglos la presencia del paisaje es constante; ahora bien, en la mayoría de los casos, el paisaje no es realmente el motivo del cuadro, sino apenas una referencia visual donde situar lo que realmente interesa reflejar: la vida rural portuguesa, o mejor, una interesada interpretación de la vida rural portuguesa. Por eso, el paisaje, si bien está siempre presente, nunca lo está por sí mismo, nunca es el protagonista único del cuadro.

El paisaje es, por tanto, el marco acogedor de una determinada vida rural



15. Silva Porto, *Condução do rebanho*., 1893, óleo sobre tela, MNSR, Oporto.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 76.

¹²⁰ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XIX” in *Arte Portuguesa*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 444.

que ha interesado siempre al poder. La que nos muestra un Portugal profundo y humilde, perpetuador de costumbres y tipismos, domado y amable. Es ese Portugal que empezó con Roquemont —como dijimos— y alcanzó una aceptación enorme en el Romanticismo — el Romanticismo naturalista identificado con el espíritu y el sentimiento portugués del que hablaba Diogo de Macedo—, y que después se perpetuó con Silva Porto y sus cuadros-homenaje a la vida apacible, casi bucólica, en la que siendo todo bello parece que nunca pasa nada. Así podemos hablar casi de una presencia viciada del paisaje, presencia que quizá con cierto atrevimiento podemos considerar: irreal, anacrónica, falsa e interesada.

Irreal porque estando destinada a los gustos de Lisboa, está sin embargo muy lejos de la realidad lisboeta, de su modo de vida, de sus ruidos y avatares, de las inquietudes del Chiado y de los barrios periféricos.

Anacrónica, porque el mismo año que el ingeniero francés R. Mesnier du Ponsard construía con hierro el ascensor lisboeta de Santa Justa, el más respetado de los pintores portugueses de entonces, Silva Porto, pintaba *Condução do rebanho* [15], una composición de escandaloso tipismo, en la que una joven pareja, aparentemente feliz y despreocupada, conducía un atajo de ovejas por un camino polvoriento, les acompañaban, para que no faltase de nada, la oveja negra y el burro con las aguaderas.

Falsa, porque es una imagen que se ha forjado y generalizado a base de mucho repetirse, como confirmación de las teorías *goebbelsianas* de que una mentira muchas veces repetida acaba convirtiéndose en una verdad incuestionable, y que tiene su paralelismo en la literatura de Júlio Denis. Y es falsa también porque quien la pinta no la conoce y al pintarla la falsea. Este desconocimiento se explica, o bien porque los artistas, que normalmente viven en la ciudad, sobre todo en Lisboa y Oporto, son ajenos al medio pintado tanto por residencia como por hábitos; o bien, porque siendo de procedencia rural, no son, sin embargo, de la misma condición social o económica de los personajes pintados.

Y finalmente consideramos que es una imagen interesada porque el Portugal que se pinta no es el Portugal carente y disconforme del Alentejo, ni el más concienciado e

irredento de las ciudades, que de alguna manera podía incomodar al poder, sino ese otro Portugal conformista y honrado, feliz en su pobreza, tan apegado a la tierra como a las costumbres, o sea, el Portugal dócil que ha interesado desde siempre: tradicionalmente porque suponía pasividad, y por tanto, consentía las consuetudinarias relaciones de dominio ejercidas por la oligarquía agraria; con el emerger de la burguesía, porque alejaba lo que más al norte se llamaba conciencia de clase que cuestionaba su poder y exigía molestas mejoras. Para el republicanismo, urbano, burgués e intelectual, porque les permitía implantar el nuevo régimen por teléfono y ejercer el poder desde un cierto paternalismo que después el *Estado Novo* iba a llevar hasta sus últimas consecuencias bajo el envenenado elogio del *bom povo português*, un chantaje emocional que les permitió gobernar el país durante cincuenta años sin tener en cuenta ni su voluntad ni su aprobación.

Marques de Oliveira y la llegada del Naturalismo a Oporto.



16. Marques de Oliveira, *Silva Porto a pintar.*, 1852, óleo sobre cartón, MNSR, Lisboa.

Como dijimos, con Silva Porto también se fue a París **Marques de Oliveira**, tres años más joven que él, pero igualmente tranquilo, delicado y sensible¹²¹. Los dos llevaron siempre vidas bastante paralelas: juntos fueron a París, juntos bajaron a Italia, los dos fueron profesores a su vuelta en las dos academias de Portugal, y pocas veces Oporto y Lisboa coincidieron tanto como en los

elogios a estos dos pintores y en las influencias que de ellos recibieron. Con todo, Marques de Oliveira tuvo que lidiar siempre con la contrariedad de verse relacionado con la pintura histórica, —pues para ese fin se le concedió la beca en 1873, y de esa materia sería nombrado profesor en la Academia de Bellas Artes de Oporto en 1881, dos años después de volver de París—, aunque como él dijera más tarde, pintura histórica “foi o que menos fiz na minha vida¹²²”.

¹²¹ MACEDO, Diogo; “A Arte Portuguesa nos séculos XIX e XX” in *Arte Portuguesa* (dirección João Barreira), Ed. Excelsior, Lisboa [1945], pp. 357-452.

¹²² CORREIA, Margarida Rebelo; “Marques de Oliveira (1853-1927)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 94.

En París había tenido como maestros también a Yvon y Cabanel, que eran los profesores impuestos a los becarios portugueses, pero siempre que podía buscaba el ambiente naturalista de Auvers-sur-Oise, mucho más estimulante y coincidente con su vocación de paisajista. Reflejo de estos viajes que le pusieron en contacto con la escuela de Barbizon, es el óleo sobre cartón *Silva Porto a pintar* [16], que no solo refleja el gusto y el dominio por la pintura al aire libre, sino un atrevimiento y soltura propios del Impresionismo. Posteriormente, y de nuevo en compañía de Silva Porto, viajó por Inglaterra, Bélgica, Holanda y estuvo en Italia, especialmente en Roma —por las obligaciones escolares—, pero también en Venecia, Como, Capri o Nápoles. En todos estos viajes y contactos, además del perfeccionamiento técnico, Marques de Oliveira fue captando las enseñanzas del Naturalismo de Barbizon, el tratamiento de la luz y las atmósferas de Corot, las pinceladas rápidas y los valores cromáticos del impresionismo, etc; influencias que después, ya en Oporto, reposadas, terminaron dando ese sentido lírico que tanto caracterizó a la obra de Marques de Oliveira.

Como prueba de final de carrera realizó *Céfalo e Procris* [17], basada en la leyenda renacentista que cuenta cómo el príncipe Céfalo mató en una cacería, por equivocación, a su esposa Procris que por celos lo espiaba escondida. La composición muestra a Procris muerta, desnuda de medio cuerpo, mientras Céfalo, incrédulo, comprueba lo inevitable. Esta obra, de gran perfección en el dibujo e innovador tratamiento del paisaje del fondo, que parece anulado para no restar protagonismo a la escena, es considerada como una de las mejores pinturas portuguesas de siempre en este género y el primer desnudo femenino verdaderamente sensible en la pintura portuguesa¹²³.



17. Marques de Oliveira, *Céfalo e Procris.*, 1879, óleo sobre tela, MNSR, Oporto.

En Oporto, además del introductor del Naturalismo, actividad que realizaba no sólo

¹²³ FRANÇA, José-Augusto; “Marques de Oliveira” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 232.

con el ejemplo sino también con enseñanzas extraoficiales en su propio taller, fue (como también lo estaba siendo Silva Porto en Lisboa) dinamizador de la vida cultural. Contribuyó a la creación, junto a Soares dos Reis y Joaquim de Vasconcelos, del Centro Artístico Portuense y colaboró con António José da Costa, Júlio Costa y Marques Guimarães, en las *Exposições d'Arte*, que con periodicidad anual tenían lugar en el Ateneo Comercial de Oporto¹²⁴.

Por lo demás, su obra, la mayor parte paisajes, —algunos, como los referidos a las playas de Povoia de Varzim, de gran modernidad, han llevado a J.-A. França a detectar en Marques de Oliveira una atracción consciente y única en la pintura portuguesa por el impresionismo¹²⁵—, se completa con un gran número de retratos, —en los que al rigor y la perfección de los dibujos unía un excelente dominio de los colores—, y en menos medida obras de carácter religioso o decorativo.

Inevitablemente se le ha comparado con Silva Porto y en esta comparación, gran parte de la historiografía considera que Marques de Oliveira, pese a su formación más académica, a veces supera a aquél tanto en una mayor invención pictórica¹²⁶, como en una tendencia más abierta a la luz y a la atmósfera¹²⁷. Con todo, su obra se reveló siempre más libre e innovadora en los estudios e impresiones que en las piezas acabadas, donde un exceso de perfeccionamiento y exigencia consigo mismo acababa por perjudicar el resultado final¹²⁸ de sus trabajos.

El Grupo de Leão

Ya habíamos visto anteriormente como en Lisboa, en torno a la admirada figura de Silva Porto, había surgido un grupo de artistas y escritores que solía encontrarse por la noche en la cervecería Leão de Ouro, en frente de la Estação do Rossio, *para estarem*

¹²⁴ CORREIA, Margarida Rebelo; “Marques de Oliveira (1853-1927)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 94.

¹²⁵ FRANÇA, José-Augusto; “Arte e vida artística em Portugal no século XIX” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988, p. 195.

¹²⁶ FRANÇA, José-Augusto; “Marques de Oliveira” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 232.

¹²⁷ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XIX” in *Arte Portugués*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 445.

mais próximos da Europa como decía alguno de ellos¹²⁹. Se trataba de una asociación libre, sin estatutos ni reglas, hecha al reclamo de afinidades y esperanzas comunes, en una convivencia alegre de discusiones estéticas y de pillería lisboeta¹³⁰. Admiradores de los irónicos *vencidos de la vida*, se reunían, según Maria Margarida Matias por dos razones esenciales que estuvieron en la base de su formación y realización artística: el culto a la naturaleza y su ánimo de luchadores venidos, en su mayoría, de origen modesto, obligados a subir a pulso el mástil del éxito¹³¹.



18. Columbano. *O Grupo do Leão*.. 1885. óleo sobre tela. Museu do Chiado. Lisboa.

Proclamando la superioridad estética del *aire libre*¹³² y la pintura de paisajes, novedosa en Portugal pero ya superada en Francia donde tomaba fuerza el Impresionismo¹³³, este grupo, compuesto por Silva Porto, Columbano, Malhoa, Girão, J. Vaz, Ramalho, Rafael Bordalo Pinheiro, M. H. Pinto, Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino,

¹²⁸ CORREIA, Margarida Rebelo; “Marques de Oliveira (1853-1927)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 94.

¹²⁹ MACEDO, Diogo; “A Arte Portuguesa nos séculos XIX e XX” in *Arte Portuguesa* (dirección João Barreira), Ed. Excelsior, Lisboa [1945], p. 400.

¹³⁰ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1990 (3ª Edición). p. 23

¹³¹ MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo do Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987 (Conferencia leída en el Museu de José Malhoa el 14-1-1982). p. 4.

¹³² SILVA, Raquel Henriques da; “A arte sob a referência naturalista” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de Antonio Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996. Vol. 1, p. 691.

¹³³ De hecho la mayor parte de los pintores impresionista habían nacido antes que Silva Porto o Marques de Oliveira, y estos, en su estancia en París, podían haber preferido la novedad impresionista a las enseñanza paisajísticas de Barbizon por las que optaron.

Cipriano Martins y el publicista Alberto de Oliveira¹³⁴, iba a ser el encargado, a través de la organización de una serie de exposiciones anuales, de capitanear la actividad artística lisboeta de los años 80.

En 1889 se disolvió, espontáneamente, como se había formado,¹³⁵ tras nueve o diez años de vida armoniosa y sin intrigas¹³⁶, de la que dejó constancia Columbano en un retrato colectivo titulado precisamente *O Grupo do Leão* [18], que viene a ser una especie de manifiesto de los pintores de la generación de 1880¹³⁷.

De este grupo, además de Silva Porto del que ya hemos hablado, y en la misma línea de paisaje naturalista, habría que destacar a **João Vaz** (1859-1931). Nacido en Setúbal, frecuentó la Academia de Bellas Artes de Lisboa donde fue alumno de Tomás de Anunciação. Ante la imposibilidad de obtener una beca para el extranjero, realizó en compañía de António Ramalho un viaje por Francia y España, que se puede considerar como su particular experiencia formativa en el extranjero. Destacó, sobre todo, como pintor de marinas y de paisajes fluviales, aunque realizó también decoraciones de interiores en iglesias (El coro de la *Iglesia de Madredeus*), teatros (Setúbal) o palacios (Buçaco); algunos, en colaboración con António Ramalho.

Se caracterizó por una obra depurada y de agradable dulzura, en la que la combinación de planos cercanos y lejanos, en opinión de Margarida Matias, sugiere infinitudes y confiere descanso espiritual¹³⁸. Esta serenidad transmitida por su obra llevó a António de Guimarães a considerarlo el “pintor de la tranquilidad”, característica que perdura en las escenas de interiores de iglesias y del aire



19. J. Vaz, *No Tejo, Marinha*, 1897, óleo sobre tela, MCh., Lisboa.

¹³⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Agrupamentos artísticos” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 18.

¹³⁵ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1990 (3ª Edición). p. 26.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ FRANÇA, José-Augusto; “Arte e vida artística em Portugal no século XIX” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 195.

libre¹³⁹. En comentario de J.-A. França, se trata de un pintor menor y algo irregular, pero al que hay que considerar como el más sensible de los pintores marinistas de su generación [19], incluso de toda la pintura naturalista portuguesa¹⁴⁰.

Significándose más como pintor de figuras que como paisajista¹⁴¹, estaría **António Ramalho** (1858-1916). Natural del Alto Duero, trabajó como mozo de recados en Oporto y movido por el deseo de ser artista viajó a Lisboa, donde asistiría a la Academia de Bellas Artes, siendo alumno de Silva Porto —que por entonces había sustituido a Anunciação como profesor de paisaje en la academia lisboeta—. Aunque tampoco consiguió la deseada beca del Estado, —a la que concurrió por Oporto y que fue otorgada a Pousão—, pudo estudiar en París, gracias al mecenazgo del Marques de Praia e Monforte, allí permaneció dos años, y fue igualmente alumno de Cabanel.

Trabajador lento y metódico, aunque injustamente tuviera fama de perezoso e indolente¹⁴², hoy es valorado, sobre todo, como autor de retratos de dibujo correcto y aguda intuición psicológica, y de pinturas de género, donde su excepcional capacidad de observación analítica se afirma en la caracterización realista y decorativa de los ambientes¹⁴³. Su obra [20] se distingue, en opinión de Margarida Matias, por la sobriedad de la composición, la nitidez, la delicadeza del trazo, el colorido armonioso y la ausencia de



20. A. Ramalh, *Retrato de D.ª Helena Dulac*
Pinto de Miranda, 1888, óleo sobre tela,
MCh, Lisboa.

¹³⁸ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 62.

¹³⁹ FERREIRA, Inês; “João Vaz” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 138.

¹⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto; “Vaz, João” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 415.

¹⁴¹ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XIX” in *Arte Portugués*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 450.

¹⁴² FERREIRA, Inês; “António Ramalho” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 136.

¹⁴³ *Ibidem*.

acentuados contrastes¹⁴⁴. Fue también decorador de interiores: *Palacio de Sotto-Mayor* (Figueira da Foz), *Escadaria da Bolsa* (Oporto), *Hotel Buçaco*, etc.

También formando parte del Grupo do Leão habría que referirse a José de Sousa **Moura Girão** (1840-1916). Nacido en Lisboa, fue durante treinta y seis años restaurador en el Museu Nacional de Arte Antiga e incondicional adepto del Naturalismo¹⁴⁵. Era el decano del grupo, y fue, sobre todo, animalista, dedicándose casi en exclusividad a la pintura de gallináceos y de animales pequeños¹⁴⁶, en los que alcanzó gran maestría, aproximándose, a veces, a Charles Jacques en la composición¹⁴⁷.

El grupo se completa, exceptuando a Malhoa y a los hermanos Bordalo Pinheiro, de los que hablaremos luego, con Manuel Henrique **Pinto**, João Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino y Cipriano Martins. El primero, natural de Cacilhas, vivió durante mucho tiempo en Figueiró do Vinho, donde murió, y donde disfrutó de la amistad de Malhoa. Su obra, —que expuso regularmente en Portugal y también en España (en Madrid, la *Ceia dos Porcos*, causó sensación¹⁴⁸) y Brasil—, es, sobre todo, pintura de paisajes y de costumbres, y está dentro de la estética naturalista que caracterizó al grupo, encontrándose vestigios de mucho interés y calidad, sobre todo, en pequeños cuadros paisajísticos, llenos de vitalidad y gracia, la mayor parte pertenecientes a la familia del autor¹⁴⁹. João **Rodrigues Vieira**, natural de Leiria, fue alumno de Anunciação y de Calmens¹⁵⁰: su obra, sobre todo paisajes de su tierra natal y naturalezas muertas convencionales¹⁵¹, se caracteriza por un naturalismo aún con ciertas reminiscencias románticas. **Ribeiro Cristino**, hijo del romántico Cristino da Silva, destacó más como grabador que como pintor, estando siempre bajo la influencia de Silva Porto. De J.J. **Cipriano Martins**, se sabe muy poco, sólo que fue alumno de la Academia de Bellas

¹⁴⁴ MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo do Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987 (Conferencia leída en el Museu de José Malhoa el 14-1-1982). p. 7.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p. 11.

¹⁴⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 67.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 70. Sobre Moura Girão es fundamental el texto: CORRÊA, Manuel Nunes; *Moura Girão 1840-1916*, Edição do autor, Lisboa, 1983.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ SERRÃO, Vitor Manuel; “Vieira, João Rodrigues” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 426.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Artes y que expuso con cierta regularidad en los años ochenta, citándose de él algunos retratos como el de Castilho o el de Vitor Verol¹⁵², pero se desconoce casi todo de su vida y de su obra¹⁵³.

De todos ellos, según el criterio de Raquel Henriques da Silva, exceptuando el caso de Columbano, ninguno superó en calidad global la obra de Silva Porto, y todos se caracterizaron por la misma situación de indecisión estética entre un naturalismo sensible al juego lumínico de colores matizados, y el recurso al género rural y castizo, tan del agrado de un público escandalosamente inculto en términos de visualidad¹⁵⁴.

Malhoa, Columbano y Rafael Bordalo Pinheiro.

Ahora bien, del Grupo do Leão, quien alcanzó mayor popularidad y reconocimiento fue José **Malhoa** (1855-1933)¹⁵⁵. Hombre de fisonomía correcta, barba rubia y aire cortesano¹⁵⁶, de temperamento alegre y fogoso, hábil en captar los aspectos más pintorescos de la vida¹⁵⁷, es, quizá, el pintor más portugués de los pintores portugueses. Nacido en Caldas da Rainha, se fue pronto para Lisboa, donde se formó en la Academia de Bellas Artes, siendo discípulo de Lupi, Prieto, Vitor Bastos y Anunciação. Alumno distinguido, intentó un par de veces obtener la beca del Estado para formarse en París, pero en ambos casos los concursos fueron anulados y Malhoa, —que después saldría con cierta frecuencia, sobre todo, a Madrid y París—, desilusionado, decidió abandonar la pintura empleándose como cajero en la tienda de confecciones de un hermano¹⁵⁸. Entre tanto, pintó *A Seara Invadida*, que presentó con gran éxito en Madrid en 1881, lo que

¹⁵² GONÇALVES, Rui Mario; “Martins, J.J. Cipriano” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 235.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ SILVA, Raquel Henriques da; “Romantismo e pré-naturalismo” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 337.

¹⁵⁵ Prueba de este reconocimiento y popularidad es la anécdota referida por M^a Margarida L.G. Marques Matias, según la cual durante el movimiento insurreccional de 1910 —que supuso el cambio de régimen y la consiguiente implantación de la República—, existía en el local de la Liga Naval un retrato del príncipe D. Luís Filipe, que había sido pintado por Malhoa. Cuando un grupo de revolucionarios tomó el edificio, vieron en aquel retrato un símbolo de la monarquía, y pensaron destruirlo, pero de entre ellos salió un individuo que poniéndose delante del cuadro, gritó: “Aqui ninguém toca. É um quadro de Malhoa”

¹⁵⁶ FREITAS, Maria Helena de; “A Fortuna Crítica” in *Cinquentenário da morte de José Malhoa. Malhoa Pintor de costumes, de paisagem e de História*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983. p. 38.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

resultó ser el estímulo esperado para, desde entonces, dedicarse con exclusividad a la pintura. Fue fundador del *Grupo do Leão* y expuso regularmente en los principales certámenes lisboetas, y también en París, Berlín, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, etc.

Su obra, cuya amplia temática abarca paisajes, escenas de género o de costumbres, retratos, desnudos, naturalezas muertas, temas de historia, etc, con saltos de un género a otro sin la más mínima preocupación ideológica o de estilo¹⁵⁹—, esconde, casi tanto como revela, la sociedad portuguesa de finales de siglo¹⁶⁰. Porque Malhoa pintó durante toda la vida una «cierta verdad», que él encontró en los campos o en la ciudad, sin sutilezas de espíritu o devaneos metafísicos¹⁶¹, una visión particular y típica —muy alejada de la europea— en la que hay un poco de todo: un poco de desgracia, un poco de fiesta, un poco de tradición, un poco de sol¹⁶²... como queriéndonos decir que si Portugal no tenía ciudades ni ciudadanos civilizados, si no había carreteras, si el pueblo continuaba analfabeto y supersticiosamente católico, no había que luchar o desesperarse como hicieron los intelectuales de la Generación del 70 sino descubrir la mansa felicidad de ese vivir específico¹⁶³.

Es, por tanto, una visión distendida y optimista de la vida, en la que el país encontró su identidad¹⁶⁴, pues, como muy bien señala Margarida Acciaiuoli, la obra de Malhoa, contrariamente a lo que se puede decir de otras manifestaciones pictóricas, prueba, entre otras cosas, que el país existe¹⁶⁵; y en el fondo, bien dentro del universo de la conciencia de los portugueses, hay siempre una imagen cualquiera de Malhoa que obsesivamente acecha como tiempo perdido¹⁶⁶. Por eso, su pintura, especie de emblema nacionalista sin

¹⁵⁸ FERREIRA, Inês; “José Malhoa” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 122.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ SILVA, Raquel Henriques da; “A arte sob a referência naturalista” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de Antonio Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996. Vol. 1, p. 693.

¹⁶¹ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 52.

¹⁶² MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo do Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987 (Conferencia leída en el Museu de José Malhoa el 14-1-1982). p. 11.

¹⁶³ SILVA, Raquel Henriques da; “Percurso da Modernidade (1800-1990)” in *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 105.

¹⁶⁴ FERREIRA, Inês; “José Malhoa” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 122.

¹⁶⁵ ACCIAIUOLI “Esquecer Malhoa” in *Cinquentenário da morte de José Malhoa. Malhoa Pintor de costumes, de paisagem e de História*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983. p. 15.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p. 19.

distinciones ideológicas¹⁶⁷, le dio a Malhoa un éxito enorme, convirtiéndole en el más popular de los pintores portugueses¹⁶⁸; y también por eso, como escribe Helena de Freitas, después de su muerte su obra adquirió intencionadamente un carácter casi pedagógico y normativo¹⁶⁹, reflejo del buen pueblo portugués, feliz en su propia amargura, folklórico y sumiso. A fin de cuentas, el gran libro de texto, hermosamente ilustrado, que necesitaba el *Estado Novo*. Esto explica que hoy Malhoa sea un pintor, a la vez, admirado y cuestionado. Artista al que se valora enormemente, pero al que también, con frecuencia, se recurre para expresar comparativamente lo convencional o lo tópicamente dócil.

Por otra parte, Malhoa es un contador de historias¹⁷⁰. En sus obras las figuras son personajes que gesticulan, que hablan, que aparecen en el cuadro como si hubiesen sido cogidos por sorpresa en su vida cotidiana¹⁷¹. Además, estas escenas, ya elocuentemente animadas por la mímica, suelen estar reforzadas con títulos que resaltan su carácter narrativo.



21. Malhoa. *Os bêbados*. 1907.

En su bambochada *Os Bêbados* [21], también conocida como *Festejando o São Martinho* (quizá su cuadro más reproducido), seis hombres borrachos, aldeanos de Figueiró dos Vinhos debidamente identificados con nombre y apellidos, rematan los ratos finales del exceso, cuando ya no queda vergüenza y el suelo está muy sucio. Es una escena cotidiana y tabernaria del Portugal profundo, del que todos conocen y que recuerda a las escenas flamencas del mismo tema o a los *Borrachos* de Velázquez; y cuyo éxito a principios de siglo, según J.-A. França, refleja claramente la nostalgia que de la vida rural tenían los habitantes urbanos que, tan costosamente, estaban asumiendo los códigos culturales de la ciudad.

¹⁶⁷ COSTA, Lucia Verdelho da; “Malhoa, José” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 201.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ FREITAS, Maria Helena de; “A Fortuna Crítica” in *Cinquentenário da morte de José Malhoa. Malhoa Pintor de costumes, de paisagem e de História*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983. p. 40.

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 39.

En *O Fado* [22], otra composición típicamente lisboeta, el tema es la noche, el fadista y la prostituta. Temática que también forma parte del imaginario común, entre lo exaltado y lo prohibido, y que Malhoa trata con condescendencia. Pero el cuadro, como decimos, es en sí mismo una historia, —inspiró una obra de teatro y hasta un fado (el *Fado Malhoa*)—, con argumento e intermedio. La historia del fadista Amâncio, cuyos sucesivos



22. Malhoa , *O fado*, 1910.

problemas con la policía retrasaban la terminación del cuadro¹⁷², y su amiga Adelaida da Facada, (apodada así por la gran cicatriz que tenía en el lado izquierdo del rostro y que Malhoa, respetuosamente, eludió cambiando la posición de los retratados), a la que el compañero celoso pegaba cuando el pintor terminaba las sesiones¹⁷³ y que, temerosa de los celos de Amancio, se vio obligada a vestir una saya roja para esconder la ropa interior elegida por Malhoa¹⁷⁴. Es, por tanto, un cuadro realista, pero también, como otros de Malhoa, una invitación a la imaginación de quien lo mira¹⁷⁵.

Esta imagen jovial de la realidad portuguesa que nos da Malhoa tiene, como si fuese la otra cara de una misma moneda, su contrapunto en la obra de Columbano, intimista de colores sordos, pintor oculto de las cosas y de las almas¹⁷⁶.

¹⁷¹ *Ibidem*. p. 38.

¹⁷² FRANÇA, José-Augusto; “O Fado” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 209.

¹⁷³ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 61.

¹⁷⁴ FRANÇA, José-Augusto; “O Fado” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional da Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 209.

¹⁷⁵ Sobre el proceso de elaboración de este cuadro y las anécdotas referidas al mismo, así como otras muchas curiosidades y simpatías de la vida de Malhoa, se puede consultar el libro de MONTES, António; *Malhoa Íntimo*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1983, que es la transcripción de la Conferencia proferida el 3 de septiembre de 1950 en Caldas da Rainha, con motivo de la clausura de la Exposición Nacional de José Malhoa.

¹⁷⁶ FERREIRA, Inês; “José Malhoa” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 122. Sobre Malhoa, de quien existe una abundante bibliografía, se ha publicado recientemente el catálogo *Amar o outro mar. A pintura de Malhoa* (con textos de Lucília da Costa y Ecylla Brandão), Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 2003.

Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), hijo de aquel pintor romántico, António María Pinheiro (caracterizado por las escenas de costumbres y las pequeñas composiciones histórico-aneecdóticas), y hermano de Rafael Bordalo Pinheiro; Columbano es el más independiente de los pintores portugueses¹⁷⁷. Nacido en Cacilhas, se educó en un ambiente de preocupaciones artísticas, siendo su primera y más decisiva escuela el taller paterno¹⁷⁸. Entre 1872 y 1876 frecuentó irregularmente la Academia de Bellas Artes de Lisboa, donde fue alumno de Simões de Almeida y Anunciação. Sin embargo, sería, sobre todo de Lupi, su maestro de pintura, de quien tomó referencias realistas y ciertas particularidades pictóricas que le individualizaron, como el valor expresivo dado a las manos, nota viva y luminosa sobre un fondo oscuro que caracteriza a algunos de sus retratos¹⁷⁹.

Tras dos intentos fracasados de viajar a París con el respaldo estatal, lo hará finalmente en enero de 1881, con ayuda de la Condesa de Edla, esposa morganática de D. Fernando de Coburgo¹⁸⁰. París, sin embargo, no le deslumbra¹⁸¹, nostálgico del país y de



23. Columbano, *Retrato de Antero de Quental*, 1889, óleo sobre tela, M Ch, Lisboa.

la familia, solo penosamente recorre las galerías de arte interesado en la pintura flamenca y española¹⁸², ajeno a la revolución pictórica que el impresionismo estaba desencadenando¹⁸³. En 1884 regresa a Lisboa, donde, salvo esporádicas salidas, se mantendrá siempre, persistente en sus retratos, taciturno y lento, delicado, a veces, soberbio. Enseñó en la Academia lisboeta, en una plaza creada expresamente para él¹⁸⁴, hasta que renunció en 1924, al darse cuenta de que sus alumnos comenzaban a desear

¹⁷⁷ FERREIRA, Inês; “Columbano Bordalo Pinheiro” in *Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 132.

¹⁷⁸ AZEREDO, Paula; “José Malhoa” in *Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 122.

¹⁷⁹ *Ibíd.*

¹⁸⁰ FRANÇA, José-Augusto; “Columbano Bordalo Pinheiro” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 90.

¹⁸¹ AZEVEDO, Manuela de; *Columbano*, Colección Artistas Portugueses do Século XX, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, s/data, p. 11.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ FRANÇA, José-Augusto; “Columbano Bordalo Pinheiro” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 90.

¹⁸⁴ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 82.

algo nuevo¹⁸⁵ que su mundo, fuera del tiempo, no les proporcionaba¹⁸⁶. Fue también Director del Museo de Arte Contemporáneo.

Columbano, borracho de talento y vanidad, de charlas mansas y palabras dulces, suave y aterciopelado en sus gestos y decires¹⁸⁷, de sólida cultura y amistades profundas en el medio artístico e intelectual, fue, esencialmente, retratista¹⁸⁸: escritores y artistas, actores y familiares, profesores y políticos, un rey y tres presidentes de la República, algunos nobles y burgueses, rarísimas mujeres y aún menos niños¹⁸⁹. Retrató siempre y sólo a quien quiso, rechazando encargos comerciales y mundanos por dignidad artística y también por timidez¹⁹⁰. En sus casi cincuenta años de retratista difícilmente se diferencian fases¹⁹¹, en todos hay un espeso poso común, fantasmático, como nacido de sus fondos, casi siempre oscuros, donde los rostros de los retratos emergen como fantasmas soturnamente luminosos¹⁹². De entre todos los retratos hay uno que casi resume los demás: el de Antero de Quental[23], pintado en 1889, dos años antes de suicidarse el poeta, final que ahora adivinamos en la osamenta transparente, en el ansia de la mirada, en este largo busto negro que el fuego de la barba y de los cabellos ilumina espectralmente¹⁹³. Su carácter expresionista acentúa y sintetiza el drama propulsor de lo que iría a suceder¹⁹⁴, en lo que es, según J.-A.França la mejor y la más profunda imagen

¹⁸⁵ Refiere Diogo de Macedo (in MACEDO, Diogo de; *Columbano*, Ed. Artis, Lisboa, 1952, pp. 124 y 125), que “un día de 1924 entró en el aula donde había dado clases con la más escrupulosa dedicación, reunió a los alumnos a su alrededor y después de darles amigablemente algunas explicaciones, les dijo que iba a abandonar la enseñanza. Se sentía cansado y sin paciencia para continuar. Además, notaba que sus explicaciones estaban siendo escusadas. «Todo lo que les vaya a decir, de nada les serviría, porque ustedes andan buscando otras verdades. Me voy en buena hora y llevo ‘saudades’. No me quejo de nadie. Les agradezco las atenciones con que me soportaron. Sería deshonesto seguir recibiendo el sueldo del gobierno, sin contribuir con ningún servicio. ¡Adiós!». Y con las lágrimas saltándosele por detrás de las gafas oscuras, se despidió de todos apretando la mano de cada uno”.

¹⁸⁶ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 83.

¹⁸⁷ BURITY, Braz (seudónimo de Joaquim Madureira); *Columbano*, Figueiredo & C^a, Marânus, Oporto, s/d. p. 108.

¹⁸⁸ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 343.

¹⁸⁹ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990. (3^a Edição) Vol.2. p. 272.

¹⁹⁰ BÁRTOLHO, Maria de Lourdes; *Columbano Bordalo Pinheiro*, in Catálogo da Exposição Columbano, Galeria do Leal Senado da Câmara de Macau, Museo Luis de Camões, Macau, 1986. p. 20.

¹⁹¹ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990. (3^a Edição) Vol.2. p. 273.

¹⁹² SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 344.

¹⁹³ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 82.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

del Portugal finisecular¹⁹⁵, y según Henriques da Silva, el fracaso asumido de la Generación del 70¹⁹⁶. Porque su naturalismo espectral y sonámbulo forma parte de una sociedad que podía definirse con estos mismo términos, y que cuando el pintor la atrapa, no lo hace para idealizarla, o para apartarse de ella, sino para acusarla con una violencia que ningún otro artista académico de su tiempo europeo pudo asumir¹⁹⁷. Opinión coincidente tiene Juvenal Esteves cuando escribe que los retratos de Columbano sugieren, en cierta manera, una reacción ante la crisis de identidad nacional que vivía el país, y revelan, por ello, la profunda inserción del artista en el subconsciente colectivo¹⁹⁸.

Columbano proponía, por tanto, en medio del Naturalismo de sus contemporáneos, que no habían sido realistas, un realismo visionario que les sobrepasaba, marcando a la propia nación¹⁹⁹ y es, tal vez por eso, por lo que hoy, como escribe M^a Margarida L. G. Marques Matias, es probablemente junto con Eça de Queirós, la figura esencial del Portugal finisecular. Sin ellos la historia psicosocial de la sociedad burguesa e intelectual del país quedaría incompleta o casi inexistente²⁰⁰, porque si uno la consiguió retratar a través de la trama, de la acción y del diálogo, el otro lo consiguió por el silencio, por las medias tintas, que, en vez de esconder, mostraron, acusaron y simultáneamente enaltecieron²⁰¹.

Pero al mismo tiempo que Malhõa y Columbano, existió un tercer artista de importancia semejante²⁰² e igualmente imprescindible para el conocimiento de la cultura portuguesa de este periodo²⁰³. Se trata de Rafael **Bordalo Pinheiro** (1846-1905), hermano de Columbano, y conciencia crítica e irónica del Portugal de estos años. Desde muy joven manifestó facilidad para el dibujo y, en general, para las actividades artísticas.

¹⁹⁵ Ibídem.

¹⁹⁶ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 344.

¹⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª Edição), Vol.2. p. 285.

¹⁹⁸ ESTEVES, Juvenal; "Columbano o Positivismo e os Vencidos da Vida", in *Coloquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Separata del nº 96, Março-Abril 1987. p. 41.

¹⁹⁹ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 83.

²⁰⁰ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 91.

²⁰¹ Ibídem.

²⁰² FRANÇA, José-Augusto; *Malhoa e Columbano*, Bertrand Editora, Lisboa, 1987, p. 12.

²⁰³ SILVA, Raquel Henriques da; "Percurso da Modernidade (1800-1990)" in *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 104.

La convivencia con este medio y la relación con la gente del teatro le llevaron a estrenarse como actor y a inscribirse en el conservatorio²⁰⁴. Después frecuentó con irregularidad los cursos de dibujo de la Academia Bellas Artes de Lisboa y terminó por centrarse en la caricatura, con realización de dibujos sobre figuras típicas y escenas populares, que expuso en los salones de la Sociedad Promotora de Bellas Artes entre 1868 y 1874 y en la Exposición Internacional de Madrid, en 1871²⁰⁵.

Un año antes había publicado su primera revista humorística, *O Binóculo*, después le seguirían *A Berlinda*, *Lanterna Mágica* y otras muchas. Por estas fechas, en 1873, es contratado por el *Illustrated London News* para hacer el reportaje gráfico de las guerras carlistas, y se trasladó a España desde donde envió una serie de admirables dibujos sobre las costumbres españolas, que le valieron una invitación, que rechazó, para instalarse en Londres²⁰⁶. Sin embargo, después marchó a Brasil, donde permaneció tres años, y en Rio de Janeiro dirigió *O Mosquito*, y fundó *Psit!!!* y *O Besouro*. A su vuelta a Portugal publicó revistas de una enorme popularidad: *O António Maria*, obra maestra de la caricatura personal y política en Portugal²⁰⁷, *Pontos nos ii*, *A paródia*, ... Fue también colaborador de publicaciones españolas como *El Mundo Cómico*, *El Bazar*, etc.

Desde 1880 se interesó también por la cerámica, fundando una fábrica en Caldas da Rainha, localidad con tradición en el oficio ceramista, y donde elaboró muchas piezas decorativas y continuó creando sus caricaturas, ahora en barro, que, como señala J.-A. França, resultan tan vivas y verídicas como lo habían sido las hasta entonces dibujadas por el lápiz prodigioso, de quien, en la opinión de este respetado historiador, es el iniciador de la caricatura como forma de arte en Portugal²⁰⁸.

Anticlerical y republicano, —aunque nunca se afiliase a ningún partido—, admirado incluso por sus adversarios políticos, personaje exuberante, bohemio e irónico²⁰⁹, Rafael

²⁰⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Bordalo Pinheiro, Rafael” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 62.

²⁰⁵ COSTA, Lucia Verdelho da; “Bordalo Pinheiro, Rafael” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 153.

²⁰⁶ FRANÇA, José-Augusto; “Bordalo Pinheiro, Rafael” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 62.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ COSTA, Lucia Verdelho da; “Bordalo Pinheiro, Rafael” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p.153

Bordalo Pinheiro supo rodearse siempre de excelentes colaboradores literarios, como Guilherme de Azevedo, Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Eugénio de Castro e João Chagas²¹⁰ que, de alguna manera, le ayudaron a ser el prolijo cronista de las desventuras políticas del constitucionalismo monárquico²¹¹, como le define Henriques da Silva, o la réplica pictórica del genio satírico de Gil Vicente²¹², como se refiere a él Marques Matias.

Bordalo Pinheiro, siempre atento a la opresión de un pueblo que soportaba el régimen sin participar en él ni de él obtener ningún beneficio²¹³, consiguió crear un personaje que es símbolo del Portugal colectivo: *Zé Povinho*²¹⁴. Este personaje, que aún hoy pervive en el sentir general con la misma vigencia y contradicción con la que el Portugal común responde a los avatares de la vida cotidiana, apareció por primera vez en la *Lanterna Mágica* el 12 de junio de 1875.

Campeño necio, analfabeto y astuto²¹⁵, símbolo, o incluso, mito del pueblo “alfacinha”²¹⁶ que no olvida sus orígenes rurales, víctima pasiva de todos los poderes, pero [que] a su vez [es] capaz de reírse de ellos con molesta e irrespetuosa malicia vengativa, de la que es reflejo su gesto más típico, el corte de mangas, y la insolente exclamación que lo subraya: “¡Toma!”²¹⁷. Y con él, los símbolos que lo semantizan e incomodan: la gran puerca que representa a la política; el perro famélico que simboliza las finanzas pero al que no hay comida envenenada (impuestos, monopolios del tabaco y

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 341.

²¹² MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo do Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987 (Conferencia leída en el Museu de José Malhoa el 14-1-1982). p. 9.

²¹³ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 341.

²¹⁴ La figura de *Zé Povinho* ha sido analizada por J.A. França en FRANÇA, José-Augusto; *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro 1875/1904*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1975: Se trata de un estudio muy divertido e interesante sobre este personaje, tan socarrón y tierno al mismo tiempo. A través de la selección de caricaturas reproducidas, podemos observar irónicamente todas las facetas de la realidad finisecular portuguesa: las fiestas, la miseria, la deuda externa, la monarquía, la república, el “rotativismo”, la política exterior, ... Cada una de las ilustraciones se acompaña de un breve y útil comentario sobre su intención y significado.

²¹⁵ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p.341.

²¹⁶ Denominación con la que se alude popularmente a los habitantes de Lisboa, y, por extensión, a aquello que es específicamente lisboeta

²¹⁷ FRANÇA, José-Augusto; “O dia de Reis” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 158.

de los fósforos, derechos aduaneros) que [lo] mate²¹⁸; la gallina clueca de la economía que incuba los huevos que representan la deuda pública, mientras detrás de ella se yerge el gallo que simboliza al empresario²¹⁹; el loro de la retórica, encumbrado en la Cámara de los Disputados y pidiendo incansablemente la palabra; un topo que usa el gorro de los jesuitas y que simboliza lo reaccionario²²⁰, etc, etc. En opinión de J.A.França, la política fue para Bordalo Pinheiro un vicio que se satisfacía en el Chiado de su “hábitat”, pero también una acción cívica consciente y patriótica y, por eso, necesariamente crítica²²¹.

En fin, nuevamente citando a José-Augusto França, sin duda quien mejor lo ha estudiado²²², su obra —diez mil hojas de dibujos por donde pasó Portugal entero²²³— es el espejo de la época en que vivió, un espejo bien humorado, malicioso y, a veces, irónico, pero profundamente abierto y morigerado²²⁴, en el que se refleja toda la tolerancia, a veces excesiva, toda la ilusoria frivolidad y superficial inconsciencia que caracterizaron el final del siglo²²⁵.

Dos figuras importantes del Primer Naturalismo: Sousa Pinto y Artur Loureiro

También perteneciente a la primera generación naturalista portuguesa, aunque con trayectoria francesa, está Jose Júlio de **Sousa Pinto** (1856-1939). Formado en la Academia de Bellas Artes de Oporto, tras una formación brillante, obtiene la beca estatal para su perfeccionamiento en París, donde en materia de pintura de Historia, sustituye a Marques de Oliveira, como Henrique Pousão, su compañero de viaje, sustituye a Silva Porto en la de Paisaje. Tiene como maestros a Yvon y Cabanel, pero será influido por Jules Breton y, sobre todo, por Bastien-Lepage. Su destreza y maestría le facilitaron una

²¹⁸ FRANÇA, José-Augusto; “A Finança: o Grande Cão” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 161-162.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ FRANÇA, José-Augusto; *Rafael Bordalo Pinheiro. Caricaturista político*. Ed. Terra Livre, Lisboa, 1976. p. 23.

²²² La obra de Rafael Bordalo Pinheiro, su importancia y significado en el arte portugués y, sobre todo, en la historia de la caricatura en Portugal, ha sido muy bien estudiada por J.A. França en: FRANÇA, José-Augusto; *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português tal e qual*, Bertrand Editora, Lisboa, 1980: donde a lo largo de más de seiscientas páginas se hace un estudio documentadísimo de los diferentes periodos y facetas de la misma, en lo que es un excelente trabajo, minucioso y reivindicativo, sobre la figura de Rafael Bordalo Pinheiro.

²²³ FRANÇA, José-Augusto; *Malhoa e Columbano*, Bertrand Editora, Lisboa, 1987, p. 12.

²²⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Bordalo Pinheiro, Rafael” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 64.

rápida aceptación y reconocimiento que le llevaron a asentarse en Francia, consiguiendo allí un cierto renombre que le valió la Legión de Honor y el estar representado en numerosos museos provinciales²²⁶.

Sus temas fueron, junto con los retratos, preferentemente tramos idílicos de paisajes, tipos populares y escenas de costumbres, en la línea literaria de Julio Dinis, siguiendo ese naturalismo nacionalista que, en cierta manera, había iniciado Silva Porto y que Malhõa había asumido plenamente²²⁷. Teniendo aptitudes excepcionales para el dibujo y la pintura, fuese



26. Sousa Pinto, *Macieira partida*, 1883, óleo sobre tela, MNSR, Oporto.

ésta al óleo o pastel, (género que cultivó de forma significativa)²²⁸ y una gran sensibilidad en la interpretación de atmósferas, sin embargo Sousa Pinto no aprovechó, pese a tener todas las condiciones para hacerlo, la oportunidad de acompañar al movimiento impresionista²²⁹, prefiriendo una temática naturalista de segundo grado, algo literaria, que agradó a la Francia más tradicional, e igualmente a Portugal, donde el pintor expone regularmente hasta 1929²³⁰. Con todo, su obra, particularmente la de la primera fase [26], se caracteriza por un realismo de raíz milletiana, endulzado por el lirismo característico de la pintura portuguesa²³¹.

En Oporto, merece resaltarse la figura de **Artur Loureiro** (1853-1932): formado en la academia portuense, fue alumno de João António Correia y compañero de Marques de

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Portugués*, Col "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 447.

²²⁷ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 78.

²²⁸ CASTRO, Catarina Maia e; "Sousa Pinto" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 126.

²²⁹ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 78.

²³⁰ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Portugués*, Col "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 447.

²³¹ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 74.

Oliveira, Sousa Pinto y Silva Porto²³². En 1873 concursa a la plaza de becario en el extranjero en la materia de Paisaje, pero la víspera de la decisión retira su solicitud evitando así perjudicar a su adversario. La bolsa de estudio será concedida a Silva Porto. Dos años después lo vuelve a intentar en Lisboa, ahora en competencia con Malhoa, y tampoco la consigue, aunque sí va a obtener el reconocimiento del Conde de Almedina, inspector de la Academia, que le costea los estudios en Italia, de donde vuelve en 1879 para concursar nuevamente a la beca de formación en París, que conseguirá finalmente en competencia con E. Condeixa.



27. Artur Loureiro, *Retrato de Joaquim Madureira (Braz Burity)*, 1920, óleo sobre madera, MNSR, Oporto.

En París es discípulo de Cabanel, de quien también lo son al mismo tiempo Columbano, con quien trabará gran amistad, Sousa Pinto, António Ramalho y Pousão. Su producción en estos años se caracteriza por un progresivo alejamiento de los pormenores y una mayor agilidad en la pincelada, pero siempre en la línea de Troyon, Díaz de la Peña o Daubigny, mostrando conocimiento de Corot²³³. Son frecuentes las estancias en Barbizón, Auvers sur Oise, Brolles, aldea donde conoció a una joven pintora australiana de origen belga, con la que se casó en

1882. Es en estas fechas cuando toma contacto con el simbolismo, en cierta manera por afinidades familiares —su cuñada estaba ligada a Huysmans, escritor y teórico de las ideas simbolistas— pero también por opción propia—Loureiro es un melancólico, aunque con sentido del humor como se ve en muchos de sus cuadros²³⁴.

²³² CALÉM, Vera; “Artur Loureiro” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 106.

²³³ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 74.

²³⁴ CALÉM, Vera; “Artur Loureiro” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 106.

Tras una breve estancia en Londres, donde expuso y entró en contacto con los Pre-rafaelistas, se estableció en Melbourne (1885). En Australia fue muy apreciado tanto por la crítica como por las instituciones australianas, pero irremediadamente dominado por la melancolía, regresó a Oporto en 1904 e instaló un taller-escuela en el Palacio de Cristal, al que asistían, casi ritualmente, las hijas de la burguesía portuense. Allí, enaltecido por críticos mordaces como Brás Buruty [27], entre paisajes, escenas de género, retratos, animales y flores²³⁵, esperando siempre un sillón de maestro de paisaje en la academia²³⁶, Artur Loureiro pintó incansablemente hasta que murió en julio de 1932, en Gerês, a donde había ido a pintar, solitario como siempre²³⁷.



28. Artur Loureiro, *Autorretrato*, 1925, óleo/madera, MNSR, Oporto.

Hoy es tenido por un excelente pintor naturalista, que supo impregnar a su pintura lirismo apreciable, si bien, como señala Costa Barreto, su excesivo aprecio por el pormenor compromete el resultado del conjunto²³⁸. A Artur Loureiro [28] también se le puede achacar, como a casi todos los pintores de su tiempo, el no haber desarrollado el gusto experimental de su juventud, y haber prefiriendo la continuidad naturalista, en la que con hábil resolución lumínica y cromática terminó creando una obra apreciable, pero sin el acierto histórico, e incluso la calidad, del primer ciclo de su producción²³⁹.

La excepcionalidad truncada: Henrique Pousão

Particular importancia merece la figura de Henrique **Pousão** (1859-1884). Nacido en Vila Viçosa un día de Año Nuevo, pasó la infancia recorriendo Portugal, pues la profesión de juez de su padre le obligó a vivir sucesivamente en Elvas, Barcelos, Guimarães, Olhão y Odemira, lo que sin duda le sirvió para captar los contrastes

²³⁵ *Ibíd.* p. 108.

²³⁶ FRANÇA, José-Augusto; "El siglo XIX" in *Arte Portugués*, Col "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1986, p. 446.

²³⁷ CALÉM, Vera; "Artur Loureiro" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 108.

²³⁸ BARRETO, Costa; "Loureiro" in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 213.

²³⁹ SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 339.

lumínicos entre los grises *miñotos* y los azules *algarvíos*, como después contrastaría los de París con los de Capri.

Su primera formación, tras las clases iniciales y particulares de Antonio José da Costa, es en la Academia Portuense de Bellas Artes, donde tiene como profesores a Almeida Furtado y José António Correia, pero donde también entra en contacto con la obra de Marques de Oliveira y Silva Porto, que por entonces estaban en París y tenían la obligación de enviar periódicamente trabajos a la Academia. Tras una formación brillante, en 1880 consigue la anhelada beca que

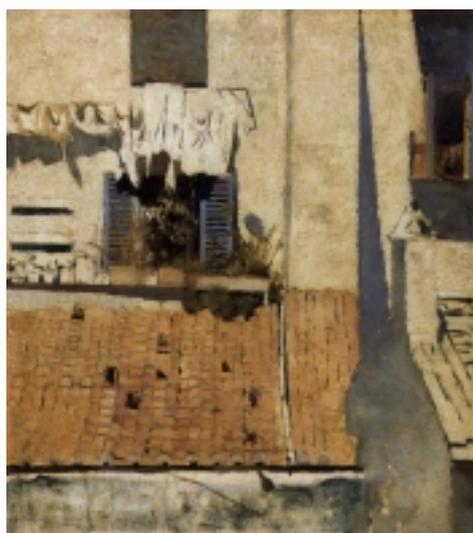


29. H..Pousão, *Senhora vestida de preto*, 1882, óleo sobre madera, MNSR, Oporto.

en la materia de Pintura de Paisaje le permitiría su salida al extranjero. Siguiendo la norma, permanece en París bajo la orientación de Cabanel e Ivon y es probable que visitase la IV Exposición de los Impresionistas, sin embargo, la aparición de la tuberculosis le obliga a solicitar permiso para pasar el verano en Puy-de-Dôme, buscando los aires más sanos del Macizo Central. Esta primera fase de su obra se caracteriza por la influencia del naturalismo francés, aunque hay un uso más atrevido del color y un cierto constructivismo de las líneas que explica que se le haya relacionada con Pissarro.

El avance de su enfermedad le lleva a Italia, primero a Roma y después a Capri. En Roma permanece durante seis meses, que aprovecha para pintar y estudiar y en los que entra en contacto con el Círculo de Artistas Romanos. Las obras de este periodo son dispares y muestran a un Pousão en constante experimentación, donde prima el carácter académico del que es buen ejemplo *Cecília*, admitida en el Salón de París de 1882, pero en el que también realiza otras como *Fachada de casa soterrada-Roma*, de un valor matérico y una libertad de pincelada que no tienen nada que ver con un aprendizaje convencional; o *Senhora vestida de Negro* [29], casi un esbozo de evocación manetiana de enorme modernidad.

Pero quizá su obra más interesante es la que realiza en Capri. En esta isla encontrará el



31. H. Pousão, *Janela das persianas azuis*, óleo sobre madera, MNSR, Oporto.

tipo de paisaje, de color y de luz de su Alentejo natal y del Algarve²⁴⁰, lo que de algún modo le permite liberar una visión personal e innovadora del paisaje. *As casas brancas de Capri* [30] es, en la opinión de J.-A.França, su obra maestra, tanto por el rigor de la estructura geométrica, única en la práctica de la pintura portuguesa, como por la vibración de su colorido, realizado por la luz mediterránea y por el naturalismo minucioso del paisaje. *A janela de persianas azuis* [31]²⁴¹, *Parede e degraus, Rua de Capri*, etc, nos regalan un derroche de formas, de colores ingeniosamente

combinados, de contrastes sutiles y armonías sensibles. Notas de luz sobre superficies geométricas.

Bastante enfermo volvió a Portugal en el otoño de 1883, y murió luego en la primavera siguiente con tan sólo veinticinco años. Con esa edad no se tiene tiempo de terminar nada, pero sí de iniciar una vía propia, una manera particular de entender el paisaje que



30. H. Pousão, *As casas brancas de Capri*, 1882, óleo sobre tela, MNSR, Oporto

constituye una breve y fulgurante excepción en la pintura portuguesa de entonces²⁴². Escribe Raquel Henriques da Silva, que si la pintura de Silva Porto y la de sus discípulos, por el ruralismo predominante, se puede considerar literariamente cerca de Julio Dinis, la de Pousão, por el inédito antisentimentalismo de su poética moderna, sugiere la poesía

²⁴⁰ CORREIA, Margarida Rebelo "Henrique Pousão" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p. 142.

²⁴¹ En BALDAQUE, Mónica; "Henrique Pousão" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p.184. se dice: "este pequeno apunte inacabado constituye una lección de pintura. El tema como la mayoría de los escogidos por Pousão, es un pretexto apenas para las manchas de color que dividen los espacios, y se encuentran en planos de luz y en planos de sombra, o próximos y distantes (...) El color, pareciendo puro, es mezclado con gran sutileza, en porciones mínimas, lo suficiente para establecer la armonía en el tono general de la pintura".

²⁴² SILVA, Raquel Henriques da; "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 343.

alegre, material y precisa de Cesário Verde²⁴³.

José de Brito y Enrique Condeixa: la pintura histórica del Primer Naturalismo

Aún dentro de lo que se ha dado en llamar Primera Generación de Naturalistas hay que hacer referencia a los casos de José de Brito y Enrique Condeixa, ambos conocidos, sobre todo, como pintores de historia. Ernesto **Condeixa** (1858-1933), natural de Lisboa y discípulo de M. A. Lupi y de Silva Porto en la Academia de Bellas Artes de Lisboa, donde alternó los estudios de Pintura de Historia y de Paisajes²⁴⁴; frecuentó después, como becario del Estado, la academia de Beaux Arts de París. Allí fue discípulo de Cabanel y recibió fuerte influencia de la Escuela de Barbizon. Aunque fue sobre todo pintor de historia, destacó también en la pintura de paisajes, donde sigue la línea del naturalismo francés, con una densidad de color que merece ser destacada²⁴⁵.

Jose de **Brito** (1855-1946), descendiente de una familia modesta de Viana do Castelo, se formó en Oporto, donde fue alumno de António Correia y Soares dos Reis. Después, con el mecenazgo del rey D. Fernando, continuó su formación en París y allí permaneció once años, exponiendo regularmente y gozando de cierto renombre. En 1896 regresó a Portugal y



32. J. de Brito, *Martir do fanatismo*, 1895, MCh., Lisboa.

fue nombrado profesor de Dibujo Histórico en la Academia de Bellas Artes do Oporto, hasta que se jubiló en 1929. Como profesor influyó decididamente en la vida artística portuense. Su obra —la mayor parte pintura histórica, aunque también cultivó el paisaje, el retrato y la pintura de género— se caracteriza por un marcado tono naturalista, con particular habilidad en el tratamiento del desnudo como puede verse en su cuadro *Mártir*

²⁴³ *Ibidem*, p. 343. Sobre Henrique Pousão son imprescindibles dos textos publicados a finales de los noventa: RODRIGUES, António, *Henrique Pousão*, Ed. Inapa, Lisboa, 1998, y ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Henrique Pousão*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

²⁴⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Condeixa, Ernesto Ferreira” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 93.

do fanatismo [32], de temática afín a su pensamiento republicano y anticlerical, en el que se muestra un bonito cuerpo de mujer, todo él viviente de carne y sufrimiento²⁴⁶ frente a la expresión fanática y morbosa de los frailes inquisidores²⁴⁷.

²⁴⁵ FRANÇA, José-Augusto; “Na Eira” in *Arte Portuguesa do século XIX*, Palácio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. p. 234.

²⁴⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 88.

²⁴⁷ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol.II, p. 54.

iv. El Segundo Naturalismo

La segunda generación naturalista estaría compuesta por los pintores nacidos entre 1860 y 1870²⁴⁷, los cuales, de manera general, aunque más por la elección de los temas que por la factura de los mismos²⁴⁸, se mantienen fieles a los valores naturalistas de aquella primera generación surgida en los años ochenta. En este Segundo Naturalismo se suelen incluir, además de a Veloso Salgado (1864-1945) que destacó sobre todo como pintor de temas históricos, a pintores paisajistas como Carlos Reis (1863-1940), Manuel Maria Lúcio (1865-1943) y Carlos Cunha (1866-1926), acuarelistas como el rey Carlos de Bragança (1863-1908) o Roque Gameiro (1864-1935) y ya de la década de los setenta a Sofia Martins de Sousa (1870-1960), Eugenio Moreira (1871-1913). También a retratistas como José Augusto Ribeiro (1860-1932), a caballo entre los dos naturalismos y Aires Gouveia (1867-1941), entre algunos otros; y ya marcando ruptura con el discurso naturalista vigente, los casos destacados de António Carneiro y Aurélia de Sousa.

Dos figuras excepcionales: António Carneiro y Aurélia de Sousa

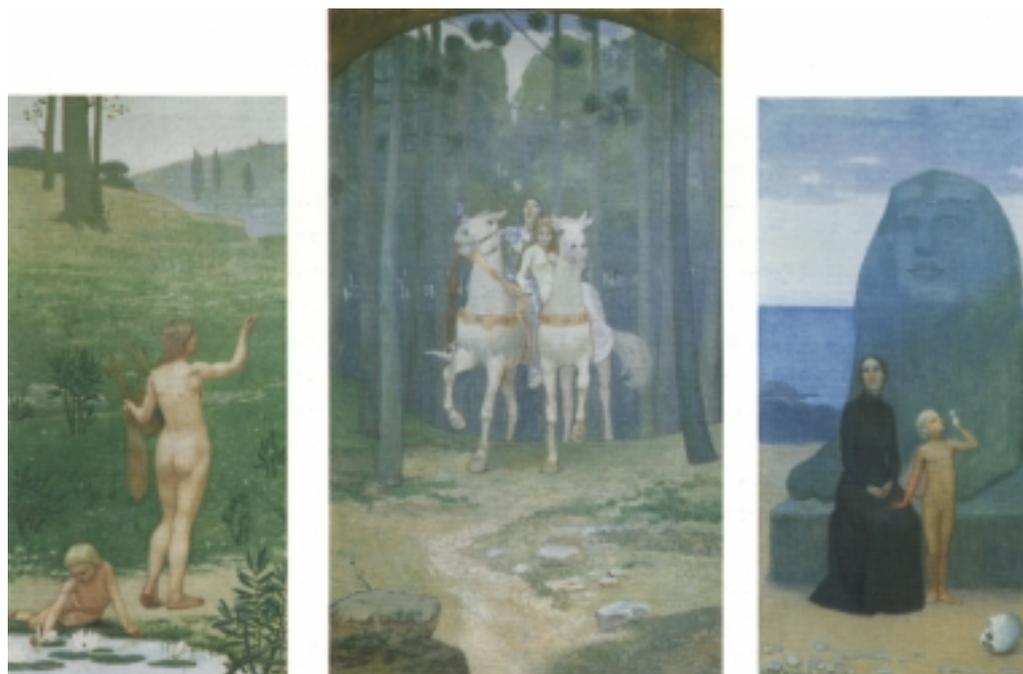
Al margen del Naturalismo, con una obra personal y rara en el panorama artístico portugués, **António Carneiro** (1872-1930) es el representante de la estética simbolista en Portugal. Nacido en Amarante, con siete años ingresó en el Asilo do Barão de Nova Sintra, donde se educó en el ambiente triste y raro de todos los hospicios. Luego frecuentó la Academia de Bellas Artes y fue alumno de Soares dos Reis, José Antonio Correia y Marques de Oliveira. En 1897, ya diplomado, casado y con hijos, y con media pensión del Marqués de Pavia²⁴⁹, fue a París. En la capital francesa, en ese tiempo mágico de fin de siglo, angustioso y tremendo, encontró planteamientos artísticos que buscaban

²⁴⁷ Presentamos en esta introducción al Naturalismo dividido en dos generaciones, una primera que comprende a los pintores que introdujeron y consolidaron la estética naturalista en Portugal; y una segunda en la que se incluye a los nacidos a partir de 1860. Se entiende, por tanto, que esta división es independiente del atrevimiento plástico que individualmente demostraron los componentes de una u otra generación, así como de la valoración crítica que con posterioridad tuvo la obra de cada uno de ellos. Para esta presentación nos hemos servido de la clasificación que a tal efecto realiza el Museu Nacional de Soares dos Reis en su catálogo: *Pintura Portuguesa, 1850-1950*, Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. También Maria Margarida Matias, en la *História da Arte em Portugal*, (Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993), establece una clasificación similar.

²⁴⁸ SOARES, Elisa; "Naturalismo. Pintores da Segunda Geração" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p.196.

²⁴⁹ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª Edição). Vol.2 p. 236.

en el idealismo las respuestas que hasta entonces se habían buscado en el positivismo científico y en la estética realista. António Carneiro se sintió mucho más atraído por la estética simbolista que representaban Puvis de Chavannes o Eugène Carrière, más cercana a su carácter místico, melancólico y solitario²⁵⁰, que por el iluminismo impresionista al que tampoco fue ajeno.



33. A. Carneiro, *A Vida—esperança, amor, saudade*, 1899-1901, Fundação Cupertino de Miranda, V.N. de Famalicão

En este contexto parisino es donde surge el tríptico *A Vida—esperança, amor, saudade* (1899-1901) [33] su obra más emblemática y la que le confiere un lugar en la historia del arte portugués, tan destacado como aislado²⁵¹. Pintura alegórica y literaria. Reflexión sobre la inevitable angustia de tener que vivir pendientes siempre de la muerte, mientras, ajena, la vida se renueva constantemente. La composición muestra los tres estadios de la vida, que son a la vez tres estados de ánimo: la infancia, generosa y pura: la madurez, fuerza y plenitud que culminan en el amor; y la vejez, reflejo de la única duda que conduce inevitablemente a la mayor de las certezas. La infancia, y por tanto, la renovación constante del círculo vital, está presente en los tres paneles, bien sea de forma real (laterales) o potencial (panel central). Probablemente inspirada en *El Friso de la Vida*

²⁵⁰ SOARES, Elisa; “António Carneiro” in Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 218.

²⁵¹ CASTRO, Laura; *Itinerário para a coleção de pintura da Câmara Municipal de Matosinhos*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1995, p. 44.

que Munch había expuesto en París en 1897²⁵², el tríptico es también, en observación de J.A.França, la respuesta no dramática de Carneiro a las agudas interrogaciones planteadas por Munch²⁵³. Carneiro responde a Munch en términos de Puvis de Chavannes²⁵⁴, afirma França, y por eso, a la angustia revolucionaria del pintor nórdico, Carneiro contesta con una angustia algo más doméstica, como si a la vivencia nórdica respondiese con una vivencia norteña²⁵⁵.

Esta obra, que supone el enlace de Portugal con el idealismo y el simbolismo de Puvis de Chavanne, de Gustave Moreau y de los Nabis, se inscribe, según Marques Matias, en el *cloisonismo* de Pont-Aven, iniciado por Émile Bernard y Anquetin y después desarrollado por Gauguin²⁵⁶. Sin embargo, en Portugal tuvo poca resonancia y fue ajena a un público que en Oporto, y todavía menos en Lisboa, no estaba habituado a tales imágenes de reflexión que cortaban la tranquilidad del discurso naturalista en vigor²⁵⁷. En esta misma línea simbolista hay otra obra pintada en 1901, *Ecce-Homo*, que también merece ser referida, pues resume en sí todas las obsesiones del pintor: lo religioso y lo místico, el auto-retrato como lugar privilegiado para colocar esta problemática, la preferida oscuridad de los interiores y la simbiosis entre el símbolo y la vida²⁵⁸.

Después de la estancia en París, Carneiro se asienta en Oporto, donde será director artístico de la revista *A Águia* —dirigida primero por Teixeira de Pascoais y, después, por Leonardo Coimbra— y en torno a la cual surge el movimiento literario y cultural conocido como *Renascença Portuguesa*. Desde 1918 fue profesor de la Escola de Belas Artes do Porto.

Antonio Carneiro, el artista más intelectual de su tiempo²⁵⁹, también poeta, fue, sobre

²⁵² FRANÇA, José-Augusto; *António Carneiro (1872-1930)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973. p.75.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 119.

²⁵⁷ FRANÇA, José-Augusto; *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979. p. 82.

²⁵⁸ CASTRO, Laura, *Itinerário para a coleção de pintura da Câmara Municipal de Matosinhos*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1995, p.44.

²⁵⁹ SOARES, Elisa; “António Carneiro” in Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1996, p.218. En 1942 el pintor Joaquim

todo, pintor de retratos y paisajes. Los primeros, centenas de óleos, sanguíneas y carboncillos, constituyen una galería notable y variada²⁶⁰, y en ellos la personalidad de los retratados se evidencia a través de anotaciones fisonómicas agudísimas que, sin embargo, no empañan la inmaterialidad de los retratos²⁶¹. No obstante, es en los paisajes donde mejor se manifiestan las enormes potencialidades innovadoras de este artista que dio al arte portugués nuevos valores de modernidad²⁶². Especial importancia tiene una serie de paisajes realizados entre 1906 y 1915, en Leça da Palmeira, —donde pasaba los veranos pintando insistentemente²⁶³—, conocida como *Praias*, y en la que inventando extraños mares recorridos por una palidez violeta, desfigura los gestos confiados de los pintores del Grupo Silva Porto que aún insistían en recrear las vanas imágenes de la apariencia²⁶⁴.

En resumen, como escribe J-A França, la suya es una pintura de soliloquio y de sueño, literaria y ensimismada, expresada dentro de un fatal esquema simbolista, como simbolistas fueron los versos que escribió y que sus amigos publicaron póstumamente con el exacto título de *Soliloquios*²⁶⁵.

De carácter distinto, pero igualmente de innegable modernidad, se puede clasificar la obra de **Aurélia de Souza**. Nació en Valparaíso (Chile) el día de S. Antonio²⁶⁶ de 1865,

Lopes, también profesor como António Carneiro en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, y por tanto de trato frecuente, escribió un artículo en la revista *Ocidente*, que llevaba por título precisamente “António Carneiro. Grande Artista e maior pintor intelectual do seu tempo”, lo que da idea del respeto intelectual que Carneiro se había ganado entre los artistas de su tiempo. (Lopes, Joaquim; “António Carneiro. Grande Artista e maior pintor intelectual do seu tempo” in *Ocidente*, Lisboa, 1942, XVI, 48, pp .481-491.

²⁶⁰ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª Edição). Vol.2 p.239.

²⁶¹ B, C; “Crneiro, Antonio” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 76.

²⁶² SOARES, Elisa; “António Carneiro” in *Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 220.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ SILVA, Raquel Henriques da; “A arte sob a referência naturalista” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de Antonio Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996. Vol. 1, p. 695.

²⁶⁵ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª Edição) Vol.2 p. 237.

²⁶⁶ Tal vez por ello, Aurélia de Souza tiene una obra titulada *Santo António*, que es a la vez que la representación del santo un autorretrato, y que según refiere Raquel H. Silva (in Silva, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992, p. 34), de acuerdo con la tradición familiar, esta, digamos, simbiosis habría nacido de una gran simpatía que la pintora tenía por este santo, pero que la obra habría quedado incompleta porque, entre tanto, Aurélia de Souza habría descubierto que San António no tenía ninguna simpatía por las mujeres. Aunque como también señala la estudiosa el hecho de que la obra aparezca firmada hace sólo parcialmente aceptable la tradición familiar. Este episodio, como otros muchos de la vida cotidiana de Aurélia de Souza, aparece detallado (pp. 71 y 72) en el libro COSTA, Joaquim; *Aurélia de Souza*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1937. De contenido similar es el libro de Maria Luísa de

hija de portugueses emigrados, llegó a Oporto con poco más de tres años y se instaló con la familia en la Quinta da China, en las márgenes del Duero. Aquella casa, donde se cuenta que, de niña, la sorprendieron llorando sólo para ver el color de las lágrimas, o distraída, con las manos suspendidas sobre el piano, para ver las sombras de los dedos sobre la madera pulida²⁶⁷, sería siempre su residencia habitual.

Tras su formación inicial y particular con el pintor de consideración menor Caetano Moreira da Costa Lima, se matricula en 1893, ya con 27 años, en la Academia de Bellas Artes de Oporto, que frecuentó en compañía de su hermana Sofia de Souza, también pintora, y de un carácter más alegre y sociable que el de Aurelia²⁶⁸. En 1899 marcha a París donde estará tres años asistiendo a los cursos de Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant, en la Académie Juliam²⁶⁹. De regreso, en compañía de Sofía que había llegado a París en 1900, realizaron los largos y habituales viajes por Bélgica, Holanda, Alemania, Italia, y España, donde tuvieron la oportunidad de apreciar las obras de los admirados Rembrandt, Brouwer, Velázquez, Van-Dick, Whistler, Böcklin²⁷⁰... confirmando una pasión particular por los maestros flamencos, bien por la elección de la temática de los interiores, bien por la elección de la luz como criterio pictórico fundamental²⁷¹.



34. A. de Sousa, *Autorretrato*, 1900, óleo sobre tela, MNSR, Oporto

A partir de 1902, reinstalada definitivamente en la Quinta da China, llevará siempre una vida tranquila, trabajando mucho, incansablemente²⁷², aunque un tanto apartada del mundillo artístico portuense²⁷³ y preocupándose tan sólo por mantener la autonomía

Jesús, con ilustraciones de Maria Cândida Gonçalves, *Aurélia de Souza*, Tip.Colégio dos Orfãos, Oporto, sin fecha.

²⁶⁷ SILVA, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992, p. 40.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ SOARES, Elisa; "António Carneiro" in *Museo Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museo Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p.206.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ SILVA, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992, p. 16

²⁷² COSTA, Joaquim; *Aurélia de Souza*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1937.

²⁷³ Raquel H. Silva evoca sugestivamente su vida portuense (in SILVA, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992, p. 17 y 18) cuando escribe: "Podemos imaginarla cogiendo el tranvía

económica²⁷⁴. Si en su tiempo fue considerada casi exclusivamente pintora de flores, con una fuerza de colorido que toca esquemas expresionistas²⁷⁵, sin embargo, lo fue también de intimidades familiares y de paisajes, pero es sobre todo en el retrato, y más particularmente en el autorretrato [34], donde alcanza una maestría y evocación subjetiva (sugestiva) ciertamente admirable.

Pintores nacidos en los años sesenta

Entre éstos es probablemente **Carlos Reis** el pintor más conocido. Nació en Torres Novas en 1863 y mostró desde muy pequeño gran habilidad para el dibujo, aunque hasta 1881 no pudo matricularse en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa donde fue alumno de Silva Porto, Simões de Almeida y Miguel Ângelo Lupi. Allí entabló amistad con el Príncipe D. Carlos, que le ayudó económicamente. En 1889 consiguió la ansiada beca para París, donde estuvo seis años y durante los cuales fue discípulo de Joseph Blanc y de Léon Bonnat. De vuelta a Portugal en 1895, su obra fue valorada y exaltada por la crítica, con raras excepciones como las de Ribeiro Artur, y, sobre todo, Fialho de Almeida, que ya en 1892 escribía que el arte debería tener “un ideal diferente del de la fotografía coloreada²⁷⁶”.

En 1897 sustituyó a Silva Porto como profesor de Pintura de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, caracterizándose en su labor docente por ser generoso en la enseñanza, pero exigente con el aprendizaje. A él se le considera en buena parte el mentor de artistas como Falcão Trigoso, António Saúde, José Campos, Alves Cardoso o Frederico Aires, a quienes enseñó la pintura de “air livre” y con los que terminaría

de la Foz en dirección a la residencia de sus jóvenes alumnas, con paradas en casa de sus hermanas: preparando las exposiciones de la Galeria da Misericórdia, de la Sociedade de Belas Artes do Porto, y también, desde 1916, las de Lisboa: pintando algún que otro retrato de encargo o sus procuradas flores. En noches excepcionales, los conciertos en el Teatro de S. João y, en verano, tomando apuntes a la vera del mar o en los caminos campestres de los alrededores de Oporto, que recorría en bicicleta con la hermana. En su universo más secreto, la lectura de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, la jardinería y casi dos centenas de pequeñas telas, muchas veces sin firmar y casi nunca datadas, que iban tejiendo la silenciosa narrativa de la *Casa*: la presencia continua de la madre, las faenas de las mujeres y de los críos entretanto adoptados, los rincones oscuros de la cocina o del taller, las tardes interminables en que la luz se confundía con los trajes blancos del verano”.

²⁷⁴ SILVA, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992, p. 28.

²⁷⁵ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª Edição). Vol.2 p.246

²⁷⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p.107.

fundando el “Grupo do Ar-Livre”, posteriormente denominado “Grupo Silva Porto”, encargado de realizar muchas exposiciones.

Contó con gran reconocimiento social, y no sólo en el medio artístico, de hecho fue nombrado Director del Museo Nacional de Bellas Artes, y el 13 de junio de 1911, cuando éste se desdobló en Museo Nacional de Arte Antigo y en Museo Nacional de Arte Contemporáneo, pasó a ser Director de este último²⁷⁷. Así mismo expuso regularmente en Portugal y en el extranjero²⁷⁸.



35. C. Reis. *Milheral*. 1911, óleo sobre tela. MCh.. Lisboa.

De Carlos Reis ha escrito Diogo de Macedo que su “amor a la luz fuerte de la naturaleza y su predilección por los efectos viriles del color en atmósferas de bucolismo sentimental, hicieron de él un paisajista de vocación y convicción²⁷⁹”[35], considerándolo uno de los mayores paisistas portugueses. Margarida Matias, aunque le reconoce cualidades excepcionales cuando escribe que Carlos Reis mostró una extrema habilidad y talento en la creación de efectos, en la plasticidad de ciertas escenas y en la grandiosidad que confirió al paisaje, reconociendo que su pincelada suelta y nerviosa, ajena a los detalles, le concedió un estilo suelto y exuberante que fue imitado sin tregua²⁸⁰; también advierte, por el contrario, que con él, como con Pousão o Sousa Pinto, se repitió la historia de tantos otros pintores portugueses, que habiéndose formado en París, y teniendo cualidades excepcionales para el arte, fueron, sin embargo, poco innovadores, limitándose a reproducir con virtuosismo esquemas artísticos ya superados. Esto se puede explicar tanto por las rígidas exigencias establecidas por las instituciones que les costeaban su formación, las cuales difícilmente hubiesen consentido “desvíos” transformadores, como por la enseñanza academicista que recibieron, aunque a esto último responde con agudeza Margarida Matias, cuando señala que pautas similares

²⁷⁷ Para este propósito puede consultarse: GONÇALVES, António Manuel; *Carlos Reis, Director dos Museus Nacionais*, Separata de “Nova Augusta”, revista torrejana de Cultura, nº 2, Edición de la Câmara Municipal de Torres Novas, Torres Novas, 1963.

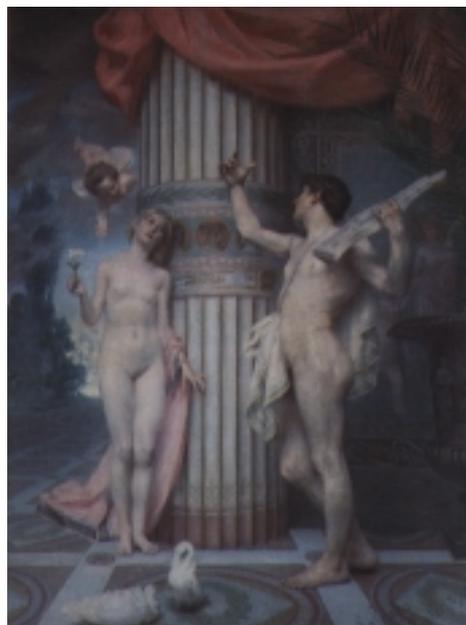
²⁷⁸ Exposición Internacional de Dresde, 1987; París, 1900; Barcelona, 1907; Madrid, 1912; Rio de Janeiro, 1919 y 1922; Buenos Aires, 1922. También expuso en Badajoz en 1924.

²⁷⁹ MACEDO, Diogo de; *Carlos Reis, um paisagista*; Colección Museum, nº 3, Lisboa, 1947. p. 8.

²⁸⁰ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 105.

debió dar L. Bonnat a Eduard Munch, otro de sus discípulos, y sin embargo los resultados fueron bien distintos²⁸¹.

José **Veloso Salgado** nació en Santa María de Melón, en Orense, el 2 de abril de 1864. Con diez años se fue a Portugal con su tío Miguel Veloso, que trabajaba en la Litografía Lemos, en la actual Rua Ivens de Lisboa, en la que entró él como ayudante. La soltura y destreza que demostró en el diseño litográfico le llevaron a matricularse en la Academia Real de Bellas Artes en 1881, muy próxima a la litografía, donde tuvo como profesores a Ferreira Chaves, Silva Porto y Simões de Almeida. Se licenció en 1887, el mismo año que obtuvo la beca del Estado en países extranjeros en la especialidad de Pintura Histórica. Un año después se nacionalizó portugués.



36. Veloso Salgado, *Amor e Psyché*, 1891, óleo s/tela, MCh., Lisboa

Su obra es muy diversa, tanto en la técnica: óleo, pastel, carbón... como en el estilo: simbolista, naturalista, historicista. En sus viajes por Francia o Italia aprendió las vías eruditas del clasicismo académico, en París conoció a Puvis de Chavannes y a los simbolistas [36], y con ellos el deseo de buscar la realidad más allá de lo visible. También en París y sobre todo con sus maestros de *Pintura de Historia* aprendió a respetar la verdad histórica en su contenido factual y formal, para lo que el rigor del detalle era imprescindible²⁸².

En 1895, de nuevo en Lisboa y con el reconocimiento internacional, pasó a ser profesor interino en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, sustituyendo a su antiguo profesor Ferreira Chaves. Dos años después concursó para la plaza definitiva quedando en primer lugar, por delante de Condeixa y Columbano, lo que originó una gran polémica en el medio artístico lisboeta, entre los que consideraban imperdonable la relegación de

²⁸¹ *Ibidem.* p.106.

²⁸² *Ibidem.* p.108.

Columbano y los que justificaban la primacía de Veloso Salgado. La polémica se resuelve en 1901, con la reforma de la enseñanza artística que permitió que ambos pintores pasasen a ser profesores titulares en la Escuela de Bellas Artes. De esta manera se contentaba a las dos corrientes de opinión.

Desde entonces Veloso Salgado se comprometió decididamente con su labor docente, descuidando de alguna manera su actividad creativa. Como profesor fue excepcional²⁸³, sus clases eran las más frecuentadas²⁸⁴, y según Aldemira, deslumbraba a sus discípulos por la corrección impecable del dibujo, por la solidez de la forma y el vigor de la materia plástica²⁸⁵. Margarida Matias se refiere a él como un profesor tolerante, que no creaba pintores a su manera, sino que, como mucho, se limitaba a enseñar como él creía que se debía pintar, y cuenta que solía decir a sus alumnos: “Yo no siento así. Pero si tú lo sientes, ¡sigue! todo lo que en el arte es sentido, es bueno”²⁸⁶.

En cuanto a su valoración crítica²⁸⁷, José Augusto França lo presenta como un pintor convencional dentro de los esquemas aprendidos en Francia, que fue igualmente un maestro convencional²⁸⁸ y que representó, en la segunda generación de los naturalistas portugueses, una corriente de habilidoso esmero plástico, correcta y algo fría en su sensibilidad mundana, que marca, sin duda, el punto más erudito y más alto del academicismo nacional²⁸⁹. Para Margarida Matias, sin embargo, Veloso Salgado, de alguna manera, trajo cierta agitación al medio artístico portugués, que estaba necesitado de liberarse de la inercia de copiar servilmente a la naturaleza. Para esta autora, además, Veloso Salgado llenó un espacio que hasta entonces estaba inédito en la pintura

²⁸³ MACEDO, Diogo de; *Veloso Salgado, Luciano Freire*; 2ª serie, Colección Museum, nº 4, Lisboa, 1954. p.14.

²⁸⁴ ALDEMIRA, Luis Varela de; *Notas sobre a vida e a obra do pintor José Veloso Salgado*, Separata del Boletín VII de la Academia Nacional de Bellas Artes, Lisboa, 1940. p.14.

²⁸⁵ *Ibíd.*

²⁸⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 111.

²⁸⁷ Para un conocimiento en profundidad de la obra de Veloso Salgado es imprescindible la consulta de: *Veloso Salgado: 1864-1945* (Catálogo) [textos de Rui Afonso Santos y Cristina Azevedo Tavares], Instituto Português dos Museus, [Lisboa], 1999.

²⁸⁸ FRANÇA, José-Augusto: “Veloso Salgado, José” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.417.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 118.

portuguesa, era el del pintor de la historia de Portugal²⁹⁰. Esa labor la realizó muy bien Veloso Salgado, que, erudito y capaz, dejó buena muestra de ello en cuadros como *Martim de Freitas*, *Encontro de Vasco de Gama com o Samorim*, *Apoteose dos Heróis da Liberdade*, *A Coroação de D. João IV*, *Sufrágio*, *O Soldado Português da Grande Guerra*, etc.

De cualquier manera, como escribió Alvaro M.V. Simões, la acción discreta y sólida de Veloso Salgado marcó el desarrollo de la pintura portuguesa convirtiéndose en una referencia implícita que se acepta o rechaza, pero que no puede ser ignorada²⁹¹.

El mismo año que Veloso Salgado, nació en Lisboa **Luciano Freire** (1864-1935); ambos coincidieron como estudiantes en la Academia y posteriormente como profesores en la Escuela de Bellas Artes, en la que Luciano Freire impartió la asignatura de *Modelo Vivo* hasta su jubilación en 1933.

Cultivó con saber y probidad el paisaje y la composición histórica, pero se distinguió sobre todo en el retrato, en el que, según Fernando Pamplona, evidenció dotes de observación penetrante²⁹². Para Margarida Matias, Luciano Freire, habiendo sido discípulo de Silva Porto, supo alejarse de los caminos



37. L. Freire, *Perfume dos campos*, 1899, óleo sobre tela, MCh, Lisboa

trillados por el maestro en cuanto a temas y colorido, pero aprendió de él la simplicidad de los motivos que había de pintar, así como la seriedad y la conciencia del trabajo.

²⁹⁰ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p.111.

²⁹¹ SIMÕES, Álvaro M. V.; *Velloso Salgado*, Galeria de Colares, 1987, p.8.

²⁹² PAMPLONA, Fernando de: “Freire, Luciano Martins” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.146.

José-Augusto França destaca su cuadro *O perfume dos Campos* [37], al que considera, advirtiendo de sus limitaciones, la composición pictórica portuguesa en la que se registra con más nitidez la influencia modernista²⁹³.

Investigador artístico, Luciano Freire, sacrificó gran parte de su creatividad para dedicarse al meticuloso estudio de cuadros antiguos²⁹⁴, de los que es ejemplo la restauración que realizó de los paneles *Veneração de S. Vicente* (de Nuno Gonçalves?) y *São Pedro* (de Vasco Fernandes), así como el retablo de la Catedral de Viseu. Además de restaurador y escritor, fue también el organizador del Museo de Carrozas de Lisboa, del que fue director desde 1911.

Un caso curioso en el arte portugués de los dos últimos siglos es el de haber contado con un rey pintor, **Carlos de Bragança**, que nació en 1863 y reinó en Portugal desde 1889 hasta 1908. Consentidor de la dictadura de João Franco, fue asesinado junto a su hijo, el príncipe heredero Luis Felipe, el 21 de enero de 1908 en pleno Terreiro de Paço, o sea, en la actual Praça do Comércio.

Al ser rey de una monarquía desacreditada tanto en la calle como en la



política, y vivir en una corte adulatora, su personalidad de pintor sufrió fatalmente, a decir de França, ataques y elogios apasionados o interesados, que desvirtuaron la crítica de su obra, colocándola por debajo o por encima de su valor real²⁹⁵. Entre los primeros fue común la calumnia de que las obras las pintaba su maestro Enrique de Casanova y las firmaba el rey, lo que era sin duda una bajeza, pues como unánimemente indica hoy la crítica portuguesa, las obras de Carlos de Bragança [38] son, sin duda, de una calidad superior a las del acuarelista español²⁹⁶.

²⁹³ FRANÇA, José-Augusto: *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol. II p. 250.

²⁹⁴ MACEDO, Diogo de; *Veloso Salgado, Luciano Freire*; 2ª serie, Colección Museum, nº 4, Lisboa, 1954. p. 16.

²⁹⁵ FRANÇA, José-Augusto: *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol. II p. 242.

²⁹⁶ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición actualizada). Vol. II p. 44.

Hombre culto, ornitólogo, preocupado por la oceanografía, tuvo como maestros a António Manuel da Fonseca, Miguel Ângelo Lupi y, como decimos, al acuarelista español Enrique Casanova, que se estableció en Lisboa en 1880 y fue pintor de cámara de los monarcas portugueses.

En lo que se refiere a su valoración crítica, para Armando de Lucena, Don Carlos fue sobre todo un naturalista, ya sea en sus típicos paisajes “alentejanos”, ya sea en sus marinas; el naturalismo prevaleció en todas sus obras, así en la acuarela como en el pastel, en el que se afirmó con bastante maestría²⁹⁷.

Margarida Matias se refiere a él como un delicado acuarelista, con especial talento para la pintura al pastel, en cuya técnica dejó algunos retratos de elegante y vigoroso tratamientos, así como marinas y paisajes de fina sensibilidad²⁹⁸. Además, esta autora considera que Carlos de Bragança, además de por sus cualidades artísticas, debe ser recordado también por el importante papel que ejerció como mecenas, estimulando a otros muchos pintores contemporáneos²⁹⁹ con los que participó en exposiciones y certámenes.

Ciertas similitudes con la obra del Rey D. Carlos podemos encontrarlas en **Roque Gameiro** (1864-1935). Natural de Porto de Mós, nació en 1864 y fue un reconocido ilustrador y litógrafo. Son muy apreciadas las ilustraciones que realizó para libros de lujo, así una edición de 1900 de *Os Lusíadas*, o las *Obras Completas de Garrett* de 1904.



39. Roque Gameiro, *S. Sebastião*, 1894, acuarela sobre papel, MCh, Lisboa

²⁹⁷ LUCENA, Armando de; “D. Carlos de Bragança”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 76.

²⁹⁸ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, pp. 111

Es autor también de un álbum sobre Lisboa titulado *Lisboa Velha* y publicado en 1925 con prefacio del poeta Afonso Lopes Vieira.

La fundación en 1892 de la Sociedad de Acuarelistas Portugueses le ofreció la primera oportunidad de revelar su entusiasmo por una técnica artística sin tradición en Portugal³⁰⁰. A partir de ahí, con las lecciones de Enrique Casanova y con lo aprendido en la Escuela de Artes y Oficios de Leipzig, Roque Gameiro adquiere una sólida formación como acuarelista [39]. Hoy es frecuentemente considerado como el primer acuarelista portugués, incluso Fernando Pamplona afirma que en el dominio de la acuarela lo que había antes de Roque Gameiro, no cuenta³⁰¹. Igualmente es considerado como un pintor sensible de marinas y de escenas populares que debe ser visto como el marinista más fino y hábil dentro del arte romántico-naturalista portugués³⁰².

Reconocido en vida —en 1923 fue elegido en España miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando—, Roque Gameiro creó escuela, de la que son seguidores, entre otros muchos, sus hijos, los también pintores, Raquel, Helena, Rui y Maria Emilia (Mamia).

Natural de Barcelos, António **Cândido da Cunha** (1866-1926) estudió en la academia de Bellas Artes de Oporto, donde tuvo como maestros a António Sardinha, Marques de Oliveira y João A. Correia. Después, respaldado por el Estado, viajó a París donde fue discípulo de J.-P. Laurens e Benjamin Constant. De vuelta a Portugal, se centró, sobre todo, en la técnica del paisaje [40], con especial atención a los motivos de su tierra natal.



40. C. da Cunha, *Paisagem*, 1897, óleo sobre tela, MNSR, Oporto

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 111 y 112.

³⁰⁰ *Museu Roque Gameiro*, Lisboa, 1970. p.4. [Extraído del texto de Teresa Leitão de Barros para el catálogo de la primera exposición retrospectiva de la obra de Roque Gameiro]

³⁰¹ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (2ª edición actualizada). Vol. II p. 10.

³⁰² “Roque Gameiro” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.360.

Su naturalismo se centra en paisajes crepusculares, plenos de sombras envolventes³⁰³ y tonos oscuros. Para Margarida Matias sus nocturnos, de calidad discutible, están muy lejos de la alacridad de los pintores del sur y son fácilmente reconocibles por eso³⁰⁴.

También interesado por su paisaje natal pero sin formación académica oficial, **Manuel María Lúcio** (1865-1943), coleccionista, bibliófilo, a veces mecenas, fue siempre, desde el punto de vista artístico, un pintor aficionado que había asistido con empeño al taller que Artur Loureiro tenía en el Palacio de Cristal³⁰⁵, y del que fue uno de sus alumnos predilectos.

En sus telas, tablas y pasteles abundan aspectos de las regiones del Alto Duero y del Valle del Vouga, así como otros de Oporto o de Vila Nova de Gaia. Según Diogo de Macedo, su pintura destaca por la delicadeza de los temas poéticos, por los colores finos de su paleta y por el dibujo elegante, académico y agradable; y añade que, emotivo y apasionado por la luz y por las particularidades³⁰⁶ del arbolado de jardines o por las flores, huía de las violencias nítidas del sol, para captar los efectos matutinos y nebulosos



41. M.M. Lúcio. *Rio Douro*, 1906. óleo sobre tela. MNSR. Oporto

del paisaje, y muy especialmente las panorámicas del Duero y de su Foz. Entre sus obras Margarida Matias³⁰⁷ destaca el cuadro titulado

Rio Douro [41], en el que, por la organización arquitectónica del color, encuentra paralelismos con Cézanne.

³⁰³ BARRETO, Costa; “Cunha, Cândido da (Antonio C. da C.)”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 104.

³⁰⁴ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 114.

³⁰⁵ *Pintores da Escola do Porto séculos XIX e XX nas coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis*, Catálogo de la Exposición, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

³⁰⁶ MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Manuel Maria Lúcio”, in *Ocidente*, nº 63, vol. XX, 1943. p. 309.

³⁰⁷ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p.114.

De espíritu vivo, sensible e imaginativo³⁰⁸, **Eugenio Moreira** [42] nació en Oporto en 1871 y allí murió, loco, en 1913. Estudió Medicina en Coimbra, lo que le permitió entrar en contacto con el grupo de la *Boémia Nova*, y relacionarse con artistas y escritores como António Nobre, Agostinho de Campos o Alberto de Oliveira³⁰⁹. Inconformista e inquieto, abandonó los estudios y se marchó a París, y desde allí recorrió Francia, Bélgica, Holanda, Italia. De vuelta a Portugal, se dedicó, sobre todo, al estudio del paisaje y los tipos portugueses, para lo que recorrió el país y con especial atención los valles de los ríos Miño y Mondego.

Fue influido por el impresionismo, mostrándose sensible a la luz y al color. En algunas de sus obras tales características se evidencian magistralmente, a través de manchas, vibrantes y armónicas, de color³¹⁰. El arrojo en el tratamiento de sus temas preferidos —los paisajes— da a sus trabajos una calidad



42. E. Moreira, *Autorretrato*, óleo sobre tela, MNSR, Oporto pictórica, poética y descriptiva³¹¹, a veces, ciertamente sorprendente. Abel Salazar, que encuentra en sus paisajes un paganismo místico velado de ligera bruma melancólica, lo considera, junto con Pousão, como el mayor paisajista portugués³¹². Ferrão Moreira, destaca también su faceta de retratista en la que resalta la seguridad del trazo y el cuidado meticuloso con el que Eugenio Moreira consigue efectos de luz y sombra que dan volumen y riqueza psíquica a las figuras retratadas³¹³.

También portuense, **Júlio Ramos** (1868-1945) recibió su primera formación artística en la Academia de Bellas Artes de Oporto, en 1891 se fue a París, donde fue compañero

³⁰⁸ ALVES, João; “Os Pintores de 1900”, in *Lusitana*, III, 9, Oporto, 1956, p. 16.

³⁰⁹ SANTOS, Paula Mesquita; “Alberto Aires Gouveia”, in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 212.

³¹⁰ BARRETO, Costa; “Moreira, Eugénio”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 281.)

³¹¹ *Pintores da Escola do Porto séculos XIX e XX nas coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis*, Catálogo de la Exposición, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

³¹² SALAZAR, Abel; “Eugénio Moreira” in *O Tripeiro*, nº 1, 5ª serie, año XI, Oporto, maio de 1955. p. 25.

³¹³ MOREIRA, Fernando Ferrão; “Eugénio Moreira, un pintor desconhecido” in *O Tripeiro*, nº 7, 5ª serie, año XI, Oporto, Novembro de 1955. p. 245.

de António Nobre, para el que realizó las ilustraciones de la 2ª edición de *Só*. En 1897 volvió a Portugal y expuso con regularidad una obra caracterizada por el gusto por los crepúsculos y los paisajes poéticos³¹⁴. Joaquim Costa alaba sus crepúsculos a lo Corot, o sus frescos y amorosos cursos de agua a lo Daubigny, a los que considera impregnados de un sentido muy portugués³¹⁵.

Fue así mismo ilustrador y crítico en diversas publicaciones como *O Primeiro de Janeiro*, de la que también fue director artístico, *Comércio do Porto Ilustrado*, *Ilustrações Modernas*, *Arte*, *A Águia*, etc.

Sobresaliendo como retratista y a camino entre las dos generaciones naturalistas, se encuentra **José Augusto Ribeiro**.

Nació en Vila Real (Trás-os-Montes) en 1860 y murió en Oporto en 1923. Profesor de matemáticas en el Instituto Industrial de Oporto, fue el retrato, y en particular los tipos rústicos, los que más atrajeron a J. A. Ribeiro [43], si bien cultivó también el paisaje de gusto impresionista. Las figuras aisladas de campesinos, trabajadores y mendigos tuvieron en él



43. J.A.Ribeiro, *Autorretrato*, 1920, óleo sobre tela, MNSR, Oporto

un fiel traductor plástico. De hecho, obediente a los clásicos y profundo conocedor del dibujo, todos los retratos que de ellos realizó acusan a la vez que el gusto por el detalle, una profunda observación y análisis.

Además de fijar en la tela, con enorme realismo, a varios tipos populares, J. A. Ribeiro produjo también algunos retratos propiamente dichos, a los cuales, según Costa Barreto, les falta, pese a la honestidad de la factura, vibración³¹⁶. Fue colaborador en las revistas *Arte Portuguesa* y *A Águia*.

³¹⁴ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 114.

³¹⁵ *Pintores contemporâneos de António Carneiro na Coleção S.O.S.S.*, (Catálogo), Câmara Municipal, Oporto, [D. L. 1993]. p. 46.

³¹⁶ BARRETO, Costa: “Ribeiro, João Augusto”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 349.

También particularizándose como retratista, Alberto **Aires Gouveia**, 1867-1941, se consagró como el pintor de la elegancia³¹⁷. Nacido en una rica familia relacionada con el comercio del vino, mostró muy pronto gran sensibilidad artística, pasando por ser, en los círculos sociales portuenses, un hombre culto y de trato delicado³¹⁸. En las maneras, en el vestuario y en el espíritu, tenía los primores y la finura de un *gentleman*³¹⁹. No se matriculó en ninguna Escuela de Bellas Artes y prefirió el aprendizaje particular con el maestro Marques de Oliveira, con el que emprendió en 1892 un viaje formativo por los principales centros de arte europeos: España, Francia, Italia³²⁰.



44. A. Aires de Gouveia, *Autorretrato*, 1912, *pastel sobre papel*, MNSR, Oporto

En sus pinturas, llenas de esmero, abundan las mujeres, los jardines y las flores³²¹. Ganó fama de retratista mundano de las damas del norte³²² y alcanzó notabilidad como artista de gusto aristocrático. La distinción en el modo de componer, la prudencia en la dosificación de la luz, y un dibujo firme y bien acabado, son los argumentos a los que con más frecuencia recurren los críticos para referirse a la obra de Aires de Gouveia³²³.

Técnicamente se distinguió en el dibujo al pastel [44], con el que consigue excelentes gradaciones de color, finas transparencias y sugestivos efectos de luz³²⁴.

El mismo año que Aires Gouveia nació en las islas Azores **Duarte Faria e Maia**, un artista poco reconocido por la crítica pero del que existe una obra excelente en el Museu do Chiado, un retrato que le hizo al pintor Ezequiel Pereira y donde es excepcional el

³¹⁷ PAMPLONA, Fernando de: "Aires de Gouveia, Alberto" in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.20.

³¹⁸ SANTOS, Paula Mesquita; "Eugénio Moreira", in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 216.

³¹⁹ GARCIA, Arnaldo Ressano; *O Mestre Ayres de Gouvêa e a sua obra*, Oporto, 1941, p. 11.

³²⁰ SANTOS, Paula Mesquita; "Alberto Aires de Gouveia", in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 212.

³²¹ PAMPLONA, Fernando de: "Aires de Gouveia, Alberto" in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 20.

³²² FRANÇA, José-Augusto: *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol. II p. 248.

³²³ SANTOS, Paula Mesquita; "Alberto Aires de Gouveia", in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 212.

³²⁴ *Ibidem*.

juego lumínico que se establece entre el fondo y el personaje retratado, y en éste, entre el rostro o las manos y el color oscuro del traje.

Injustamente ensombrecida por el reconocimiento de su hermana Aurélia, **Sofia Martins de Sousa** (1870-1960) estudió en la academia portuense de Bellas Artes, en la que fue discípula de Marques de Oliveira; después, en compañía de su hermana, partió para París, donde tuvo como maestros a J.-P. Laurens y a B. Constant. De vuelta a Oporto, participó con regularidad en las exposiciones organizadas por la Sociedad de Bellas Artes y posteriormente en el Salão Silva Porto³²⁵.

Su obra está compuesta, sobre todo, por paisajes —muchos de ellos inspirados en los paseos que solía dar en bicicleta, casi siempre en compañía de su hermana—, y por interiores, de los que es buen ejemplo *Interior-Rapariga a fazer renda de bilros* [45], que, para Margarida Matias, es una obra que define la gran calidad de la artista³²⁶.



45. S. de Souza, *Interior-Rapariga a fazer renda de bilros*, óleo sobre tela, MNSR., Oporto.

Otro pintor significativo es **Jorge Colaço** (1868-1942). Hijo de diplomático, nació en Tánger y estudió en Madrid y en París. Desarrolló una importante actividad como periodista y caricaturista político, sus viñetas, de humor cáustico, se pueden encontrar en *O Talassa*, publicación humorística que él mismo organizó y en la que colaboraba a la vez que lo hacía en otros diarios lisboetas.

En la pintura, se dedicó sobre todo a los temas históricos, tratados con vibración y fulgor³²⁷. Así mismo realizó decoraciones con azulejos para grandes edificios públicos,

³²⁵ CARNEIRO, Paula Dias; “Sofia de Souza (Sofia Martins de Souza)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 214.

³²⁶ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1988, p. 114.

³²⁷ PAMPLONA, Fernando de: “Colaço, Jorge” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 87.

como el Palacio-Hotel de Buçaco o la Estación de San Bento, en Oporto; de ahí que para muchos historiadores del arte, el mayor mérito de Jorge Colaço haya sido el hacer resurgir el azulejo artístico en Portugal.

Por último, y también englobados dentro de lo que se ha dado en llamar el Segundo Naturalismo, habría que citar a los cuñados **Ezequiel Pereira** (1869-1943) y António Tomás Conceição Silva. El primero fue discípulo de Silva Porto en la Academia de Bellas Artes de Lisboa, y de J. P. Laurens y B. Costant en París y se le suele considerar, sobre todo, como el continuador de Silva Porto, del que fue compañero inseparable en sus últimos años³²⁸. Alto y delgado³²⁹, de trato delicado, generoso y muy modesto³³⁰, el crítico Braz Burity lo definió como un maestro paisajista, que pintaba y no vendía, que pintaba y no exponía y que siendo uno de los mayores pintores portugueses había llegado casi a los setenta años sin apenas ser conocido en Portugal³³¹. Igualmente formado en Lisboa y en París, **Conceição Silva** (1869-1958) se distinguió, sobre todo, en la figura y en el retrato, con formas bien estructuradas y de dibujo seguro³³². También se dedicó incidentalmente al arte religioso, como lo atestigua el excelente retablo que ejecutó para la capilla mayor de la iglesia de San Mamede en Lisboa³³³.

Y junto a ellos los nombres de **Artur Napoleão Vieira de Melo**, que fue discípulo de Silva Porto y se caracterizó por ser un pintor de paisajes y escenas campestres y **Sara de**

³²⁸ De esta relación de amistad entre el maestro Silva Porto y el discípulo Ezequiel Pereira dan cuenta tanto BRAZ BURITY (seudónimo de Joaquim Madureira) “O último adeus...” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. p. 22; como Fernando de PAMPLONA en su *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (2ª edición actualizada). Vol. IV, p. 296, incluso J. Moreira Fernandes (en “Ezequiel Pereira” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. p. 26) dice que Ezequiel Pereira fue el mejor discípulo, compañero y amigo que tuvo Silva Porto.

³²⁹ MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Ezequiel Pereira”, in *Ocidente*, nº 58, vol. XIX, 1943. p.209.

³³⁰ MACEDO, Diogo de; “A personalidade de Ezequiel Pereira” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. p. 16.

³³¹ BRAZ BURITY (seudónimo de Joaquim Madureira) “O último adeus...” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. p. 23.

³³² PAMPLONA, Fernando de: “Conceição Silva, António Tomas” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 93.

³³³ *Ibidem*.

Vasconcelos Gonçalves, que había sido alumna de Malhoa y fue premiada en las exposiciones del Gremio Artístico de los años 1895 y 1899.

Pintores nacidos en los años setenta

Si al iniciar la introducción histórica de este trabajo señalábamos que, por las expectativas de cambio generadas con la crisis económica de 1890, por el ultimátum inglés del mismo año o por la revuelta republicana de enero de 1891, el siglo XIX bien podía haber terminado en Portugal diez años antes, en lo que se refiere a las artes plásticas. Sin embargo, la situación es, precisamente, todo lo contrario.

Ningún acontecimiento ocurrido en Portugal en las postrimerías del siglo XIX, ni ninguna corriente de pensamiento venida de Europa en esas fechas, habían generado la expectación o iniciativa suficiente como para discutir, ni tan siquiera cuestionar, el discurso naturalista vigente. El naturalismo de Marques de Oliveira o el de Malhõa, bien a través de sus pinceles o de los pinceles de sus discípulos o de los pinceles de los discípulos de sus discípulos, siguió siendo hasta bien entrado el siglo XX, la única referencia válida en el medio artístico portugués.

Así, si los pintores incluidos dentro del llamado Segundo Naturalismo tienen en común haber nacido en la década de 1860 o a principios de la siguiente, sin embargo, en lo que podríamos denominar *Tardonaturalismo* se engloba a todos aquellos cuya producción artística está marcada por el continuismo estético, independientemente de que hayan nacido en la década de 1870, en los años 80, en los 90, o lo hayan hecho ya en siglo XX, como es el caso de Henrique Medina (1901) y Mário Salvador (1905), o incluso con posterioridad a 1910, que es la fecha que José Augusto França³³⁴ señala como límite posible del nacimiento de artistas que se mantuvieron verdaderamente fieles a la estética naturalista, como es el caso de Jaime Murteira (1910), Silva Lino (1911) o Carlos Ramos (1912), que son, cronológicamente, los últimos que, según el autor arriba citado,

³³⁴ FRANÇA, José-Augusto: *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol. II p. 317.

merecen referencia en la lista de los que se guiaron por los patrones estéticos decimonónicos³³⁵.

Ahora bien, ¿qué caracteriza, o qué aspectos tienen en común estos pintores que persisten en los valores estéticos de las generaciones precedentes?

Por una parte, su fidelidad específica a la estética naturalista, que en palabras de Raquel Henriques da Silva cada vez está más comprometida ideológicamente con la afirmación de un portuguesismo castizo y ruralista³³⁶. Por otra, la persistencia de hábitos y costumbres, tanto en la realización de las obras como en la exposición de las mismas. Así, la mayor parte de los artistas siguen montando el caballete a la vera de una ribera o en el recodo de un camino para desde ahí inmovilizar un espacio que luego será expuesto en los mismos lugares, y probablemente en las mismas fechas, en que fueron expuestos los cuadros pintados en sitios parecidos en años anteriores.

Y tanto una como otra, son, a su vez, consecuencia y génesis de un consumo artístico de gusto arcaizante, aunque fiel en el clientelismo y generoso en la admiración.

Otro elemento común en los continuadores de Silva Porto y Marques de Oliveira es el desprecio a la estética modernista, a la que se considera inconsistente, falsa y poco nacionalista en comparación con su elaborado, sincero y portuguesista naturalismo.

Sin embargo, también es una característica de este periodo la convivencia, o mejor, la coincidencia temporal de pintores con edades similares pero de propuestas estéticas muy distintas. Entre 1890 y 1900 nacieron los pintores tradicionalistas Domingos Rebelo, Alda Machado Santos, Fernando Santos, Mário Augusto, Varela Aldemira, Eduardo Lapa, Portela Junior, João Reis, etc. Pero en la misma década nacieron los modernistas Almada Negreiros, Dordio Gomes, Bernardo Marques, Sara Alfonso, Mário Eloy, Bernardo Marques o Betelho.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 316.

³³⁶ SILVA, Raquel Henriques da: "Romantismo e pré-naturalismo" in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Temas e Debates, [Lisboa], 1995, p.352.

Además, a la hora de entender la persistencia de la estética naturalista es necesario tener también en cuenta el papel desempeñado por organizaciones como la *Sociedade Silva Porto*, o anteriormente el “Grupo Ar Livre”, que, a través de la organización de exposiciones, en tertulias o en círculos académicos, siguieron generando una opinión favorable a sus principios artísticos y, por otra parte, claramente hostil a las corrientes modernistas. Así, en el catálogo de la Primera Exposición de la *Sociedade Silva Porto*, se dice que el fin de esta sociedad es “desarrollar la enseñanza de la pintura de paisajes en nuestro país facilitando a los alumnos del aula respectiva de la Escuela de Bellas Artes de Lisboa excursiones de estudio al campo, dirigidas por su profesor, corriendo los gastos de transporte y hospedaje por cuenta de la misma sociedad³³⁷”.

También debió contribuir a esta persistencia la longevidad de Columbano, Malhoa, Marques de Oliveira o Carlos Reis, todos ellos pintores de enorme reconocimiento público y que, además, se prodigaron generosamente en la docencia.

Y tampoco se puede obviar el papel que tuvieron los pensionados del Estado. Estos artistas tuvieron la oportunidad de vivir en París en esos años cruciales en que mudaron los gustos y las voluntades, sin embargo, prefirieron ignorar las vanguardias —como ya antes otros artistas portugueses habían ignorado el impresionismo— y mantenerse fieles al formulismo naturalista del que eran cómplices. Parece como si muchos de los artistas portugueses que fueron a París en esos años lo hicieran más pensando en su vuelta a Portugal, donde les esperaba el previsible reconocimiento y prestigio que por lo general otorgaba la estancia parisina, que en las expectativas internacionales, ya estéticas, ya mentales, que pudiera generarles la anonimidad de una ciudad de confluencias como era la capital francesa. Ahora bien, esta actitud, digamos, conservadora de la mayor parte de los becarios portugueses no puede explicarse sin tener en cuenta que las instituciones que corrían con la mayor parte de sus gastos difícilmente hubiesen consentido modificaciones estéticas o innovaciones formales en los trabajos que estos artistas estaban obligados a enviar periódicamente a Portugal.

³³⁷ TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p. 12.

Fueran las razones que fuesen, el caso es que la estética naturalista, como vamos a ver, estaba profundamente arraigada entre los pintores de esta década y de las siguientes. Tomando como referencia expositiva la fecha de nacimiento de los artistas, tal como hace Margarida Matias en su estudio “O naturalismo na pintura”³³⁸, el primer pintor de este grupo que hemos denominado tardonaturalismo sería **Bemvindo Ceia**, 1870-1941. Natural de Portalegre fue discípulo de Ferreira Chaves y Veloso Salgado en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa. Se dedicó a la pintura de azulejos y a la decoración, caracterizándose, según Fernando Pamplona, por el uso de un colorido vivo y armonioso³³⁹. En su obra pictórica, que abarca óleos, acuarelas, guaches, pasteles y dibujos, predominan los paisajes³⁴⁰. Es el autor del panel “Viriato” con el que está decorada la sala de los “Passos Perdidos” en el Palacio de São Bento³⁴¹.

Dos años después nació en Lisboa **Alfredo de Morais**, 1872-1972, que fue discípulo de Antonio Ramalho y Alfredo Keil, destacando sobre todo como acuarelista. Su pintura, normalmente interpretaciones de tipos populares y escenas rústicas, se caracteriza, según Fernando de Pamplona, por su carácter ilustrativo, de colores garridos y de gusto plebeyo³⁴². Fue así mismo ilustrador de libros y publicaciones periódicas.

En 1873 nacen José Leite (1873-1939) y **Tomas de Moura** (1873-1955). Este último, que había sido discípulo en Portugal de Marques de Oliveira, se formó en París donde tuvo como profesores a los pintores Jean-Paul Laurens y Benjamin Constant. De ese periodo es su interesante colección de escenas bretonas. **José Leite**, natural de Lisboa y discípulo de Carlos Reis, de quien fue amigo y admirador, se mantuvo siempre alejado de los círculos académicos, de las tertulias y de los grupos intelectuales de su tiempo³⁴³. Discreto, conservador, católico y monárquico por convicción³⁴⁴, su obra se centra, sobre todo, en paisajes de Portugal, con especial predilección por los cursos fluviales. También

³³⁸ *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993.

³³⁹ PAMPLONA, Fernando de: “Ceia, Bemvindo” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 81.

³⁴⁰ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición actualizada). Vol. I, p. 79.

³⁴¹ LEITÃO, Joaquim; *O Palácio de São Bento*, Assembleia Nacional, Lisboa, 1936. p. 145.

³⁴² PAMPLONA, Fernando de: “Morais, Alfredo de” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 280.

³⁴³ LEITE, Luis; *José Leite 1873-1939*, (Catálogo), Lisboa, S.N.B.A. 1989.

³⁴⁴ *Ibidem*.

cultivó el retrato, aunque raramente fuera del círculo familiar³⁴⁵, y especialmente el autorretrato, de lo que es buen ejemplo el existente en el Museo Nacional Soares dos Reis.

Los últimos pintores del primer lustro de los setenta son **Joaquim Porfírio** (1874-1948), premiado varias veces por la Sociedad Nacional de Bellas Artes; y **Pedro Guedes** (1874-1948). Este último, discípulo de Ferreira Chaves y Veloso Salgado, participó en la Exposición Portuguesa de Rio de Janeiro de 1908, donde fue premiado y es el autor de *Viriato Guardando o Avanço das Hostes Romanas*, en el Museo Galveias de Lisboa. Como ilustrador destacó por la animación de la célebre novela satírica *Lisboa em camisa*, del popular comediógrafo y autor de novelas humorísticas Gervásio Lobato.

En mitad de la década nació el lisboeta **António Saúde** (1875-1958), cofundador junto con Alves Cardoso y Falcão Trigoso de la *Sociedade Silva Porto*. Formado en Lisboa y con una breve estancia en París, fue uno de los más significativos defensores de esta corriente naturalista [46], de la que por otra parte, es figura destacada. Fernando de Pamplona lo distingue como un paisajista de delicado sentimiento lírico y paleta suave, capaz de traducir con finura toda la gama de verdes³⁴⁶, que, por otra parte, es el color que le define³⁴⁷. Igualmente lo valora como un excelente marinista, del que resalta su predilección por los aspectos nebulosos conseguidos con una sordina tonal de blancos y azules³⁴⁸. Para J.-A. França, que lo tiene por un paisajista típico, Saúde creó una manera muy particular de pintar, empleando sistemáticamente la espátula con la que aplastaba la pintura en pequeños toques y luego, mezclando



46. A. Saúde, *Azenha no lugar do Bicho – Margens do Ave*, 1943, óleo sobre tela, MCh., Lisboa.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V. p. 154.

³⁴⁷ FRANÇA, José-Augusto: *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición). Vol. p. 322

³⁴⁸ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V. p. 154.

distintos tonos³⁴⁹, conseguía dar a sus mejores cuadros unos reflejos y efectos ciertamente interesantes. Por su parte, el premio Nobel de Medicina Egas Moniz, aficionado a la crítica de arte, también mostró su predilección por António Saúde al que consideraba el pintor de los pequeños escenarios y de las perspectivas rústicas³⁵⁰, y al compararlo con Falcão Trigoso, señalaba que, igual que en los cuadros de Falcão Trigoso estaba su carácter expansivo y alegre, en las pinceladas melancólicas de António Saúde estaba su tendencia concentrada y reservada³⁵¹.

En 1876 nacieron **Raul Carapinha** (1876-1956) y Gabriel Constante (1876-1950). El primero lo hizo en Alcochete y tuvo como maestro a Veloso Salgado. Trabajó la pintura al óleo, el pastel y la acuarela; con preferencia por las naturalezas muertas y las flores. Tiene así mismo una importante colección de marinas. Igualmente alumno de Veloso Salgado fue **Gabriel Constante** que se distinguió como acuarelista de paisajes y marinas, generalmente de colorido suave. Para Fernando Pamplona, sus cartones, de tintas blandas y formas esbatimentadas, revelan un delicado sentimiento lírico³⁵².

Un año después que Caparinha y Constante nacieron Abel Cardoso, Raul María Pereira y Lima Machado Pereira. Descrito como un alma bondadosa y tranquila en un cuerpo enorme³⁵³, **Abel Cardoso** lo hizo en Guimarães en 1877, ciudad en la que murió en 1964. Fue discípulo de Marques de Oliveira en Oporto y de J.-P. Laurens y B. Constant en París, donde fue pensionado por el Estado. Pintaba, sobre todo, paisajes — preferentemente del Miño— de aspectos poéticos y pacíficos³⁵⁴, y retratos, caracterizándose, sobre todo los primeros, por el lirismo³⁵⁵ cromático.

³⁴⁹ FRANÇA, José-Augusto; “Saúde, António” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 373.

³⁵⁰ MONIZ, Egas; *António Saúde grande paisagista*, Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Tecnologia, [Coimbra], s.d. p. 14.

³⁵¹ *Ibidem.* p. 17.

³⁵² PAMPLONA, Fernando de; “Constante, Gabriel” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 95.

³⁵³ DIONÍSIO, Sant’Anna; “Duas palavras” in *Abel Cardoso, Artista Pintor Vimaranense, 1877-1964* (catálogo), Companhia Editora do Minho, Barcelos, 1969.p. 10.

³⁵⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de; Abel-Cardozo (O primeiro e o último encontro), Separata del volumen LXXIV de la *Revista Guimarães*, Guimarães, 1964. p. 4.

³⁵⁵ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición actualizada). vol. IV, p. 34.

De temperamento muy distinto era **Raul Maria Pereira**³⁵⁶ (1877-1933), natural de la parroquia de Covas, en Sabrosa, distrito de Vila Real. Se formó en el taller de João Augusto Ribeiro y en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, bajo la supervisión de Marques de Oliveira. Estudiante *irreverente* y algo sarcástico³⁵⁷, pobre pero orgulloso³⁵⁸, contó con el mecenazgo del Visconde de São João-da-Pesqueira, que le permitió viajar por España, Italia, Francia, Bélgica, Austria, Grecia, Turquía, etc. Espíritu inconformista³⁵⁹, aventurero de vocación, impetuoso y de carácter inquieto³⁶⁰, se instaló finalmente en Sudamérica, primero en Quito y después en Lima, donde terminó casado con la hija del político conservador Augusto Bernardino Leguia, entonces Presidente de la República de Perú. Allí adquirió fama y dinero, aunque no como pintor sino como arquitecto. En Portugal, Raul Maria limitó su acción artística a la figura y, en menor medida, al estudio del paisaje. Dotado de un profundo sentimiento para auscultar e interpretar las formas y el alma humana, sus retratos deben ser considerados, según Joaquim Lopes³⁶¹, entre los más respetables de esta faceta artística en Portugal. Como paisajista se mantuvo fiel, según Costa Barreto, al compromiso naturalista de Marques de Oliveira, produciendo algunas telas ricas en color y en transparencia, que muestran aspectos de Venecia, Florencia, Roma o Constantinopla³⁶²

Otro de los muchos pintores que completó su formación en París fue **Lima Machado Pereira** (1877-1974). Se llamaba en realidad António Joaquim Fernandes Lima, pero en homenaje a su benefactor y cuñado, el capitalista Machado Pereira, unió los apellidos de ambos y pasó a llamarse Lima Machado Pereira³⁶³. Fue discípulo de Marques de Oliveira, José Brito y Artur Loureiro, formándose posteriormente en París, donde permaneció cuatro años. Su obra, predominantemente paisajes, está salteada de notas de color que le

³⁵⁶ MACEDO, Diogo de, en "Notas de Arte. Noticiário" (in *Ocidente*, nº 14, vol. VI, 1939. pp. 134 y 35) lo recuerda "alto, desenvuelto, con un bigotito atrevido y el pelo cortado como un empleado de comercio, puntual en los estudios y poco dado a la oratoria. Escondía la timidez con una aparente arrogancia de solitario. Obstinado en la ambición que le tornaba dura y directa la mirada, se alejaba de las bohemias de sus camaradas. Asistía a la Academia, con sacrificios para poder sacar el curso, amparado por amigos y retocando fotografías en la calle de la Fabrica, para ganar el pan con orgullo y alcanzar el sueño de su destino".

³⁵⁷ LOPES, Joaquim; "O Pintor Raul Maria" in *Museu*, nº 9, Vol. IV, Oporto, 1945. p. 134.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 143.

³⁶⁰ ALVES, João; "Os Pintores de 1900", in *Lusíada*, III, 9, Oporto, 1956, p. 20.

³⁶¹ LOPES, Joaquim; "O Pintor Raul Maria" in *Museu*, nº 9, Vol. IV, Oporto, 1945. p. 142.

³⁶² BARRETO, Costa; "Pereira, Raul Maria" in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 313.

aproximan al fauvismo. Margarida Matias le reconoce gran personalidad en la interpretación de la naturaleza, con colores vivos y paisajes tratados con realismo expresivo, empleando a veces una técnica mixta de espátula y pastel³⁶⁴.

En el año siguiente nacieron Adelaida de Almeida Lima Cruz, Júlio Alves da Sá y Constantino Fernandes. **Lima Cruz** (1878-1963) estudió bajo la orientación de Carlos Reis y se distinguió como pintora de naturalezas muertas y flores, así como en la pintura de sedas, en las que jugando con la luz demostró un gusto sutil³⁶⁵.

Júlio **Alves da Sá** (1878-1982), discípulo de Manuel de Macedo, estudió Derecho en Coimbra y allí comenzó a exponer en los salones organizados con motivo de la Queima das Fitas³⁶⁶. Se distinguió por el saber y por la sensibilidad en sus acuarelas de bella transparencia y luminosidad, de cromatismo suave e impresionante³⁶⁷. Importante fue también la labor que realizó como ceramista, sobre todo en la decoración con azulejos, como, por ejemplo, los realizados para la Catedral de Oporto o para el Gobierno Civil de Lisboa.

Constantino Álvaro Sobral Fernandes (1878-1920) nació y murió en Lisboa, donde fue discípulo de Veloso Salgado y Simões de Almeida. Estuvo becado por el Estado en



47. C. Fernandes. *O Marinheiro*. 1913. óleo sobre tela. MCh.. Lisboa.

París y allí tuvo como maestros a J.-P. Laurens y F. Cormon, también a Backet y Schommer. Viajó por Italia, España, Inglaterra, Bélgica y Holanda, recorrido que

³⁶³ *Pintores da Escola do Porto séculos XIX e XX nas coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis*, Catálogo de la Exposición, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

³⁶⁴ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 124.

³⁶⁵ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición actualizada). vol. IV.

³⁶⁶ *A pintura de Coimbra do tempo da Escola Livre. 1876-1936*. (Catálogo), Ministerio da Cultura, Coimbra, 1984. p. 11.

³⁶⁷ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I. p. 84.

le permitió visitar museos y copiar obras maestras. Alto, rígido, corpulento, miope, bezudo, de grandes pies y manos enormes³⁶⁸, Constantino Fernandes era para Manoel de Sousa Pinto uno de esos artistas laboriosos, escrupulosos, aplicados, que no innovan ni crean, pero que continúan y prolongan honradamente lo que encuentran³⁶⁹. Retratista notable y excelente decorador, cultivó también los temas históricos, dentro de los cuales su obra más representativa es *A peste obriga os castelhanos a levantar o cerco de Lisboa* o *Castelhanos fugindo da peste de Lisboa*. Manoel de Sousa Pinto lo define como un pintor sobrio, conoedor, seguro en el dibujo y franco en el color³⁷⁰, cuya obra oscila entre la corrección de sus retratos y el sentimentalismo de sus escenas populares³⁷¹ de las que son ejemplo *Abandonadas* o *Melancolia*. Para Margarida Matias todas las obras de Constantino Fernandes, en su contexto, son dignas de ser registradas y traducen, a veces, gran originalidad³⁷². Esta autora llama la atención sobre el tríptico de 1913 *O Marinheiro* [47], en el que, según ella, lo descriptivo se superpone al tratamiento plástico del tema, mostrando así el autor las fases de la vida de un marinero en una simbología primaria que es casi un hiperrealismo formal³⁷³.

Ya en 1879 nacieron Simão da Veiga, Henrique Tavares y Falcão Trigoso. **Simão da Veiga**, 1879-1959, rejoneador de fama, frecuentó la Academia de París durante dos años. En Portugal tuvo como maestros a Josefa Greno, Constantino y, sobre todo, a José Malhoa, con el que compartió taller durante quince años³⁷⁴. Autor de paisajes y de retratos, se dedicó casi en exclusividad a la pintura animalista, representando, con vigor naturalista y notable sentido del movimiento, toros y caballos en su hábitat *ribatejano*³⁷⁵. Dispuso de un taller en la plaza lisboeta de la Alegría, que era frecuentado por pintores e intelectuales: Malhoa, Matoso Fonseca, Columbano, Júlio Dantas, etc.³⁷⁶ y su obra está representada, entre otros, en el Museo Nacional Soares dos Reis.

³⁶⁸ PINTO, Manoel de Sousa; *Constantino Fernandes* (Palabras leídas en la Sesión de Homenaje de la Sociedade Nacional de Bellas Artes el 26 de marzo de 1921), Portugália, Lisboa, 1921, pp. 9 y 10

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 7.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 12.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 11.

³⁷² MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 125.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ VEIGA, Luis Fernandes da; *Simão da Veiga*, Edição de autor, Évora, 1975 (prefacio)

³⁷⁵ “Veiga, Simão da” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 415. En portugués, el adjetivo “ribatejano” indica lo natural o relativo a la región portuguesa de Ribatejo.

Por su parte, **Henrique** José de Sousa **Tavares** (1879-1911), acuarelista y discípulo de Columbano, se dedicó sobre todo al retrato y a la pintura de figuras, utilizando también la técnica del óleo.

En cuanto a **Falcão Trigoso** (1879-1956), quizá el pintor más conocido de esta década, nació en Lisboa, en el seno de una familia pudiente, y se matriculó en la Escuela de Bellas Artes en 1897. Tuvo como maestros a Veloso Salgado y Simões de Almeida, pero por quien sintió una verdadera admiración fue por Carlos Reis, al que consideraba su maestro y hasta tal punto llegaba su agradecimiento que incluso en los catálogos de algunas de sus exposiciones hacía mención al nombre de Carlos Reis y a lo mucho que debía a sus lecciones³⁷⁷. Agnóstico, republicano de aspecto monárquico³⁷⁸, aficionado al fado³⁷⁹, crítico suave de la dictadura, dinámico e intransigente en asuntos de arte³⁸⁰, Falcão Trigoso[48] fue, junto con António Saúde y Alves Cardoso, uno de los miembros fundadores de la *Sociedade Silva Porto*. Luego estuvo más de veinte años como profesor en Lagos (Algarve)³⁸¹, y en 1924 volvió definitivamente a Lisboa para sustituir al acuarelista Roque Gameiro en la Escuela de Artes Aplicadas. Posteriormente, hasta su jubilación en 1948, fue profesor de la Escuela António Arroio. Margarida Matias lo describe como un pintor de considerables conocimientos técnicos e intérprete de la



48. Falcão Trigoso. *Outono*. 1939. óleo sobre tela. MCh.. Lisboa.

³⁷⁶ VEIGA, Luis Fernandes da; *Simão da Veiga*, Edição de autor, Évora, 1975. p. 127.

³⁷⁷ TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p. 12.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 5.

³⁷⁹ Según cuenta su nieta Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão Trigoso en *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p. 15, el artista tocaba la guitarra y le gustaba cantar fados, incluso llegó a escribir la letra de alguno de ellos: “Quando eu subo pela encosta/ À casa da minha querida / Com a pressa com que subo / Me parece uma descida. / E depois na retirada / Tenho tempo de sentir / que aquela encosta a descer / Custa mais do que a subir”.

³⁸⁰ TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p. 42.

³⁸¹ En una carta que escribió a su nieto João da Costa en febrero de 1943, el pintor considera que su estancia en el Algarve fue “el mejor amparo espiritual para mi arte”, añadiendo que es tal el cariño que guarda al sur que aún “de vez en cuando, siento la necesidad de volver para pintar” en TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p.17.

naturaleza, a la que pintó con pasión y lirismo³⁸². Fernando de Pamplona, por su parte, lo caracteriza como un entusiasta del “ar-livrismo”, apasionado por las bellezas paisajísticas del Algarve, que pintaba con tonalidades vivas y sentía especial predilección por los acantilados y los almendros en flor³⁸³. Y Artur Portela, en la crítica que apareció en *Diário de Lisboa* a propósito de la exposición que Falcão Trigoso realizó en la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1945, se refería a la misma como una fiesta báquica, dionisiaca, para los que no pueden ver el azul de su cielo privilegiado, arenas de oro de sus playas, mares de marfil, y olas revueltas y espumantes, donde parecen blanquear en su divina desnudez, cuerpos de ondina, en naufragios de pasión marinera³⁸⁴.

Con este grupo de pintores habría que incluir también a **Acácio Lino**, nacido en Amarante en 1878, y que se caracterizó por ser autor de una vasta obra en la que predominan los paisajes, los temas rústicos, el retrato y, sobre todo, las grandes composiciones históricas.

Pintores nacidos en los años ochenta

En la década siguiente, la pléyade de pintores que siguieron casi al pie de la letra los principios anunciados en el Primer Naturalismo, es incluso mayor que en la década anterior, aunque, como señala Margarida Matias, el hecho de que la mayor parte de ellos estudiase en Francia, si bien no les sirvió para aprender el sentido íntimo de la pintura, al menos les permitió adoptar maneras, colores y libertades³⁸⁵ que de alguna forma representaban una mínima innovación en el panorama plástico portugués. Pero estas novedades no pasaban de la elección de colores más osados, de la utilización de la pincelada para manchar y no para dibujar, o del uso de movimientos de tinta ostensiblemente rápidos, indistintos, barrocos e, incluso, a veces, falsamente expresivos; porque, por lo demás, al otro lado del cuadro permanecía el mismo estatismo de las

³⁸² MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p.123.

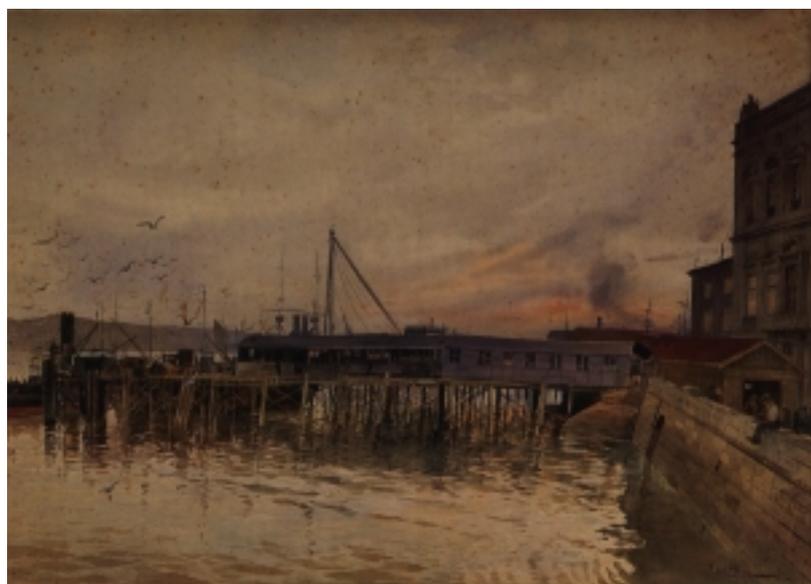
³⁸³ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 296.

³⁸⁴ Tomado de TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997, p. 47.

³⁸⁵ MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques “O naturalismo na pintura”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, Publicações Alfa, Lisboa, 1993, p. 125.

escenas de costumbres, las mismas figuras posando como objetos parados en un tiempo y en un espacio que ya no era el suyo, como tampoco era el de sus autores³⁸⁶.

El primer pintor de esta década, si nos atenemos a su fecha de nacimiento, es **Alberto de Sousa** (1880-1962) que nació en Lisboa y fue discípulo de Manuel de Macedo y del arquitecto Nicola Bigaglia. Inició su carrera profesional en el taller de la Compañía Nacional Editora, dirigido por Roque Gameiro. Alberto de Sousa, concienzudo, activo, diligente y emprendedor³⁸⁷, recorrió Portugal [49] de punta a punta, durante más de medio siglo y en sus cartones iba tomando notas de casi todo: romerías, ferias, campesinos, pescadores, castillos, iglesias, picotas, escudos, fuentes..., siempre pintando —de acuerdo con lo que escribió António Montes en 1951— enternecidamente nuestra



49. Alberto de Sousa, *Estação de caminhos de ferro Sul e Sueste*, 1910, acuarela sobre tela, MCh., Lisboa.

tierra, nuestro pueblo, nuestra alma, nuestro sentimiento³⁸⁸. Su obra, de un portuguesismo saludable³⁸⁹, es la afirmación patriótica de quien, como pocos, ha mirado, estudiado y cuidado, el patrimonio artístico nacional³⁹⁰. Para Fernando de Pamplona³⁹¹, Alberto Souza se distinguió por la firmeza del dibujo, por la limpieza del color y por el sentido de la luz, destacando, sobre todo, como intérprete de tramos arquitectónicos, plenos de solidez y dignidad. Importante y vasta fue igualmente su labor como ilustrador, además de los famosos *Quadros da História de Portugal*, en colaboración con Roque Gameiro y bajo la coordinación de Chagas Franco y João

³⁸⁶ *Ibíd.*

³⁸⁷ MONTÊS, António; *As aguarelas de Alberto Souza*, Lisboa, 1951. p. 14 [Conferencia leída en Caldas da Raíña el 7-9-1951, con motivo de la exposición *A província de Estremadura na obra de Alberto Souza*].

³⁸⁸ *Ibíd.*

³⁸⁹ *Ibíd.*

³⁹⁰ *Ibíd.*

³⁹¹ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 233.

Soares; ilustró muchas novelas, entre ellas *Os Maias*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Vidas e aventuras de Robinson Crusoe*, etc. y muchos de los libros de Júlio Dantas; además de otros trabajos más específicos como *O traje popular em Portugal nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX*, o en 1933 *Portas brasonadas de Lisboa*.

En 1881 nacieron **Constâncio da Silva** (1881-1949) y Ribeiro Junior. El primero, conocido como el pintor de la luz y de las arenas³⁹², se distinguió como delicado intérprete de tipos populares y de paisajes rústicos traducidos en tonos claros y finos³⁹³. Fue Director de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Por su parte, José Nunes **Ribeiro Junior** (1881-1956), discípulo de Condeixa, se distinguió, sobre todo, como retratista.

Más paisajista que retratista es **Romano Esteves** (1882-1960), que fue alumno de Columbano. Alcanzó cierta notoriedad y reconocimiento como organizador de exposiciones de pintura portuguesa en Angola, Mozambique o África del Sur³⁹⁴, contribuyendo de esta manera a difundir el naturalismo portugués por el sur del continente africano.

Un año después nacieron el paisajista de Abrantes José **Serra da Mota** (1883-1943), discípulo de Condeixa y António Saúde; y **Henrique Franco** (1883-1961), hermano del escultor Francisco Franco, que vino de Madeira a Lisboa en 1900, estuvo después en París y desde 1934 fue profesor de la Escuela de Bellas Artes. Cultivó, sobre todo, la pintura al fresco, que se puede observar en la Iglesia de Fátima y en la Casa de la Moneda de Lisboa, caracterizándose ésta por una clara tendencia decorativa. En sus óleos se deja sentir su labor como fresquista, ya sea por su preferencia por colores pálidos o por lo acentuado de los



50. Alves Cardoso, *Idílio*, 1929, óleo sobre tela, MCh., Lisboa.

³⁹² ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 208.

³⁹³ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 183.

³⁹⁴ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 107.

contornos³⁹⁵. También en 1883 nació el más joven de los cofundadores de la Sociedad Silva Porto, **Alves Cardoso** (1883-1930). Natural de Lisboa, se distinguió, como sus compañeros de asociación, como paisajista e intérprete de la vida rural [50]. Se formó primero en Lisboa, bajo la orientación de Carlos Reis, y después en París, aunque Fernando de Pamplona lo considera más cercano al lirismo de Silva Porto que a la prosa tersa y vibrante de su maestro Carlos Reis³⁹⁶. Fue, además, retratista afamado y decorador, de lo que es ejemplo el techo de la Sala de Sesiones de la Asamblea Nacional.

Al año siguiente, y también en Lisboa, nació Luis **Ortigão Burnay** (1884-1951), nieto del escritor Ramalho Ortigão —de quien realizó un excelente retrato—, fue conservador y restaurador del Museo Nacional de Arte Antigua. Elogiado por Fernando de Pamplona como pintor de figuras y retratista de enormes cualidades³⁹⁷, destacó, sobre todo, como grabador, caracterizándose por aguafuertes de líneas trémulas y nerviosas, con contrastes de luz y sombra, de fuerte poder evocativo³⁹⁸.

El mismo año, pero en Oporto, nació **Alice de Azevedo**, que se formó en Escultura en la Escuela de Bellas Artes de la capital del Duero, pero que tiene una considerable obra pictórica que expuso en el Palacio de Cristal portuense en 1950³⁹⁹.

En 1886 nacieron **Joaquim Lopes** (1886-1956), probablemente una de las figuras más destacadas del impresionismo portugués, y **Armando de Lucena** (1886-1975) que, aunque alcanzó mayor reconocimiento como historiador del arte que como pintor, tiene una obra pictórica considerable. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa de la que luego fue profesor de pintura entre 1952 y 1956. Su obra, de fino sentimiento estético⁴⁰⁰, se centra preferentemente en paisajes y rincones ajardinados de marcado carácter decorativo. Como historiador de arte publicó, entre otros, *Estilos Artísticos* (1939), *Arte*

³⁹⁵ MENDES, Manuel; “Franco, Henrique” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 143.

³⁹⁶ PAMPLONA, Fernando de; “Alves Cardoso, Artur” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 29.

³⁹⁷ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (3ª edición). Vol. I, p. 259.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941. p. 8.

⁴⁰⁰ PAMPLONA, Fernando de; “Lucena, Armando de” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 213.

popular, usos e costumes portugueses (1942, tres volúmenes), *Pintores portugueses do Romantismo* (1943), *Arte sacra em Portugal* (1946), *Castelos de Portugal. Histórias e lendas* (1961), *Sequeira na arte do seu tempo* (1969), etc. Al final de su vida destacó también como articulista con una crónica semanal en el *Diário de Notícias*. Fue así mismo presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Otro discípulo de Carlos Reis fue el marinista **Frederico Aires** (1887-1963), al que Fernando de Pamplona se refiere como un excelente colorista que pintaba, de manera expresiva, marinas de tonos cinéreos y argentarios, envueltas en una bruma rosácea de mañana o en la luz violácea del atardecer, así como aspectos de puertos fluviales, de muelles solitarios o susurrantes⁴⁰¹.

En 1888 nacieron José Campas, Adriano Costa, Eduardo Romero, José Maria Soares Lopes, Pedro Cruz y Correia de Lacerda. **José Campas** (1888-1971) discípulo de Carlos Reis en Lisboa y de J.-L. Laurens, L. Bonnat, Collin y Jacques Jobbe-Duval en París, se caracterizó sobre todo por la pintura de paisajes y de figuras. Igualmente discípulo de Carlos Reis y también paisajista apreciable fue **Adriano Costa** (1888-1949). Eduardo



51. Raquel Roque Gameiro, *Olhando o mar*, 1943, acuarela sobre papel, Col. Particular.

Romero (1888-1939), cuyos retratos y escenas de interior tienen, según Fernando de Pamplona, cuño aristocrático⁴⁰², se dedicó sobre todo al óleo y a la acuarela. El portuense José Maria **Soares Lopes** (1888-1921) pintó paisajes y, sobre todo, los barrios característicos de la ciudad de Oporto⁴⁰³. Alberto Correia de **Lacerda** se caracterizó por imprimir a sus obras un acusado realismo. Por último, habría que citar a José **Pedro Cruz** que, formado en Lisboa y en París, está representado en el Museo de Sevilla con una obra titulada *Notícias da guerra*.

⁴⁰¹ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (3ª edición). Vol. I, p. 28.

⁴⁰² PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 91.

⁴⁰³ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (Sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 193.

En el último año de la década de los ochenta vino al mundo **Raquel Roque Gameiro** (1889-1970), hija y discípula de Alfredo Roque Gameiro, que destacó como acuarelista e ilustradora. Sus cuadros sobre las costumbres rústicas de los alrededores de Lisboa tienen un sabor pintorescamente popular⁴⁰⁴ e incluso en sus acuarelas, de tintas vivas y llamativas, hay un claro sentido ilustrativo [51]. Son así mismo muy decorativas sus composiciones de flores, igualmente con tonalidades fuertes y alegres, que expuso en Madrid, Nueva York, Rio de Janeiro o Londres. Como decimos, se dedicó también a la ilustración, tanto en periódicos como en revistas, y especialmente a la animación de obras de literatura infantil.

El mismo año que Raquel Roque Gameiro nació en Póvoa e Meadas, distrito de Portalegre, su cuñado Jaime **Martins Barata** (1889-1970), que se dedicó sobre todo a la decoración, caracterizándose por una figuración de sólida imposición plástica, de carácter académico y de gusto oficial, destinada sobre todo a satisfacer los encargos públicos⁴⁰⁵. Para Margarida Matias, que lo valora especialmente como acuarelista, Martins Barata tiene un estilo inconfundible, caracterizado por un naturalismo de tono modernizante, pero de gusto clásico en cuanto a la proporción y al dibujo⁴⁰⁶.

El último pintor de esta década es **Heitor Cramez** (1889-1967); de abrigo oscuro, paso vagaroso, aire pensativo, modesto y poco hablador, como lo describió Guedes de Amorim⁴⁰⁷ en 1929, nació en Vila Real y en 1905 se trasladó a Oporto para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, donde tuvo como profesores más influyentes a José de Brito en Dibujo y a Marques de Oliveira en Pintura. Cuando terminó la carrera, obtuvo una beca del Estado para proseguir sus estudios en París, pero el París de después de la guerra, no era el unos años antes, sino una ciudad pobre en la que apenas se podía sobrevivir. Sin dinero y con poco respaldo, Heitor Cramez vivió un periodo difícil en el que pintó poco, porque, como él mismo contó en 1929, se pasaba la mayor parte del tiempo camino del consulado, esperando el dinero de Lisboa y lamentando que Portugal nunca se acordara a

⁴⁰⁴ “Roque Gameiro, Raquel” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 361.

⁴⁰⁵ “Martins Barata, Jaime” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 235.

⁴⁰⁶ MATIAS, M. Margarida L. Garrido Marques; *Aquarelas do Museu Grão Vasco*, Oporto, 1989. p. 19.

⁴⁰⁷ AMORIM, Guedes de; “Paisagistas de depois da Guerra: O pintor Heitor Cramez, *Ilustração*, 4º año, nº 81, Lisboa, 1929. p. 25.

tiempo de las necesidades de sus becarios⁴⁰⁸. A su vuelta, fue primero profesor en Vila Real y después en la Escuela de Artes Decorativas Soares dos Reis en Oporto hasta que en 1948 pasa a ser profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes. Su obra, sobre todo retratos de cariz intimista y paisajes de las serranías transmontanas⁴⁰⁹ [52], presenta características

expresionistas de cuño moderno, tal vez por su estancia parisina⁴¹⁰.

Exigente y modesto en relación con su trabajo⁴¹¹, tiene una obra considerable pero mal conocida, en buena parte porque expuso poco y casi siempre en Oporto. Margarida



52. H. Cramez. *Paisagem de Vila Real*. 1951. óleo sobre tela. MNSR. Oporto.

Correia destaca

precisamente su contribución a la evolución artística del medio portuense, al incluirlo en el grupo de profesores cuya actividad propició la renovación de la enseñanza tradicional, formando a las nuevas generaciones de acuerdo a moldes más modernos y predisponiéndolas hacia las nuevas corrientes y formas de expresión⁴¹².

En las postrimerías del Naturalismo: la década de los noventa

Todavía en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, nacieron pintores que terminarían reproduciendo, con ligeras variaciones, bien formales, bien técnicas, los patrones estéticos que parecían haberse perpetuado en Portugal desde que allá por 1880 volviesen de París Marques de Oliveira y Silva Porto. Sujetos a una inercia, quizá más reproductora que creativa, muchos de los artistas nacidos en estos años siguieron por

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁰⁹ De Trás-os-Montes, su región natal.

⁴¹⁰ CORREIA, Margarida Rebelo; "Heitor Cramez, 1889-1967" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 236.

⁴¹¹ *Ibidem*. p. 236.

⁴¹² *Ibidem*. p. 236.

tanto repitiendo esquemas, satisfaciendo encargos y recogiendo elogios del mismo clientelismo, ya fuera comercial, ya fuera crítico, que continuaba desconfiando de la virtudes, de las formas y de las intenciones de los cada vez más reconocidos pintores modernistas.

En esa línea naturalista, y continuando con el orden cronológico en nuestra exposición, hay que situar a **Martinho Gomes da Fonseca** (1890-1972) discípulo de Columbano y fino dibujante que se distinguió sobre todo en la figura y en el retrato⁴¹³. Coetáneo suyo es **Domingos Rebelo** (1890-1975) un azoriano de aspecto humilde y ojos claros perdidos en la lejanía, como lo describe Fernando de Pamplona⁴¹⁴. Pintó, sobre todo, bonitos paisajes y marinas, pero también soberbias figuras de la isla de San Miguel (Azores) y retratos de aspecto académico, tal vez sin fulgor, pero plenos de verdad objetiva, entre los que este crítico destaca su *Autorretrato*.

En 1891 nacieron **António Vitorino** y **Augusto de Nascimento**. El primero, pintó muchas acuarelas, casi siempre interiores de iglesia, y dio muestras de ser un curioso animalista en miniaturas de barro⁴¹⁵. El segundo, natural de Torres-Vedras y formado en Pintura Histórica en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, donde fue alumno de Veloso Salgado, Condeixa y Luciano Freire⁴¹⁶, se caracterizó por una obra en sintonía con los esquemas naturalistas aprendidos en la Escuela.

En 1892 vieron la luz, al menos, cinco pintores reseñables: Albino Armando, Joaquim Costa, Manuel Roque Gameiro y el matrimonio formado por Fernando dos Santos y Alda Machado Santos. **Albino Armando** (1892-1950) natural de Vila Real, se trasladó a Lisboa para asistir a las clases de pintura de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en las que tuvo como profesores a Malhoa, Constantino Fernandes y Alves Cardoso. Obtuvo en 1933 una beca de viaje de estudios de la Junta de Educación Nacional y fue premio Veiga Cabral en 1935. Participó repetidamente en las exposiciones de la Sociedad Nacional de

⁴¹³ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. II, p. 327.

⁴¹⁴ PAMPLONA, Fernando de: *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, 1984. p.77.

⁴¹⁵ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I, p. 125.

⁴¹⁶ *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941. p.9.

Bellas Artes, tanto en Lisboa como en Rio de Janeiro⁴¹⁷. Joaquim **Costa** (1892-1965), nació en Lisboa y allí asistió la Escuela de Bellas Artes en la que fue discípulo de Columbano. Posteriormente fue director de la Escuela Industrial Vitorino Nemésio de Lagos, desde donde participó en casi todas las exposiciones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en algunas de las cuales obtuvo menciones honrosas tanto en pintura como en grabado⁴¹⁸. **Manuel Roque Gameiro** (1892-1944), hijo de José Roque Gameiro, acostumbraba a firmar sus cuadros con el seudónimo de “Migança”, que era el apodo de su abuelo paterno. Colaboró como caricaturista en varios periódicos humorísticos y como acuarelista pintó principalmente paisajes. Se dejó influir por el modernismo y, de hecho, llegó a exponer en los salones de los Independientes⁴¹⁹.

Viviendo en un verdadero santuario del arte y enteramente consagrados al sacerdocio de la pintura⁴²⁰, como escribía un crítico en 1948, el matrimonio formado por **Fernando dos Santos** y Alda Machado Santos, pintó en un ambiente de reconocimiento social y satisfacciones artísticas. Él, premiado en varias ocasiones, fue además un prolífico autor teatral, con una obra ligera muy del agrado del público lisboeta. Como pintor interpretó, en tonos sombríos, figuras populares⁴²¹ de gusto rústico, entre las que destacan las composiciones, algo columbanescas, del Café Nicola en Lisboa⁴²². Alda **Machado Santos**, que fue primero discípula de David de Melo y posteriormente de su marido, tiene una obra, casi siempre flores y naturalezas muertas, de composición armoniosa y de cromatismo a veces sordo y otras vibrante, que refleja, no siempre, la influencia de Columbano⁴²³.

Un año después lo hicieron Fausto Sampaio y Fausto Gonçalves. F. **Sampaio** (1893-1956), sordo desde niño, estuvo primero en el colegio de sordomudos de Oporto y después en la Casa Pia de Lisboa, donde se despertó en él la curiosidad por las artes

⁴¹⁷ *Catálogo da Grande Exposição dos Artistas Portugueses*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1935. p.33.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁴¹⁹ *Museu Roque Gameiro*, Lisboa, 1970. p. 14.

⁴²⁰ BASTOS, Silva; “Fernando dos Santos, mestre de pintura e de teatro”, in *O Século Ilustrado*, nº 564, octubre, 1948, pp. 16-17 y 22.

⁴²¹ PAMPLONA, Fernando De; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 141.

⁴²² “Santos, Fernando dos” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 372.

⁴²³ PAMPLONA, Fernando de; “Machado Santos, Alda” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 220.

plásticas. En 1926 emprendió la aventura de París y allí asistió a las clases de las academias Julien, Renard y Chaumière. Aunque tuvo como residencia fija Portugal, realizó varios viajes por las colonias portuguesas: Santo Tomé y Príncipe, Macao, India, África del Sur, etc., pintando muchas tierras distintas que luego exponía con igual éxito en Lisboa. Esencialmente visual y hábil⁴²⁴, su pintura recoge aspectos etnográficos y paisajísticos⁴²⁵ de los dominios ultramarinos, y es intencionadamente exótica y decorativa. F. **Gonçalves** (1893-1946), por su parte, fue discípulo de Paul-Albert Laurens y cultivó sobre todo las composiciones anecdóticas. Fernando de Pamplona lo reseña como un paisajista sensible, de paleta rica y gusto por las luminosidades intensas⁴²⁶.

Mário Eduardo de **Passos Reis** y Carlos Bonvalot nacieron en 1894. El primero, natural de Lisboa, fue discípulo de Columbano, y se dedicó, sobre todo, a la decoración, ya fuera al óleo, o bien en frescos o en cerámica. Participó varias veces en exposiciones organizadas por la Sociedad Nacional de Bellas Artes, y obtuvo una medalla de oro en la Exposición de Sevilla. Carlos **Bonvalot** (1894-1934), discípulo de Veloso Salgado y Condeixa en Lisboa y de Carmon en París, donde estuvo pensionado en 1920, realizó buenos dibujos anatómicos y en su obra pictórica demostró sensibilidad y talento decorativo. En los últimos años se distinguió sobre todo en retratos y marinas. Destacan sus simples y emotivos frescos sobre la vida de San António en la Iglesia de Santo António de Estoril⁴²⁷.

En mitad de la última década del siglo XIX nacieron Varela Aldemira y Mário Augusto, y un año después Porfirio de Abreu, Túlio Vitorino, Eduarda Lapa y el matrimonio J. J. Leitão Barros- Helena Roque Gameiro.

Luis **Varela Aldemira** (1895-1975), era natural de Orense pero se formó en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, donde fue discípulo de Columbano de quien después sería su primer biógrafo y de quien heredó un marcado sentido de la composición y el gusto por

⁴²⁴ MACEDO, Diogo de; "Notas de Arte. Exposição Fausto Sampaio" in *Ocidente*, nº 21, vol. VIII, 1939. p. 275.

⁴²⁵ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 193.

⁴²⁶ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. II, p. 58.

⁴²⁷ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I, p. 220.

los colores sobrios⁴²⁸.
Nacionalizado portugués
el 11 de enero de 1930⁴²⁹,
en 1933 recibe una beca
del Instituto de Alta
Cultura que le permite
hacer un largo viaje por
España, Francia e Italia.
El viaje lo realiza en
compañía del pintor Lauro
Corado, y a lo largo del
mismo va recogiendo sus



53. Varela Aldemira, *A cismadora*, 1928, óleo sobre tela. MNSR, Oporto.

impresiones en un diario que después publica en formato de libro con el título de *Itinerário Estético*⁴³⁰ y cuya lectura, al menos en la parte referida a España, puede resultar interesante, más que por sus impresiones personales, por la visión que de la cultura española da en Portugal y por la atención que presta a todo lo que de Portugal se encuentra en el camino. A su vuelta fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, donde estuvo en ejercicio hasta su jubilación en 1965. Su obra [53], especialmente retratos y paisajes, se caracteriza tanto por un acentuado sentido de la construcción como por la sobriedad de medios⁴³¹. Colaboró como dibujante con la Facultad de Medicina de Lisboa.

Además de pintor y profesor, Varela Aldemira desarrolló una abundante carrera como crítico, teórico e historiador del arte, de ello son ejemplo *A Arte e a Psicoanálise* (1935), *Alcobaça Ilustrada* (1940), *Columbano* (1941), *A Pintura na Teoría e na Prática* (1961), etc. Considerado y bien visto por el régimen, ocupó cargos culturales de responsabilidad política durante los años cuarenta y cincuenta.

⁴²⁸ AZEREDO, Paula; "Luis Varela Aldemira" in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 238.

⁴²⁹ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 11.

⁴³⁰ ALDEMIRA, Luís Varela; *Itinerário Estético (Camino de Roma. Diario de viaje)*, Livraria Portugália, Lisboa, 1943.

⁴³¹ "Varela Aldemira, Luis", in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 413.

Mário Augusto (1895-1941), el Beethoven de la pintura contemporánea portuguesa como lo denominó el crítico Braz Burity⁴³², aunque discípulo de Marques de Oliveira y E. Condeixa, fue, sobre todo, un pintor autodidacta⁴³³. Modesto en sus concepciones y subordinado al conformismo estético⁴³⁴ de su tiempo, su pintura, según Fernando Pamplona, está próxima a la de Columbano en el estilo intimista y sombrío de sus retratos y escenas de interior; y más cercano a Silva Porto en el realismo y luminosidad de sus paisajes y escenas campestres⁴³⁵.

Coetáneos de los anteriores son **Porfírio de Abreu**, colorista agradable y pintor, sobre todo, de paisajes —casi siempre crepusculares—, naturalezas muertas y flores⁴³⁶, y **Túlio Vitorino** que tuvo como maestros a Columbano en Lisboa y Marques de Oliveira en Oporto, y como compañeros a João Reis, Marinho da Fonseca o Henrique Tavares. Próximo al impresionismo su pintura se caracteriza por grandes manchas con las que resuelve los problemas de la luz y del color, prefiriendo las policromías suaves a los fuertes contrastes⁴³⁷. Hábil como todos los portugueses —en palabras de Diogo de Macedo— y con gran dominio de la técnica, de vez en cuando se olvidaba del virtuosismo académico y realizaba obras de una sinceridad plausible⁴³⁸. José Antunes lo definía en 1962 como un artista plástico de grandes recursos, honesto en los procesos, equilibrado en las tintas, armonioso en los contrastes y fiel a su ideal de arte, que quizá estaba ya superado, pero que era, según este crítico, incuestionablemente bello y humano, portugués de intenciones y deseos, universal de humanismo y de pureza⁴³⁹.

Maria **Eduarda Lapa** (1896-1976), natural de Troncoso (Guarda), fue alumna de Artur Loureiro y Armando de Lucena, estudió después dibujo y pintura en París, en las

⁴³² BRAZ BURITY (seudónimo de Joaquim Madureira) “O último adeus...” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. p. 21.

⁴³³ PAMPLONA, Fernando de: “Augusto, Mário” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 42.

⁴³⁴ TABORDA, Américo; “Mário Augusto um pintor que detestava exibicionismo” in *Século Ilustrado*, nº 559, Setembro, 1948, p. 15.

⁴³⁵ PAMPLONA, Fernando de: “Augusto, Mário” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 43.

⁴³⁶ PAMPLONA, Fernando de: *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I, p. 15.

⁴³⁷ ANTÚNES, José; *O Pintor Túlio Vitorino*, [Separata de *Estudos Castelo Branco* Revista de história e cultura], 1962, p. 7.

⁴³⁸ MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Túlio Vitorino”, *Ocidente*, nº 10, vol. IV, 1939. p. 305.

academias de E. Renard, Chaumière y Moderne. Sus cuadros forman un gracioso *bouquet* de colores variados⁴⁴⁰, distinguiéndose, sobre todo, como intérprete de flores—sus más queridas amigas⁴⁴¹. Son también, a veces, apreciables sus paisajes rústicos y en especial sus tramos ribereños, de dulce colorido⁴⁴².

Mención aparte merece José Júlio **Leitão Barros**⁴⁴³ (1896-1967), un caso particular, prolífico y polifacético, en el panorama artístico portugués. Pintor, periodista, decorador, autor teatral, director de cine, y, sobre todo, escenógrafo de fiestas, desfiles y recepciones⁴⁴⁴, fue durante años director de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Como pintor, utilizó sobre todo la técnica de la acuarela, siendo el paisaje y los espacios arquitectónicos sus temas preferidos. Fernando Pamplona lo distingue como acuarelista de extraordinaria sensibilidad⁴⁴⁵. En el mismo año que Leitão Barros nació su mujer **Helena Roque Gameiro**, también hija del famoso acuarelista y que pintó principalmente interiores, flores, paisajes y naturalezas muertas.

⁴³⁹ ANTÚNES, José; *O Pintor Túlio Vitorino*, [Separata de *Estudos Castelo Branco* Revista de história e cultura], 1962, p. 9.

⁴⁴⁰ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 106.

⁴⁴¹ MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Eduarda Lapa”, *Ocidente*, nº 12, vol. V, 1939, p. 125.

⁴⁴² PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. II, p. 182.

⁴⁴³ Profesor de Instituto en las asignaturas de Matemáticas y Dibujo, en 1916 empezó a dedicarse al periodismo, actividad en la que alcanzó enorme reconocimiento. Colaboró en los principales periódicos de su tiempo con artículos, reportajes, entrevistas, críticas y crónicas. Se hicieron particularmente célebres las entrevistas a Salazar en *O Século* y las crónicas que bajo el título genérico de “Corvos” publicó en el *Diário de Notícias* entre 1953 y 1967. La concepción monumental en la escenificación de conmemoraciones y festejos históricos, tan apreciados por el *Estado Novo*, fue otra de sus facetas más conocidas. Se celebró en especial su participación en la Exposición del Mundo Portugués de 1940, de la que él fue Secretario General. Impulsó también la Feria Popular y cuando el régimen salazarista necesitaba organizar recepciones triunfales, él era la persona elegida; se encargó, por ejemplo, de orientar las recepciones de Franco y de la Reina Isabel II de Inglaterra. Como director de cine, Leitão Barros es una figura destacada de los años 30 y 40. Alcanzó enorme popularidad con las superproducciones históricas: *Bocaga*, *Camões*, *Ala-Arriba*, *Inês de Castro*, hoy bastante superadas. El crítico de cine Jorge Leitão Ramos, considera que hoy Leitão Barros debe ser valorado como el cronista de *Lisboa*, *Crónica anecdótica* (1930), la generosa mirada de *Maria do Mar* o incluso el humor *naïf* de *Maria Papoila*, películas que según este crítico identifican a Leitão Barros como un cineasta de un mérito bastante menor de lo que decían las comedias oficiales, pero bastante mayor de lo que sus dramas históricos dejaban suponer. [Pie de nota redactado de acuerdo a la información tomada de RAMOS, Jorge Leitão; *Dicionário do cinema português*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, p. 48]

⁴⁴⁴ SANTOS, Rui Alfonso; “Barros, José Júlio Marques Leitão de” in *Dicionário de História do Estado Novo*, Bertrand Editora, Lisboa, 1996. Vol. I, p. 92.

⁴⁴⁵ PAMPLONA, Fernando de; “Leitão Barros, José Júlio” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 200.

Entre los pintores nacidos en 1897 están **Henrique Tavares**, Severo Portela Junior y Albino Cunha. El primero se afirmó como paisajista y excelente intérprete de tramos arquitectónicos⁴⁴⁶. **Severo Portela Junior** [54] que comenzó firmando sus obras como Severo Portela y posteriormente como Portela Junior, se caracterizó por la agudeza de la observación y por el justo sentido de lo pintoresco. Para Fernando Pamplona sus mejores obras son las que fijan a la gente humilde, pero sana y recia, de su provincia natal, o ciertas figuras típicas, llenas de raro sabor, cuya interpretación realista, conseguida con



54. S. Portela Junior, *Maternidade*, 1935, óleo sobre tela, Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa

medios-tonos columbanescos, se subraya a veces con una ligera mordacidad⁴⁴⁷. **Albino Cunha**, natural de Oporto, donde estudió Bellas Artes, se fue en 1927 a París para completar su formación como pintor. Es autor de diversas decoraciones en los Palacios Nacionales, y, aunque cultivó todos los géneros de la pintura, destacó particularmente en las escenas de interiores⁴⁴⁸.

En el último año del siglo nació **João Reis** (1899-1982), hijo y discípulo de Carlos Reis y miembro del grupo de paisajistas *Ar Livre*. Se dedicó sobre todo al paisaje, prestando especial atención a los efectos de la luz, pero practicó igualmente el retrato, y se benefició de varios encargos oficiales⁴⁴⁹.

La persistencia del Naturalismo: artistas nacidos en el siglo XX

Ya en el siglo XX, nacieron Jorge Pinto en 1900, Henrique Medina, Hermano Baptista y Mámia Roque Gameiro, en 1901; José Dias Sanches en 1903, Mário Salvador y Agostinho Salgado, en 1905, José Felix, en 1907; y un año después João Jorge Maltieira, Tavares Correia, Fortunato Anjos, Lauro Corado y las pintoras Lima Cruz y Melo y Castro. Además, en la segunda década del siglo nacieron Jaime Augusto Murteira en 1910, Silva Lino y Aires de Carvalho en 1911, Carlos Ramos en 1912 y ya, lindando el camino con la modernidad, Celestino Alves en 1913.

⁴⁴⁶ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V. pp. 270-271.

⁴⁴⁷ PAMPLONA, Fernando de; *Un século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Liv. Tavares Martins Oporto, 1943. p. 362.

⁴⁴⁸ *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941. p. 8.

Pedro Jorge **Pinto** fue discípulo de Columbano y Veloso Salgado. Destacó como dibujante y grabador delicado, aunque fue también pintor de óleos y acuarelas. Cultivó, sobre todo, un paisaje convencional muy en la línea de los esquemas naturalistas⁴⁵⁰.



55. H. Medina, *Retrato de Maeterlink*, 1944, óleo sobre tela, MCh., Lisboa.

Como un retratista típico de un gusto burgués, oficial y mundano al mismo tiempo, se refiere J.-A. França al pintor **Henrique Medina**. Natural de Oporto e hijo de un fotógrafo, estudió en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad y después se trasladó a París, donde fue discípulo de Cormon y comenzó a granjearse enorme fama y reconocimiento como artista virtuoso en el arte del retrato. Con taller en Londres y exposiciones por todo el mundo, Henrique Medina retrató a artistas como Charlie Chaplin (Charlot), Mary

Pickford, Lilly Pons, Norma Shearer o Greer Garson, a intelectuales como Carlos Malheiro Dias o Maurice Maeterlink [55], a millonarios como William Clark Junior y a dictadores y fascistas como Oliveira Salazar o Benito Mussolini, retratado en cinco sesiones matinales, sin que el Duce interrumpiese su trabajo con secretarios y papeles⁴⁵¹.

Con extraordinarios recursos y técnica poderosa, su obra, de acuerdo con Fernando Pamplona, muestra un dibujo seguro y largo, una paleta rica y bien orquestada, maestría en la composición y, sobre todo, el don raro y penetrante de caracterizar e individualizar la figura humana⁴⁵². De ahí que para este crítico Henrique Medina, al que considera

⁴⁴⁹ “Reis, Carlos” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 336.

⁴⁵⁰ “Pinto, Pedro Jorge” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.200

⁴⁵¹ “O Pintor Henrique Medina”, in *Ocidente*, nº 9, vol. IV, 1939. p. 137.

⁴⁵² PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. IV, p. 188.

vigoroso en la interpretación, pero delicado y sutil en la factura y en el cromatismo, alcance con sus obras un gran equilibrio y una sobria elegancia⁴⁵³.



56. E. Malta, *Retrato de Mlle Maffit Wiese*, 1933, óleo sobre tela, MCh., Lisboa.

Características similares a las de Henrique Medina definen a otro retratista igualmente de fama internacional, **Eduardo Malta**, quien, según Henriques da Silva, puso su convencional capacidad académica al servicio de los encargos adinerados. Para esta estudiosa, Eduardo Malta pintaba con un mimetismo superficial y utilizaba estratagemas de composición que realzaban el estatuto, la belleza o los atributos de los diferentes clientes [56].

Coetáneos de los afamados retratistas son **Hermano Baptista**, pintor decorador que expuso preferentemente acuarelas delicadas y expresivas⁴⁵⁴, y **Mámia Roque Gameiro** también hija del acuarelista José Roque Gameiro y casada con el pintor Jaime Martins Barata, que se dedicó, sobre todo, a ilustración de libros infantiles y a la realización de pintura en esmalte. Apreciados fueron también los dibujos de histología que realizó para los profesores Carlos França, Marck Athias y Francisco Gentil⁴⁵⁵.

José Dias **Sanches** (1903-1972), compaginó su carrera artística con la diplomática. Destinado primero en Guinea y después en España, su pintura es en buena parte el reflejo de los distintos espacios en los que vivió: paisajes de abundante vegetación africana y austeras llanuras de Castilla. Aunque también practicó el retrato, destacó sobre todo como marinista de gesto energético y simple, que le llevaba a plasmar en sus cuadros, de manera

⁴⁵³ PAMPLONA, Fernando de; *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, 1984. p. 76. Una visión más actualizada pero igualmente elogiosa la podemos encontrar en *Henrique Medina-Centenario nacimiento* (catálogo), Câmara Municipal de Esposende, 20001.

⁴⁵⁴ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I, p. 72.

⁴⁵⁵ *Museu Roque Gameiro*, Lisboa, 1970. p. 315.

impresionante, los movimientos y las iras del océano⁴⁵⁶. Diogo de Macedo se refiere a él como un acuarelista hábil, irregular y bien intencionado⁴⁵⁷.

En 1905 nació **Mário Salvador**, hijo del también pintor Luis Salvador. Completó su formación en Londres, con W. Gilbert⁴⁵⁸, lo que fue determinante para su carrera como acuarelista de paisajes, pues se mantuvo siempre muy en la línea de la denominada escuela clásica inglesa⁴⁵⁹. Y en ese mismo año, pero en el ámbito portuense, nació **Agostinho Salgado**, natural de Leça de Palmeira, donde murió en 1967. Tuvo una infancia difícil lo que, según María Clementina



57. A. Salgado, *Raparigas minhotas*, 1945, óleo sobre madera, MNSR, Oporto.

Cuaresma —que fue durante años colaboradora del pintor en el Museo Soares dos Reis donde éste trabajó como conservador— marcó decisivamente su carácter⁴⁶⁰ de persona difícil⁴⁶¹ y de pocos amigos⁴⁶². Huérfano con apenas un año y sin las simpatías posteriores de su padrastro, a los 16 es enviado a Brasil, donde tiene el primer contacto con las artes plásticas, pero también con una realidad hostil que le obligó a dormir muchas noches acurrucado entre los cajones de un muelle marítimo⁴⁶³. En 1924 regresó a Oporto y en 1925 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes. A partir de ahí inició su

⁴⁵⁶ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. V, p. 124.

⁴⁵⁷ MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Exposição Dias Sanches” in *Ocidente*, nº 14, vol. VI, 1939. p. 141.

⁴⁵⁸ ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959, p. 193.

⁴⁵⁹ “Leitão Barros, José Julio” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 200.

⁴⁶⁰ Sobre el carácter y la personalidad huraña, aunque fiel y generosa con sus amigos, de Agostinho Salgado escriben suficientemente, Barata Feyo en el catálogo de la Exposición *Algumas obras do pintor Agostinho Salgado*, celebrada en Matosinhos en mayo de 1968, y Maria Clementina Quaresma en el artículo “Alguns aspectos da vida e obra de Agostinho Salgado” publicado en la revista *Museu*, 3ª serie, nº 1, Oporto, 1981. pp. 183-212.

⁴⁶¹ QUARESMA, Maria Clementina; “Alguns aspectos da vida e obra de Agostinho Salgado” (Texto de la conferencia proferida en el Salón Noble del Ayuntamiento de Matosinhos el 12 de mayo de 1978) in *Museu*, 3ª serie, nº 1, Oporto, 1981. p. 184.

⁴⁶² *Ibidem*. p. 191.

⁴⁶³ Este particular lo refiere M. C. Quaresma en los artículos citados.

actividad artística que empezó como pintor de azulejos en la Fábrica de Cerámica de Carvalhino, más por necesidad que por vocación, y que terminó por crear una obra ajena a las corrientes modernas de su tiempo, pero de un perfecto dominio técnico⁴⁶⁴.

La obra de Agostinho Salgado [57] tiene como temas predominantes el paisaje y el retrato. Los paisajes, casi siempre de los alrededores de Oporto, o de Braga, donde pasaba algunas temporadas, se caracterizan por un colorido particular que describe Manuel de Figueiredo como de tonos fríos, cenicientos, que se diluyen en penumbras; y de tonos calientes, dorados, que se esbatimentan en la distancia, fluidos en las ricas policromías que los envuelven; manchas de color —los azules y los rosáceos— vibrantes de luz, no por la intensidad del color en sí mismo, sino por la oposición con otros valores cromáticos, sabiamente contrastados⁴⁶⁵.

En los retratos, casi todos por encargo⁴⁶⁶, como los que realizó para la Universidad de Oporto o para el Ayuntamiento de Matosinhos, buscaba siempre el matiz psicológico del modelo, por eso, según cuenta M.C. Quaresma, pasaba horas conversando con el retratado, en un diálogo que iba mucho más allá de la simple conversación de entretenimiento⁴⁶⁷ y del que el pintor sacaba la entidad para poder pintar a sus retratados con la seguridad y la intimidad natural de quien los conocía desde hace años⁴⁶⁸.

En el segundo lustro de la primera década del siglo nacieron **José Felix**, discípulo de Roque Gameiro y especializado, sobre todo, en la interpretación de motivos arquitectónicos⁴⁶⁹; el pintor de azulejos y profesor João Jorge **Maltieira** que destacó como acuarelista, caracterizándose tanto por la firmeza y la gracia de sus tramos

⁴⁶⁴ CORREIA, Margarida Rebelo; “Agostinho Salgado (1905-1967)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 240.

⁴⁶⁵ FIGUEIREDO, Manuel de; “Agostinho Salgado, um pintor de Leça” in *Colóquio*, nº 40, Lisboa, 1966. p. 30.

⁴⁶⁶ CORREIA, Margarida Rebelo; “Agostinho Salgado (1905-1967)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996, p. 240.

⁴⁶⁷ QUARESMA, Maria Clementina; “Alguns aspectos da vida e obra de Agostinho Salgado” (Texto de la conferencia proferida en el Salón Noble del Ayuntamiento de Matosinhos el 12 de mayo de 1978) in *Museu*, 3ª serie, nº 1, Oporto, 1981. p. 191.

⁴⁶⁸ FIGUEIREDO, Manuel de; “Agostinho Salgado, um pintor de Leça” in *Colóquio*, nº 40, Lisboa, 1966. p. 31.

⁴⁶⁹ “Salvador, Mário (M. S. Marques da Silva)” in *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. III, pp. 368-369.

arquitectónicos como por la suavidad y el lirismo de sus paisajes marinos⁴⁷⁰; y el discípulo de Mário Augusto, **Fortunato Anjos**, que ejecutó con correcto academicismo⁴⁷¹ paisajes y naturalezas muertas.

En 1908 nacieron así mismo las pintoras **Lima Cruz** y **Melo e Castro**. Maria Adelaida de Lima Cruz (1908-1985), hija de la también pintora Adelaida Lima Cruz⁴⁷² y alumna de Carlos Reis, estuvo becada en París por la Junta Nacional de Educación. Ha sido una de las renovadoras de la indumentaria y la visión escénica en Portugal, donde ha trabajado para casi todas las empresas teatrales del país⁴⁷³. Como pintora tiene una producción, aunque dentro de los cánones académicos, de cierta estilización modernista y mundana⁴⁷⁴. Respetada sobre todo como pintora decoradora⁴⁷⁵, su contribución a la pintura decorativa en Portugal ha sido sin duda muy importante⁴⁷⁶. Maria Lourdes Melo e Castro nació en Tomar y fue la discípula preferida de los últimos años de José Malhoa⁴⁷⁷. Pintó sobre todo paisajes de vivo colorido e intensa luminosidad, y retratos, muchos de ellos al pastel y, preferentemente, de mujeres y niños⁴⁷⁸.

Lauro Corado, natural de Aveiro, fue compañero de Dominguez Alvarez en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, y posteriormente, ya como profesor, en la Escuela Industrial Infante D. Henrique de Oporto. Realizó exposiciones en la Sociedad Nacional de Bellas Artes y completó su formación en el extranjero como becario de la Junta de Educación Nacional⁴⁷⁹. Pintó, sobre todo, retratos, paisajes y reconstrucciones históricas.

⁴⁷⁰ “Maltieira, João Jorge” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.224.

⁴⁷¹ PAMPLONA, Fernando de; “Anjos, Fortunato” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 224.

⁴⁷² *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941. p. 20.

⁴⁷³ BRONZE, Francisco; “Lima Cruz, Maria Adelaida” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 204.

⁴⁷⁴ *Ibidem*. p. 204.

⁴⁷⁵ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. III, p. 210.

⁴⁷⁶ BRONZE, Francisco; “Lima Cruz, Maria Adelaida” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 204.

⁴⁷⁷ PAMPLONA, Fernando de; “Melo e Castro, Maria de Lourdes de” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 237.

⁴⁷⁸ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. IV, pp. 104-105.

⁴⁷⁹ *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941. p. 12.

Ya de la segunda década del siglo son Jaime Augusto **Murteira**, António Silva Lino y Aires de Carvalho. El primero, licenciado en Económicas y discípulo de Frederico Aires y António Saúde, fue un artista delicado y melancólico, proclive a los paisajes nebulosos, y a los aspectos propios del otoño o del invierno⁴⁸⁰. Posteriormente evolucionó hacia una pintura más aireada y alegre, con aspectos soleados de la planicie o de la montaña y con tramos arquitectónicos llenos de nobleza⁴⁸¹. A partir de ahí su pintura tiende a la simplificación tanto en la forma como en el color. A António **Silva Lino**, natural de Setúbal, se le puede integrar dentro de esa corriente final de pintores naturalistas de paisajes, ya rurales, ya urbanos, que intentaron modernizar su visión académica recurriendo a una paleta de tonalidades cada vez más claras⁴⁸². El pintor y grabador **Aires de Carvalho**, discípulo de Veloso Salgado y Varela de Aldemira en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa y premio Rocha Cabral en 1937, fue también conservador e historiador del arte, caracterizándose, según Fernando Pamplona, por el sentido decorativo en sus paisajes y figuras y por el dominio de la técnica y la sensibilidad en sus monotipias y aguafuertes⁴⁸³. El conimbricense **Carlos Ramos** fue, sobre todo, un pintor de paisajes y costumbres populares⁴⁸⁴.

Se cierra este gran bloque de pintores englobados bajo el epígrafe de Naturalismo Portugués con el pintor **Celestino Alves**, que fue compañero de Domínguez Álvarez en la IV Missão Estética de Ferias. Fernando Pamplona, lo presenta como un vigoroso y original paisajista, de cromatismo áspero y sordo⁴⁸⁵. Para Rui Mário Gonçalves, sin embargo, Celestino Alves se aleja del naturalismo decimonónico porque explora la materia pictórica, valorando, aunque tímidamente, el plano de la tela; y porque presenta los colores, sin brillo y poco contrastados, en grandes masas homogéneas de relieves simplificados.

⁴⁸⁰ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988 (2ª edición actualizada). Vol. IV, p. 188.

⁴⁸¹ PAMPLONA, Fernando de; “Murteira, Jaime”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 285.

⁴⁸² “SILVA Lino, António”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 379.

⁴⁸³ PAMPLONA, Fernando de; “Carvalho, Aires de”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p.80.

⁴⁸⁴ “Ramos, Carlos”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 285.

⁴⁸⁵ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I, p. 72.

Así pues, aquel naturalismo que comenzó bajo la influencia de la Escuela de Barbizón, con la llegada a París de Silva Porto y Marques de Oliveira en 1874 y se consagró con la vuelta de estos pintores a Portugal cinco años más tarde, había permanecido como estética dominante de la sensibilidad artística portuguesa hasta bien entrado el siglo XX. Ahora bien, durante los últimos años de su sempiterna existencia tuvo que compartir el protagonismo artístico, que no el respaldo social, ni siquiera el institucional, con las nuevas concepciones estéticas que bajo la nomenclatura de modernismo habían irrumpido en Portugal por distintos caminos, aunque con la misma procedencia parisina: por Lisboa, con estruendo y aspavientos, a través de los futuristas y sus manifiestos; y por el norte, sigilosa y resignadamente, de la mano de un hidalgo *amarantino*.

1.2. Portugal en el siglo XX

1.2.A. Aproximación histórica

En vísperas de la 1ª República: la crisis financiera.

Ya al comenzar este trabajo citábamos tres acontecimientos históricos que marcaron el final del siglo XIX en Portugal, y a los que es imprescindible aludir para entender la realidad portuguesa en los umbrales del siglo XX; nos referimos, claro está, a la crisis financiera de 1891 y a los acontecimientos políticos que la acompañaron: el “ultimátum” inglés de 1890 y la revuelta republicana del 31 de enero de 1891.

La mala situación financiera a la que se llegó en 1891, más que una crisis puntual, era la constatación de una difícil realidad económica que venía dando síntomas de gravedad desde hacía muchos años. La agricultura, tan dependiente del comercio exterior como ajena al consumo interno, era excesivamente sensible a las oscilaciones internacionales del mercado, por lo que se encontraba sujeta a unos desequilibrios económicos que sobrepasaban los límites de la realidad portuguesa. La industria, pese al considerable desarrollo que se había producido en la segunda mitad del siglo XIX, basado, sobre todo, en pequeñas fábricas de pocos obreros, seguía en absoluta desventaja con respecto a los países más desarrollados de Europa¹. Y en lo que respecta al comercio, si ya el interior era escaso, el exterior, sin ser considerable, era, además, claramente deficitario. A esto habría que añadir el lastre de una pesada deuda pública², tanto interna como externa, con la que en gran parte se había costado el desarrollo de los transportes y de las comunicaciones que caracterizaron al *fontismo*, pero cuyos intereses se venían arrastrando desde entonces.

¹ Véase RAMOS, Rui; “Portugal na Europa” in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, pp. 17-37.

² Respecto a la deuda pública, según Rui Ramos, en 1890 alcanzaba cerca de 600 millones, habiendo aumentado a una media de once millones por año desde 1855. Expresada por habitante (107000 réis) la deuda pública consolidada era la segunda mayor de Europa (después de la francesa) y una de las mayores del mundo. Suponía quince veces los ingresos totales del Estado y cerca del doble de lo que habría sido el producto nacional bruto de la época. Además, los intereses a los que estaba obligado el Estado suponían más del 40% de los gastos presupuestarios. Véase RAMOS, Rui; “A política do dinheiro” in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, pp. 153-188.

En este marco general, van a darse una serie de acontecimientos puntuales que acabarán convirtiéndose en precipitantes de la crisis financiera de 1891³. A saber: la devaluación de la moneda brasileña⁴, la reducción de las remesas de divisas procedentes de los emigrantes que se veían a su vez afectados por la crisis del país sudamericano, los escándalos financieros⁵ y de especulación en la Bolsa de Lisboa, los problemas en los mercados financieros internacionales, etc.; y todo ello en un momento en el que Europa vive una crisis de sobreproducción que en nada favorece a la economía portuguesa.

Resultaba, por tanto, muy difícil para el gobierno obtener préstamos, ya fuera de capitalistas portugueses o de banqueros extranjeros, con los que poder hacer frente a la difícilísima situación financiera a la que se había llegado, máxime cuando ese gobierno se veía obligado, por si fuera poco, a gastar mucho más dinero del obtenido en auxilio de empresas y bancos portugueses que estaban al borde de la quiebra.

Ante esta situación, que parecía insostenible, el 7 de mayo de 1891 el gobierno autoriza provisionalmente al Banco de Portugal para que no convierta los billetes en oro. Dos meses después la medida es prolongada *sine die*. Era por tanto el reconocimiento de la crisis total, la bancarrota. Portugal, que hasta entonces se había regido por el patrón oro se alejaba de él y se declaraba insolvente. Asumía, de esta manera, su incapacidad para hacer frente a la deuda externa, comprometiéndose, tan sólo, a pagar un tercio de los intereses. Con estas medidas se buscaba un alivio para la economía portuguesa, pero este alivio tenía un precio y ese precio fue el descrédito⁶.

³ Para entender el problema de la crisis financiera nos resultaron de interés las siguientes lecturas: RAMOS, Rui; “A política do dinheiro” in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, pp. 153-178; PEREIRA, Miriam Halpern, “Os mercados externos” in *Livre-câmbio e desenvolvimento económico*, Sá da Costa, Lisboa, 1983 (2ª edición), pp. 264-269; JUSTINO, David, *Preços e salários em Portugal*, Banco de Portugal, Lisboa, 1991; y CASTRO, Armando de; “As crises cíclicas de sobreprodução”, in *A revolução industrial em Portugal no século XIX*, Ed. Limiar, Oporto, 1978 (4ª edición), pp. 118-153.

⁴ Originada, sobre todo, por la caída de los precios del café, la inestabilidad política y la crisis económica que se vivía en Brasil.

⁵ En 1893 el gobierno hizo públicas las cuentas, confesando que en los dos años anteriores el Tesoro Público había gastado más de 12000 millones, lo que equivalía a un tercio de las rentas del Estado, en auxilio de una serie de empresas, ya fuera en dinero, avales o títulos. Estos auxilios fueron autorizados por varios ministros y casi todas las empresas beneficiarias tenían contratos con el Estado. (Nota elaborada a partir de RAMOS, Rui; “O fim do século” in *História de Portugal* —Dirección de José Mattoso—, Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, pp. 165-166).

⁶ A partir de entonces, la moneda de oro fue, en las transacciones corrientes, sustituida por los billetes.

Las consecuencias inmediatas de la crisis, además del agotamiento de las reservas monetarias, fueron la contracción de las actividades económicas, la subida de la inflación y el aumento del paro. Todo de forma escalonada. El incremento de la inflación supuso una caída del nivel de vida de la clase trabajadora, del funcionariado y, en general, de la clase media, que fueron los que, al fin y al cabo, cargaron con los males que habían desencadenado los especuladores en complicidad con los dirigentes políticos⁷. La industria también se vio afectada por esta situación, la pérdida del poder adquisitivo de la población se reflejó en la disminución de la demanda y, consecuentemente, en el descenso de la producción, lo que acabó en el aumento considerable de despidos. El comercio, lógicamente, también se resintió: sólo en Lisboa se cerraron 400 establecimientos en 1892⁸ y la emigración volvió a ser la principal vía de escape. En 1878 emigraron 9.996 portugueses, en 1895 lo hicieron 44.350, lo que no deja de ser un dato esclarecedor, máxime si tenemos en cuenta que estos números se refieren exclusivamente a la emigración registrada⁹.

Para poder salir de esta situación y pasar a lo que se dio en llamar el periodo de la *vida nova*, fueron necesarias “ideas y sacrificios”¹⁰ que de alguna forma se encarnan en la figura de Oliveira Martins, nombrado entonces Ministro de Hacienda. Su primer objetivo fue reducir el déficit del Estado y para ello recurrió a dos remedios tradicionales: aumentó la presión fiscal y exigió austeridad a la nación. Esto supuso, *grosso modo*, un relanzamiento de la economía. Con el aumento de los ingresos, procedentes en su mayor parte de los impuestos indirectos, el Estado pudo hacer frente a la remodelación de la agricultura y a la estimulación de la industria. En el primer caso se intentó aumentar las áreas de cultivo, regularizar y fomentar el uso de abonos químicos y pesticidas, seleccionar las semillas, etc., con lo que se pretendía aumentar los rendimientos por hectárea y de esta manera hacer frente a las graves carencias alimenticias que sufría buena parte de la población. En cuanto al sector secundario, en enero de 1892 se debatió en el Parlamento la conveniencia de incentivar el desarrollo de la industria encareciendo los productos industriales importados. Era el viejo truco de los impuestos aduaneros, pero

⁷ CASTRO, Armando de; *A revolução industrial em Portugal no século XIX*, Ed. Limar, Oporto, 1978 (4ª edición), p. 144.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

a más de un entusiasta le sirvió para convencerse de que Portugal sería industrialmente autosuficiente en media docena de años¹¹. Lo que no dejaba de ser un exceso de optimismo, como señala Rui Ramos, puesto que el proteccionismo, que por otra parte era pauta común en la Europa de estos años, si para algo sirvió, más que para proteger la industria fue para conseguir dinero con el que sanear las arcas del Estado¹². De cualquier manera, la industria portuguesa vivió una fase de incremento productivo¹³, favorecida por la modernización de la maquinaria y la creación de grandes fábricas destinadas a nuevas industrias.

Los transportes y las comunicaciones tuvieron un desarrollo importante, y aunque hubo recortes sobre lo presupuestado antes de la crisis, el número de carreteras y la red de ferrocarril crecieron considerablemente. Su realización pudo resultar inicialmente gravosa para el Estado, pues el atraso económico de Portugal no permitía una intensa utilización de las vías de comunicación y, por tanto, una adecuada rentabilización de las mismas; sin embargo, es difícil imaginar, como apunta Rui Ramos¹⁴, cómo hubiese sido posible la expansión de la producción y comercialización de la vid y el trigo a principios del siglo XX sin la infraestructura ferroviaria existente. Además, los gastos invertidos en estas obras públicas habían permitido al Estado movilizar capitales, tanto portugueses como extranjeros, generar inversiones y, sobre todo, crear puestos de trabajo, lo que de alguna manera contribuyó a templar los ánimos sociales, evitando así muchos tumultos en Lisboa.

Los bancos y las finanzas alcanzaron también cierta estabilidad. Sus expectativas estuvieron más acordes con las posibilidades reales del país y sus esfuerzos se centraron,

¹⁰ Con este epígrafe titula Rui Ramos el apartado dedicado a estudiar los acontecimientos y las medidas que siguieron a la crisis de 1891. RAMOS, Rui; "O fim do século" in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, p. 171.

¹¹ RAMOS, Rui; "O fim do século" in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, p. 177.

¹² *Ibíd.*

¹³ Y al respecto puede ser esclarecedor el capítulo "O Crescimento industrial" in CABRAL, Manuel Villaverde; *Portugal na alvorada do século XX. Forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1979, pp. 141-154.

¹⁴ RAMOS, Rui; "O fim do século" in *História de Portugal*, (Dirección de José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1994, vol. 6, p. 173.

sobre todo, en evitar una excesiva devaluación de la moneda. Surgen entonces nuevos banqueros¹⁵ y se acentúa la tendencia hacia la concentración.

En lo que se refiere al comercio exterior, se abandonó el sistema tradicional del librecambio, en la confianza de que el proteccionismo equilibrase una balanza comercial que, sin embargo, siguió siendo desfavorable para Portugal. A su vez, se favoreció la diversificación de las relaciones comerciales, evitando la desigual y excesiva dependencia de Inglaterra, que, por otra parte, en estos tiempos despertaba en Portugal un sentimiento de antipatía casi generalizado.

Si hacemos caso a M. Villaverde Cabral, para salir de la crisis fue necesario tomar una serie de medidas, algunas ya apuntadas, que supusieron el empeoramiento de las condiciones de vida de las clases populares¹⁶. Este autor habla de la necesidad de un triple proteccionismo: el cerealístico, el industrial y un, digamos, proteccionismo de hecho, obligado por la devaluación de la moneda portuguesa y el abandono de su paridad con el oro, que desembocaría en un encarecimiento generalizado y, por tanto, en una pérdida del poder adquisitivo, que es lo mismo que decir una pérdida del nivel de vida, ya fuera por la subida de los precios, por el incremento de la presión fiscal o por el aumento del desempleo; este último motivado, en parte, por la necesidad de disminuir las inversiones estatales con el fin de reducir el déficit público¹⁷.

Ahora bien, esa pérdida de poder adquisitivo contribuyó a aumentar el malestar social, lo que políticamente repercutió de manera distinta. Por una parte, fue aprovechado por el partido republicano que desde hacía años venía aumentando su espectro social y monopolizando el protagonismo de la vida política; por otra, contribuyó al desprestigio de la Monarquía, apoyada en un *rotativismo* caduco, cada vez más desacreditado por divisiones internas y crisis de autoridad.

¹⁵ Henry Burnay, los hermanos Borges, Cândido Sottomayor, etc., son figuras destacadas de este periodo y protagonistas en la creación de entidades financieras que aún hoy tienen un peso decisivo en la economía portuguesa.

¹⁶ Esta idea también es apuntada por Armando de Castro, para quien los verdaderos perjudicados de la crisis fueron los trabajadores y la clase media, mientras el capitalismo siguió creciendo ajeno a estos reajustes. En CASTRO, Armando de; *A revolução industrial em Portugal no século XIX*, Ed. Limiar, Oporto, 1978 (4ª edición), p. 144.

¹⁷ CABRAL, Manuel Villaverde; *O Operariado nas vésperas da República*, Ed. Presença, Lisboa, 1977, pp. 31-32.

El ideario republicano¹⁸, que en Portugal tiene sus orígenes a principios del siglo XIX, había ido evolucionando desde el radicalismo inicial, socializante y utópico, sobre todo de influencia proudhoniana¹⁹ que le había caracterizado a mediados del siglo, hacia un pragmatismo político, cada vez más agresivo, apoyado en un patriotismo *lusíada* de vocación colonial, y tentado, incluso, por la vía revolucionaria²⁰.

Respaldado por los errores de la Monarquía y estimulado por un buen sistema de propaganda, el ideario republicano se fue extendiendo y consolidando por todo el país. Figuras como Basílio Teles, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Manuel de Arriaga, Elias Garcia, Guerra Junqueiro, Latino Coelho, Sampaio Bruno, etc., contribuyeron a su difusión. Cualquier medio de propaganda: periódicos, revistas, libros, asociaciones, centros republicanos, etc., era adecuado para difundirlo; y cualquier acontecimiento, ya fuera político, por ejemplo unos comicios, ya fuera conmemorativo, los centenarios de Camões²¹ o de Pombal, era idóneo para atacar a la monarquía y presentar al republicanismo como la alternativa inevitable. Hasta tal punto fue así, que el republicanismo acabó por ser vendido como una especie de panacea que iba a permitir solucionar todos los males de la nación tan solo con cambiar de régimen.

El ultimátum inglés de 1890

En este contexto, un acontecimiento de fuerte contenido emocional, el ultimátum inglés del 11 de enero de 1890, acabó por desequilibrar la ya de por sí inestable realidad

¹⁸ Para comprender la evolución del republicanismo en Portugal, nos resultaron de gran ayuda las siguientes lecturas: TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “El nuevo Portugal republicano: esperanzas y desencantos” en *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, pp. 19-26; PROENÇA, María Cândida y MANIQUE, António Pedro, “Da reconciliação à queda da monarquia”, en *Portugal Contemporâneo*, Edições Alfa, Lisboa, 1996, particularmente el apartado “Evolução do republicanismo” (pp. 475-484); HESPANHA, António Manuel, y SCHOLZ, Jonannes-Michael, “A estabilização político-institucional”, in *Portugal Contemporâneo*, Edições Alfa, Lisboa, 1996, pp. 485-494.

¹⁹ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ En 1890 se cumplían los trescientos años de la muerte de Luis de Camões; Teófilo Braga difundió, a través de la prensa, la necesidad de conmemorar esta fecha. La propuesta fue aprobada por las Cortes y el Partido Republicano aprovechó la celebración para difundir su ideología y monopolizar los afectos que generaba la figura del poeta. Así, un acontecimiento tan aparentemente banal como es el de una efemérides, acabó siendo decisivo para la consolidación del republicanismo. A propósito de ello puede leerse el texto de CASTELO-BRANCO, Fernando, “O que foi o tricentenário de Camões” in *Panorama*, nº 44, 4ª serie, Dezembro, 1971, pp. 76-80.

política. El suceso fue hábilmente aprovechado por el Partido Republicano para atacar a la monarquía y presentarse como el único defensor de los intereses del pueblo portugués, particularmente sensible a este tipo de agresiones.

El origen de la cuestión estaba en las aspiraciones encontradas entre el imperialismo inglés y el portugués por el dominio del sur de África. Portugal albergaba la intención de controlar una franja continua de terreno que uniese sus dominios de Angola y Mozambique. Gran Bretaña quería hacer lo mismo desde El Cairo a Ciudad del Cabo. Pese a la prepotencia inglesa, en 1886, con los progresistas en el poder, el ministro portugués Barros Gomes mandó dibujar un mapa que recogiese las aspiraciones portuguesas. Éste, coloreado de rosa²², incluía territorios que los ingleses creían bajo la influencia de Cecil Rhodes. En Londres se confiaba en que la omnipresencia de Rodhes, al que sus admiradores denominaban *el Napoleón del Cabo*, sería suficiente para persuadir a Portugal, pero como al poco tiempo el explorador Serpa Pinto decide hacer efectiva la ocupación del terreno, los británicos, con Salisbury como Primer Ministro, responden con un ultimátum. Por escrito, Gran Bretaña le comunica a Portugal la resolución terminante y definitiva, de que o abandona sus aspiraciones territoriales en el sur de África o Gran Bretaña le declara la guerra. Ante la firmeza del ultimátum, las autoridades lusas acatan la imposición de su tradicional aliado, pero ese acatamiento es visto por la sociedad portuguesa como una humillación sin precedentes.

Durante algún tiempo todo lo inglés es sinónimo de pernicioso, se suceden las manifestaciones en la calle, se rechaza todo lo proveniente de Gran Bretaña²³, se realiza una subscripción nacional para comprar un navío con el que guerrear contra la flota británica²⁴, la emblemática estatua de Camões en Lisboa se cubre de paños negros en señal de luto, y, por primera vez se oyen los acordes de *A Portuguesa*²⁵. El gobierno respondió reprimiendo el descontento, cerró periódicos y encarceló a los más ruidosos,

²² El hecho de que en este mapa las aspiraciones portuguesas estuviesen coloreadas de rosa, explica que con mucha frecuencia la historiografía se refiera al ultimátum como la cuestión del “Mapa Cor-de-Rosa”

²³ Las asociaciones comerciales de Lisboa y Oporto boicotearon los productos ingleses e, incluso, algunos hoteles llegaron a negar el hospedaje a los ciudadanos británicos.

²⁴ CABRAL, Manuel Villaverde; *Portugal na alvorada do século XX. Forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1979, p. 50.

²⁵ Composición musical que con ligeras variaciones se convertirá en himno nacional con la implantación de la república. Se trata de una obra de fuerte contenido nacionalista y patriótico, con texto de Henrique Lopes de Mendonça y música de Alfredo Keil, y que tiene por estribillo: *Às armas! Às armas! / Sobre a terra e sobre o mar! / Às armas! Às armas! / Pela Patria lutar! / Contra os canhões marchar / marchar!*

pero no pudo evitar que los republicanos capitalizasen el malestar y acusasen a la Monarquía del desastre de ultramar, así como de no haber sabido defender y mantener el desarrollo de las colonias²⁶.

De esta forma, un acontecimiento de política exterior se tornó en un decisivo asunto de política interna, convirtiéndose en uno de los principales vectores de propaganda y reclutamiento del partido republicano²⁷. N. S. Texeira, tras estudiar el acontecimiento, llega a la conclusión de que el “ultimátum” fue un punto de encuentro privilegiado de dos dinámicas, una externa, el conflicto colonial, y otra interna, la propaganda republicana. En esta confluencia, el conflicto diplomático ofreció a la propaganda política un pretexto inmediato y fundamentado de aprovechamiento partidista²⁸.

Además, el Partido Republicano con el fin de poder ampliar su base social, cada vez se ha ido alejando más de los planteamientos socialistas; sin embargo muchos sectores populares se le han aproximado, persuadidos por la vitalidad de su discurso político. En 1890 prácticamente está implantado en todo el país, y por él pasan las expectativas de cambio de buena parte del proletariado, de gran parte de la pequeña y mediana burguesía e, incluso, de algunas figuras de la alta burguesía.

La revuelta republicana de 1891

En medio de todo este descontento general provocado por el “ultimátum”, tiene lugar en Oporto lo que —para algunos historiadores—, es el inicio de un proceso revolucionario que iba a culminar con la implantación de la República en octubre de 1910: nos referimos a la revuelta republicana del 31 de enero de 1891. Este primer intento de derrocar a la Monarquía e implantar un régimen republicano, preparado en Oporto precipitadamente y sin el respaldo de los oficiales superiores, fue controlado sin

²⁶ José SARAMAGO, a propósito de esta cuestión, escribe en su diario el 20 de diciembre de 1994: “... la brutalidad y la humillación del Ultimátum, sin duda un episodio menor en el cuadro mundial de las disputas coloniales de la época, se configuró como una ocasión para una de aquellas erupciones de pasión patriótica con las que, de tiempo en tiempo, intenta equilibrarse vitalmente la habitual pasividad portuguesa”, in SARAMAGO, José; *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*, Ed. Alfagura, Madrid, 1997, p. 433.

²⁷ CABRAL, Manuel Villaverde; *Portugal na alvorada do século XX. Forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1979, p. 47.

²⁸ TEXEIRA, Nuno Severiano; *O Ultimatum ingles. Política externa e política interna no Portugal de 1890*. Ed. Alfa, Lisboa, 1990, p.155.

dificultad por la *Guarda Municipal*, pero sirvió para alentar a los que defendían la idea de que la insurrección era un camino adecuado para implantar la República y para confirmar que el final de la monarquía era algo inevitable²⁹.

Entre tanto, un papel destacado en este viraje lo estaban jugando las sociedades secretas, sobre todo, la Masonería y, muy especialmente, la *Carbonária*³⁰. Esta última había entrado en Portugal procedente de Italia a comienzos del siglo XIX, y su objetivo era llegar al poder por la vía revolucionaria. Estaba arraigada, sobre todo, en las clases populares, era abiertamente anticlerical y propugnaba la lucha armada —incitaba a sus afiliados a que poseyesen ocultamente un arma con sus correspondientes cartuchos³¹—, por lo que se convirtió en una suerte de ejército civil en pro de la causa republicana³².

Así, con el *turnismo* desacreditado ante la población y dividido por luchas internas, con cargas fiscales cada vez mayores, con subidas desorbitadas de precios en productos tan básicos como el trigo o el bacalao y en un ambiente de crispación generalizada, el rey, D. Carlos, preocupado, sobre todo, por la necesidad de mantener el orden público, nombra a João Franco como Jefe del Gobierno. Éste, que empezó gobernando constitucionalmente, pronto optó por la vía directa y fácil del autoritarismo, manteniéndose en el poder desde el 19 de mayo de 1907 hasta el 1 de febrero de 1908, en lo que se ha dado en llamar la dictadura de João Franco. Es un periodo caracterizado por la ausencia de libertades, por la violencia y por la represión generalizada, ensañada particularmente con los anarquistas y, sobre todo, con los republicanos³³.

Se había establecido así un pulso de violencia y represión que acabó el primer día de febrero de 1908 cuando dos republicanos, Manuel Buiça y Alfredo Costa, actuando

²⁹ Para tener una visión contemporánea y comprometida de este acontecimiento puede leerse el libro del republicano TELLES, Basílio; *Do ultimatum ao 31 de Janeiro*, Bazílio Telles editor, Oporto, 1905.

³⁰ A entender el determinante papel jugado por la *Carbonária* en la implantación de la República, pueden ayudar las lecturas de VALENTE, Vasco Pulido, “Juro guardar absoluto segredo ...”, in *O poder e o povo: a revolução de 1910*, Publicações Don Quixote, Lisboa, 1976, pp. 85-112; y, MEDINA, João, “A carbonária portuguesa e o derrube da monarquia” in «*Oh! a República!...*» *Estudos sobre o republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1990, pp. 135-147.

³¹ FERREIRA, David, “Carbonária”, in *Dicionário de História de Portugal* (Dirección Joel Serrão), vol. 1, Iniciativas Editoriais, 1975, p. 481.

³² COSTA, Fernando Marques da, “Carbonária”, in *Dicionário Enciclopédico de História de Portugal*, vol. 1, Publicações Alfa, Lisboa, 1990, p. 103.

individualmente, pero respaldados por un ambiente generalizado de rechazo a una monarquía que de obsoleta había pasado a ser violenta, asesinaron al rey Carlos y al príncipe heredero Luís Filipe.

Tras el regicidio fue proclamado rey D. Manuel II, el hijo menor del monarca asesinado y que también había sido herido en el atentado de la Praça do Comércio. Se trataba de un joven de dieciocho años que buscó el respaldo de un gobierno de coalición al frente del cual estaba Ferreira do Amaral. Se inició así una etapa de transigencia y apertura, de planteamientos conciliadores y mayores libertades, al que la historiografía portuguesa se refiere como periodo de *acalmção*, en contraste con los duros adjetivos que utiliza para referirse a los años anteriores.

Sin embargo, los muchos gastos de la familia real, confirmados con la cuestión de los *adiantamentos*³⁴, algunos escándalos financieros como el del caso *Crédito Predial* o el progresivo afianzamiento del poder republicano —cada vez mejor asentado políticamente, tanto en el parlamento como en los ayuntamientos—, acentuaron el descrédito de la monarquía y desautorizaron a las viejas instituciones en las que ésta se había apoyado.

El 4 de octubre de 1910, una revolución civil y militar ponía fin definitivamente a siglos de monarquía en Portugal.

La implantación de la República

El 5 de octubre de 1910 se proclama la República y con ella tres lustros de intenciones y conflictos que terminarían con el pronunciamiento militar del 28 de mayo de 1926. Durante este periodo se aprobó la constitución democrática de 1911, se llevaron a cabo, en medio de gran inestabilidad política, reformas en la economía, la sociedad, la cultura, etc., Portugal participó en la Primera Guerra Mundial, se vivió la dictadura

³³ GARCIA, José Manuel, *História de Portugal, uma visão global*, Ed. Presença, Lisboa, 1991 (5ª edición), p. 241.

³⁴ Se refiere al dinero que, secretamente, venía recibiendo la familia real por parte de los distintos gobiernos para poder hacer frente a una vida excesivamente lujosa y cara que no era posible mantener con la dotación oficialmente establecida. La divulgación de la noticia de estos adelantos causó un enorme revuelo y malestar en la sociedad portuguesa y dañó irremisiblemente a la institución monárquica.

presidencialista de Sidónio Pais, se repitieron las crisis económicas y todo se acabó cuando la unión de las fuerzas opositoras desencadenó un movimiento militar que, encabezado por el general Gomes da Costa e iniciado en Braga, terminó derribando al régimen republicano e instaurando una dictadura militar que duraría hasta 1933. Luego, esa dictadura se transformó, por la “magia” de una constitución, en un régimen unitario y corporativo, conocido como *Estado Novo*, y que, dirigido o inspirado por Salazar, dominó Portugal hasta la instauración de la democracia en 1974, con la Revolución de los Claveles.

Así pues, en 1910, la monarquía estaba suficientemente madura como para caer por su propio peso, carecía de legitimidad social y no tenía expectativas de cambio, sin embargo se apegaba al poder con tanta resistencia y argumentos como sus seguidores se aferraban a sus privilegios. Fue necesaria la decisión de algunos sectores disconformes, y el consentimiento de otros, para precipitar la situación y, en consecuencia, el cambio de régimen. Todo se preparó cuidadosamente, las operaciones se marcaron para el cuatro de octubre, el escenario sería la capital, Lisboa, las fuerzas revolucionarias estarían comandadas por dos jefes, uno militar, el almirante Cândido dos Reis, otro civil, el psiquiatra Miguel Bombarda, y se harían de acuerdo a un plan cuidadosamente preparado.

Pues bien, de todo lo planeado, sólo dos cosas salieron de acuerdo con lo que estaba previsto: la hora de inicio, la una de la madrugada, y el objetivo final, la instauración de la República³⁵. El resto, todo, fue alterado por la dinámica de los acontecimientos. En la mañana del día tres, el jefe Miguel Bombarda fue asesinado por un paciente con manía persecutoria³⁶, un teniente del Ejército ajeno a las intenciones del psiquiatra. El otro jefe, el almirante Reis, se suicidó en la madrugada del día cuatro, cerca de Arraiolos y al poco de haber comenzado la acción revolucionaria, convencido de que ésta había fracasado y de que él era el responsable del fiasco. Además, tampoco las fuerzas militares se implicaron de acuerdo a como estaba previsto, ni los planes elaborados, sin la dirección

³⁵ Para este aspecto es de obligada y amena lectura el capítulo “A proclamação da República” in FERRÃO, Carlos, *História da 1ª República*, Terra Livre, Lisboa, 1976. En general, todo el libro es una entretenida e interesante síntesis de este periodo.

³⁶ FERRÃO, Carlos, “Miguel Bombarda” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990, p. 31.

de sus orientadores, generaban la confianza que se les suponía. Así pues, a última hora, todo parecía dispuesto para anunciar un lamentable fracaso.

Sin embargo, en medio del desánimo casi generalizado de los mandos oficiales, un desconocido comisario naval, Machado Santos, miembro de la dirección de la *Carbonária*, y conocedor, por tanto, del potencial revolucionario de la organización, y uno de los más activos preparadores de la revuelta, se hizo cargo de la situación y la afrontó, respaldado apenas por un grupo no muy numeroso de sargentos y soldados. Éstos se concentraron en la *Rotunda*³⁷, mientras la *Guarda Municipal* y las tropas leales a la corona lo hicieron en la *Praça do Rossio*. Casi no hubo combates. Los revolucionarios contaron con el apoyo de la población civil —que fue realmente quien impidió el fracaso de la revuelta—, unas veces actuando de enlace entre los grupos revolucionarios, otras boicoteando o atacando a las fuerzas de la monarquía. Éstas, por su parte, se emplearon sin convicción, desmoralizadas por las hostilidades de los lisboetas y contagiadas por el desánimo de un régimen al que defendían con escaso entusiasmo³⁸.

El rey, mientras tanto, había cenado ceremoniosamente con el presidente de Brasil, de visita oficial en Portugal, después había iniciado un partida de bridge que le fue interrumpida para aconsejarle que abandonase el palacio rápidamente y tomase un barco en dirección a Inglaterra desde una playa solitaria³⁹. Lo hizo en compañía de su familia en la playa de Ericeira, a bordo del yate *Amália* y en dirección a Gibraltar, desoyendo así a quien le aconsejaba el desembarco en Oporto con la esperanza, ilusoria, de organizar allí la resistencia⁴⁰.

A las diez de la mañana del día cinco, desde el ayuntamiento de Lisboa, que había sido conquistado por los republicanos en las elecciones de noviembre de 1908, se proclamó la instauración de la República. Una vez que hubo triunfado en Lisboa, como proféticamente había anunciado el periodista y revolucionario João Chagas, la República se implantó, por teléfono, en el resto del país.

³⁷ Actual Praça do Marquês de Pombal.

³⁸ FERRÃO, Carlos, *História da 1ª República*, Terra Livre, Lisboa, 1976, p. 24.

³⁹ BIRMINGHAM, David, *Historia de Portugal*, Cambridge University Press, 1995, p. 206.

⁴⁰ FERRÃO, Carlos, *História da 1ª República*, Terra Livre, Lisboa, 1976, p.28.

A la hora de explicar el éxito de la revolución, la historiografía suele aludir, sobre todo, a la firme convicción de los revolucionarios, al respaldo de la población civil, y a la escandalosa inoperancia, cuando no pasividad, de los teóricos sostenedores de la monarquía⁴¹. La oficialidad del Ejército renunció, en opinión de Hipólito de la Torre⁴², a emplearse a fondo en la defensa de unas instituciones desacreditadas, mientras que otros muchos partidarios de la monarquía entendieron este momento como un inexorable designio al que estaba abocado el país desde hacía tiempo.

En lo que se refiere al apoyo que la población civil dio al proceso revolucionario, o lo que es lo mismo, al respaldo social en el que éste se asentó, podemos repetir la pregunta que se hace Vasco Valente⁴³, cuando se cuestiona quiénes fueron esos civiles que casi solitos implantaron la República. Para este autor, los revolucionarios responden a una tipología en la que es posible establecer tres grupos: el primero estaría formado por tenderos, oficinistas, enfermeros, cajeros, fotógrafos, estudiantes, periodistas, etc., o sea, pequeños comerciantes, pequeños industriales, intelectuales menores y empleados del sector servicios; todos ellos tendrían en común una formación considerable, unos rendimientos suficientes y cierto prestigio social; compondrían, por tanto, un colectivo que estaría por encima del militante medio de la *Carbonária* y del que saldrían tanto los ductores de esta organización como los dirigentes de base del Partido Republicano Portugués. El segundo grupo, compuesto sobre todo por obreros de fábrica, respondería al prototipo de *carbonario*, esto es, un varón frecuentemente analfabeto, pero políticamente informado, que vive en una situación de extrema pobreza, pero no de miseria absoluta. En el tercer grupo se integrarían los trabajadores no especializados o eventuales, raramente miembros de la *Carbonária* aunque en contacto con ella y que formarían parte de la gran masa popular que respaldó el movimiento revolucionario del cinco de octubre. Sirviéndose de esta tipología, Pulido Valente concluye afirmando que, de manera general, se puede decir que la revolución la hicieron las clases trabajadoras de Lisboa bajo la dirección de los grupos más bajos de la pequeña burguesía. Otra cosa es que luego, inmediatamente, como escribe Birmengan, se apropiase de ella la clase media alta⁴⁴.

⁴¹ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, "Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial", in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 21.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ VALENTE, Vasco Pulido, *O poder e o povo: A Revolução de 1910*, Publicações Don Quixote, Lisboa, 1976, pp. 138-139.

⁴⁴ BIRMINGHAM, David, *Historia de Portugal*, Cambridge University Press, 1995, p. 207.

El gobierno provisional

El mismo día cinco en que fue instaurada la República se constituyó un gobierno provisional que se mantuvo en el poder hasta septiembre del año siguiente. Lo formaron personas de alta cualificación profesional e intelectual, todos representantes de la burguesía urbana y de reconocido prestigio. Junto al viejo y respetado Teófilo Braga, que era el Presidente, destacaron António José de Almeida en el Ministerio de Interior, Alfonso Costa como ministro de Justicia y Bernardino Machado que fue el encargado del Ministerio de los Negocios Extranjeros.

Inmediatamente se inició una gran actividad reformadora: se elaboró una Constitución que fue aprobada en 1911, se suprimieron muchos privilegios (fueron abolidos los títulos nobiliarios y desterrada *ad aeternum* la familia real), se disolvieron las *Guardas Municipais* de Lisboa y Oporto, sustituidas por la *Guarda Nacional Republicana*, y se adoptaron nuevos símbolos para el nuevo régimen: una nueva moneda (el escudo), una nueva bandera (la actual) y un himno que era la adaptación de *A Portuguesa*, aquella composición de Alfredo Keil que había tenido tanto eco en los tiempos del ultimátum. No cabe duda de que estos cambios reflejaban la enorme voluntad que los nuevos gobernantes tenían de transformar el país y no escondían su deseo de establecer un corte psicológico con el periodo precedente.

Europa, mientras tanto, estaba sumida en lo que se dio en llamar la Paz Armada, un equilibrio inestable de poder que por las disputas coloniales, los recelos mutuos y el afán armamentístico, derivaría en una guerra abierta de consecuencias impredecibles. En España, el rey Alfonso XIII se enfrentaba al resurgir de los regionalismos, al desarrollo del movimiento obrero y sus reivindicaciones sociales, al desastre del 98 y a una oposición de carlistas y republicanos cada vez más estructurada y difícil. Sucesos como la Semana Trágica de Barcelona (1909) y la dureza con la que se reprimieron, favorecían la creciente desconfianza hacia un sistema político de escasa transparencia y poca eficacia, pero con incuestionables deseos de perpetuidad.

Por eso, en una Europa conservadora y predominantemente monárquica, la posición de Portugal se veía con recelo y se presentaba llena de dificultades y de peligros⁴⁵. El temor a que las potencias europeas considerasen a la República un foco de inestabilidad e intentasen intervenir para restaurar la monarquía de los Bragança, llevó a los nuevos gobernantes a preocuparse prioritariamente por crear una apariencia de orden y estabilidad que permitiese la consolidación del nuevo régimen. Para ello hubo que renunciar a muchas iniciativas revolucionarias, casi todas en el campo social, lo que generó *ipso facto* desilusión y desconfianza en los sectores sociales e ideológicos que habían hecho posible el cambio de régimen. No obstante, de acuerdo con Oliveira Marques⁴⁶, la dicotomía entre los que abogaban por una República amiga del orden, respetable y burguesa, y los que, conscientes de la necesidad de identificar República y revolución, defendían planteamientos más izquierdistas, fue una constante que se mantuvo a lo largo de la 1ª República, sorteando dificultades internas y escollos de política internacional.

De esta diversidad de criterios es reflejo, incluso, el gobierno provisional, cuya acción, en opinión de João B. Serra⁴⁷, no puede ser descrita como un sumatorio coherente de medidas, producto de un programa definido y realizado por un equipo cohesivo, sino como el reflejo de una mezcla de factores, ora predominantemente ideológicos, ora eminentemente prácticos. A esta falta de coherencia ministerial debió contribuir el gran número de adhesiones oportunistas que recibió la República apenas se hubo implantado. Estos “republicanos” de nuevo cuño —*os aderentes*— procedían de todos los sectores sociales y políticos del país.

Con todo, el gobierno provisional produjo en poco tiempo abundante legislación. Aunque ésta abarcaba muchos campos, fue particularmente efectiva en la cuestión religiosa. Se promulgaron muchas medidas anticlericales que fueron aplicadas con firmeza por Alfonso Costa, el más querido y el más odiado por los portugueses⁴⁸,

⁴⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995, p. 561.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 561 y 562.

⁴⁷ SERRA, João Bonifácio, “Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a inestabilidade permanente” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 25.

⁴⁸ En afirmación de A. H. Oliveira Marques, que lo considera, además, una figura que simboliza en sí misma la política de este periodo e incluso hasta del mismo régimen. Citado por SERRA, João Bonifácio, “Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a inestabilidade permante” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 25.

consciente éste de la necesidad que había en Portugal de cambiar las mentalidades, sobre todo si se quería que la República se apoyase en una sociedad laica y progresista, ajena a la influencia conservadora y promonárquica que hasta entonces había ejercido la Iglesia. Así pues, la cuestión religiosa se encaró, de acuerdo con J. B. Serra⁴⁹, como una lucha ideológica en la que estaban presentes argumentos propios del liberalismo político y del positivismo filosófico, en la línea de la tradición masónica.

Para conseguir estos objetivos, se disolvieron la órdenes religiosas, se expulsó a los jesuitas, las propiedades de la iglesia fueron nacionalizadas, se prohibió la enseñanza de la religión en las escuelas y los juramentos religiosos en los actos oficiales, se vedaron las procesiones, etc. Además, se promulgaron leyes sobre la familia contrarias a los planteamientos conservadores del clero, tales como la ley del divorcio, el reconocimiento del matrimonio civil como el único válido o la protección a los hijos ilegítimos; estas medidas culminaron con la publicación, el 20 de abril de 1911, de la ley de separación entre la Iglesia y el Estado, o sea, la afirmación de un Estado laico.

El gobierno, entusiasmado con los objetivos, desdeñó las consecuencias. Por una parte, hubo disposiciones que desagradaron a muchos sectores de la población, incluidos algunos tradicionalmente republicanos; por otra, la jerarquía católica rompió relaciones con la República e inició una activa defensa de sus intereses que era en realidad una incisiva campaña de descrédito contra la nueva institución. Por todo el país surgieron grupos católicos que, contrarios a aquellas medidas, ejercieron una activa oposición al nuevo régimen. En un tiempo en el que el principal medio de comunicación era el rumor o la prensa, y en un país considerablemente rural y analfabeto, fue un error de cálculo desestimar el poder de los púlpitos.

Otro campo en el que el gobierno se va a mostrar preocupado y decidido desde un principio es el educativo⁵⁰. Nuevamente cabe entenderlo como una lucha ideológica contra el oscurantismo y la ignorancia. Los republicanos consideraban el saber como

⁴⁹ SERRA, João Bonifácio, "Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo" in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p.14.

⁵⁰ Para conocer aspectos de la situación educativa en Portugal durante el periodo republicano recomendamos la lectura del trabajo de Manuel Ferreira PATRÍCIO, "A instrução pública: os limites de uma reforma" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), pp. 233-252.

elemento liberador y dinamizador de la sociedad y, por tanto, se procura dotar al país de una importante legislación que permita mejorar su instrucción y reducir el analfabetismo que era, desde el siglo pasado, la pesadilla del Portugal bienpensante. Para ello se plantea una política educativa basada en la creación de escuelas por todo el territorio. La enseñanza se torna obligatoria entre los siete y los diez años, se instituyen los Consejos de Asistencia Escolar que proporcionen alimentos y libros a los niños con dificultades, se fomentan los comedores escolares, etc. Particular atención se presta a la enseñanza infantil, con la creación de los jardines-escuela. En la enseñanza secundaria se incentivan las escuelas técnicas (agrícolas, comerciales, industriales), se crean también institutos de nivel medio y superior. Así mismo, se promueve la formación de profesores, para lo que se crean las escuelas normales, y se instauran las universidades de Lisboa y Oporto, rompiendo de esta manera el monopolio universitario que Coimbra ejercía desde la fundación de su universidad en 1290.

Además, la 1ª República auspició iniciativas de carácter cultural: se organizaron cursos y conferencias, se fomentaron los conciertos y las exposiciones, se crearon museos y bibliotecas, aparecieron las universidades populares, etc. Sin embargo, estas medidas bienintencionadas tropezaron con dificultades económicas que limitaron su eficacia o las hicieron meramente inoperantes: en 1911, el 75,1 % de la población era analfabeta; en 1920 lo era el 70,9%; y en 1930, lo seguía siendo el 67,8%⁵¹. En conclusión, y de acuerdo con Manuel Ferreira Patrício, la obra reformadora de la República en el campo de la educación quedó lejos de las expectativas creadas y de las necesidades reales⁵².

Economía y sociedad en el periodo republicano.

En el terreno de las estructuras socioeconómicas⁵³ no hubo el menor atisbo de cambio⁵⁴. La agricultura siguió teniendo un peso negativo en la balanza comercial. La

⁵¹ GUINOTE, Paulo, "A sociedade: da agitação ao desencanto" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 215.

⁵² PATRÍCIO, Manuel Ferreira, "A instrução pública: os limites de uma reforma" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 233.

⁵³ Para aproximarme al conocimiento de los aspectos económicos durante la 1ª República, nos fue de gran utilidad, sobre todo, la lectura del trabajo de António José TELO, "A busca frustrada do desenvolvimento" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), pp. 123-170.

pobreza del suelo, el desigual reparto de la tierra, el uso de las técnicas atrasadas, el absentismo y la falta de una política agraria adecuada contribuyeron a perpetuar la deficitaria situación del siglo XIX. Tan sólo el incremento en el uso de abono o la importación de maquinaria agrícola dulcificó mínimamente la situación, pues las iniciales intenciones de reforma agraria no pasaron de meros planteamientos, como los de António Granjo (1920) o Ezequiel Campos (1925), sin ninguna trascendencia. Sin embargo, y pese a las muchas carencias que había en los temas agrarios, los políticos republicanos prefirieron enzarzarse en polémicas estériles, como la de la *questão do pão*⁵⁵, a encarar una reforma de las estructuras que les hubiese enfrentado con las tradicionales oligarquías agrarias y sus formas de poder.

La industria, por su parte, siguió estando en desventaja con respecto a Europa y aunque había conocido un desarrollo importante en algunos sectores, como el textil o el de conservas de pescado, en general ofrecía un panorama atrasado y poco importante en términos ocupacionales. La mayor parte de la producción (textiles, madera, etc.) era absorbida por el mercado interno o el colonial y tan sólo las conservas de pescado se destinaron a la exportación, y esto debido, en buena parte, a iniciativas de capital francés. Poca importancia tuvieron las industrias encaminadas a la transformación o aprovechamiento de las materias primas nacionales, mientras que la industria pesada siguió siendo prácticamente inexistente.

Respecto a las vías de comunicación, éstas tuvieron un escaso desarrollo. Ni los kilómetros de ferrocarril ni la red de carreteras se ampliaron significativamente. Sí creció, sin embargo, la marina mercante, con la creación de nuevas compañías, y el parque automovilístico, aunque este último lo hizo más por la inercia de los tiempos que por ser el reflejo de un crecimiento económico que, de haber existido, fue ciertamente lento.

En cuanto al aspecto comercial y financiero, continuó el tradicional desequilibrio entre las exportaciones y las importaciones, o lo que lo mismo, se mantuvo una balanza

⁵⁴ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la; “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 22.

⁵⁵ La polémica de la “cuestión del pan” fue en realidad un argumento político, cuando no un simple ejercicio de retórica, que enfrentaba a los que consideraban que era necesaria la importación de trigo, porque permitía un abaratamiento del pan aunque supusiese una pérdida de divisas, y a los que rechazaban

comercial deficitaria. Esta situación se agravó con la devaluación de la moneda, el descenso en las remesas de los emigrantes y la menor rentabilidad de las colonias. Sin embargo, el número de entidades financieras creció considerablemente, aunque bien es cierto que más asociadas al comercio que a la industria, lo que las hizo excesivamente dependientes de las oscilaciones del mercado y explica la debilidad con la que se desarrolló el capitalismo en Portugal.

Sobre la cuestión colonial, los gobiernos republicanos mostraron desde un principio preocupación por el desarrollo de las zonas ultramarinas: se favoreció la llegada de portugueses a las nuevas tierras, se crearon cargos como el de Gobernador o Alto Comisariado que facilitaron su administración, se estimuló el comercio colonial, se realizaron obras de infraestructura: puertos, ferrocarriles, carreteras, etc. Pero, ya fuera por falta de tiempo o de resolución, también en este campo la declaración de intenciones estuvo muy por encima de los avances reales.

En resumen, y pese a la gran voluntad que mostraron los gobiernos republicanos, las mismas carencias que enlendaron el crecimiento económico en el régimen monárquico, lo siguieron haciendo durante la República. La deuda pública, la devaluación de la moneda o los desajustes presupuestarios condicionaron su desarrollo político y agravaron las crisis periódicas, con lo que se favorecía la inestabilidad del Ejecutivo y se aumentaba la conflictividad social.

En lo que se refiere a la sociedad, la población pasó de rondar los seis millones de habitantes en 1911 a los más de seis millones ochocientos mil de 1930⁵⁶. Este crecimiento que puede resultar poco significativo ha sido explicado por la fuerte emigración, por la participación de Portugal en la Primera Guerra Mundial y por la epidemia de gripe de 1918. La mayor parte de la población seguía siendo rural, mientras que la población urbana se concentraba, sobre todo, en Lisboa y Oporto.

estas importaciones porque, si bien obligaba a un encarecimiento del pan, también fomentaba la producción cerealística a la vez que permitía la creación de puestos de trabajo.

⁵⁶ Los datos sobre población, sectores de actividad, emigración, etc., están tomados de GUINOTE, Paulo, "A sociedade: da agitação ao desencanto" in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (vol. 2), pp. 173 y ss.

Por sectores de actividad, el campesinado constituía el grueso de la población, sin embargo, los bajos salarios y las durísimas condiciones de trabajo favorecían que se mantuviera el tradicional chorro migratorio que durante todo el siglo XIX había caracterizado al campo portugués⁵⁷. El norte, por su régimen de propiedad minifundista y su mayor densidad de población, siguió siendo la principal zona de procedencia migratoria.

Sin embargo, durante la República y en contraste con lo que había sucedido en periodos precedentes, el campo sí se caracterizó por una mayor conflictividad social, sobre todo en el Alentejo, donde las huelgas fueron frecuentes. En esta región, el injusto reparto de la propiedad hacía que la mayor parte de los campesinos fuesen jornaleros sin tierras, mientras que los propietarios eran absentistas sin iniciativa. Además, en las distintas acciones llevadas a cabo por los gobiernos republicanos para mejorar la situación de la clase obrera, ninguna significativa contemplaba a los trabajadores del campo.

En cuanto a los obreros industriales, en 1911 constituían aproximadamente el 20% de la población activa, con tendencia al crecimiento y localizados, sobre todo, en Lisboa y Oporto. La mayoría carecía de formación e, ideológicamente, era poco consciente de su situación de desfavorecidos. En su seno, fueron surgiendo grupos de anarquistas, socialistas y comunistas que participaron activamente en la divulgación de las ideas revolucionarias. Los mismos propiciaron la toma de conciencia de clase y fomentaron la creación de sindicatos y organizaciones obreras, como en 1914 la *União Operária Nacional*, posteriormente, en 1919, *Confederação Nacional do Trabalho* (CGT), que “recordaron” a la “república burguesa” sus viejas promesas de oposición monárquica.

Ésta, con todo, procuró satisfacer algunas de sus reivindicaciones: así, se decretó el derecho a la huelga, se instituyó la obligatoriedad de un día de descanso a la semana, se reguló el número de horas de trabajo diario, se establecieron las cuarenta y ocho horas semanales, se reorganizaron los servicios de asistencia pública, etc. Otra cosa es que

⁵⁷ Durante el periodo que va desde 1911 a 1926 abandonaron el Portugal continental más de medio millón de individuos. Sólo en los tres primeros años de la República partieron más de 200.000 emigrantes, descendió el número durante los años de la guerra, para continuar después a un ritmo de 30.000 salidas anuales hasta 1926.

estas medidas se cumplieran, pues las leyes de contenido social no siempre eran respetadas por la patronal —que también se organizó fundando la *Confederação Patronal*, luego *União dos Interesses Económicos*— y los sucesivos gobiernos republicanos tampoco se mostraron decididos a imponer su cumplimiento.

Las clases medias, aproximadamente el 10% de la población, evolucionaron desde un diligente apoyo inicial a la República, a un progresivo distanciamiento, motivado este viraje tanto por la pérdida de poder adquisitivo como por la inestabilidad política, así como por el incremento de la conflictividad social, que les hacía temer por sus privilegios y añorar una situación de orden y jerarquía que estuviera de acuerdo con el cómodo espíritu burgués de principios de siglo. La alta burguesía, por su parte, fue la primera en lamentar el cambio de régimen, mientras que la aristocracia nunca perdonó la abolición de los títulos nobiliarios.

La reforma del Ejército fue otra de las primeras iniciativas del poder republicano. Como institución representaba una fuerza ideológica opuesta a las intenciones democráticas del nuevo régimen, por lo que la República, desde un principio, intentó favorecer el acercamiento entre los ciudadanos y las fuerzas militares, así como ampliar su base social. Sin embargo, este intento por crear un ejército afín a la República resultó un fracaso, y cualquier iniciativa de reforma no sirvió sino para aumentar los celos de la oficialidad de carrera hacia la política republicana⁵⁸.

Evolución política de la 1ª República

El gobierno provisional, presionado por las exigencias internas y por la necesidad de legitimarse democráticamente ante las potencias europeas, convocó elecciones para mayo de 1911. De acuerdo con los resultados, se formó la Asamblea Nacional Constituyente que el 18 de agosto se encargó de aprobar la Constitución Política de la República: Portugal era una República parlamentaria con un Presidente elegido cada cuatro años por un Congreso que era, a su vez, elegido por sufragio universal y directo.

⁵⁸ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la; “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 22.

La Constitución⁵⁹, 87 artículos inspirados en constituciones portuguesas anteriores y en la brasileña de 1891, garantizaba los derechos de los ciudadanos, la defensa del sufragio universal⁶⁰, la elección directa del poder legislativo y su supremacía sobre el ejecutivo, la igualdad de cultos, la libertad de conciencia, la enseñanza laica, etc., y mantenía a los municipios como base de la organización política. Era, por tanto, un intento de conciliar democracia y liberalismo, y, con algunas revisiones, se mantuvo vigente durante todo el periodo republicano, exceptuando las breves dictaduras de Pimenta de Castro (1915) y Sidónio Pais (1917-1918).

Sin embargo, la unidad y disciplina que había demostrado el partido republicano durante los muchos años de oposición, se quebró tan pronto como llegó al poder. La dirección del partido y el gobierno comenzaron a tener planteamientos distintos, más moderados los primeros, más radicales los segundos. Incluso, dentro del propio gobierno, también fueron evidentes las disensiones entre los que, como Alfonso Costa o Bernardino Machado, defendían posturas izquierdistas, y los que, como António José de Almeida o Brito Camacho, abogaban por reformas moderadas. Estas diferencias se pusieron de manifiesto con las elecciones presidenciales que siguieron a la aprobación de la Constitución.

El sector encabezado por Alfonso Costa propuso a Bernardino Machado para presidente de la República, sin embargo, los partidarios de A. J. de Almeida y Brito Camacho, que en conjunto tenían la mayoría de la asamblea —el llamado *bloco*—, respaldaron a Manuel de Arriaga, quien fue elegido Presidente el 24 de agosto de 1911. A los pocos días, el tres de septiembre, se formó el primer gobierno constitucional, que fue presidido por João Chagas con el respaldo del *bloco* y que duró poco más de dos meses.

⁵⁹ Para todo lo referido a la Constitución de 1911, nos ha resultado de gran ayuda el libro CAETANO, Marcelo, *História breve das constituições portuguesas*, Ed. Verbo, Lisboa, s/d (3ª edición), y especialmente el capítulo 5, titulado “A constituição de 1911”, pp. 97-119.

⁶⁰ Efectivamente, la base censal desapareció y con ella el sufragio censatario, sin embargo, el voto quedaba restringido a los ciudadanos que supieran leer o escribir o fueran cabeza de familia. El total aproximado de ciudadanos censados fue de unos 400.000 para una población de seis millones de habitantes. La ambigüedad en las referencias al sexo permitió que algunas mujeres ejercieran su derecho al voto, pero una ley de 1913 lo aclaraba y éste quedaba restringido exclusivamente al sexo masculino.

Era un aviso de lo que luego sería una constante: la división del partido republicano favorecía la inestabilidad política⁶¹.

Al poco tiempo, los distintos grupos que habían comenzado siendo corrientes de opinión, terminaron cristalizando en partidos políticos. Así, los partidarios de Alfonso Costa, que eran mayoría, constituyeron el *Partido Democrático* —heredero de lo que podríamos llamar el “aparato” del antiguo Partido Republicano Portugués—, los seguidores de António José de Almeida fundaron el *Partido Evolucionista* (1912), y el reducido sector que respaldaba a Brito Camacho se agrupó en torno a la *União Republicana* (1912)⁶².

Se ampliaba así el espectro político de la República⁶³, pero se entraba, sin embargo, en lo que se ha dado en llamar un régimen de multipartidismo⁶⁴ con partido dominante. Efectivamente, el *Partido Democrático*, de centro-izquierda, ejerció durante los años siguientes su dominio casi sin oposición. Por la izquierda no tenía adversarios, a no ser la presión sindical, pues el Partido Socialista era poco representativo y estaba debilitado por enfrentamientos internos; y por la derecha, pocos, pues los intentos de *evolucionistas* y *unionistas* por crear un gran partido de centro-derecha, que cuestionase la hegemonía del *Partido Democrático* e implantase un bipartidismo de larga tradición en Portugal, no tuvieron éxito. Tampoco los partidarios del anterior régimen cuestionaban su primacía, los partidos se habían disuelto y la oposición monárquica se limitaba a planear

⁶¹ En los casi dieciséis años que duró la 1ª República se sucedieron cuarenta y cinco gobiernos, o sea, una media de cuatro meses para cada Ejecutivo.

⁶² El *Partido Democrático*, el *Evolucionista* y el *Unionista*, tenían cada uno su órgano de difusión, que eran, respectivamente, los periódicos *O Mundo*, *A República* y *A Luta*. Otro periódico importante, y mucho más crítico, era *O Intransigente*, dirigido por Machado Santos, el “héroe de la rotunda”, que desde un principio se mostró contrario al rumbo que estaba tomando la República, abogando por un republicanismo de corte populista, sentimental y nacionalista.

⁶³ A este respecto resulta muy interesante el trabajo de LOPES, Fernando Farelo, “um regime parlamentarista de partido dominante” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (vol. 2), pp. 85-100.

⁶⁴ Fueron muchas las organizaciones políticas que participaron en el juego democrático de la 1ª República, gran parte de ellas con programas mal definidos y escasa implantación social. A partir de 1921 aparece en el espectro político el Partido Comunista, anteriormente, en 1875, se había fundado el Partido Socialista. Particular importancia tuvo, sin embargo, la creación, a principios de los años veinte, del grupo *Seara Nova*, que se presentó como un colectivo de reflexión y de acción, sin aspiraciones de poder —por eso no se constituyó como partido— y con la pretensión de dinamizar la vida portuguesa dando una visión racional y no emotiva de la realidad del país. Estaba formado por intelectuales de ideario republicano y socialista.

conspiraciones e intentos de guerra civil, de lo que es ejemplo las incursiones monárquicas en *Trás-os-Montes* en 1911 y 1912⁶⁵.

Esta situación permitió al *Partido Democrático*, pese a ser tan sólo la minoría mayoritaria en el Congreso, ejercer el poder de manera hegemónica durante los primeros años de la República. Su líder, Alfonso Costa —de carácter decidido y activo, pero con cierta tendencia al radicalismo autoritario—, apoyándose casi exclusivamente en sus partidarios, actuó con firmeza y decisión, granjeándose así el desprecio o la admiración de muchos sectores de la sociedad. Legisló ampliamente en el campo financiero, con lo que consiguió equilibrar el déficit público y controlar la balanza de pagos. Además propició una reforma en el sistema de contribución urbana que eximía del pago de este impuesto a millares de pequeños propietarios, mientras gravaba el pago de los medianos y grandes poseedores, lo que le dio el apoyo de gran parte de la población y se fortaleció la autoridad del Gobierno, que era otra de las grandes preocupaciones de entonces⁶⁶. Sin embargo, perdió el respaldo de los obreros⁶⁷, muchos de ellos fueron encarcelados y se reprimieron con fuerza muchas de las huelgas y manifestaciones que se habían convocado con el argumento de que resultaban peligrosas para la República, e incluso, entre buena parte del proletariado, pasó a ser conocido como el “rajasindicalistas”⁶⁸. Sin contar, obviamente, con el desprecio de la Iglesia, de los monárquicos y de las clases superiores, que veían en la consolidación de Alfonso Costa el final de sus expectativas.

Pero esta hegemonía tuvo también consecuencias perversas⁶⁹. La oposición se fue convenciendo cada vez más de que los *democráticos* sólo abandonarían el poder por la fuerza, y así se fue extendiendo el recelo, cuando no desprecio, por los mecanismos constitucionales y sus formas de gobierno. Se estaba generando un caldo de cultivo

⁶⁵ Estas incursiones contaban con el apoyo del clero local, el respaldo “moral” de Inglaterra y la protección de la monarquía española. A este respecto, Teixeira Gomes, que llegó a ser Presidente de la República, escribió: “Los dos factores que más perjudicaron a la República Portuguesa se originaron en la protección y en el auxilio material prestado por España a los conspiradores de la frontera y en la protección de la corte inglesa al rey depuesto” Citado por TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “A ofensiva monárquica e a defesa da República” in *Contra-revolução. Documentos para a história da Primeira República Portuguesa*, Perspectivas & Realidades, Lisboa, s/d, p. 45.

⁶⁶ MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995, p. 564.

⁶⁷ *Ibídem*.

⁶⁸ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 23.

⁶⁹ SERRA, João Bonifácio, “Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 14.

propicio para las perniciosas tentaciones golpistas y éstas encontrarían su momento con el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Ya en 1914, tras una virulenta campaña emprendida por la oposición, el presidente de la República, Manuel de Arriaga, creyó llegado el momento de intervenir para favorecer un gobierno de conciliación que rebajase la crispación generada. Esto supuso la dimisión de Alfonso Costa, la figura más prestigiosa y denostada del régimen, pero también el más capaz de sus políticos⁷⁰, y la elección de Bernardino Machado, en febrero de 1914, como nuevo jefe del Gobierno. Machado, figura prestigiosa, de trato delicado y amigo de componendas⁷¹, organizó un gobierno de vocación extrapartidaria, pero apoyado en los *democráticos*, con lo que éstos seguían manteniendo el control general de la administración⁷². Esta solución, si bien no contentó a nadie, sirvió, al menos, para distraer las tensiones políticas.

Sin embargo, esa calma aparente se vio fuertemente sacudida a mediados del verano de 1914. El 28 de junio un estudiante bosnio en Sarajevo asesinó al archiduque Francisco Fernando, el heredero del imperio Austro-Húngaro. El gobierno de Viena quiso aprovechar el suceso para acabar con el nacionalismo paneslavista; con el apoyo de Alemania y tras un ultimátum rechazado por Serbia, el 29 de julio bombardeó Belgrado. Rusia, que había advertido que no iba a ser neutral, movilizó sus tropas contra austrohúngaros y alemanes. El 1 de agosto Guillermo II declaró la guerra a Rusia, dos días después a Francia, el día cuatro los alemanes invadieron Bélgica y ese mismo día Inglaterra entró en el conflicto. Aquella guerra, la guerra que iba a acabar con todas las guerras, lo enredó todo, también al gobierno portugués.

La Primera Guerra Mundial

El día 7 de agosto el gobierno de Bernardino Machado llevó la cuestión al Parlamento, pues, ante la gravedad de los acontecimientos se creyó necesaria una postura unánime del Legislativo que diese coherencia a la política externa portuguesa. Por unanimidad, se

⁷⁰ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, "Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial" in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 26.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995, p. 565.

votó una declaración intencionadamente ambigua, en la que se afirmaba que el gobierno portugués daría continuidad a su “política internacional de concordia y dignidad”, pero el día 12 se decretó la organización de una expedición militar con destino a Angola y Mozambique⁷³. La coyuntura internacional no permitía la vacilación, ni había tiempo para la ambigüedad, aunque ésta fuese calculada.

Desde 1910, la situación exterior de Portugal era bastante delicada. En una Europa monárquica e imperialista, el reformismo republicano portugués se había visto desde un principio con cierto recelo y bastante desprecio. Sin relaciones con el Vaticano, sin confianza en una España irrespetuosa e injerente⁷⁴ —que, con la excusa de restablecer el orden en el país vecino, había pretendido obtener de Europa la anuencia para sus aspiraciones iberistas—, con la prepotencia de Alemania —empeñada en el dominio de las colonias portuguesas—, y con el sospechoso silencio de Inglaterra —el tradicional aliado portugués, que se mostraba, sin embargo, sumamente predispuesto a traicionar a Lisboa si así se calmaban las amenazadoras pretensiones alemanas⁷⁵—, estaba claro que, con este panorama, los gobiernos republicanos no podían acomodarse tranquilamente a la espera de los acontecimientos.

Se planteaba por tanto la cuestión de si era conveniente para Portugal participar o no en el conflicto. Esta discusión suscitó grandes divisiones tanto en la sociedad portuguesa como en los partidos republicanos⁷⁶. En contra de la participación, o a favor de la

⁷³ SERRA, João Bonifácio, “Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a instabilidade permanente” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), pp. 43-44.

⁷⁴ Para entender las relaciones entre los dos países peninsulares, así como las aspiraciones iberistas de España en una coyuntura internacional difícil para Portugal, puede consultarse: TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *Na encruzilhada da Grande Guerra: Espanha-Portugal, 1913-1919*, Ed. Estampa, Lisboa, 1980; TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *Antagonismo y fractura peninsular. Espanha-Portugal, 1910-1919*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1983; TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “Portugal frente ao perigo espanhol (1910-1936)” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Fermi/Mutilus, 1990, pp. 277-296.

⁷⁵ Se sabe que ya en 1913 habían existido conversaciones entre Inglaterra y Alemania para repartirse las colonias portuguesas. Así mismo, fueron frecuentes antes del inicio de la guerra, las alusiones, cuando menos irrespetuosas, que se hacían en la prensa germana sobre la facilidad con la que el Ejército alemán podía conseguir el dominio sobre Angola.

⁷⁶ Los *democráticos* se mostraron desde un principio decididos partidarios de la entrada de Portugal en el conflicto, los *evolucionistas* también, aunque con vacilaciones iniciales (“hasta donde fuese necesario, pero sólo siendo necesario”) y los *unionistas* lo rechazaban admitiendo tan sólo la defensa de las colonias. Augusto José Monteiro VALENTE, al analizar la cuestión, defiende la idea de que la divergente actitud ante el conflicto entre los *democráticos* de Alfonso Costa y los *unionistas* de Brito Camacho, responde en realidad a motivos de orden socioeconómico. Los primeros representarían a los intereses de la burguesía comercial y financiera, partidarios de un liberalismo individualista, mientras que los segundos defenderían

abstención, estaban los *unionistas*, el clero, los monárquicos, los contrarios a Alfonso Costa —ya fuera por animadversión personal o por antipatía política—, sectores germanófilos de la población, y el gran país de los humildes, o sea, los muchos campesinos que no podían entender por qué había que ir a luchar, y tal vez a morir, a tierras remotas cuando nadie había atacado a Portugal. En la misma línea estaban las organizaciones obreras, en sintonía con los planteamientos de la izquierda internacional que abogaba por el antibelicismo y denunciaba el carácter imperialista del conflicto.

A favor de la intervención de Portugal estaba el resto del republicanismo. De esta manera —consideraban ellos— Portugal consolidaría su régimen republicano, afirmaría su prestigio internacional, marcaría diferencias cara a Europa con una España neutral, se situaría en pie de igualdad con respecto a Inglaterra, y, sobre todo, salvaguardaría la integridad de sus dominios coloniales.

Así, apenas había comenzado la guerra, ésta, en vez de unir al espectro político, se convirtió en un nuevo elemento de discordia. Parecía como si la República hubiese caído en una dinámica viciada en la que cualquier acontecimiento se convertía en un factor de inestabilidad política. Desde el comienzo del conflicto Inglaterra había puesto a Portugal en una situación bastante difícil: por una parte, no quería que se declarase neutral, por otra, tampoco era partidaria de que entrase abiertamente en la contienda, lo que le situaría en pie de igualdad con los demás aliados, o sea, ni neutral ni coligado. Gran Bretaña pretendía con ello tener un aliado sin los costes de una alianza, esto es, sin irritar a Madrid ni permitir que Portugal se colocase en una situación de privilegio que le permitiese tomar parte en el hipotético reparto de beneficios que supondría la previsible victoria aliada. Conscientes del doble juego británico, los intervencionistas portugueses

los intereses de sectores industriales y agrarios, convencidos de que su desarrollo pasaba por la explotación de las colonias sin la competencia de Europa, y estarían próximos, por tanto, a un proteccionismo de carácter imperialista. En palabras del propio autor “lo que estaba en juego eran dos concepciones republicanas diferentes de organización de la sociedad portuguesa: una liberal-radical, democrática e individualista, basada en el principio de la libre competencia; otra proteccionista, conservadora, nacionalista y autoritaria, de tendencia monopolista e imperialista”. De esta manera se justifica el empeño de los unionistas por defender las colonias, sus ligazones con los monárquicos, su recelo a apoyar a naciones caracterizadas por el liberalismo democrático constitucional, y su apoyo a la “República Nova” de Sidónio Pais. in VALENTE, Augusto José Monteiro, “Primeira Guerra Mundial. O Prelúdio do Colapso do Regime Democrático em Portugal”, *História*, nº 64, Febrero 1984, pp. 2-19. La cita textual está tomada de la página 18.

forzaron la situación hasta conseguir que los ingleses, finalmente, solicitaran de manera formal la entrada de Portugal en la guerra, lo que ocurrió el 10 de octubre de 1914.

En la política interior, por el contrario, las dificultades financieras y el desgaste dialéctico que había supuesto la entrada en la contienda, provocó un malestar generalizado que desembocó en la primera gran crisis del régimen republicano. En enero de 1915, un movimiento militar que contaba con la complicidad del presidente Arriaga y el apoyo de *unionistas*, católicos, monárquicos y parte del Ejército, permitió al viejo general Pimenta de Castro llegar al poder. Se instauró con él una dictadura conservadora, militarista, autoritaria y antiliberal. La simpatía germanófila del nuevo gobierno anticonstitucional comprometió las alianzas portuguesas en Europa y abrió las puertas a los enemigos del régimen.

Sin embargo, era demasiado pronto para volver a una dictadura de derechas en Portugal. La burguesía urbana todavía seguía siendo republicana, y la sombra de una monarquía autoritaria era demasiado negra como para no asustar a aquellos republicanos que por disconformidad con Alfonso Costa habían visto con simpatías la alternativa de Pimenta de Castro. Además, como los *democráticos* controlaban la administración y los ayuntamientos, echaron un pulso al nuevo gobierno e incitaron a la desobediencia civil. Por otra parte, conscientes de la impopularidad de la dictadura y de la eficacia de la violencia, y estimulados por los acontecimientos del 4 de octubre de 1910, el 14 de mayo de 1915 desencadenaron una nueva revolución armada en Lisboa —ésta, sin embargo, bastante cruenta—, con la que se consiguió, en poco más de una día y varias centenas de muertos y heridos, derrocar la dictadura e instaurar, por segunda vez, la República. Los *democráticos* volvían a estar en el poder.

Y con ellos, nuevamente, una política de beligerancia activa. La pasividad de los últimos meses había favorecido poco al gobierno portugués, pues suponía enormes gastos en material de apoyo y escasos beneficios, y eso pese a estar las relaciones con Alemania virtualmente interrumpidas. Además, la guerra en las colonias, sin ser declarada, era efectiva y prueba de ello había sido la derrota de Naulila frente a los alemanes. A finales de 1915, acuciados por las crecientes dificultades de transporte marítimo, los ingleses solicitaron al gobierno portugués que incautase los 76 navíos alemanes que estaban

fondeados en puertos portugueses. La solicitud se llevó a la práctica el 23 de febrero de 1916 y el 9 de marzo Alemania declaró, formalmente, la guerra a Portugal.

Se formó entonces un gobierno de coalición, la *Unión Sagrada*, compuesto por *democráticos y evolucionistas* —respaldados, aunque no entrasen en el Ejecutivo, por *unionistas y socialistas*— y en el que António José de Almeida era el Presidente del Gobierno. Este Ejecutivo fue el encargado tanto de organizar una fuerza expedicionaria, el C.P.E.⁷⁷, destinada a Francia, como del envío de contingentes militares a Angola y Mozambique. Portugal estaba de lleno en el conflicto.

Pero esta guerra “breve” que se había hecho para poner las cosas en su sitio, se prolongó más de lo previsto y esto tuvo consecuencias imprevistas en la política portuguesa. El antibelicismo se reactivó y se propagó por las masas populares a medida que aumentaban los sacrificios impuestos por la nueva situación. Se generalizó la escasez de alimentos, muchos artículos fueron racionados, la moneda se devaluó fuertemente y la inflación se disparó. Las listas de muertos y heridos que se publicaban regularmente indignaban a una población que seguía sin saber cuáles eran los beneficios de la guerra y que, sin embargo, sufría diariamente sus penalidades. Muchos embarques de tropas se hicieron de forma casi clandestina y las deserciones eran frecuentes. Además, tampoco las expectativas de la victoria aliada eran tan favorables como se pensaba cuando Portugal entró en el conflicto. El alargamiento de la guerra empeoraba sus consecuencias. La necesidad llegó a ser de hambre en las clases urbanas más bajas, lo que favoreció la radicalización del movimiento obrero y su apuesta por alternativas revolucionarias.

Sidónio Pais y A República Nova

Esta situación difícil fue aprovechada por los sectores conservadores del país para tratar de recuperar el poder político del que, unas veces el clamor popular y otras las urnas, los habían excluido. Los monárquicos, el clero, la alta burguesía y una parte considerable del Ejército —cuya germanofilia les hacía ver la participación de Portugal

en la guerra como una cuestión partidista de los *democráticos*—, a los que habría que unir el reducido pero activo grupo de seguidores de Machado Santos, intentaron, con la máxima “*¡Abaixo a guerra!*”, instrumentalizar y rentabilizar una situación que les resultaba conyunturalmente favorable.

El cinco de diciembre de 1917, con dos tercios del Ejército fuera del país —55.000 hombres en Flandes y 45.000 en las colonias— y con los mandos más conservadores en el Portugal⁷⁸ peninsular, un oficial del Ejército, antiguo profesor de matemáticas, Sidónio Pais, dio un golpe de estado e instauró lo que durante el año que estuvo en el poder— desde el ocho de diciembre de 1917 hasta el catorce de diciembre de 1918— se llamó la *República Nova*.

El golpe se había preparado en el entorno del Partido Unionista, del que procedía Sidónio Pais, y contaba con el apoyo de elementos populares y el respaldo de los jóvenes cadetes de la Escuela de Guerra, admirados con el neoconservadurismo de quien había sido ministro de los primeros gobiernos constitucionales y después su representante en Alemania hasta la ruptura de relaciones. El golpe, financiado por grandes propietarios y miembros de la alta burguesía, contó además con la adhesión pasiva de amplios sectores sociales y políticos, incluyendo parte del movimiento obrero, cansados de la *dictadura* del Partido Democrático y esperanzados con la promesa de la retirada portuguesa del conflicto.

Inmediatamente se instauró una dictadura militar⁷⁹. Se destituyó al presidente de la República, se alteró la Constitución, se instauró un régimen presidencialista y se estableció lo que, en consideración de Mussolini, había sido la primera experiencia

⁷⁷ Se trataba del *Corpo Expedicionário Português*, compuesto, de acuerdo con Inglaterra que se comprometía a su equipamiento, por 45.000 hombres destinados al frente de Flandes y cuyo primer embarque se realizó en enero de 1917.

⁷⁸ SERRA, João Bonifácio, “Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a instabilidade permante” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 53.

⁷⁹ Para entender este periodo, conocido como *Sinodismo*, *Dezembrismo* o *República Nova*, pueden ser muy útiles las siguientes lecturas: TELO, António José, *Decadência e queda da I República portuguesa*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1980 (particularmente los apartados “As duas lições de sidonismo” pp. 49-51, y “O ‘cimento’ integralista” pp. 51-68); CABRAL, Manuel Villaverde, “A Grande Guerra e o Sinodismo (esboço interpretativo)”, *Analise Social*, vol. XV, n° 58, 1979-2ª, pp. 379-392; FERREIRA, David, “Pais, Sidónio” in *Dicionário de História de Portugal* (dir. Joel Serrão) Figueirinhas, Oporto, 1981, vol. IV, pp. 517-524.

fascista de Europa⁸⁰. Una de las enmiendas a la Constitución hacía referencia a la elección del presidente, que a partir de entonces sería elegido por la nación y no por el Congreso. A finales de abril, Sidónio Pais era nombrado, por elección directa, presidente de la República Portuguesa.

El nuevo régimen se caracterizó por la confusión política y administrativa, por el terror impuesto a sus adversarios y por un temple abiertamente contrarrevolucionario. En ese año de gobierno la Iglesia salió de las catacumbas y los monárquicos y reaccionarios se aposentaron en los puestos clave de la administración y del Ejército⁸¹. Particular importancia tuvo su actitud ante la guerra.

Ante la imposibilidad de abandonar la contienda, la dictadura desactivó el apoyo a los combatientes en Flandes. En medio de un ambiente general de desprecio hacia los partidarios de la intervención portuguesa —muchos de los cuales habían sido detenidos, se habían exiliado o estaban siendo perseguidos— y con las tropas de combate debilitadas por la crueldad del frente y la propaganda alemana⁸², el C.E.P. tuvo que afrontar, en la primavera de 1917, la ofensiva germana. Esta dolorosa incongruencia de la historia portuguesa, enviar tropas al frente para abandonarlas después, se saldó con la derrota de Lys, el 9 de abril de 1918. En el combate murieron muchos soldados portugueses, otros muchos fueron detenidos y el *Corpo Expedicionário Português* perdió su autonomía y pasó a integrarse en el comando inglés.

Pero la guerra terminó con la victoria de los aliados, y lo que en otras circunstancias hubiese sido una ocasión favorable para que la política exterior portuguesa rentabilizase el dolor de Lys y los sacrificios de todo el país, quedó, sin embargo, comprometida con el gobierno *sidonista*. La actitud reticente del Ejecutivo portugués a última hora, perjudicó su posición en el momento del reparto. El armisticio que puso fin a la guerra de 1914-18 se firmó antes de que Sidónio Pais fuese asesinado y así, cuando la delegación portuguesa, encabezada por Alfonso Costa, llegó a París para defender los intereses de

⁸⁰ GARCIA, José Manuel, *História de Portugal, uma visão global*, Ed. Presença, Lisboa, 1991 (5ª edición), p. 255.

⁸¹ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “El nuevo Portugal republicano: esperanzas y desencantos” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 33.

Portugal en la Conferencia de Paz, ésta estaba ya avanzada. No obstante, el prestigio internacional de Alfonso Costa y su agresiva actitud negociadora permitieron a Portugal recuperar la zona de Quionga, al norte de Mozambique, asegurarse la posesión de las colonias y el reconocimiento del derecho a una indemnización de guerra.

Luis M. Alves de Fraga, al hacer balance de la participación de Portugal en el conflicto, escribe que, si bien con su intervención Portugal consiguió preservar la integridad territorial de sus dominios y la aceptación internacional del régimen republicano, sin embargo, se frustraron sus intenciones de alcanzar mayor independencia con respecto a Inglaterra y romper con el oscurantismo del pasado⁸³.

Volviendo al periodo dictatorial de la *República Nova*, es necesario referirse a su mentor, Sidónio Pais. Si bien es cierto que todos los acontecimientos históricos son consecuencia de la situación económica, política, social y cultural en la que surgen, en este caso, además de todo esto, hay que tener en cuenta la figura curiosa, compleja y un tanto enigmática de su inspirador⁸⁴. Sidónio Pais se imbuó de un cierto mesianismo que le hizo presentarse a la nación como una especie de enviado de la providencia, generoso y elegante, siempre uniformado, un “presidente-rey” seductor que recorría el país emborrachándose de multitudes, saludando mano en alto como si por fin hubiese vuelto el *Dom Sebastião*⁸⁵ redentor, y con él, idolatrado, los tiempos se fuesen a volver generosos y fáciles. En efecto, amable y cariñoso, propenso al populismo y a los golpes

⁸² Se lanzaban entre los combatientes panfletos escritos en portugués, informando de los cambios políticos ocurridos en Lisboa y de la disconformidad del nuevo régimen con la participación de Portugal en el conflicto.

⁸³ FRAGA, Luis M. Alves de, “A participação de Portugal na Grande Guerra” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutillar, 1990, p. 50.

⁸⁴ Del enorme arraigo y extraño cariño popular que consiguió despertar Sidónio Pais, puede ser ejemplo el largo poema que le dedicó Fernando Pessoa, *A memória do presidente-rei Sidónio Paes*, cuyos últimos versos son: “E, porque foste, confiado / Em QUEM SERÁ porque tu foste, / Ergamos a alma, e com o infando / Sorrindo arrote, / Até que Deus o laço solte / Que prende à terra a aza que somos, / E a curva novamente volte / Ao que já fomos, / E no ar de bruma que estremece / (Clarim de longinguo matinal!) / O DESEJADO enfim regresso / A Portugal!”.

⁸⁵ El mito de *D. Sebastião* o el *sebastianismo* es una referencia constante en la cultura portuguesa. Originariamente con él se aludía a los que pensaban que D. Sebastián, rey de Portugal, no había muerto en la batalla norteafricana de Alcácer Quibir (1578) y que volvería al país una mañana de niebla para salvarlo del yugo castellano y encamarlo a la grandeza que se merecía. Más tarde su significado se amplió, y sirvió para designar la esperanza en la aparición de un salvador político cualquiera. Hoy, sobre todo en Brasil, por sebastianistas se entiende a los que, partidarios fervientes de una situación política, esperan que ésta vuelva, cuando eso, al menos aparentemente, es imposible.

de efecto⁸⁶, demagogo y entrañable, Sidónio Pais supo como nadie granjearse la simpatía del pueblo.

Sin embargo, la realidad, y más cuando es difícil, genera infidelidades e impaciencia. La sonrisa del poder no quita el hambre y el pueblo fue mudando sus humores y demandando el cumplimiento de promesas. La persistencia de las dificultades hizo cambiar las opiniones. Sidónio Pais había llegado al poder por el atajo del populismo y se encontró en el gobierno sin cuadros ni programa. Abocado por tendencia natural a los brazos de la derecha más conservadora, tuvo que hacer frente a tres remodelaciones ministeriales casi consecutivas, lo que contribuyó a favorecer una imagen de improvisación, caos e incapacidad. La ausencia en su programa de una política social, y la falta de sensibilidad para llevarla a cabo, se tradujo en una ola de protestas y descontento generalizado. El *sidonismo*, como no tenía soluciones, recurrió a la represión. El pueblo se asustó y los republicanos, reforzados en sus convicciones, acentuaron las críticas y llevaron a cabo intentos de desestabilización.

En una noche de diciembre, cuando Sidónio Pais se disponía a partir para Oporto, a la entrada de la estación del Rossio, fue asesinado a tiros de revólver. La dictadura presidencialista se quedó sin presidente y el país entró en una grave crisis política que le llevó nuevamente a las puertas de la guerra. En este caso, civil. Los republicanos creyeron que había llegado el momento de restablecer el orden constitucional. Tenían a su favor los resultados electorales previos a la dictadura, el final de la Primera Guerra Mundial y el respeto a la legitimidad democrática. Para los sectores reaccionarios, en cambio, era la hora de restaurar la monarquía, contaban para ello con el apoyo de las Juntas Militares, creadas entre tanto con el pretexto de apoyar al presidente y controlar los posibles movimientos subversivos. Fueron días de enorme tensión y gran inestabilidad.

El 19 de enero las Juntas Militares proclamaron la monarquía en Oporto y en Lisboa, pero en la capital la mayoría de la población se echó a la calle para defender la República, y las fuerzas monárquicas, acantonadas en la vecina sierra de Monsanto, tuvieron que

⁸⁶ Como la decisión de repartir sopa entre los pobres, *as sopas do Sidónio*, como eran conocidas, y con las que Sidonio Pais alcanzó gran popularidad entre los sectores sociales más desfavorecidos.

desistir de sus proyectos. Fue lo que se llamó la Escalada de Monsanto. En el norte, sin embargo, los monárquicos consiguieron aguantar casi un mes, periodo que ha pasado a la historia como la *Monarquia do Norte*⁸⁷. Pero su dominio fue más aparente que real; sin el apoyo popular, a los monárquicos les fue imposible ejercer un poder efectivo sobre las zonas controladas. Tras unas cuantas escaramuzas, y casi sin resistencia, los republicanos restablecieron el orden en Oporto el trece de febrero de 1919. El carácter equívoco de la alianza monárquico-sidonista, el aislamiento internacional y la desautorización del ex-rey Manuel, junto a la fuerte impregnación republicana de la sociedad política, fueron los factores que, según Hipólito de la Torre, determinaron el fracaso de la *Monarquia do Norte*.⁸⁸

La vuelta a la *República Velha* o el descrédito republicano

Se volvía así a la *República Velha* (República Vieja) —como ha pasado a ser conocido el periodo que siguió a la dictadura de Sidónio Pais—, y con ella al predominio del Partido Democrático, el único que había sabido defenderla, y el que mejor encarnaba sus valores y su significación⁸⁹.

Pero las circunstancias ya no eran las mismas. La Gran Guerra en Europa y el *sidonismo* en Portugal habían marcado excesivamente este principio de siglo como para que todo siguiera siendo lo mismo. En el exterior, aquella guerra que iba a acabar con todas las guerras, acabó, como todas, en revanchismos y resentimientos. La rivalidad económica que le siguió tampoco favoreció la pacificación política. Para solucionar la consecutiva crisis financiera, los gobiernos optaron por aumentar la masa monetaria en circulación y depreciar su valor, lo que generó una inflación excesiva. Inmediatamente subieron los precios y aumentó el paro, o sea, se incrementó el coste de la vida y con él la agitación e inestabilidad social que siguieron a los años del conflicto. Se asistió, por tanto, a una radicalización de la sociedad que tuvo su expresión en los distintos planteamientos políticos con los que se trató de salir de esta mala situación.

⁸⁷ Véase FERREIRA, David, “Monarquia do Norte”, in *Dicionário de História de Portugal* (Dirección Joel Serrão), Figueirinhas, Oporto 1981, vol. 4, pp. 331-333.

⁸⁸ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 34.

En la noche del 24 al 25 de octubre de 1917, miles de soldados, obreros y marinos asaltaron el Palacio de Invierno en Petrogrado e implantaron un gobierno revolucionario que, inmediatamente, decretó el cese de la guerra, la nacionalización de la tierra y el fin de la propiedad privada. Se había implantado en Rusia el primer régimen socialista del mundo. Buena parte del movimiento obrero encontró allí un respaldo o un referente, cuando no, un ejemplo que difundir; el capitalismo, por su parte, mostró preocupación y un empeño decidido en impedir su avance. En los países que habían perdido la guerra, la gran depresión económica condujo a modelos autoritarios. Los regímenes fascistas, caracterizados por la defensa del capitalismo, la exaltación de los valores nacionales y la supresión de las libertades, se implantaron en Italia, Alemania y Japón. En los países vencedores, los llamados *países occidentales de larga tradición democrática*, como Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos, tras un periodo de euforia postbélica, trataron de superar la situación sin recurrir al fascismo ni ceder al comunismo, pero como tenían un ojo en un sitio y el otro en el otro, se dieron de bruces con la crisis económica de 1929.

Entretanto, en España se asiste al final de la Restauración. Durante todo el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) este sistema político parecía inmerso en una crisis continua que se acentuaba con la consolidación de los regionalismos nacionalistas y el acuciante problema agrario (la mitad de la población campesina vivía en condiciones de pobreza casi absoluta, mientras una minoría de latifundistas y absentistas vivía gravosamente ajena a cualquier sentimiento de responsabilidad). La Primera Guerra Mundial, en la que España fue neutral, benefició a la burguesía agraria, industrial y comercial, que encontró en el conflicto una salida a sus productos; pero también provocó el alza de precios y como esto no vino acompañado de una subida de los salarios, el movimiento obrero se desarrolló extraordinariamente. Por una parte, creció la organización anarcosindicalista de la CNT que consideraba la huelga general como un instrumento válido para destruir al Estado capitalista e implantar su ideario libertario, que basaba la organización social y económica en la colectivización de los medios de producción. Por otra, también creció el sindicato socialista de la UGT, para el que la huelga era un instrumento reivindicativo dentro de una política reformista. En estas circunstancias, la crisis de 1917, que había planteado abiertamente el problema social y la necesidad de democratizar el régimen y de buscar soluciones a los problemas regionalistas, se agravó con la contracción económica

⁸⁹ *Ibídem.*

que siguió al final de la guerra. La caída de las exportaciones agudizó la tensión social, y las huelgas revolucionarias fueron constantes entre 1919 y 1923. Además estaba el problema de Marruecos, a donde iban a morir muchos jóvenes españoles, mientras las rencillas y los recelos comían a la oficialidad del Ejército, la única beneficiada del sistema de corruptelas y ascensos que fue, a fin de cuentas, el colonialismo español en África. Ante la gravedad de los problemas, y la necesidad de que algo cambiase para que todo siguiera siendo igual, el capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, con el beneplácito del rey, dio un golpe de estado y se inició una dictadura que, con distintas caras, duró hasta que la crisis de 1929 precipitó la llegada de la República en 1931. Luego la sociedad se radicalizó y todo acabó de la peor manera.

En Portugal, esa difícil realidad de los años veinte también se manifestó en un agravamiento de la situación económica y, sobre todo, en el aumento de la inestabilidad política. Si esto había sido una constante desde que se proclamó la República, a partir de 1918 se convirtió en algo patológico⁹⁰. A ello contribuyó el clima de desunión y enfrentamiento que caracterizó a las fuerzas republicanas. La retirada de los viejos líderes⁹¹ y su sustitución por figuras más vulnerables y menos carismáticas, también favoreció la vacilación y el oportunismo. La indisciplina de partido fue una práctica corriente, ésto, unido a la falta de mayorías parlamentarias hacía que lo que debería ser una acción de gobierno se convirtiera en un intercambio de intenciones, en propuestas de ley o en mociones de censura. Ni siquiera la creación de un partido de derechas que, agrupando las posturas conservadoras, contrarrestase el progresismo de los *democráticos*, dio resultado.

Esta idea de crear una gran coalición de derechas que permitiese implantar en Portugal el modelo inglés de alternancia de partidos y, con él, la estabilidad política, ya se había intentado en 1911-12 con la formación de la *União Nacional Republicana*; pero el excesivo personalismo de Brito Camacho y António José de Almeida en cada una de sus

⁹⁰ En 1919 tomaron posesión cuatro Gobiernos, en 1920, siete; en 1921, seis; en 1922, dos; en 1923, dos; en 1924, tres; y en 1925, cuatro. Significativa es también la frecuencia con la que se celebraron elecciones generales: mayo de 1919, julio de 1921, enero de 1922 y noviembre de 1925.

⁹¹ Alfonso Costa, desilusionado con la vida política en Lisboa, prefirió quedarse en París adonde había ido como representante de Portugal en la Conferencia de Paz, y se mantuvo en el puesto de jefe de la delegación portuguesa en la Sociedad de Naciones. António José de Almeida, renunciando a la política partidista, se “retiró” a la Presidencia de la República. Brito Camacho suspendió la publicación de *A Luta* y ocupó en Mozambique el cargo de Alto Comisario, en una suerte de autoexilio africano.

formaciones y la mutua antipatía personal, contribuyeron a su fracaso. Ahora, sin los viejos líderes, esta fusión fue posible y en 1919 se creó el *Partido Liberal Republicano*. Sin embargo, no tuvo el éxito que se esperaba: por un lado, no pudo librarse de las querellas internas⁹²; por otro, careció del arraigo suficiente como para cuestionar la tradicional primacía del *Partido Democrático*. Éste, por su parte, incapaz de obtener mayorías absolutas, también sufrió disensiones, y tensiones, internas que acabaron con la salida del partido de Alvaro de Castro, Sá Cardoso —que más tarde formaría el Partido Republicano de Reconstituição Nacional— y Domingos Leite Pereira.

En medio de esta inestabilidad política, y contribuyendo a fomentarla, habría que hablar del gran desencanto que la guerra había generado en la sociedad portuguesa. Para los sectores populares (que siempre habían recelado del optimismo con el que los políticos hablaban de los tiempos que seguirían al armisticio), la carestía y el paro que sucedieron al conflicto, no hicieron sino confirmar los negros nubarrones que ellos ya habían presentado con los sacrificios de la guerra. Los sucesivos gobiernos, conscientes de la pérdida de poder adquisitivo de la mayor parte de la población e intimidados por la creciente agitación social, trataron de arbitrar medidas que favoreciesen a los sectores obreros y al bajo funcionariado, sin embargo, estas medidas siempre fueron demasiado tímidas, y sólo sirvieron para limar el tradicional apoyo que la burguesía había dado al régimen⁹³. Con todo y de manera general, siguiendo a A. H. Oliveira Marques, se puede decir que el movimiento obrero alcanzó muchos de sus objetivos⁹⁴. Controlado en gran parte por la *Confederação Geral do Trabalho* (CGT), de tendencia anarco-sindicalista — en 1924 se integró en la Internacional Anarquista—, y recurriendo a las huelgas como principal forma de presión, el movimiento libertario ganó la batalla de las ocho horas de trabajo, contribuyó a generar la conciencia de clase y favoreció la solidaridad como una forma de lucha⁹⁵.

⁹² En este caso personificadas en António Granjo y Barros Queirós, con sus respectivas facciones.

⁹³ MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, Ed. Palas, Lisboa, 1976, (2ª edición) vol. 2, p. 214.

⁹⁴ *Ibidem.* p. 216.

⁹⁵ A. H. de Oliveira Marques, en su obra arriba citada (p. 215), al analizar los datos referidos al número de huelgas durante el periodo republicano, llega a la conclusión de que a lo largo de los años fueron cambiando las reivindicaciones que las motivaron, así, mientras que al principio de la República la principal motivación (60%) se debía a cuestiones salariales y de horarios de trabajo, en 1920 estos motivos habían descendido considerablemente, mientras que habían aumentado las convocadas por solidaridad obrera. Esta constatación le lleva a Oliveira Marques a afirmar que si bien esto refleja que algunas de sus reivindicaciones habían sido atendidas, también sirve para comprobar que en Portugal había aumentado la conciencia de clase.

Pero aquella guerra, como todas, también produjo lo que se podría llamar el efecto de los excombatientes. El protagonismo que algunos militares habían alcanzado en la contienda y el respeto popular obtenido por el Ejército con la victoria de los aliados, acabó por perturbar las relaciones cívico-militares que hasta entonces se habían mantenido tranquilas. Esta popularidad de las fuerzas armadas, en un clima de inestabilidad política y conflictividad social, favoreció el mesianismo militar, siempre tan generoso en el esfuerzo de imponer, obviamente por la fuerza, el orden y la seguridad necesarios para salir de una crisis que, según los militares, los políticos, incapaces y condescendientes, no sabían resolver⁹⁶.

Por otra parte, ese elogio al principio de autoridad que siempre ha caracterizado al Ejército, cada vez encontraba mayor respaldo en la población civil. Si exceptuamos las organizaciones sindicales, exigentes pero antiautoritarias, y al Partido Democrático, que dígase de paso, seguía manteniendo el poder político pero cada vez tenía menos poder real, el resto de la sociedad portuguesa parecía encaminarse hacia una militarización, al menos afectiva, que le llevaba a reconocer en el “apartidismo” castrense la solución a la incapacidad política de la República parlamentaria. Los primeros en apuntarse a “la solución del orden” fueron los sectores conservadores, propietarios y clero, luego les siguieron las clases medias, incluida la pequeña burguesía. Ésta, asustada por la revolución social, cada vez temía más por la pérdida de sus privilegios, y en ese temor se cebaba la debilidad del poder republicano. En Europa, entre tanto, dictaduras como la de Mussolini en Italia (1922) o la del General Primo de Rivera en España (1923) habían confirmado que a las dudas parlamentarias les siguen las certezas autoritarias.

Así pues, la República cada vez estaba más sola. Aunque seguía acompañada por el partido de siempre, sin embargo, ni los grupos sociales que la habían sostenido hasta entonces, ni la convicción con la que lo hicieron, eran los de antes. La burguesía urbana, como acabamos de decir, asustada por el índice de los precios y preocupada por su pérdida de protagonismo, parecía preferir la indumentaria militar al democratismo

⁹⁶ Las conspiraciones armadas fueron frecuentes desde 1921, lo que, evidentemente, tampoco contribuyó en nada a la estabilidad política. Así, desde ese año y hasta el triunfante de 1926, se dieron las siguientes intentonas: mayo de 1921, octubre de 1921, febrero de 1922, diciembre de 1923, diciembre de 1924, marzo

republicano. Los trabajadores, hasta entonces los más críticos con la República pero también los primeros en salir a defenderla —el último detalle había sido la “escalada de Monsanto”—, tampoco parecían dispuestos a echarse nuevamente a la calle para salvar una institución que, aunque afectivamente próxima, seguía siendo tacaña con sus intereses.

Mientras tanto, habían ido surgiendo movimientos sociales que, preocupados por la situación política del país, propugnaban soluciones de carácter muy diferente y con pretensiones muy distintas. Así, el grupo de *Seara Nova*⁹⁷ defendía una democracia parlamentaria, ordenada y progresista; mientras que el *Integrismo Lusitano*⁹⁸, antiparlamentarista y antirrepublicano, abogaba por la vuelta a los valores tradicionales: patria, monarquía, iglesia y familia. En esta línea de pensamiento *integrista* había que situar al CADC (Centro Académico de Democracia Cristiana), que orientado por el joven Oliveira Salazar y por el religioso Gonçalves Cerejeira, rechazaba la República y proponía una forma de gobierno más acorde con la doctrina del Papa León XIII.

de 1925, abril de 1925, julio de 1925, febrero de 1926 y, finalmente, mayo de 1926. En total diez conspiraciones en cinco años.

⁹⁷ Este grupo surge en torno a una revista homónima, fundada en octubre de 1921 y que estaba orientada por Augusto Casimiro, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Macedo, Francisco António Correia, Jaime Cortesão, José de Azeredo Perdigão, Câmara Reis, Raul Brandão y Raul Proença. En la misma se defendía la necesidad de “renovar la mentalidad de la élite portuguesa, tornándola capaz de un verdadero movimiento de salvación; crear una opinión pública nacional que exija y apoye las reformas necesarias; defender los intereses supremos de la nación, oponiéndose al espíritu de rapiña de las oligarquías dominantes y al egoísmo de los grupos, clases y partidos; protestar contra todos los movimientos revolucionarios, y todavía defender y definir la gran causa de la verdadera revolución (la del espíritu). Nota elaborada a partir de FERREIRA, David, “Seara Nova”, in *Dicionário de História de Portugal* (Dirección Joel Serrão), vol. 5, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 503-508, de donde está tomado el entrecomillado, que es a su vez, una cita literal de la revista. David Ferreira, autor de la entrada “Seara Nova” fue miembro fundador del citado movimiento. También puede consultarse REIS, António, “Seara Nova” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, pp. 890-893.

⁹⁸ El *Integrismo Lusitano*, igual que *Seara Nova*, fue creado por un grupo de intelectuales surgidos en torno a la publicación *Nação Portuguesa* (1914). Los fundadores procedían de una antigua tertulia literaria que se celebraba en Coimbra, donde ellos estaban estudiando, en los últimos años de la monarquía. Políticamente representaban el conservadurismo radical y se proclamaban defensores del nacionalismo integral, de la monarquía tradicional y corporativa, contrarios al sistema y a la ideología liberal. Apelaban a una interpretación nacionalista de la historia de Portugal con la que justificaban la necesidad de una monarquía tradicional y un estado fuerte, jerarquizado y antidemocrático. Defendieron las dictaduras de Mussolini y Primo de Rivera y después del golpe militar de 1926 se convirtieron en un grupo de presión extremadamente activo que se fue desintegrando en los años treinta. Figuras destacadas fueron António Sardinha, que era el principal teórico del grupo, Luis Almeida Braga, Alberto de Monsaraz, José Poquito Rebelo, Hipólito Raposo y, más tarde, Francisco Rolão Preto. Nota elaborada a partir de COELHO, María de Fátima, “Integrismo Lusitano” in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, Publicações Alfa,

En estas circunstancias, la crisis lenta que desde su origen había arrastrado el Estado liberal en Portugal, se precipita ahora, estimulada por las tensiones sociales y los desajustes económicos, hacia una situación política que en nada tenía que ver con los entusiasmos democráticos vitoreados el 5 de octubre de 1910. Un antecedente destacado de esa desestabilización política fueron los sucesos de la conocida como “noche sangrienta”.

Las elecciones de julio de 1922 habían dado el poder, aunque por mayoría simple, a los liberales. El nuevo gobierno conservador, dirigido por António Granjo, mostró desde un principio más condescendencia con la Iglesia que con los huelguistas. La firmeza mostrada en la represión de una huelga de tranvías fue aprovechada por una parte de los *democráticos*, que había digerido mal la derrota electoral⁹⁹, para, con el respaldo de la Marina, de la Guarda Republicana y parte del movimiento sindical, organizar una gran revuelta que acabó por desestabilizar al Gobierno de Granjo el 19 de octubre de 1922. El presidente de la República, António José de Almeida, se vio obligado a entregar el poder a los sublevados. En la noche siguiente, la conocida como *noite sangrenta*, varios políticos republicanos moderados fueron asesinados, entre ellos el depuesto António Granjo y el *Héroe da Rotonda* Machado Santos. La gravedad de los hechos y lo desproporcionado de la acción dañaron irremisiblemente la tradición republicana, aunque, de acuerdo con el respetado criterio del historiador A. H. de Oliveira Marques¹⁰⁰, esos crímenes no tuvieran una relación directa con el movimiento revolucionario ni hubiesen sido decididos por los líderes de la revuelta. Según este historiador, aquellos asesinatos fueron instigados por miembros de la derecha, que con el respaldo de fuerzas económicas, elementos de la Iglesia, de la monarquía e incluso de España, estarían interesados en crear un clima de violencia y de desorden que desacreditase de una vez por todas a la República e hiciese inevitable el cambio de régimen.

Con todo, y pese a que la *noite sangrenta* supuso el descrédito de los revolucionarios y la pérdida inmediata del poder recién conseguido, en las siguientes elecciones generales, enero de 1922, los *democráticos* volvieron a conseguir la mayoría parlamentaria. Se

Lisboa, 1985, p. 346. También puede verse: FERREIRA, David, “Integrismo Lusitano” in *Dicionário de História de Portugal* (Dirección Joel Serrão), vol. 3, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 332-336.

⁹⁹ REIS, António, “A Primeira República” in *História de Portugal*, Ed. Alfa, vol. 6, pp. 129-130.

¹⁰⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995, p.575.

iniciaba nuevamente un gobierno progresista, ahora encabezado por António Maria da Silva. El nuevo Ejecutivo, temeroso del poder alcanzado por la *Guarda Nacional Republicana*, previamente fortalecida por los democráticos para contrarrestar el peligro de un ejército reaccionario, intentó reducir sus efectivos y potencialidades, con lo que nuevamente le devolvió al Ejército el protagonismo en la defensa del país y lo convirtió en el único garante del poder político. Efectivamente se trataba de una decisión difícil a la que se dio una solución arriesgada, como se comprobó al poco tiempo.

Los dos años siguientes fueron de aparente tranquilidad. Con Álvaro de Castro como jefe de Gobierno (primer semestre de 1924), se alcanzó un cierto equilibrio en los presupuestos y se saneó la moneda, con lo que de alguna forma se consiguió parar la progresiva devaluación del escudo. Sin embargo, las adversidades seguían siendo muchas y las presiones cada vez más abrumadoras. Las huelgas, la agitación social, los atentados, los escándalos financieros, las revueltas y conspiraciones, etc., no permitieron al gobierno resolver los principales problemas existentes¹⁰¹. Pero en este clima de tensión, con las fuerzas económicas organizadas en la poderosa *União dos Interesses Económicos*¹⁰², con la *Legião Vermelha*¹⁰³ en máxima actividad, y con los escándalos financieros¹⁰⁴ limando el prestigio de las instituciones, el Gobierno tuvo el coraje, en palabras del historiador António Reis¹⁰⁵, de afrontar la “cuestión de los tabacos”.

En Portugal, a finales del siglo XIX, se había creado una empresa, en gran parte con capital extranjero, que sería la encargada de explotar el mercado del tabaco en régimen de monopolio a cambio de pagar al Estado una cuota. Con la devaluación de la moneda, esta cuota, fijada en 1906, había pasado a tener un valor real muy por debajo de los beneficios

¹⁰¹ GARCIA, José Manuel, *História de Portugal, uma visão global*, Ed. Presença, Lisboa, 1991 (5ª edición), pp. 256-257.

¹⁰² La UIE era una confederación de organizaciones patronales que se creó en 1924 con el objetivo inmediato de boicotear los impuestos aprobados por el gobierno de Álvaro de Castro. Representó la toma de conciencia activa de las organizaciones patronales contra la República. A finales de 1924 compraron el periódico *O Século* desde el que lanzaron una intensa campaña contra el Gobierno y de desprestigio del régimen, apelando al golpe de estado como solución. Se encargó, así mismo, de promover la concentración de fuerzas conservadoras que serían las encargadas de respaldar y sostener el golpe militar del 28 de mayo.

¹⁰³ Organización de tendencia anarcosindicalista que propugnaba la acción directa contra la sociedad burguesa y las instituciones republicanas. En ella se infiltraron frecuentemente activistas pagados por sectores conservadores con la intención de crear un clima social de permanente inseguridad que favoreciese el golpe de estado conservador.

¹⁰⁴ Fue particularmente llamativo el escándalo del Banco Angola e Metrópolis que llegó a duplicar series de billetes de 500 escudos.

¹⁰⁵ REIS, António, “A Primeira República” in *História de Portugal*, Ed. Alfa, vol. 6, pp. 129-132.

que generaba el monopolio, por lo que terminó siendo un mal negocio para las arcas públicas. Como quiera que el contrato terminaba en mayo de 1926 la solución se presentaba fácil y próxima. Sin embargo, lo que aparentemente era una cuestión económica sin trascendencia terminó siendo una cuestión política determinante. Para resolver aquella situación el gobierno tenía tres posibilidades: liberalizar el comercio, que era la opción preferida por buena parte de los sectores financieros; conceder un nuevo monopolio, que era lo que estaban esperando algunos grupos de presión interesados en su explotación, caso del grupo Burnay; o, finalmente, que fuese administrado directamente por parte del Estado. Esta última solución le hubiese supuesto al Gobierno una forma rápida y segura de conseguir el equilibrio presupuestario, y al partido que lo sustentaba, la posibilidad de gestionar una cantidad enorme de dinero que le daría, por una parte, autonomía política y financiera, y, por otra, la posibilidad de controlar una gran bolsa de trabajo, que de alguna manera era una forma de clientelismo político.

El golpe de Estado del 28 de mayo y el final de la 1ª República

Cuando el cuatro de mayo de 1926, con los democráticos en el poder, el gobierno opta por la tercera vía, inmediatamente el resto de las fuerzas políticas, salvo los minoritarios partidos de izquierdas y algunos sectores conservadores, reaccionan de forma unánime y tremendamente dramatizadora. En la prensa se clama contra las injusticias y los abusos del poder, se promueven manifestaciones públicas en Lisboa, se apela a las dictaduras redentoras, se crea, en fin, el clima ideal para que el 28 de mayo, “en nombre de la patria”, el general Gomes da Costa se subleve en Braga contra las “dictaduras partidistas”. Le respaldó en Lisboa Gomes Cabeçadas, y luego, tras algunas vacilaciones, la mayoría del Ejército. El 30 de mayo dimitió el Gobierno. El dos de junio, el presidente de la República, Bernardino Machado, entrega todos los poderes al comandante Cabeçadas para renunciar acto seguido a su mandato. Se terminaba así el tiempo de la República, un nuevo régimen, autoritario y conservador, mandaba en Lisboa. En Portugal había triunfado el golpe de estado del 26 de mayo de 1926. Sin embargo, la fórmula utilizada no era exclusiva del Ejército portugués, ya que el mismo mes, el mariscal Pilsudski había llegado al poder en Polonia de la misma manera¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Efectivamente, la nueva situación política establecida en Portugal no era, ni nueva, ni original. Prácticamente en toda Europa se estaba viviendo en un estado de tensión e inestabilidad que llevaba a los

A la hora de hacer balance sobre los quince años de poder republicano, la historiografía portuguesa ofrece valoraciones muy diversas y, a veces, contradictorias. Para Monteiro Valente la 1ª República, bloqueada por la crisis económica, por la debilidad de las fuerzas productivas, por la competencia por el poder de dos tendencias portadoras de proyectos de sociedad divergentes y por una estructura social acentuadamente rural e incluso feudal en aspectos significativos, no promovió un viraje efectivo de la sociedad agraria y conservadora hacia una sociedad urbana y democrática¹⁰⁷. Más crítico aún fue António Sérgio al escribir que en 1910 se abolió la realeza, pero no se instauró una verdadera República, porque el nuevo régimen fue incapaz de llevar a cabo las reformas estructurales necesarias que hubiesen permitido pasar de un régimen oligárquico a otro más justo, democrático y progresista¹⁰⁸. Sin dejar de ser crítico con este periodo, el historiador Fernando Rosas considera, sin embargo, que es injusto y simplista reducir la experiencia republicana a un mero y lamentable intervalo de desorden entre la Monarquía y el *Estado Novo*, atribuyéndole la importante labor de haber conseguido la laicización del Estado, lo que resulta fundamental para poder entender la modernización de Portugal en términos democráticos. Considera este autor que es necesario agradecer al periodo republicano la separación entre Iglesia y Estado, las leyes sobre la familia, el divorcio o el registro civil, pues éstas fueron adquisiciones definitivas de la mentalidad democrática portuguesa, que ni siquiera la pertinaz política del *Estado Novo* consiguió alterar en lo esencial. Finalmente, para A. H de Oliveira Marques, la República Democrática no fue el comienzo de nada estructuralmente nuevo, sino más bien, la última fase de algo que se había iniciado en 1820.

poderes fácticos a recurrir al totalitarismo. Así, en octubre de 1922, Mussolini había protagonizado la *marcha sobre Roma* instaurando el fascismo; un año después, Primo de Rivera había establecido en Madrid un Directorio Militar; en 1926 los reseñados golpes de estado en Polonia y Portugal; en 1929 el rey Alexandre III da un golpe de estado en Yugoslavia, un año después es el rey Carlos II el que lo da en Rumania. En 1933, el mismo año en que se da otro golpe de estado en Austria, Hitler implanta el nazismo en Alemania. En 1936 el general Joánnis Metaxas da un golpe de Estado en Grecia y en España comienza la guerra civil. Además, en los países democráticos, las organizaciones fascistas tenían un arraigo considerable, como el caso de la Cruz de Fuego en Francia o la Unión Británica de Fascistas en Gran Bretaña, sin entrar en el nacionalismo cristiano de Engelbert Dollfuss en Austria. Todas estas organizaciones y dictaduras actuaban de acuerdo con un ideario bastante similar: nacionalismo, autoritarismo, exaltación de la raza, negación del individualismo y culto al jefe, imperialismo, antisocialismo, primacía del Estado y dirigismo económico.

¹⁰⁷ VALENTE, Augusto José Monteiro; "Primeira Guerra Mundial. O Preludio do Colapso do Regime Democrático em Portugal", *História*, nº 64, febrero 1984, pp. 18-19.

¹⁰⁸ SÉRGIO, António, *História de Portugal*, Ed. Labor, Barcelona, 1929, p. 182.

Pero aquel golpe de estado del 28 de mayo necesitó, para su consolidación, de lo que se ha dado en llamar “golpes de estado complementarios”¹⁰⁹ que sirvieron para definir políticamente la amalgama ideológica que estaba detrás del movimiento golpista militar. Si antes de 1910 la antipatía republicana había conseguido aunar a los sectores progresistas del país, a la República le bastó con quince años de gobierno e indecisiones para lograr lo mismo entre las fuerzas reaccionarias. Sin embargo, cuando llegó la hora de pensar en positivo, las diferencias entre los que sólo querían reformar el sistema y los que estaban decididos a aniquilarlo, se hicieron inmediatamente patentes, apenas tres semanas después.

La figura del comandante Cabeçadas, que había recibido el poder de Bernardino Machado, no era, sin embargo, la preferida del Ejército. Muchos mandos militares desconfían en exceso de la supuesta antipatía de Mendes Cabeçadas por el sistema partidista republicano, por lo que propiciaron que Gomes da Costa, a fin de cuentas otro hombre de paja, diera un nuevo golpe de estado el 17 de junio. Se daba así un nuevo giro a la derecha que, sin embargo, no sería definitivo. El 9 de julio de 1926, ahora sí, un nuevo golpe de estado militar, dirigido principalmente por el general monárquico Sinel Cordes, depone a Gomes da Costa —enviándole a un exilio dorado en las Azores—, y le sustituye por el general Óscar Carmona, hombre de confianza de la derecha y oficial respetado aunque de escaso prestigio militar¹¹⁰. Conscientes de que para consolidarse en el poder era necesario que estuviesen claramente definidas las funciones institucionales, los golpistas, en agosto de 1927, establecieron la separación entre jefe de Estado y jefe de Gobierno. El paso siguiente fue dar al poder de la fuerza la legitimación popular. Para ello el general Carmona, malintencionadamente apodado el General de la Espada Virgen¹¹¹, siguiendo los caminos de Sidónio Pais y tras algunas modificaciones en la Constitución, exige la elección directa como jefe del Estado. Se convocan entonces elecciones presidenciales para el 25 de marzo de 1928 y como Carmona es el único candidato, Carmona sale elegido. Era un paso más en la consolidación de un régimen autoritario y un argumento para prescindir del engorroso control parlamentario.

¹⁰⁹ SERRA, João Bonifácio, “Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a instabilidade permanente” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), p. 84.

¹¹⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995, p. 623.

¹¹¹ WHEELER, Douglas; *A ditadura militar portuguesa, 1926-1933*, Publicações Europa-América, 1988.

La silenciosa llegada de António Oliveira Salazar

A los dos años de la dictadura militar¹¹², con el poder político cada vez más amarrado —gobernaba el tándem Carmona-Sinel de Cordes, el primero haciendo funciones de Presidente, el segundo ejerciendo de hombre fuerte, a veces en escena, otras desde bastidores—, se había fracasado, sin embargo, en el intento de reorganizar las finanzas y equilibrar los presupuestos. Sabedores de que sin el estímulo económico la estabilidad política, por mucho que se recurriese al uso de la fuerza, era algo impensable, los nuevos autócratas comenzaron a buscar entre los tecnócratas portugueses a alguien que, siendo afín a su ideario político, pudiese ordenar la economía. Es entonces cuando aparece la figura de António Salazar, un prestigioso profesor de Economía de la Universidad de Coimbra, bien visto por la extrema derecha católica y pudiente por su pasado político relevante y nada sospechoso¹¹³. No cabía duda de que era el hombre ideal para la consolidación del nuevo régimen. Conservador convencido y autor de varios libros sobre economía y finanzas, Salazar se mostró dispuesto a participar en la vida política activa, aunque inicialmente se hiciera de rogar, lo que hoy puede entenderse como una argucia para ganar tiempo e imponer condiciones.

El 28 de octubre de 1928, con 39 años, tomó posesión como ministro de Economía, una vez que habían sido aceptadas las condiciones draconianas¹¹⁴ que previamente había impuesto para hacerse cargo de la cartera de Finanzas. Él tendría derecho de veto sobre todos los gastos de todos los ministerios, así como poderes vastísimos para realizar recortes presupuestarios y decretar reformas fiscales que le permitiesen equilibrar las cuentas del Estado¹¹⁵. Fino y analítico, Salazar había llegado al Gobierno pisando fuerte, sin querer decir con ello que se fuera a cansar pronto.

¹¹² Para entender el proceso de consolidación de la dictadura, así como los aspectos programático-ideológicos del salazarismo, puede resultar muy útil el trabajo de OLIVEIRA Cesar, “Da dictadura militar à implantação do salazarismo” in *Portugal Contemporâneo* (Dirección de António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1990, (vol. 2), pp. 397-416.

¹¹³ Sobre la invitación que a Salazar le hizo la dictadura para que se hiciese cargo de las finanzas, contada por el propio Salazar, puede leerse: FERRO, António, *Salazar, o homem e a obra*, Ed. Fernando Pereira, Lisboa, 1982, pp. 85-86.

¹¹⁴ ROSAS, Fernando; “Salazar, António de Oliveira” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 864.

¹¹⁵ *Ibidem*.

No obstante, en los dos años siguientes, desde mayo de 1928 hasta principios de 1930, estuvieron como jefes de Gobierno José Vicente de Freitas y Artur Ivens Ferraz, ambos claramente derechistas aunque con tendencias conciliadoras. Sin embargo, en enero de 1930 fue nombrado presidente el general Domingos Oliveira, políticamente muy próximo a Salazar, y con él terminaba lo que se ha dado en llamar el “periodo de transición conservadora” que se había iniciado en mayo de 1926. Es ahora, con un nuevo gobierno ultraconservador —en el que un lacónico y prudentísimo ministro de Finanzas *sabía muy bien lo que quería y para qué*¹¹⁶—, cuando se inicia realmente la dictadura en Portugal.

António Oliveira de Salazar¹¹⁷ (1889-1970) era el único hijo varón de un administrador humilde de la aldea de Vimieiro, cerca de Santa Comba Dão, en la Beira Alta. Había estudiado en un seminario, en Viseu, como por otra parte era frecuente entre los hijos de los menos pudientes de la península rural, a los que una vocación temprana aseguraba, cuando menos, una formación académica que les estaba vedada por cuestiones económicas. Alumno aplicado y brillante, estudió Teología en Viseu e incluso llegó a tomar las órdenes menores pero en 1910, el mismo año que en Lisboa era proclamada la República, él comenzaba en Coimbra su ascendente carrera universitaria. Se licenció en Derecho con un expediente brillante y en 1918 ya era Doctor en Ciencias Económicas, poco después Catedrático de Economía Política en la prestigiosa Facultad de Derecho de la Universidad de Coimbra. Con fama de hombre trabajador, metódico, introspectivo, austero, católico y conservador, cuando diez años más tarde llegó al Gobierno, Salazar no era una primera figura en la galería de hombres públicos, pero tampoco era un desconocido, ni había dejado de ir abriéndose paso discretamente en el campo de los asuntos públicos¹¹⁸.

¹¹⁶ Parafraseando a Oliveira Salazar cuando, en su discurso de toma de posesión como ministro de Finanzas, afirmó: “Sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses”. A propósito puede consultarse SALAZAR, A. Oliveira, *Discursos* (vol. 1:1928-1934), Coimbra Editora, Coimbra, 1961. (5ª edición revisada).

¹¹⁷ La bibliografía sobre Salazar y el salazarismo es abundantísima. Cuarenta años de exaltaciones y veinte de aclaraciones dan para llenar muchos ficheros y pantallas. Para este trabajo nos hemos limitado a la consulta de manuales u obras que analizan el periodo en su conjunto. Por cuestiones metodológicas se han evitado las monografías sobre aspectos concretos del dictador o de la dictadura. No obstante, se puede consultar: NOGUEIRA, A. Franco, *Salazar*, Livraria Civilização, Oporto, 1985 (documentadísima biografía en seis volúmenes); CRUZ, Manuel Braga da, *As origens da democracia cristã e o salazarismo*, Presença, Lisboa, 1980; OLIVEIRA, César, *Salazar e o seu tempo*, Edições “O Jornal”, Lisboa, 1991; y ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos anos 30: elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928-1938)*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.

¹¹⁸ TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “Del establecimiento de la República al fin de la Segunda Guerra Mundial” in *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, p. 46.

¡Silencio! Se gobierna: El *Estado Novo*

En poco tiempo Salazar reorganizó las finanzas. Para ello elaboró un presupuesto único y general en función del cual se establecieron las pautas de gobierno. Se inició entonces lo que se dio en llamar una política de austeridad, esto es, aumentar los ingresos públicos con nuevos impuestos y sistemas de recaudación más eficaces, y reducir los gastos del Estado, entre ellos los de salud y educación. Las consecuencias inmediatas de esta política fue el agravamiento del nivel de vida de gran parte de la población, pero eso formaba parte del sacrificio necesario sobre el que ya había avisado Salazar. Efectivamente, el balance económico de 1928-1929 registró un saldo positivo, algo que prácticamente no sucedía desde 1912-1914 cuando Alfonso Costa consiguió un éxito parecido. Pero en contra de la vehemencia de Costa, Salazar supo explicar sus logros con discursos tranquilos y didácticos. Pedagógico y conciso, demagógico en su punto justo, se hizo presentar como el “salvador” de la nación. Inmediatamente la Iglesia y el capital le reconocieron el papel de hombre clave en el nuevo régimen. A partir de ahí todo estaba definido, con el poder político bien atado y los datos económicos como argumento irrefutable, el nuevo hombre fuerte del gobierno sólo necesitaba mucho silencio para redimir definitivamente al país. A ese periodo de silencio prolongado que se inició entonces se le denominó en Portugal *Estado Novo*. Miguel de Unamuno, más preciso, lo llamó fascismo de cátedra¹¹⁹.

El *Estado Novo* se fue edificando a medida que Salazar aumentaba su protagonismo. En 1930 se otorga también el cargo de ministro de las Colonias, y desde este doble ministerio y su condición de superministro, prepara su ascensión al puesto de jefe de Gobierno, lo que ocurrió en 1932. A partir de ahí, con el poder cada vez más personificado y autoritariamente definido, se crearán las instituciones sobre las que se asentará el nuevo régimen: el Acto Colonial, la Unión Nacional y la Constitución política.

¹¹⁹ Unamuno, en una serie de artículos publicados en el *Ahora*, del 3 al 12 de julio de 1935, se refirió a la dictadura de Salazar como “...una especie de fascismo de cátedra —pedagógico y doctrinario— ... es una dictadura académico-castrense o, si quisieran, bélico-escolástica”. Véase: MEDINA, João, “Salazar, ideólogo do ‘Estado Novo’”. Introdução à ideologia salazarista: O ‘Estado Novo’, um ‘fascismo de cátedra’ in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990, pp. 9-19.

El Acto Colonial se publicó en julio de 1930 y fue la ley-patrón de la colonización portuguesa hasta los años cincuenta. En enero, Salazar había provocado una crisis ministerial que le llevó a hacerse cargo también del ministerio de las Colonias, aunque fuese interinamente y sólo para resolver sus problemas financieros. Una vez en el poder, se hizo saber en una nota oficiosa que había “causas profundas en la raíz de las deficiencias de orden económico, financiero y político¹²⁰” que eran contrarias a los principios fundamentales de la administración colonial e impedían un desarrollo adecuado de los territorios ultramarinos, por lo que era necesario preparar inmediatamente un decreto que los regulase convenientemente. Éste fue el decreto número 18570, de 8 de julio de 1930¹²¹, que recibió el nombre de Acto Colonial y que, dada la importancia y urgencia con que se planteó, ni siquiera fue posible esperar a la promulgación de la nueva Constitución, por lo que se incluyó directamente en la ya alterada Constitución de 1911 y luego permaneció en la que se promulgó en 1933. Por medio de esta ley, los territorios ultramarinos eran considerados como una prolongación del territorio peninsular, pasaban a llamarse “Imperio Colonial”, quedaban reguladas todas sus relaciones con el exterior y cualquier asunto relativo a los mismos tendría que pasar por el ministerio de las Colonias. Se limitaba así la autonomía colonial y, además, quedaba justificado por qué el nacionalismo portugués se autodefinió como “colonial-imperialista”.

Al tiempo que el Acto Colonial, se fue concretando el proyecto de la *União Nacional*, que también se había fundado en julio de 1930, pero cuyos estatutos se aprobaron finalmente el 22 de agosto de 1932 y según los cuales se trataba de “una asociación sin carácter de partido e independiente del Estado”. La realidad y la intención bien distintas. La *União Nacional*¹²² se comportó como un partido político, el único autorizado (aunque al régimen le repugnaba la utilización del término partido), dependiente política y económicamente del Gobierno, y cuya función era organizar los apoyos que el Ejecutivo necesitaba para realizar su política. Era por tanto, como en los regímenes de partido único, una organización que no tenía como finalidad la de gobernar, sino la de servir al gobierno.

¹²⁰ Cita literal tomada de SILVA, António Duarte, “Acto Colonial” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, p. 21.

¹²¹ *Ibíd.*

El paso siguiente fue elaborar una nueva Constitución. Como hemos visto, cuando en enero de 1930 llegó a primer ministro el general Domingos de Oliveira se inició lo que ha dado en llamarse la hegemonía real de la corriente salazarista en la dictadura, y con ella, las definiciones programáticas, no sólo ideológicas sino también político-institucionales, del *Estado Novo*. Una vez elaborado el decreto del Acto Colonial y organizada la *União Nacional*, era imprescindible dotarse de una nueva Constitución que sustituyera a la ya modificada de 1911. El nuevo texto constitucional —redactado por hombres de confianza de Salazar, como el profesor de Coimbra Fezas Vital o el discreto pero omnipresente Quirino de Jesus—, se aprobó el 19 de marzo de 1933, en un plebiscito de voto obligatorio en el que la abstención se consideró legalmente como voto concordante. Fue, finalmente, promulgada el 11 de abril de 1933¹²³.

Se trataba del quinto texto constitucional portugués y estaba basado en la Carta Constitucional de 1826, en la Constitución de 1911, en la Constitución alemana de 1919, en la *Carta di Lavoro* de los fascistas italianos de 1927 y, sobre todo, en las leyes dictatoriales de 1926-1933. Aunque el régimen era claramente antiliberal y antidemocrático, la Constitución, sin embargo, era lo suficientemente ambigua como para aparentar cierta continuidad con las democracias liberales. El poder legislativo, según la Constitución, era ejercido por la *Assembleia Nacional*¹²⁴ —elegida por sufragio universal, aunque no directo—, que era un órgano de soberanía igual a la del presidente de la República, del gobierno, o de los tribunales. La *Assembleia* tenía como órgano consultivo la *Câmara Corporativa*¹²⁵, compuesta por “procuradores”, designados o electos a la vez que los diputados de la *Assembleia Nacional*, y en la que estaban representados los ayuntamientos, las instituciones y las organizaciones de profesionales. Esta *Câmara* no tenía poder de legislar y su función se limitaba, en un principio, al asesoramiento técnico de la *Assembleia*, y con la revisión constitucional de 1935, también

¹²² Véase, CRUZ, Manuel Braga da, “União Nacional” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, pp. 989-991.

¹²³ Para todo lo referente a la Constitución de 1933, véase ROSAS, Fernando, “Constituição Política de 1933” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, pp. 198-205.

¹²⁴ Véase QUINTAS, José Manuel, “Assembleia Nacional” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, pp. 69-70.

¹²⁵ Véase ROSAS, Fernando, “Câmara Corporativa” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, pp. 113-115.

del Gobierno. El poder ejecutivo pertenecía al Gobierno, que, a su vez, tenía funciones legislativas. Estaba presidido por el presidente del Consejo (Salazar) con poderes prácticamente ilimitados. El poder judicial era ejercido por los tribunales. El texto constitucional podía ser revisado cada diez años, si bien, a propuesta del jefe del Estado, estaba sujeto a “revisiones extraordinarias”. Así pues, con esta Constitución, ratificada parlamentariamente a partir de 1935 y de apariencia liberal, se consolidó un régimen político autoritario, nacionalista, conservador y corporativo.

Pero en la consolidación del *Estado Novo*, si hacemos caso a César de Oliveira¹²⁶, tuvo mucho que ver la evolución política del país vecino. En España, el fracaso de la dictadura de Primo de Rivera había dañado irremisiblemente a la monarquía parlamentaria, que pagó con el descrédito su anuencia con los dictadores. Los políticos, mientras tanto, firmaron el Pacto de San Sebastián y una mañana soleada de domingo, España, que se había acostado monárquica, se despertó republicana. Fue tras las elecciones municipales de abril de 1931, en las que socialistas y republicanos ganaron en las principales ciudades y a Alfonso XIII no le quedó otra alternativa que el exilio. Dos meses después se celebraron las elecciones a Cortes Constituyentes que volvieron a ganar republicanos y socialistas y se inició así el Bienio Progresista (1931-1933). En este tiempo se aprobó una Constitución democrática avanzada que declaraba a España una *República de trabajadores*, se concedió el voto a las mujeres, se restó poder a la Iglesia —sobre todo en el campo de la educación—, se concedió la autonomía a Cataluña y al País Vasco y se inició la esperada y necesaria reforma agraria. Sin embargo, la República fracasó en el intento de atraerse a los militares, la mayoría de los cuales eran monárquicos y lo siguieron siendo, y decepcionó a los obreros y a los campesinos, que habían puesto muchas esperanzas en el nuevo régimen y descubrieron con amargura que éste, puesto a elegir, prefería defender los intereses de la burguesía que la arriesgada solución de sus problemas. Mientras tanto, la crisis mundial se hizo sentir en España, como en Portugal, y los empresarios buscaron el refugio del orden y de la derecha, que ya tenía el respaldo de la Iglesia, y en las elecciones siguientes, noviembre de 1933, triunfó la coalición conservadora de radicales y cedistas. Se inició así el Bienio Conservador (1934-1936) en el que la política española se radicalizó mucho. Los gobiernos conservadores intentaron

volver atrás en las reformas, pero los trabajadores y autonomistas se empeñaron en la defensa de los logros conseguidos, por lo que el enfrentamiento revolución-contrarrevolución fue cada vez más radical y patente. En 1934 estallaron movimientos revolucionarios en Cataluña y en Asturias que fueron duramente reprimidos por el ejército legionario, pero que sirvieron de excusa para encarcelar a muchos obreros y campesinos y suspender la reforma agraria. Lo desproporcionado de la represión y los escándalos económicos, como el del estraperlo, llevaron a los partidos de izquierdas a unirse en una gran alianza, llamada Frente Popular, que venció en las elecciones de febrero de 1936. De nuevo estaba la izquierda en el poder y, efectivamente, parecía dispuesta a transformar la sociedad.

Sin embargo, un importante sector del Ejército, con el apoyo de la derecha y la simpatía de la mayor parte de la Iglesia, preparó un golpe militar contra la República. Iba a ser muy rápido y el 18 de julio todo el poder iba a estar en manos del Ejército. Pero el 18 de julio los militares sublevados sólo controlaban los territorios coloniales de Marruecos y algunas regiones rurales de la Península, las principales ciudades y las zonas industriales seguían siendo republicanas. Ahí comenzó la guerra civil.

El Gobierno republicano, confiado en su legitimidad democrática, buscó inmediatamente el respaldo de las democráticas potencias occidentales, pero éstas, temerosas de que se fuese a desencadenar con él la Segunda Guerra Mundial, respondieron con la política de *no intervención*. Sólo la URSS y las Brigadas Internacionales no dieron la espalda a la República, aunque Stalin, siguiendo el principio del *socialismo en un sólo país*, lo hiciese más por derrotar al fascismo que por respaldar las ansias revolucionarias de buena parte de la sociedad española. En estas circunstancias, sin ejército y con poco apoyo exterior, el Gobierno republicano tuvo que apoyarse en las milicias obreras que, por otra parte, consideraban que había llegado el momento de hacer la revolución social. La zona sublevada, sin embargo, contó con el respaldo de la Italia fascista y de la Alemania nazi. En el interior tenía el de la Iglesia, el de los terratenientes, el de la derecha y el de Falange, un partido de inspiración fascista fundado por José Antonio Primo de Rivera, el hijo del antiguo dictador, que, convertido en partido único,

¹²⁶ Las relaciones entre España y Portugal durante este periodo, y particularmente entre el salazarismo y la guerra civil, están profusamente estudiadas in OLIVEIRA, César, *Salazar e a guerra civil da Espanha*,

aglutinó a todas las fuerzas conservadoras. España estaba, por tanto, dividida en dos: una legítima y revolucionaria (la “roja” como la llamaban los sublevados) y otra, la nacional, conservadora y autoritaria. Es en el respeto a ese autoritarismo y a la disciplina que lo acompaña, —además del respaldo de los grandes propietarios, de la gran burguesía financiera e industrial y de la ayuda internacional— en lo que basan muchos historiadores el triunfo de la España nacional. Mientras la España republicana se dividía entre los que querían ganar la guerra para hacer la revolución (los comunistas) y los que creían que había que hacer la revolución si se quería ganar la guerra (anarquistas), la España nacional, sin una ideología política definida pero teniendo muy claras las cosas que no quería, se impuso por la fuerza de las armas. Comenzaron así cuarenta años de obediencia en torno a Franco (el “caudillo”, como en Italia había un *duce* o en Alemania un *führer*) que desde el uno de abril de 1939, y con mucho orden, supo mantenerse en el poder, aunque sólo tres meses después de aquel “día de la victoria” comenzase la Segunda Guerra Mundial.

Vista la situación de España, con el triunfo del Frente Popular primero y el inicio de la guerra civil después¹²⁷, el *Estado Novo*, temiendo la expansión del radicalismo español, comenzó a dotarse de algunas de las organizaciones que luego serían los resortes fundamentales para mantenerse en el poder durante tanto tiempo. Así, bajo la influencia de la victoria del Frente Popular, se decidió crear la *Mocidade Portuguesa*¹²⁸ con la intención de que fuera un instrumento de formación patriótica de la juventud y que la preservase de ideas tan subversivas como las de democracia, comunismo o anarquismo¹²⁹. Luego, bajo el impacto tremendo del estallido de la guerra civil en

Edições “O Jornal”, Lisboa, 1987. Esta publicación fue la base de la Tesis Doctoral del autor.

¹²⁷ Para tener una visión de conjunto sobre la postura de Portugal en el conflicto español véase: *Portugal e a Guerra Civil de Espanha* (Catálogo) [Org. de Fernando Rosas et al. Textos de João Soares et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1996.

¹²⁸ Puede verse “A Legião Portuguesa: a milícia do Regime” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990, vol. 1, pp. 247-259; y KUIN, Simon, “Mocidade Portuguesa” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, pp. 607-609.

¹²⁹ Su ideario estaba recogido en el Decreto-Ley de 19 de mayo de 1936, y su finalidad había sido definida en la ley nº 1941 del 11 de abril de 1936, en la que se afirmaba que se dotaría a la juventud de una “organización nacional y pre-militar que estimulase el desarrollo integral de su capacidad física, la formación de carácter y la devoción por la patria”, preparando a los jóvenes en “condiciones de poder contribuir eficazmente para su defensa”. Esta formación era obligatoria y se basaba en la educación física y en la educación pre-militar, y tenía como instituciones colaboradoras a la Escuela, a la Familia y a la Iglesia. Estaba organizada en cuatro escalones según la edad: los “lusitos” (desde los siete a los 10 años), los “infantes” (de los 10 a los 14), los “vanguardistas” (de los 14 a los 17) y los “cadetes” (de los 17 a los 25), siendo obligatoria para todos los portugueses la afiliación a los dos primeros. Todos los sábados los

España, y tras poderosas manifestaciones de anticomunismo militante¹³⁰, el régimen institucionalizó, el 30 de septiembre de 1936, la *Legião Portuguesa*¹³¹, cuya función era “repudiar y combatir, en todos los campos, las doctrinas subversivas, principalmente el comunismo y el anarquismo”, debiendo cooperar “en la defensa [de la Nación] contra los enemigos de la patria y el orden social”¹³². Tenía una estructura similar a la del Ejército y aunque su filiación era voluntaria, en la práctica, el estar inscrito en la *Legião* acabó por ser una condición imprescindible para acceder al desempeño de actividades en la función pública.

Así mismo, el régimen, tras varias remodelaciones creó y organizó una policía política que primero se llamó *Polícia de Vigilância e Defesa do Estado* (PVDE) y después se transformó en la *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, la temida PIDE¹³³. Su finalidad era vigilar la sociedad y reprimir cualquier intento de oposición al *Estado Novo*. Dependía directamente de la Presidencia del Consejo de Ministros, o sea, de Salazar y contaba con una tupida red de informadores secretos, no sólo en el país, sino también en las colonias y en el extranjero. Sus agentes estaban autorizados para detener a cualquier persona sin necesidad de órdenes judiciales, bastaba una ligera sospecha o una delación mal intencionada para que cualquier ciudadano pudiera ser encarcelado sin juicio previo. La tortura se convirtió en una práctica habitual contra la disidencia ideológica y en un método sistemático y eficaz de obtener información en los procesos políticos. Por otra

añadidos recibían instrucción, uniformados con unos pantalones marrones claros y una camisa verde oscuro y un cinturón con una S que simbolizaba la presencia permanente de Salazar. Al poco se creó la *Mocidade Portuguesa Femenina* que pretendía “estimular en las jóvenes portuguesas la formación del carácter, el desarrollo de la capacidad física, la cultura del espíritu y la devoción al servicio social en el amor de Dios, de la Patria y de la Familia”. Según Irene Pimentel a través de la “educación moral, cívica, física y social” se pretendía formar desde la infancia, la “nueva mujer”, buena católica y portuguesa, futura madre “prolífica” y esposa obediente. Véase: PIMENTEL, Irene Flusner, “Mocidade Portuguesa Femenina”, in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, pp. 609-611

¹³⁰ OLIVEIRA, Cesar, *Salazar e o seu tempo*, Edições “O Jornal”, Lisboa, 1991, p. 56.

¹³¹ Puede verse “A Legião Portuguesa: a milícia do Regime” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990, vol. 1, pp. 260-279; y RODRIGUES, Luís Nuno, “Legião Portuguesa” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, pp. 510-512.

¹³² ROSAS, Fernando, “Legião Portuguesa” in *Dicionário Enciclopédico de História de Portugal*, vol. 1, Publicações Alfa, Lisboa, 1985, p. 375.

¹³³ Para este tema pueden resultar interesantes los artículos: “A polícia política do Estado Novo. Breve esboço cronológico” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990, vol. 1, pp. 171-173. También en el mismo volumen el estudio de QUIROGA, Fernando, “O que era a PIDE, ex-PVDE” pp. 181-187. Igualmente esclarecedor resulta RIBEIRO, Maria Conceição, “Polícias políticas” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, pp. 747-749.

parte, se hizo tristemente célebre el campo de concentración de Tarrafal, en la isla de Santiago, en Cabo Verde, y muchos portugueses conocieron las cárceles de Aljube (Lisboa), Caxias o Peniche.

Además, el *Estado Novo*, liberado de cualquier tipo de escrúpulos democráticos, para consolidar estas instituciones, recurrió a los más diversos argumentos (o tormentos): estableció la censura previa —y no sólo en la prensa, sino también en la radio o en los espectáculos de variedades—, expurgó a los elementos republicanos y democráticos del Ejército y de la administración pública, reprimió duramente a la oposición, sobre todo a las organizaciones sindicales, incoó procesos judiciales o expedientes administrativos como forma de presión e intimidación, favoreció la exigencia de informes políticos favorables a la hora de conseguir un empleo, etc.¹³⁴.

A cambio, el régimen instituyó una nueva forma de organización social: el corporativismo. Todos los intereses, tanto los individuales como los de clase, estaban supeditados a los del Estado, por lo que éste se convertía en el único árbitro de todas las relaciones sociales, ya fueran políticas o económicas. Dejaban así de tener sentido las relaciones de clase (sindicatos) o las formas de presión (huelgas). Tanto empresarios como obreros deberían de agruparse en corporaciones profesionales, tuteladas por el Estado y condenadas al entendimiento, entiéndase, acatamiento. Con esta fórmula de autoritarismo político y dirigismo económico —reforzada por el control de los municipios y de las organizaciones locales— se pretendía crear un todo armónico y obediente, apacible y rentable, que pusiese fin a la intranquilidad social y política que se había vivido durante la Primera República.

Así, una vez controlado el poder político (con la supresión de las libertades) y organizada la sociedad (con su encuadramiento en cuerpos), resultaba más fácil superar las dificultades económicas y promover el desarrollo del país. Para ello, se llevó a cabo un vasto plan de obras públicas: construcción de carreteras, aeropuertos, puentes, viaductos, presas hidráulicas, ampliación de la red eléctrica, etc., con lo que se pretendía dotar al país de la infraestructura necesaria para su desarrollo, a la vez que se daba ocupación a muchos trabajadores desempleados y se obtenían resultados concretos y

¹³⁴ Véase OLIVEIRA, Cesar; *Salazar e o seu tempo*, Edições “O Jornal”, Lisboa, 1991, p. 54 y ss.

visibles de la política del *Estado Novo*, lo que acompañado de una gran campaña propagandística¹³⁵, contribuyó al prestigio y a la consolidación del régimen.

Éste, reforzado por la deseada complementariedad económica entre las colonias y la metrópolis, contaba además con el apoyo entusiasta de la Iglesia, generadora de una campaña de propaganda religiosa de la que eran buen ejemplo las peregrinaciones a Fátima. Cientos de miles de portugueses, sobre todo rurales, se concentraban entregados en el santuario, con la esperanza de que su fe y sus males tuvieran la compasión de Nuestra Señora. Además el *Estado Novo*, por medio del secretariado de Propaganda Nacional, fomentaba las campañas de adhesión popular, tales como *A aldeia mais portuguesa* o el *Bailado do Verde Galo*. La radio, a través de la *Emissora Nacional* o *Radio Clube Português*, transmitía los discursos de Salazar y daba una visión adecuada del mundo, ya fuera narrando los Juegos Olímpicos de Berlín, ya fuera describiendo las entrañables recepciones a los dirigentes portugueses cuando viajaban por el extranjero o los espeluznantes episodios de la guerra civil española, la información que salía de aquellos aparatos venía siempre tamizada, intervenida por la complacencia del poder. Y luego estaban las populares y comentadas transmisiones de los seriales radiofónicos, las voces inconfundibles de los fadistas —Alfredo Marceneiro o Hermínia Silva— o los *importantísimos* acontecimientos deportivos, sobre todo, los partidos de fútbol y hockey sobre patines. También las salas de cine y los teatros contribuyeron para reforzar al *Estado Novo*, películas como *A canção de Lisboa*, *A rosa do adro* o *As pupilas do Senhor Reitor* alcanzaron gran éxito en lo se dio en llamar la “comedia portuguesa” y actores como Vasco Santana, Beatriz Costa, Palmeira Bastos, Mirita Casimiro o António Silva gozaron de enorme popularidad ya fuese en el teatro, en la revista o en el cine.

La expresión de la propaganda patriótica y la proliferación de símbolos nacionalistas tuvo en las conmemoraciones históricas de 1940 su momento más significativo. Ese año se celebraron, con pompa y boato, los ochocientos años de la fundación de Portugal (1140) y los trescientos de la restauración de la independencia de la monarquía española (1640). Y en medio de continuos desfiles de la *Legião Portuguesa* y abundantísimos carteles de exaltación de Salazar, se reiteró ostentadamente la idea de “imperio” con la

¹³⁵ Para que se hiciese una conveniente propaganda de los valores y de las realizaciones del Estado Novo, el régimen creó en 1933 el Secretariado de Propaganda Nacional que estuvo dirigido por António Ferro.

Grande Exposição do Mundo Português, programada por el propio Salazar y presentada como el acontecimiento culminante de las conmemoraciones. A orillas del Tajo se recrearon ambientes africanos, se vistió y exhibió a los jefes negros con sus trajes de gala, se mostraron las tradiciones y costumbres de los sitios más recónditos del imperio, como queriéndole decir al pueblo portugués, pasen y vean, miren y gocen que todo esto es nuestro.

Apogeo y decadencia del *Estado Novo*

Luego, a la consolidación del régimen dictatorial le siguió el largo periodo de la estabilización. No obstante, ésta no fue fácil, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial el régimen se tambaleó. Había demasiadas similitudes entre el salazarismo y el fascismo como para que pasaran desapercibidas a los intereses de las potencias democráticas, y más en un momento en el que los apoyos estratégicos eran fundamentales; además, la guerra hizo escasear los productos de consumo y disparó la inflación, por lo que la mayor parte de la población tuvo que hacer frente en circunstancias muy difíciles a los estragos de la guerra. Fueron, por tanto, unos años muy delicados para el *Estado Novo* en los que tuvo que superar, por una parte, la desconfianza en el extranjero y, por otra, el descontento social en el interior. Además la oposición se organizó. El Partido Comunista, ya bajo la dirección de Alvaro Cunhal, consiguió aunar en torno al clandestino *Movimento de Unidade Antifascista* (MUNAF) a todas las fuerzas opositoras, que vivieron la guerra en un clima de expectación y de esperanza. Pero en mayo de 1945, con el final de la guerra, paradójicamente, las expectativas democráticas se desinflaron mientras que se veían respaldadas las imposiciones dictatoriales. Los acuerdos de Yalta, matizados en la Conferencia de Potsdam, significaron el final de la Segunda Guerra Mundial, pero anunciaron también el declive de Europa y el reparto del mundo entre EE.UU. y la URSS, es decir, el inicio de la guerra fría. Con estas expectativas la política anglo-americana prefirió la alianza inmediata de una dictadura anticomunista al apoyo previsible de un gobierno democrático, por lo que, paradójicamente, la anhelada victoria de las potencias democráticas, la misma que iba a acabar con el *Estado Novo*, significó en realidad la consolidación del salazarismo.

Se iba a inaugurar entonces una nueva década, de “orden en las calles y paz en los espíritus”¹³⁶, en la que el régimen se iría democratizando progresivamente. Sin embargo, las anunciadas elecciones presidenciales de 1949, con el viejo republicano Norton de Matos enfrentándose con el sempiterno general Carmona, sólo sirvieron para desenmascarar a la oposición y facilitar la labor represiva de la Dictadura. Quedó claro lo que el *Estado Novo* entendía por democracia.

En los años cincuenta la situación se normalizó. Portugal, que había sido miembro fundador de la OTAN en abril de 1949, ingresó en la ONU en 1956, once años después de su fundación en San Francisco, por lo que las “adecuadas” relaciones internacionales fortalecieron la estabilidad del régimen. Mientras tanto, el país se iba industrializando y, en consecuencia, se entraba en un proceso de urbanización y terciarización que se consolidaría en las décadas siguientes. Sin embargo, la disconformidad política fue aumentando progresivamente y a la oposición organizada y clandestina del Partido Comunista, se fue uniendo otra más liberal, de la que eran claros representantes Cunha Leal o António Sérgio, a la vez que iban cristalizando las tendencias socialistas en torno a la figura de Mário Soares. Pero la verdadera acción de la oposición en estos años la representó el general Humberto Delgado cuando se presentó a las elecciones presidenciales de 1958 como “candidato independiente”. Hombre carismático y valiente, el general Delgado, aunque había salido de las filas del régimen, consiguió despertar el atemorizado descontento de la población y generar, en torno a su figura, un gran movimiento social. Sin embargo, ni su valentía, ni el impresionante respaldo popular que lo arropaba sirvieron para ganar unas elecciones claramente fraudulentas¹³⁷, que lo único que consiguieron fue remover la agitación política.

La década siguiente se vio marcada por la guerra colonial. La falta de visión política y el empeño por negar el más mínimo intento de reformismo descentralizador, obligaron a

¹³⁶ ROSAS, Fernando; *Século XX português. Os caminhos da Democracia*, Fundação Mário Soares, Leiria, 1996, p. 61.

¹³⁷ Arropado por el respaldo popular, el general Delgado se había atrevido a cuestionar la figura del intocable Salazar. En una rueda de prensa, preguntado sobre cuál sería su postura respecto a Salazar si conseguía ganar las elecciones presidenciales, el General respondió: “Obviamente demito-o!” (¡Obviamente lo destituyo!). Semejante *insolencia* no podía ser consentida por el Gobierno. Con él en la presidencia, el *Estado Novo* estaría en peligro, por eso la Dictadura inició una campaña de descrédito que acabó con su muerte, en extrañas circunstancias, en Villanueva del Fresno (Badajoz). Hoy nadie cuestiona que fue asesinado por la PIDE, la política del régimen.

movilizar a millares de jóvenes para luchar en una guerra que de antemano se sabía interminable. Por otra parte, los estudiantes respondieron a la represión del régimen con protestas cada vez más generalizadas y efectivas, generando un círculo vicioso que tenía en el Alentejo otro foco importante de contestación. La dictadura se mantuvo en el poder, pero el recurso constante a la fuerza como la única forma de mantener el orden, dejaba entrever que ésta había entrado en un proceso de debilidad que se agravó enormemente en el verano de 1968, cuando su gran valedor, Salazar, tuvo un accidente vascular que le impidió seguir gobernando. Desde entonces el *Estado Novo* entró en una lenta agonía. En septiembre de 1968 Salazar se vio forzado a dimitir y fue sustituido por el reformista Marcelo Caetano. Empezó entonces lo que se llamó la política de *renovação na continuidade*. Aunque el nuevo Gobierno mostró mayor permisividad, relajó la censura y tomó medidas de descompresión en el campo sindical¹³⁸, no atajó, sin embargo, los abusos de la policía y lo que fue aún peor, no planteó una solución a la guerra colonial, que era en realidad la verdadera sentencia del régimen.

En los inicios de los años setenta la situación, tanto nacional como internacional, había cambiado lo suficiente como para que se tambalease la dictadura. La radicalización internacional, la proliferación de organizaciones de izquierda o extrema izquierda, la unánime contestación estudiantil —animada por el Mayo Francés—, el cada vez mayor aislamiento internacional del régimen y su menor respaldo interior, el progresivo activismo de la oposición moderada, los acuerdos para una estrategia de lucha conjunta entre el Partido Comunista y el recién fundado Partido Socialista¹³⁹, las gravísimas consecuencias de la guerra, cada vez más cuestionada por los propios militares, sobre todo por los mandos intermedios que eran realmente los que la estaban soportando sobre el terreno y los que sabían de lo absurdo y cruel que era su prolongamiento indefinido, en fin, fueron muchas las circunstancias que favorecieron que, el 25 de abril de 1974, un golpe de estado militar con amplio respaldo social se transformase en una revolución pacífica que puso fin al *Estado Novo*.

¹³⁸ ROSAS, Fernando; *Século XX português. Os caminhos da Democracia*, Fundação Mário Soares, Leiria, 1996, p. 104.

¹³⁹ El 19 de abril de 1973, en Bad Munstereiffel (Alemania), la *Accão Socialista Portuguesa* (ASP) se transformó en el Partido Socialista y Mário Soares fue elegido su Secretario General. Para más información al respecto puede verse: CARVALHO, Carlos, “Como nasceu o Partido Socialista em 1973” in *História Contemporânea de Portugal* (dirección de João Medina), Editions Ferni/Mutilar, 1990, pp. 164-166.

Con la Revolución de los Claveles se inició el camino de vuelta a la democracia, las colonias consiguieron su independencia (Guinea-Bissau en 1974, Cabo Verde, Santo Tomé y Príncipe, Angola y Mozambique en 1975), se dotó al país de una nueva Constitución (1976), se suprimió la censura y se restablecieron las libertades, la política se encaminó hacia una mayor justicia social, etc. Portugal había regresado a la normalidad democrática y podía, por fin, iniciar el camino de la modernización del país.

1.2.B. El Modernismo o el arte de las vanguardias en Portugal

Una advertencia a propósito del concepto “Modernismo”

Resulta necesario hacer una observación sobre el concepto Modernismo en Portugal, pues se trata de un término al que vamos a aludir con mucha frecuencia en este trabajo y cuyo significado nos puede llevar a equívoco. Es recurrente en los estudios sobre traducción referirse a los *falsos amigos* como interferencias que contaminan el idioma y a los que hay que estar atentos, pues pueden dar lugar a traducciones totalmente erróneas¹³⁹. En nuestro caso, dada la gran similitud que existe entre las lenguas española y portuguesa, éstos son aún más abundantes, por lo que es frecuente el error de considerar como sinónimos a todas las palabras que son homógrafas en uno y otro idioma¹⁴⁰.

Si a un castellanohablante le sugerimos que construya mentalmente una imagen con las características del Modernismo, y luego le pedimos que nos la describa, es probable que nos hable de un edificio localizado en Cataluña, de diseño atrevido y tratamiento plástico, de fachada redondeada y vanos asimétricos, seguramente construido con hierro y hormigón armado, y con profusa decoración y variedad cromática. Esto es, en España se denomina Modernismo a lo que en Portugal se llama *Arte Nova*, en Francia o Bélgica se conoce como *Art Nouveau*, en Inglaterra o Estados Unidos como *Modern Style*, en Alemania *Jugendstil*, en Austria *Sezersion* o en Italia *Liberty* y que, en éstos y en otros muchos sitios, es además conocido con el nombre de *Estilo 1900*. La denominación en castellano procede del catalán *modernisme*, y es precisamente en Barcelona donde más se desarrolló este estilo artístico que caracterizó a las principales ciudades europeas de finales del siglo XIX y principios del XX¹⁴¹.

¹³⁹ ÁLVAREZ CALLEJA, M^a Antonia, *Estudios de traducción (Inglés-Español: Teoría, práctica, aplicaciones)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1995. p. 233.

¹⁴⁰ Así, al contrario de lo que puede parecer, la palabra portuguesa *camioneta* se debe traducir al castellano por autobús, *oficina* por taller, *barata* por cucaracha, etc.; y lo mismo ocurre con las expresiones idiomáticas, traducir *dar a bota* por algo referido a la bebida o con un lance del mus es incorrecto pues tiene el significado de morirse; igual que *pela tangente* significa por poca diferencia y para nada alude a una respuesta evasiva. Con el concepto modernismo nos ocurre algo similar.

¹⁴¹ En España destacó sobre todo en la arquitectura y especialmente en Cataluña, donde se encuentran los edificios más representativos y abundantes, de ahí que se haya establecido diferencias entre lo que se ha dado en llamar un modernismo expresionista, representado por Gaudí (Sagrada Familia, Parque Güel, Casa Milá, Casa Batlló, etc.) y un modernismo racionalista cuya figura más destacada es el arquitecto Lluís Domènech i Montaner (Hospital de San Pablo, Palau de la Música de Barcelona, etc); en escultura, estarían dentro de esta estética los artistas Josep Llimona o Lambert Escaler; mientras que por pintores modernistas se puede aludir a Ramón Casas, Brull, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, etc.

Sin embargo en Portugal, este término no tiene nada que ver con el arte de finales del siglo XIX, sino con los movimientos innovadores de principios del siglo XX que introdujeron en Portugal las influencias de las vanguardias europeas. Con él se alude, por tanto, no sólo a las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en la segunda década del siglo XX, sino también al espíritu contestatario e inquieto que las originó. Modernista era un término que se utilizaba en un sentido amplio y su significado variaba dependiendo de la concepción artística de quien lo utilizaba. Para los más jóvenes e innovadores, era un halago que les considerasen modernistas, sin embargo, para los artistas más conservadores era un término peyorativo, que además utilizaban despectivamente. En el medio artístico portugués se generalizó bastante la idea de que muchos artistas jóvenes se autoproclamaban “modernos” porque carecían del virtuosismo necesario para pintar según la tradición, con lo cual no sólo se ponía en duda las nuevas convicciones estéticas sino que además se vertía sobre ellas una sospecha de insuficiencia o impostura.

Así pues, desde 1910 a 1930, el término “modernismo” se utiliza en Portugal con el mismo significado que en castellano utilizamos “vanguardias”. En un principio surge ligado al término “humoristas”, pues fue con motivo de la *Exposição de Humoristas e Modernistas*, que se celebró en Oporto en mayo de 1915, cuando estos nuevos planteamientos estéticos encontraron el eco y el estímulo que andaban buscando.

Si se ha optado por mantener el término modernismo en nuestra redacción en castellano y no traducirlo por otro más afín al significado que el mismo tiene en portugués, como lo sería de haber sustituido modernismo por vanguardismo: “nombre genérico con el que —según el Diccionario de la Real Academia Española— se designan ciertas escuelas o tendencias artísticas, nacidas en el siglo XX, tales como cubismo o ultraísmo, etc., con intención renovadora, de avance y exploración”, ha sido porque en los estudios que hasta ahora hay publicados en castellano sobre este periodo del arte portugués, ésta ha sido la denominación unánimemente aceptada. Un ejemplo de ello es la excelente síntesis que sobre el arte del siglo XX realiza José-Augusto França en el volumen monográfico dedicado al arte portugués en la Colección Summa Artis. En todas las ocasiones que en dicho volumen se alude a lo que en castellano denominaríamos “vanguardias” o “vanguardismo”, ahí se utiliza el término “modernismo”, sin ninguna nota aclaratoria, a no ser un paréntesis en las primeras páginas del capítulo, en las que se

dice que en Portugal el término “modernista” nunca se aplicó al arte de finales del siglo XIX (pág. 487), teniendo por el contrario un sentido genérico e incierto.

Esta norma de uso, y el hecho de que entre las distintas acepciones que de la palabra “modernismo” nos da el *Diccionario de la Real Academia Española*, la primera sea “afición a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura”, (que si bien es mucho más genérica y menos precisa que la que da de vanguardia, tampoco se puede considerar inexacta) es lo que nos ha llevado a mantener en este trabajo la denominación de modernismo, aún reconociendo que hubiese sido más correcto, y quizá también más arriesgado, el empleo, en su lugar, de los términos “vanguardias” o “vanguardismo”.

i. El modernismo literario

Preámbulos de la modernidad

La Generación del 70, ciertamente, había representado en Portugal una profunda revolución cultural. Con sus preocupaciones metafísicas y sus contradicciones estéticas, había conseguido sacar al país de la confortable modorra romántica¹⁴², obligándole a repensar su historia — lo que es una constante generacionista— y contribuyendo de esta manera a transformar sus estructuras mentales, predisponiéndole así, para el cambio político que representó la revolución republicana de 1910.

Sin embargo, una vez instalada la República, con el humillante precedente del ultimátum inglés de 1890 y la confusa actividad que siguió a los eufóricos días del octubre revolucionario, las inquietudes culturales que mostraron las nuevas generaciones tenía muy poco que ver con las angustias de sus antecesores. Las preocupaciones de los veinteañeros modernistas, encontraban escaso estímulo en el ideario de los ya entonces “vencidos de la vida”. Ni los valores tradicionalmente sublimados por los hombres del *bom senso e bom gosto*, ni la anhelada institución republicana, encontraban en los jóvenes

¹⁴² MACHADO, Alvaro Manuel; *A geração de 70, uma revolução cultural e literária*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1981 (2ª edición) p.16.

modernistas portugueses¹⁴³ el eco y la inquietud que tanto había preocupado a los protagonistas de las Conferencias del Casino. Ante el accesible hervidero de una Europa más moderna y permeable, los nuevos intelectuales no estaban dispuestos a esperar a que las ideas les llegaran en paquetes por el tren, como irónicamente había afirmado Eça de Queirós, impresas y domadas, sino que emprendieron la aventura del París de los manifiestos, encontrando allí una producción ideológica y cultural, que ellos mismos, poco después, iban a traer a Portugal bajo la identificación del Primer Modernismo.

Ahora bien, entre la Generación del 70 y el Primer Modernismo, encontramos en la cultura portuguesa una serie de movimientos literarios que anunciando la modernidad pero aún dentro de las corrientes de pensamiento decimonónicas, van a marcar el paso del siglo en las letras portuguesas. Estos movimientos —entre los que es preciso reseñar el Simbolismo de Eugenio de Castro y Camilo Pessanha, con la particularidad de António Sérgio, el *Parnasianismo* de Cesário Verde y el *Saudosismo*, sobre todo, de Teixeira de Pascoaes— constituyen, en cierta forma, una excepción en la preocupación casi generalizada de los escritores del momento por aumentar su número de lectores, en un momento en el que como se ha dicho, predominan los ensayistas y los periodistas sobre los novelistas, poetas y dramaturgos, exactamente como el artículo o el folletín periodístico, la conferencia, el discurso o la entrevista predominaban sobre la novela larga y densa, el poema sensible o la monografía pormenorizada. La literatura burguesa de Júlio Dantas y o de Henrique Lopes de Mendonça y la novela histórica de Malheiro Dias o de Rocha Martins, pueden ser ejemplos significativos de los gustos predominantes del momento.

El *Parnasianismo* que había surgido en Francia como reacción antirromántica, en torno a las figuras de Théophile Gautier, Leconte de Lisle e Théodore Banville, encontraba en la idea del arte por el arte su forma más simple de definición identificativa. Su poesía, marcada por los ritmos y las rimas, de gran perfección métrica y fuerte componente descriptivo, tiene en Portugal, con el precedente de João Penha, a Gonçalves Crespo y a António Feijó como las figuras más representativas. Sin embargo, es la personalidad de Cesário Verde la que, sobrepasándolo, más respetable hace a este movimiento. Muerto tuberculoso con 31 años, y con un único libro publicado

¹⁴³ El pintor Santa Rita, por ejemplo, por provocación y convencimiento, se proclamaba monárquico.

póstumamente, *Livro de Cesário Verde*, hoy pasa por ser el poeta de la ciudad, pero también el poeta de lo cotidiano, con sus contrastes y contradicciones. Imágenes sublimes de pescaderas o dependientas en medio de otras, crudas y mordaces. Jacinto Prado Coelho se refiere a él como uno de los mayores poetas de cualquier tiempo y en cualquier lengua, considerándolo genuino, original y profundamente renovador, tanto en la descripción de ambientes y tipo urbanos, como en la denuncia, con sobrias palabras, de las actitudes subjetivas provocadas por la vida exterior¹⁴⁴.

El Simbolismo, rechazando tanto el Positivismo como el Naturalismo y, por tanto, la objetividad a la que aspiraban estas tendencias, viene a ser, en actitud romántica, una vuelta al yo. Pero a diferencia del Romanticismo, no es el yo casi exclusivamente sentimental el que interesa a los simbolistas, sino un yo profundo, que va, incluso, más allá del yo consciente, en un viaje “iniciático” hacia el interior de imprevisibles consecuencias¹⁴⁵. Pero ese viaje no puede ser expresado, no se puede contar, de acuerdo con la gramática tradicional y la lógica sintáctica. Su narración-expresión requiere de un lenguaje nuevo, que esté, incluso, por encima de la palabra, pues no hay palabras que expresen lo indecible. Ese nuevo lenguaje, los simbolistas lo encuentran liberando al léxico tradicional de su función definidora. No se trata de favorecer sincretismos, ni de crear lenguajes nuevos, basta con hacer de las palabras inciertos símbolos sugerentes, contornos difusos que transportan ideas, sentimientos, impalpables realidades. Los poetas, incapaces de expresarse con la música, —la forma artística por definición más simbolista, dado su carácter *adescriptivo* e *inobjetivo*—, intentan simbolizar con metáforas polivalentes su mundo interior, exteriorizar la compleja realidad de su inconsciente que, de alguna manera, es la expresión del inconsciente colectivo al que inevitablemente pertenecen. Este Simbolismo que en las artes plásticas lo representa en Portugal, como ya vimos, António Carneiro, tiene en la literatura a Eugenio de Castro, como introductor, y a Camilo Pessanha como su máximo exponente.

El primero, alejado de preocupaciones sociales o angustias metafísicas, pasa por ser, sobre todo, el poeta de la belleza: *Procuramos somente a Beleza, que a vida/ É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som de água ou de bronze e uma sombra que*

¹⁴⁴ COELHO, Jacinto Prado; *Problemática da História Literária*, Lisboa, Edições Ática, 1961 (2ª Edição revisada y ampliada), p.183.

passa”¹⁴⁶. Sin embargo Camilo Pessanha, según Fernando Pessoa, uno de los tres únicos poetas —los otros son Artero de Quental y Cesário Verde— al que en el Portugal de los siglos XIX y XX se le puede aplicar el nombre de “maestro”, y al que se debe el habernos descubierto “la verdad de que para ser poeta no es menester traer el corazón en las manos, sino que basta con traer en ellas la sombra de él¹⁴⁷, es, sobre todo, el poeta del dolor. Autor de una única obra, *Clépsidra*, como lo había sido Cesário Verde con el *Livro de Cesário Verde*, su poesía, síntesis de música, sugestión y símbolo, es el resultado, en palabras de Massaud Moisés, de una vida exterior prácticamente vacía de acontecimientos, y de una vida interior en permanente ebullición, dando la impresión de que en él, Poesía y Vida son figuras congruentes y una misma cosa¹⁴⁸. El ansia por el futuro que no llega y la angustia del inasible presente que se va en *Imagens que passais pela retina ... para nunca mais!*... le lleva al poeta a la única certeza, la del dolor, sin la cual *o coração é quase nada*.

El Simbolismo portugués se transforma en experiencia intimista y casi siempre torturada, con Antonio Nobre (1867-1900). Tuberculoso y precoz ante la muerte, como lo había sido Cesário Verde, António Nobre, extravagante y difícil, es el poeta de la nostalgia infantil y del tiempo perdido. Extrañado entre el anhelado cosmopolitismo parisino y la añorada infancia provinciana, es la suya una poesía de la experiencia, generosa en la utilización de la primera persona, de un yo errante que busca, confundido entre los primeros lugares, la perdida identidad. Su lenguaje, elegante, a veces salpicado de un humor delicioso y sagaz, —pese a haber sido considerado *Só* “el libro más triste que hay en Portugal”—, es innovador, no sólo en la utilización de la primera persona, sino en la medida que con él construye imágenes aparentemente ingenuas y simples, pero cargadas de una riqueza deliciosamente evocadora y simpática. Óscar Lopes considera a Nobre como uno de los poetas más renovadores del siglo XIX y añade que en Nobre, como en Cesário, el lenguaje poético asimila la viveza coloquial, más urbana en éste, más provinciana y emocional en aquél¹⁴⁹.

¹⁴⁵ MASSAUD, Moisés; *A Literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4ª edición), p. 302.

¹⁴⁶ Busquemos solamente la Belleza, que la vida / Es un puñado infantil de arena resequida, / Un sonido de agua o de bronce y una sombra que pasa”, in CASTRO, Eugénio de; , Impresa Nacional-Casa da Moeda, p. 219.

¹⁴⁷ PESSOA, Fernando; *Páginas sobre literatura y estética*, Publicações Europa-América, s/l, 1986. p. 126.

¹⁴⁸ MASSAUD Moisés; *A Literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4ª edición), p. 321.

¹⁴⁹ LOPES, Óscar; *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Oporto, Oporto, 1989 (15ª edición, corregida y actualizada), p.1031.

Próximo al Simbolismo, aunque cronológicamente posterior y más propiamente portugués, el *saudosismo* es un movimiento literario que surge en Oporto, en torno a la corriente política y filosófica de la *Renascença Portuguesa*¹⁵⁰. Teixeira de Pascoaes [58], tanto con su obra poética como con su obra ensayística, es de todo el grupo de *Renascença* el más convencido y entusiasta de esta nueva tendencia poética. El concepto procede del término *saudade*, palabra que para los hombres de *Renascença* encarna la esencia del “ser portugués”. Para Teixeira de Pascoaes¹⁵¹ es precisamente en esa esencia, de la que es expresión la *saudade*, donde hay que buscar el origen y la actitud necesarios para que Portugal, sin dejar de ser Portugal, recupere en la historia el lugar que merece. El *Saudosismo* representa el gusto por lo simple, por lo popular, por lo folklórico, y aspira a convertirse en un canto de amor a la tierra y a los ademanes toscos y fuertes, sencillos y nobles, de sus gentes. Fátima Freitas Morna, considera que el *Saudosismo* es una visión sincrética, con un carácter más metafísico que específicamente literario, imbuido del idealismo propio de las corrientes literarias finiseculares¹⁵², mientras que para M. L.



58. A. Carneiro, *Teixeira de Pascoaes*, 1923, aguatinta, MMASC, Amarante

¹⁵⁰ Esta corriente de pensamiento surgió en Oporto el 1 de enero de 1912, coordinada por Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra. Tenían como principal órgano de expresión la revista *A Águia*. Hay que entender su actividad como una apuesta decidida por la reconstrucción cultural del país, —organizaron cursos en la Universidad Popular, conciertos, conferencias, publicaciones, etc.—, a la vez que desarrollan una postura de compromiso intelectual que será un referente importante para otros grupos como el de *Seara Nova*, o el de los modernistas surgidos en torno a la revista *Orpheu*. Es común su preocupación por la crisis de identidad que, según su planteamiento, estaba viviendo Portugal, por lo que desde posturas claramente patrióticas, buscan la esencia de lo genuinamente nacional para desde ahí, procurar la recuperación del país. Para Teixeira de Pascoaes lo más genuino del alma nacional es la *saudade*, a partir de la teorización e interpretación del concepto surge el movimiento literario llamado *Saudosismo*.

¹⁵¹ Teixeira de Pascoaes define la *Saudade* (con mayúscula) como “la propia sangre espiritual de la Raza, su estigma divino, su perfil eterno. Claro que es la *saudade* en su sentido profundo, verdadero, esencial, esto es, el *sentimento-ideia*, la *emoção-reflectida*, donde todo lo que existe, cuerpo y alma, dolor y alegría, amor y deseo, tierra y cielo, alcanza su unidad divina. He aquí la *Saudade* vista en su esencia religiosa y no en el aspecto superficial y anecdótico del simple *gosto amargo dos infelizes*. Es en la *Saudade* revelada donde está la razón de nuestra *Renascença*; en ella resurgiremos porque ella es la propia *Renascença* original y creadora”; citado por Fernando Guimarães en “Pascoaes, Teixeira de” in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dirección de Alvaro Manuel Machado) Ed. Presença, Lisboa, 1996, p. 363.

¹⁵² MORNA, Fátima Freitas; “Saudosismo na Literatura Portuguesa” in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, (Vol. 1) Publicações Alfa, Lisboa, 1985. (Vol. 2) p. 214.

Carvalho Buescu el *Saudosismo* de Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra y, sobre todo, de Teixeira de Pascoaes, representaba una posición decadente, pesimista e irrealista¹⁵³.

Sin embargo, aunque los movimientos reseñados aspiran a la renovación poética, más nacionalistas unos (*saudosistas*), más internacionalistas otros (simbolistas), ninguno estaría dentro de los que actualmente entendemos por modernistas¹⁵⁴. No será hasta la segunda década del siglo cuando podamos afirmar con propiedad que en Portugal comienza una sensibilidad diferente y vanguardista en la literatura y en el arte. Hasta entonces, toda la producción artística y literaria estaba dentro de un continuismo, más o menos contestatario, más o menos asumido, pero poco consecuente a la hora de aportar planteamientos diferentes. Sólo ahora, con la publicación de la revista *Orpheu* (1915), las exposiciones de los humoristas y la llegada a Portugal de los ecos del Futurismo (probablemente más como postura vital que como aportación artística), se puede afirmar que llega a Portugal la estética de la modernidad. Entendiéndolo en el sentido vanguardista de ruptura con lo precedente, pero no una ruptura lógica y lineal, sino una ruptura displicente y agresiva, irrespetuosa con la tradición, que aspira a una revolución estética permanente. En este sentido, el modernismo de la segunda década del siglo es plenamente consecuente con sus planteamientos pues no se queda en la fase fácil de renegar de lo establecido, sino que lo transgrede y supera, aportando una producción innovadora, distinta, que sirve a la vez de ejemplo y de definición de la modernidad.

La lira de *Orpheu*.

En la literatura portuguesa, el modernismo, íntimamente ligado a las artes plásticas y muy influido por éstas, arranca, provocador y agresivo, con la publicación de la revista *Orpheu* y en torno a un vértice en el que concurren tres planos: Fernando Pessoa, Mário Sa Carneiro y Almada Negreiros.

¹⁵³ BUESCU, Maria Leonor Carvalho; *História da Literatura*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994 (2ª edición, revisada), p.90.

¹⁵⁴ Ya hemos advertido al principio de este capítulo que el concepto de Modernismo en Portugal no tiene nada que ver con el significado que este término tiene en la cultura española. En palabras de David Mourão Ferreira el Modernismo en Portugal [aunque se refiere al ámbito literario lo que dice es perfectamente aplicable a la creación plástica] implica una nueva concepción de la literatura como lenguaje, pone en entredicho las relaciones tradicionales entre autor y obra, suscita una exploración más amplia de los poderes y límites del Hombre, en el momento en que se enfrenta un mundo en crisis, o la crisis de una imagen congruente del Hombre y del mundo” in “Modernismo”, *Dicionário de Literatura*, (Dirección de Jacinto Pedro Coelho) Ed. Figueirinhas, Porto, 1983. p. 654.

En marzo de 1915 se publicó en Lisboa el número 1 de una “revista trimestral de literatura”. Estaba codirigida por Luís de Montalvor (seudónimo de Luís de Silva Ramos) en Portugal y por el también poeta Ronald de Carvalho en Brasil, donde el primero había sido secretario de la diplomacia portuguesa en Río de Janeiro. La portada de ese primer número estaba firmada por José Pacheco y en el sumario aparecían como colaboradores Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, José Almada-Negreiros, Armando Cortes-Rodrigues y Álvaro de Campos de quien Fernando Pessoa publicaba dos composiciones; el editor era António Ferro. En el mismo se decía que *Orpheu* publicaría un número incierto de páginas nunca inferior a 72 y se convidaba a todos los artistas cuya simpatía estuviera en línea con la revista a enviar colaboraciones.



59. Almada Negreiros, “O suposto crime de Orpheu” in *O Jornal*, 13-4-1915

Como señala Fernando Cabral Martins en la presentación de la edición facsimilar publicada en 1989¹⁵⁵ se trataba de una revista de poesía que no incluía ni manifiestos, ni ensayos, ni recensiones, ni noticias, ni siquiera textos narrativos, pues las páginas de prosa que firmaban Almada o Raul Leal (nº 2) también eran, a fin de cuentas, poemas. La única excepción eran las dos páginas de presentación firmadas por Luís de Montalvor en las que dirigía la revista a la selecta minoría de los que buscan la belleza.

Qué particular le cupo entonces a esta revista, podemos preguntarnos, para armar tanto escándalo si sólo se publicaron dos números, pues el tercero no llegó a salir de la imprenta, entre otras cosas, porque el padre de Mário Sá-Carneiro se negó a costearlo. Para Rui Ramos, la novedad no era demasiada, casi todo podía haber sido escrito por Eugénio de Castro o António Nobre veinte años antes, excepto una *Ode triunfal* de Álvaro de Campos, los textos de Almada Negreiros y *16*, un poema de Mário Sá-

¹⁵⁵ *Orpheu, Edição facsimilar*, Ed. Contexto, Lisboa, 1989.

Carneiro¹⁵⁶. Quizá, efectivamente, la novedad, en tanto que novedad, no fuese mucha, pero la que lo era, lo era de manera sumamente significativa.

Los tres autores citados por Rui Ramos eran *veinteañeros* cuando apareció *Orpheu*, Pessoa, el mayor, tenía sólo 26 años, Sá-Carneiro 24 y Almada Negreiros había nacido en 1893; pero los tres se conocían y tenían ya una obra considerable. Pessoa publicaba frecuentemente en distintos periódicos y revistas, Sá-Carneiro había editado ya dos novelas, una pieza de teatro y varias poesías; y Almada ya había expuesto en más de una ocasión. Y los tres, cada uno a su manera, habían dado ya muestras más que sobradas de inconformismo y apertura creativa.

En 1914 Fernando Pessoa [60] publicó un poema cuyo primer verso era *Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...* que tuvo tal trascendencia, que dio lugar a lo que se llamó la estética del *paúlismo*¹⁵⁷. Un año antes su amigo Sá-Carneiro había publicado una serie de poemas titulados *Dispersão*, que habían supuesto un cierto impacto en los medios literarios. Y también por entonces, Fernando Pessoa entablaba relación con Almada Negreiros, animados por la crítica elogiosa que el primero le había hecho al segundo en la revista “saudosista” *A Águia* a propósito de una exposición de caricaturas que por entonces había realizado Almada Negreiros. Entablada la relación entre los tres, se reforzó la idea de crear una revista nueva que trajese a Portugal los aires distintos que ya se respiraban en Europa.



60. Fernando Pessoa fotografiado por Vitoriano Braga

La ocasión se presentó para Pessoa y Sá Carneiro, que fueron realmente quienes dirigieron la nueva publicación, cuando Luís Ramos llegó de Brasil con la intención de editar una revista luso-brasileña codirigida desde Lisboa y Río de Janeiro. Efectivamente la revista apareció en 1915, con el nombre de *Orpheu* y causó un enorme escándalo. Para

¹⁵⁶ RAMOS, Rui; “Os inadaptados” in *História de Portugal*, Vol.6, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, (dir. José Mattoso), p. 640.

¹⁵⁷ Lo que se dio en llamar estilo paúlco se caracteriza por la voluntaria confusión de lo subjetivo y de lo objetivo, por la asociación de ideas desconexas, por las frases exclamativas, por las aberraciones sintácticas, y por expresar el tedio, el vacío interior, el deseo de algo inasible pero a su vez dolorosamente sensible. Fueron poetas paúlcos: Luis de Montalvor, Angelo de Lima, Alfredo Guisado o Armando Cortes-Rodrigues.

muchos era una insolencia incontestable, para otros, un perdonable atrevimiento de juventud.

De cualquier manera, —independientemente de que *Orpheu* sea considerada hoy como el primer ejemplo de modernismo en Portugal—, no era una revista estéticamente homogénea, sino que representó una fusión de influencias directamente importadas, como algunos poemas futuristas, con otros intentos de renovación nacidos de la propia poesía portuguesa. Por eso, para E. M. de Melo e Castro, *Orpheu* [61] debe considerarse efectivamente como una práctica de ruptura de vanguardia, pero también como una plataforma de encuentro entre el pasado y el futuro, pues entre sus organizadores y participantes¹⁵⁸ las posiciones estéticas posimpresionistas



61. Orpheu, Lisboa, 1915

coexistieron con la preocupación de la búsqueda de nuevas formas de practicar la poesía, de comunicarla y de hacerla actuante en la cultura de su tiempo¹⁵⁹. Y sin embargo, como escribe Eugénio Lisboa, *Orpheu* más que un viraje, fue un temblor sísmico de tal intensidad y fulgor que aún hoy se sienten los efectos¹⁶⁰.

En la difusión de aquel primer número, del que se editaron casi quinientos ejemplares que se agotaron en pocos días, F. Pessoa puso un empeño especial e intentó darle la máxima publicidad, para ello envió ejemplares a literatos de prestigio como Miguel de Unamuno o Sampaio Bruno, acompañándolos de una carta en la que se les sugería respondiesen al envío con comentarios en la prensa¹⁶¹ sobre la publicación recibida. Ésta incluía, como ya dijimos, la *Ode triunfal*, la primera obra de Álvaro de Campos, escrita a mediados de junio de 1914.

¹⁵⁸ Fueron colaboradores de *Orpheu*: Luis de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, Alfredo Guisado, Almada Negreiros, Ângelo de Lima, Raul Leal, Armando Cortes-Rodrigues, Albino de Meneses, Augusto Ferreira Gomes, D. Tomás de Almeida, Castelo de Morais, Gil Vaz, Mendes de Brto, Carlos Franco, etc.

¹⁵⁹ CASTRO, E. M. de Melo e; *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Instituto de Cultura y Lengua Portuguesa, Lisboa, 1980. pp. 36-37.

¹⁶⁰ LISBOA, Eugénio; *O Segundo Modernismo em Portugal*, Instituto de Cultura y Lengua Portuguesa, Lisboa, (2ª edición), 1984. p.15.

¹⁶¹ RAMOS, Rui; “Os inadaptados” in *História de Portugal*, Vol.6, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, (dir. José Mattoso), p. 645.

Era un poema largo, que partiendo de la sensación, casi de lástima, que nos despierta quien “Á dolorosa luz das grandes lâmparas eléctricas da fábrica/ tenho febre e escrevo”, va girando sobre sí mismo en una inercia cada vez mayor, que nos envuelve y nos hace partícipes de la metamorfosis mental de quien escribe. Ese hombre que escribe va ganando coraje a medida que aumenta la fiebre, y luego ya no se sabe si es la alucinación o es el ritmo de la fábrica, o es todo al mismo tiempo “e arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso/ de expressão de



62. Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa* (realizado el día del entierro del poeta, 1-2-1935) Tinta china s/papel, CAMJAP, Lisboa.

todas as minhas sensações”. Y es así, en ese estado febril de consciente inconsciencia, que todo se agolpa y acumula: las luces, el ruido de las máquinas, la pobreza, el tiempo, todo. “Porque o presente é todo... y todo anda por estas correas de transmisión” “rugindo...”. El lenguaje del poema se va acelerando hasta alcanzar un ritmo trepidante, brutal, que sólo es capaz de seguir el poeta multiplicándose, pero eso sí, teniendo que renunciar a las frases sintácticamente bien construidas, para tener que limitarse a una enumeración de construcciones nominativas. Y es en esa inercia vulnerable, descontrolada y delirante que los versos van transmitiendo sensaciones: infinitas, contradictorias, desmedidas, eufóricas, crueles, tristes ... todo mezclado: los nombres propios de los poetas clásicos, las expresiones vulgares, los aparatos técnicos, los olores, el sexo... Y todo con una ingenuidad pasmosa, exhibicionista, que le lleva al atrevimiento desmedido de proclamar:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos —e eu acho isto belo e amo-o!—
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreitesa e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,

Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para êles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

Como señala Rui Ramos, nadie antes, en portugués, había querido que esto, dicho así, y no como moralismo naturalista, tuviese la suficiente fuerza literaria como para ser publicado en una revista seria¹⁶². Mário Sá-Carneiro consideró la *Ode Triunfal* la obra maestra del Futurismo, y así se lo dijo al propio Fernando Pessoa: “No tengo duda ninguna en asegurarlo, amigo mío, acaba usted de escribir la obra maestra del futurismo. Porque a pesar de tal vez no ser pura, escolaramente futurista, el conjunto de la oda es absolutamente futurista”¹⁶³.

Efectivamente, el Futurismo, como corriente cultural que propone cortar con el pasado y expresar el dinamismo de la vida moderna, había surgido en Milán de la mano de F. T. Marinetti. Originariamente era sólo un movimiento literario que quería romper las fronteras de la gramática, de la sintaxis y de la lógica y sustituirlas por los sonidos y las sensaciones del futuro, pero el 20 de febrero de 1910 apareció en el periódico parisino *Fígaro* el “Manifiesto del Futurismo”, y alcanzó una intencionada repercusión mundial. Desde entonces se hicieron célebres sus representaciones públicas en las que se incitaba a los asistentes al desorden y al desconcierto. El movimiento pasó entonces a tener una concepción dogmática, que abogaba por el abandono del pasado como propósito creativo, el rechazo de todo lo que fuera clásico o tradicional —museos, academias, maestros, etc.— y el desprecio por el sentimentalismo; por el contrario, sublimaba la libertad, la velocidad, la fuerza física, el peligro, las máquinas, la violencia, exaltaba a los hombres de acción y al ritmo frenético de la vida moderna, veneraba la originalidad, etc.

Ode triunfal, por la trepidante sucesión de imágenes, por el recurso constante del sonido de las máquinas, por lo que tiene de canto a la ajetreada vida urbana, etc., puede

¹⁶² RAMOS, Rui; “Os inadaptados” in *História de Portugal*, Vol.6, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, (dir. José Mattoso), p. 640.

¹⁶³ CARNEIRO, Mário de Sá, *Cartas a Fernando Pessoa*, Ed. Ática, Lisboa, 1973. pp. 151-152.

tener una lectura futurista como la que hizo Sá-Carneiro, pero, sin embargo, como muy bien apunta António Apolinário Lourenço, también tiene una lectura distinta que la aleja de este movimiento. Y ello es perceptible en la visión prudente que nos transmite del progreso, al advertirnos de la deshumanización que el mismo puede suponer para la vida. Y además tampoco comparte la lucha entablada por los futuristas contra lo subjetivo y la tradición artística. Su poesía manifiesta un exceso de subjetivismo, la hipertrofia de un yo que todo lo engloba y que está en todo (Sensacionismo)¹⁶⁴.

Por tanto, más que considerarlo un poema futurista, habría que incluirlo dentro de lo que se ha dado en llamar el *Interseccionismo*, que para algunos es, tras el *Paulismo*, el segundo “ismo” de las letras portuguesas, que, en este caso, es igual que decir de Fernando Pessoa. El *Interseccionismo*, nombre tomado de la geometría, aspira a colocar en un mismo plano realidades distintas, incluso opuestas. Constantemente se mezcla el sueño con la realidad, lo presente con lo ausente, el antes y el ahora, un paisaje con otro, etc. Igual que el cubismo de Picasso o de Braque quería representar exacta y exhaustivamente, en una única superficie todos los aspectos vistos por el artista en tres dimensiones, los versos interseccionistas —*Chuva Oblicua* es el poema de Pessoa que ilustra reiteradamente este movimiento— buscan expresar en un mismo poemas todas las realidades percibidas por el poeta. El poema comienza:

Atraviesa este paisaje mi sueño de un puerto infinito
Y el color de las flores es transparente de las velas de grandes navíos
Que salen del muelle arrastrando en las aguas por sombra
los bultos al sol de aquellos árboles antiguos...¹⁶⁵

Como vemos, se van mezclando en cada verso sensaciones diferentes, como una sucesión de distintos planos superpuestos: el paisaje, el soñado puerto infinito, el color de las flores, las velas, los navíos saliendo, el muelle, el agua, los troncos de los árboles...

La evolución del *interseccionismo* lleva hacia el *Sensacionismo*¹⁶⁶, que tiene en la *Ode Marítima* del heterónimo Álvaro de Campos (que F. Pessoa publicó en el segundo

¹⁶⁴ LOURENÇO, António Apolinário; “El primer Modernismo” in *Historia de la literatura portuguesa*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, (Eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário), p. 527.

¹⁶⁵ La traducción procede de MARCOS, Ángel, y SERRA Pedro, *Historia de la literatura portuguesa*, Luso Española de Ediciones, Salamanca, 1999. p. 211.

número de *Orpheu* con la dedicatoria “A Santa Rita Pintor), uno de sus poemas más ilustrativos.

Solitario, en el muelle desierto, en esta mañana de Verano
Miro hacia el lado de la barra, miro al Indefinido,
Miro y me contenta ver,
Pequeño, negro y preciso, un paquebote entrando.
Viene aún muy lejos, nítido, clásico a su manera.
Deja en el aire distante tras de sí la orla vana de su humo. (...)
Pero mi alma está con lo que veo menos.
Con el paquebote que entra,
Porque él está con la Distancia, con la Mañana,
Con el sentido marítimode esta Hora,
Con la dulzura que sube en mí como una náusea,
Como un comienzo de mareo aunque de espíritu. (...)
¡Ah, todo el muelle es una saudade de piedra!¹⁶⁷

Este movimiento, denominado *Sensacionismo*, de difícil comprensión y a veces de explicación contradictoria, considera que la sensación es la esencia del arte. La única realidad de la vida, dice Fernando Pessoa, es la sensación. La única realidad en el arte es la conciencia de la sensación. Las fronteras del tiempo y del espacio son abolidas, en una absorción de la experiencia descrita por la filosofía bergsoniana: el continuo fluir de la realidad exige metáforas dinámicas ligadas a una sensación individual de percepción del mundo¹⁶⁸. Así, para Fernando Pessoa, todo objeto es una sensación; y todo arte es la conversión de una sensación en objeto, por tanto, todo el arte es la conversión de una sensación en otra sensación. Igual que el cubismo analítico presenta simultáneamente diferentes aspectos del mismo objeto, rechazando la perspectiva tradicional; o el cubismo sintético traduce todo lo que podría ser visto a un lenguaje de signos visuales, otorgando a cada objeto un código y a partir de ahí hace de la pintura una realidad paralela y no una reflexión de la realidad, el poeta sensacionista construye sensaciones. Para ello el poeta

¹⁶⁶ Las reiteradas citas que en este párrafo se hacen de Fernando Pessoa, están tomadas de PESSOA, Fernando, “Para una teoría do sensacionismo” in *Páginas sobre literatura e estética* (organización, introducción, notas y bibliografía de António Quadros), Ed. Publicações Europa-América, Lisboa, 1986, pp. 133-139.

¹⁶⁷ Traducción de Miguel Angel Viqueira, tomada de *Pessoa, obra poética* (Introducción, traducción y notas de Miguel Angel Viqueira), Ediciones 29, Barcelona, 1990. pp. 95 y ss.

¹⁶⁸ JÚDICE, Nuno; “As vanguardias literárias” in *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (dir. António Reis), p. 257.

toma consciencia de que en la realidad cada sensación está constituida por diversas sensaciones mezcladas, por eso, sirviéndose del proceso interseccionista, plasma las



63. Almada Negreiros, Retrato de Fernando Pessoa, 1964, óleo s/tela, FCG-CAMJAP, Lisboa

distintas sensaciones como parte de un todo, pero siendo consciente de que el resultado será siempre algo necesariamente distinto a la sensación percibida. Por lo tanto, igual que el pintor cubista crea realidades paralelas, el poeta sensacionista crea una sensación ideal que es muy parecida a la sensación realmente percibida, pero que es, sin embargo, una sensación distinta. Eso sí, dice Fernando Pessoa, el poeta tendrá que intentar, en la medida de lo posible, que la sensación creada produzca una

impresión análoga a la que producen las cosas exteriores. Por tanto, el sensacionismo, como el cubismo, no busca sino la concreción de una realidad abstracta.

Así pues, tanto el *Paulismo*, como el *Interseccionismo*, como el *Sensacionismo* o como el *Futurismo*, son, en Portugal, distintas caras de un mismo paralelepípedo que gira en torno del extraordinario poeta F. Pessoa. La figura más importante de las tendencias modernistas en Portugal¹⁶⁹, el poeta clave de la contemporaneidad¹⁷⁰, una naturaleza genial¹⁷¹ y, sin duda, una de las personalidades más complejas y enigmáticas de la literatura europea contemporánea. Creador de los heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, entre otros, que, junto con el ortónimo Fernando Pessoa, fueron capaces de plasmar en textos el misterio de la creación, y hacernos deudores de él, manteniéndonos en la soledad de no saber nunca qué es, al final, lo creado, ni siquiera por qué se crea, porque como el propio Pessoa escribió:

El poeta es un fingidor
Finge tan completamente
Que llega a fingir que es dolor
El dolor que de veras siente.

¹⁶⁹ LOPES, Óscar, y SARAIVA, A. J., *História da literatura portuguesa*, Porto ed., Oporto, 1995 (16ª edición), p. 1043.

¹⁷⁰ CRESPO, Ángel, *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Eds. Júcar, Madrid, 1982. p. 18.

¹⁷¹ LOURENÇO, Eduardo; *Fernando Pessoa Revisitado*, Moraes Ed., Lisboa, 1981. p. 19.

Incontenible y sincera, enternecida y profunda era la admiración que por Fernando Pessoa sentía su amigo Mário Sá-Carneiro. En una carta que le envió desde París el 20 de junio de 1914, respondiendo a otra de Fernando Pessoa en la que había dado a conocer la *Ode Triunfal*, Sá-Carneiro le decía: “Mi querido F. Pessoa, no sé en verdad cómo decirle todo mi entusiasmo por la *Ode* de Álvaro de Campos que recibí ayer. Es una cosa enorme, genial, de las mayores entre su obra —déjeme decirle inmodesta pero muy sinceramente: desde lo alto de mi orgullo, esos versos son de aquellos que me indican bien la distancia que, en cualquier caso, hay entre mí y usted. Y yo ya me considero tan grande, ya miro con desprecio tantas cosas a mi alrededor... Perdóneme. Pero sólo así puedo indicarle, en su justa medida, mi admiración”¹⁷².



64. Almada Negreiros, *Retrato de Mário Sá-Carneiro*, Colección Particular, Lisboa

Y probablemente las dos cosas fueran ciertas: la distancia que separaba a un poeta de otro, en cuanto poeta, era grande; y Mário Sá-Carneiro[64] era un poeta excepcional. Hijo único descendiente de una familia acomodada de los alrededores de Lisboa, nació en esta ciudad en 1890. En 1892 se quedó huérfano de madre y pasó a vivir con sus abuelos paternos, en un ambiente de niño bien, consentido y alabado, que probablemente nunca le supliere, sino todo lo contrario, las carencias maternas. De vocación literaria muy temprana, publicó en 1912 una obra

de teatro, *Amizade*, que había escrito a medias con su amigo Tomás Cabrera Junior, que se suicidó por amor en 1911, lo que le marcó decisivamente.

Irregular estudiante de Derecho en Coimbra se fue a París en 1912 con la excusa de continuar allí sus estudios, pero en París se dedicó sobre todo a vivir la bohemia, a amar con fuerza los excesos de la creación y a ir forjando de sí mismo una imagen de poeta genial y de hombre imperfecto. Dotado de una hipersensibilidad poco frecuente,

¹⁷² *Obras completas de Mário de Sá Carneiro: Cartas a Fernando Pessoa* (prefacio de Urbano Tavares Rodrigues), Ed. Ática, Lisboa, 1973. p. 151.

ciclotímico e insatisfecho, vivió con dolor y orgullo la incomprensión de sus contemporáneos. En el poema “parafuturista” *Manicura* escribe:

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicavel de ternura,
Todo me incluo em Mim —piadosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
(...)
Fora: dia de Maio em luz
E sol —dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Nem podem tolerar —e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes—
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos—
Que escrevem, mas têm partido politico
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De peros ou de sardinhas fritas...

E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecido
Até chorar por Mim...¹⁷³

Desde París mantuvo una correspondencia intensa con Fernando Pessoa, que si es decisiva para poder entender la excitación intelectual en la que se gestó el Modernismo¹⁷⁴ en Portugal, también lo es para comprender lo reducido que era el grupo de los que lo hicieron posible. Desde París, Sá-Carneiro le fue transmitiendo a Fernando Pessoa mucho de lo que allí se veía, se leía, se sentía, se respiraba, y de esas informaciones y de la

¹⁷³ De acuerdo con la traducción de Alberto Virella (SA-CARNEIRO, Mário de; *Obra poética*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1998, p. 187) sería: En la sensación de estar puliendo mis uñas/súbita sensación inexplicable de ternura,/todo yo me incluyo en Mí —piadosamente./Mientras heme aquí solo en el Café (...)/ Afuera: día de mayo en luz / y sol —día brutal, provinciano y democrático / que mis ojos delicados, refinados, sutiles y urbanos / no pueden ni tolerar — y solamente forçados / soportan con náuseas. Toda mi sensibilidad / se ofende con este día que tendrá sus cantores / entre los amigos con quienes voy a veces— / trigueños, naturales, de gruesos bigotes— / que escriben, pero tienen partido político / y asisten a los congresos republicanos, / van de mujeres, les gusta el vino tinto, / las manzanas y las sardinas fritas...

¹⁷⁴ RODRIGUES, Urbano Tavares (Pref), *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro: Cartas a Fernando Pessoa*, Ed. Ática, Lisboa, 1973. pp. 9 y 10.

lectura e interpretación que de las mismas hacía Fernando Pessoa — y que tanto respetaba Sá-Carneiro—, en excitante armonía, surgió *Orpheu*, y luego todo lo que vino.

Pero Sá-Carneiro[65], como ya hemos dicho, vivió en un constante desencuentro con el mundo y con él mismo; con los otros porque no le entendían, con él porque tal vez nunca se quiso lo suficiente. Escribe Apolinário Lourenço que aunque toda su obra está dominada por una profunda subjetividad, él es consciente de la escasa armonía de su cuerpo y del desequilibrio de su alma¹⁷⁵. Por eso Sá-Carneiro, que a fin de cuentas siempre fue un poco niño, tras una estancia en Lisboa de algo más de un año —que hizo posible la aparición de *Orpheu*—, de vuelta a París, sin el dinero de otras veces, sin un referente familiar (su padre y su abuelo, que entre tanto había enviudado, volvieron a casarse), sin humor y tal vez compartiendo con Bernard Shaw la convicción de que si la vida iguala a los hombres, la muerte realza a los importantes, el 26 de abril de 1916, vestido de smoking, en su habitación del hotel Nice, se suicidó con cinco frascos de estriknina.



65. Mário Sá-Carneiro

Massaud Moisés ha escrito que si Fernando Pessoa consiguió salvarse del caos gracias a su poderosa fuerza de raciocinio, no sucedió lo mismo con Sá-Carneiro que sucumbió trágicamente. Más que nada, porque constituye uno de los casos más raros y extraordinarios en el idioma portugués de identidad absoluta entre la vida y el arte, hasta tal punto que lo uno está en función de lo otro, y es imposible discernir dónde están los límites entre ambas facetas. Es precisamente, según el profesor y ensayista brasileño, esa identificación lo que le arrastró al suicidio en plena juventud, pero también lo que le inspiró su obra poética¹⁷⁶.



66. Almada Negreiros, *Auto-retrato*, tinta china/papel, Col. Particular, Lisboa

Ahora bien, si nos hacemos caso de João A. Neves, ni la *Ode Triunfal* o la *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, ni el poema *Manucure* de Sá-Carneiro son, propiamente,

¹⁷⁵ LOURENÇO, António Apolinário; “El primer Modernismo” in *Historia de la literatura portuguesa*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, (Eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário), p. 533.

poemas futuristas, serían en tal caso “pre-futuristas”. Para este estudioso de la cultura luso-afro-brasileña, el movimiento futurista portugués tuvo, cronológica y oficialmente, una duración de tan sólo ocho meses, el tiempo que va desde su sonora inauguración en el Teatro República, de Lisboa, el 14 de abril de 1917, hasta que se editó el número único de la revista *Portugal Futurista*, que además no tuvo difusión porque fue retirada por la policía¹⁷⁷. Y está ligado a dos artistas plásticos que son los que propiamente se asumieron marcadamente como futuristas: el jefe del movimiento, Santa-Rita Pintor, y Almada Negreiros, aunque otros colaboradores de *Portugal Futurista* no renegasen de esa etiqueta como fue el caso de Raúl Leal o Bettencourt Rebelo¹⁷⁸.

Pero aquél que representa en sí el Futurismo, es precisamente la otra figura clave de la revista *Orpheu*, José Almada Negreiros [66], que además de un excepcional artista plástico, fue también dramaturgo, ensayista, escenificador, crítico, y animador cultural. A él nos referiremos más adelante, a la par que al también colaborador de *Orpheu*, el futurista Santa-Rita Pintor, y ya en relación con lo que es propiamente el movimiento pictórico. Antes creemos conveniente hacer una breve valoración de las actitudes que caracterizaron a esta generación poética para poder entender así la íntima relación que existe entre el modernismo poético y el modernismo plástico.

Partiendo de que Modernismo en poesía y en Portugal, como bien recuerda Ángel Crespo, tiene un significado diferente del que le damos los hispanohablantes, y muy próximo al de nuestro ultraísmo, puesto que define a la poesía influida en mayor o menor grado por las vanguardias de principios de siglo¹⁷⁹, el modernismo poético —y veremos que también el plástico— se caracterizó por el deseo de universalidad, la voluntad de ruptura con el pasado y la fascinación por todo lo que fuese enteramente nuevo¹⁸⁰. Fernando Guimarães, por su parte, sintetiza en tres las características de la poesía modernista: la complejidad (que se traduce en la “intelectualización de la emoción” o en la “emocionalización de una idea”), la objetividad, (tanto por rechazar la implicación de

¹⁷⁶ MASSAUD Moisés; *A Literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4ª edición), p. 359.

¹⁷⁷ NEVES, J.A. *Movimento Futurista em Portugal*, 2ª ed. Ed. Dinalivro, Lisboa, 1987. p. 29.

¹⁷⁸ *Ibídem*

¹⁷⁹ CRESPO, Ángel, *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Eds. Júcar, Madrid, 1982. p.24.

¹⁸⁰ A la hora de sintetizar los valores y actitudes fundamentales de la generación de *Orpheu*, nos ha resultado de gran utilidad el capítulo 7, “O Modernismo em Portugal: enquadramento geracional e sociocultural” in *Literatura portuguesa moderna e contemporânea* (Coord. Carlos Reis), Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1990, pp. 163-206.

lo subjetivo como por valorizar el “fingimiento”); y la obediencia a un principio de “construcción” (por la estructura u organización interna de los poemas)¹⁸¹.

De cualquier manera, lo que parece claro es que los nuevos poetas, los nuevos artistas plásticos, abandonaron la concepción aristotélica del arte, ahora lo bello no es lo que imita a la naturaleza, sino lo que tiene fuerza, movimiento, lo que es capaz de expresar la inteligencia en cuanto idea, de explorar el interior del individuo, su insatisfacción, el deseo. E igual que el artista plástico para expresarse se salta los límites tradicionales de las formas o del color, el poeta se libera de la métrica y de la corrección sintáctica, y utiliza el verso y la palabra con total libertad.

Forma esto parte de un deseo de originalidad, de cosmopolitismo, que en Portugal tiene mucho que ver con un afán de transnacionalidad, de escapar a los límites de un país esquinado y triste, que había basado su sensibilidad estética en el canto a la

saudade, al pasado mítico y redentor, porque de ahí, como cantaban los saudosistas, vendría la salvación de la patria. A esa *saudade*, “sangre espiritual de la raza” (en palabras de Teixeira de Pascoaes), responden los modernistas con una defensa agresiva de la novedad. Se aprecia todo lo que sea nuevo, diferente, exótico, raro. Una diversificación estética que es en sí misma un canto a la modernidad, al sentido del humor como forma de rebeldía frente al tradicional decadentismo portugués, determinista y resignado.

Por tanto, la generación de *Orpheu* va a ser la que abra las puertas de Portugal a las nuevas experiencias culturales, a las nuevas sensibilidades estéticas, a la experiencia de la pluralidad, que ellos mismo propugnaron con su “sê plural como o universo”.



67. Almada Negreiros, *Autorretrato*, (Madrid) 1927, óleo s/tela, col. Particular, Lisboa

¹⁸¹ GUIMARÃES, Fernando; “Modernismo” in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dirección de Alvaro Manuel Machado) Ed. Presença, Lisboa, 1996, p. 527.

El antivanguardismo militante

Pero la llegada del Modernismo a Portugal no sólo fue un estímulo creativo, sino que provocó también una reacción conservadora que por su importancia e, incluso, unanimidad no podemos despreciar. Si en el resto de Europa las vanguardias habían significado una ruptura conceptual con los itinerarios precedentes, e incluso habían propuesto no sólo otras formas de lenguaje, sino hasta una gramática distinta, lo que llama la atención de Portugal, no es que estas experiencias llegasen fotocopiadas y con cierto retraso, sino que cuando lo hicieron provocaron una reacción desproporcionada, excesivamente airada y poco convincente. Raquel Henriques da Silva¹⁸² explica esta falta de cortesía y hospitalidad con las nuevas concepciones estéticas, argumentando que Portugal entró en el siglo XX con la convicción colectiva de que existía, sobre todo en pintura, una “escuela portuguesa”. Ésta, caracterizada por un naturalismo sentimental de técnica barbizoniana, había sido la encargada de marcar las pautas tanto del comportamiento ideológico como del gusto estético. Por eso, cuando llega el cosmopolitismo vanguardista exaltando la novedad frente a la calidad, la provocación frente a la emoción socialmente integradora y la verdad frente a lo tenido tradicionalmente como bello, es comprensible que el Portugal rural y nacionalista, silencioso y convencido, recibiese mal los nuevos postulados culturales, máxime cuando éstos, vestidos a la francesa, llegaron, entre gritos y aspavientos, decididos a quedarse.

Se contrapone, por tanto, el Portugal desindustrializado de ritmo lento con el dinamismo económico de la Europa de los motores y las bielas, el conservadurismo estético de gusto normalizado frente a la afectación y receptividad con la que en otras partes se reciben las nuevas propuestas, y la creatividad viciada del naturalismo ante la vorágine innovadora de los vanguardistas. Y estas contraposiciones son mucho más que un enfrentamiento entre dos concepciones estéticas, son dos modos de vida, dos mentalidades distintas, y ya escribió Le Goff que la historia de las mentalidades es la historia de la lentitud en la historia.

¹⁸² SILVA, Raquel Henriques da: “Percurso da modernidade (1800-1920)” in *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 109.

Ahora bien, ¿cómo llegó este vanguardismo a Portugal?, ¿vino solo o fueron a París a buscarlo?, ¿Entró por España o llegó directamente desde Francia? A esta pregunta y a otras similares trataremos de dar respuestas en los próximos párrafos.

No obstante, antes de esto, conviene saber que en Portugal, de acuerdo con la clasificación establecida por José-Augusto França, se suele hablar de dos generaciones modernistas: la “primera generación” engloba a los artistas nacidos en las dos últimas décadas del siglo XIX; pero más que esto, debe contar el hecho de haber aparecido en público entre 1910 y 1920, y haber posibilitado una etapa particularmente fecunda y atractiva del panorama artístico lusitano, que capitalizaron durante más de veinte años. La “segunda generación”, en la que hay que incluir a Domínguez Alvarez, comprende los artistas nacidos en los primeros años del siglo XX e hicieron su aparición en la escena artística a lo largo de los años treinta, marcados ya por la eclosión de la generación anterior.

ii. Primera Generación Modernista

Las primeras exposiciones de libres y humoristas

En 1905, Manuel Bentes, entonces estudiante de segundo curso en la Academia de Bellas Artes de Lisboa, emprendió con un compañero de clase, Manuel Jardim, la aventura de París. Les acompañaba otro chaval de quinto, Eduardo Viana, algo mayor que ellos y ya con la carrera prácticamente terminada. Los tres no hacían sino continuar la tradición que habían iniciado Silva Porto y Marques de Oliveira de comenzar los estudios artísticos en Oporto o Lisboa y terminarlos en París¹⁸³. Unos favorecidos por las becas oficiales, otros respaldados por el poder económico de sus familias, todos, en mayor o menor medida, terminaban asistiendo a las clases particulares de J. P. Laurens o de Carmon, o frecuentando las llamadas academias libres, como la de Julian, que abundaban en el barrio de Montparnasse.

¹⁸³ Entre los artistas jóvenes esta *huida* a París se convirtió en una necesidad. Antes que ellos ya lo había hecho F. Smith, con posterioridad lo harían A. Basto, Alvares Cabral, Canto da Maia, Domingos Rebelo, Dordio Gomes, Diogo de Macedo, Milly Possoz, Santa-Rita, Souza-Cardoso, etc.; otros como Emmerico Nunes, optaron por Alemania.

Este espíritu “libre” que se respiraba en París, o si se quiere, la liberación del yugo propiamente académico al que obligaba Lisboa¹⁸⁴, fue lo que llevó a Manuel Bentes, deseoso de contar su experiencia parisina, a organizar en Lisboa una exposición libre en marzo de 1911, que fue la primera señal de ruptura con el Naturalismo portugués. Hacía pocos meses que se había instaurado la república, y esto favorecía los aires de mudanza que pretendía Manuel Bentes con aquella improvisada exposición en el salón del fotógrafo Bobone. Se expusieron obras de Alberto Cardoso, Alvares Cabral, Domingos Rebelo, Eduardo Viana, Emérico Nunes, Francis Smith, del brasileño Roberto Colim y, por supuesto, de Manuel Bentes, todos estudiantes en París y con intenciones similares. Aunque lo expuesto estaba mucho más cerca del naturalismo vigente en Portugal que del proteísmo cubista que ya comenzaba a aceptarse en París, sin embargo, la crítica lisboeta fue poco generosa con este experimento y prefirió, sin dudarlo, la exposición colectiva que por entonces había organizado la Sociedad Silva Porto, tomando claramente partido y estableciendo una comparación sin vacilaciones. Los pocos cambios que se dieron en el panorama artístico en este tiempo —como la sustitución del nombre de Academia de Belas Artes por el de Escuela, o la creación de los museos Soares dos Reis en Oporto o el de Arte Contemporánea en Lisboa— tendrían más que ver con la inercia de los acontecimientos políticos que con el estímulo que pudo representar la exposición de marzo de 1911.

De todos estos jóvenes expositores, algunos, como Alberto Cardoso, Alvares Cabral o Domingos Rebelo, no pasaron de una carrera modesta y nunca tuvieron el reconocimiento público de Bentes, Smith o Nunes, y mucho menos el de Eduardo Viana, que, como veremos más adelante, fue una pieza clave en la construcción del modernismo.



68. M. Bentes, *Gladiolos*, óleo s/ tela, MMASC, Amarante

Aunque **Manuel Bentes** (1885-1961) se había ido a París con el respaldo familiar, sin embargo, en 1913 murió su madre y al poco tiempo se cortó el

¹⁸⁴ En 1955, Manuel Bentes en un artículo a propósito Francis Smith, se refería así a la Escuela de Bellas Artes de Lisboa “A principios de este siglo, el clima en la escuela era asfixiante [...] Se consagraba un año a copiar estampas banales; un segundo año a la copia de yesos —bustos y ornatos; después venía el estudio del modelo vivo y de las estatuas, siempre por el mismo proceso. Tan sólo en quinto se tomaba la paleta.

auxilio paterno. No obstante siguió viviendo en Francia hasta 1938, aunque cada vez con mayores dificultades económicas —él mismo en una carta dirigida al también pintor Fernando David escribía: “À medida que tenho mais idade, tenho menos bens”¹⁸⁵—, y rodeado siempre de un cierto fatalismo que le llevó a destruir casi todo lo que había pintado entre 1913 y 1933 o a referirse a sí mismo como “Manuel Maldito”. Con todo, y pese a las largas fases de desaliento¹⁸⁶, dejó una obra de reminiscencias naturalistas y gusto impresionista, en la que también está patente la influencia de Cézanne, sobre todo en la construcción de los planos y en la disposición de las pinceladas. Sin embargo hoy, probablemente se considera que el mayor mérito de Bentes [68] estuvo precisamente en haber sido el instigador de esa exposición libre en la que también participó su amigo **Francis Smith** (1881-1961) —que curiosamente murió el mismo año, aunque éste en París y aquél en Vila Viçosa— y a quien Bentes consideraba el más genuino de los pintores portugueses¹⁸⁷.

De familia de marinos, F. Smith se instaló en París, y allí fijó su residencia, incluso se nacionalizó francés en los años treinta, en cierta manera porque allí alcanzó un reconocimiento que le permitía exponer regularmente, aunque nunca llegase a ser un pintor de primera fila. Sin embargo, su pintura, decorativa y *naïf*, es siempre deudora de su origen. Francis Smith pintó sobre todo la Lisboa [69] de su infancia y lo hizo de memoria, reinventándola cada vez que la pintaba, porque la memoria, se ha dicho muchas veces y lo ha escrito



69. F. Smith, *As escadinhas*, 1934, óleo s/ tela, MCh, Lisboa

Eduardo Mendicutti, no es sino otra manera de inventar. Por eso la Lisboa de Smith está expresada con el mismo encanto o la misma ilusión con la que evocamos la infancia, ingenuamente alegre, convenientemente

Nunca oí a un profesor decir a un alumno ‘¿Sabe que hay un Museo de Pintura en Lisboa?’ Por cierto, conocimiento considerado inútil” Véase: BENTES Manuel, “O Pintor português Francisco Smith” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Oporto, s/d, pp. 73-77.

¹⁸⁵ BARATA FEYO, “O pintor Manuel Bentes” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Oporto, s/d, p. 66.

¹⁸⁶ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 175.

¹⁸⁷ BENTES Manuel, “O Pintor português Francisco Smith” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Oporto, s/d, p. 77.

dolorida, pero un poco tramposa casi siempre. Así es la Lisboa de Smith, evocada y transformada, poética y cotidiana, construida, como la ha descrito Raquel Henriques da Silva¹⁸⁸, sobre la multiplicación rítmica de los vanos toscamente enmarcados, los contrastes acentuados de las soluciones cromáticas, el gusto lírico por la enumeración de detalles —la ropa secándose en las ventanas, el hierro forjado de las balaustradas, los carillones en los campanarios—, y todo ello construido con un sólido oficio apreciable en el tratamiento de los blancos, predominantes, en el control de la composición y en la libertad de la pincelada. Su obra, en palabras de Pinto de Almeida, vasta y sin inquietud, permanece como repositorio de una Lisboa más imaginada que real, pintada de memoria con alguna melancolía, sin evolución ni sobresaltos, “bonhómicamente” provinciana¹⁸⁹.

Distinta es la evolución de **Emmérico Nunes** (1888-1968) [70]. Natural de Lisboa había sido primero alumno de Condeixa y luego Malhoa le aconsejó que terminase su formación en París. Llegó a Francia en 1907 y desde allí, en compañía de Viana, Smith y Bentes viajó a Inglaterra, Holanda y Bélgica, hasta que 1911 se fue a



70. E. Nunes. *Neve sobre o casi-París*, 1909. óleo s/ tela. MCh.

Munich donde permaneció varios años, dedicándose especialmente a la ilustración humorística, sobre todo como colaborador fijo del semanal *Meggendorfer Blätter*. Cuando estalló la guerra se refugió en Zurich, aunque siguió colaborando con esta revista alemana, igual que lo siguió haciendo en otras muchas publicaciones, entre ellas las españolas *Buen Humor*, *Esfera* y *Mundo Gráfico*. Su relación con España se había iniciado 1920, cuando se enteró por la prensa portuguesa de que el crítico madrileño José Francés había organizado un Salón de Humoristas en Madrid al que estaban invitados los

¹⁸⁸ SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoritas” in *História da arte portuguesa*, Vol. 3, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, (dir. Paulo Pereira), p. 383.

¹⁸⁹ ALMEIDA, Bernardo F. Pinto de; *Pintura portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Eds., Porto, 1993, p. 56.

artistas portugueses, entusiasmado con la idea, se decidió a participar en aquella exposición y de hecho fue el único portugués que lo hizo¹⁹⁰.

Empero tiene una obra pictórica considerable, bien estructurada y practicada laboriosamente, aunque con un dibujo más duro que sólido¹⁹¹. Emmérico Nunes destacó sobre todo como dibujante e ilustrador, donde a decir de Laura Castro, reveló una enorme expresividad manifestada ora por una elegancia mundana típica de los años 20, ora por una agresividad más acorde con ciertos patrones expresionistas de influencia alemana¹⁹².

Sin embargo, un año después de aquella exposición de marzo de 1911, en mayo de 1912, se inauguró en el Gremio Literario de Lisboa el *I Salão dos Humoristas Portugueses* [71], que supuso un paso significativo en el camino del modernismo portugués iniciado por Bentes. Estaba dedicada a la



71. 1ª Exposición de los Humoristas Portugueses en el Grémio Listerário, Lisboa, 9 de mayo de 1912

memoria de Celso Hermínio y de Rafael Bórdalo Pinheiro —de ahí que la presidencia recayese precisamente en el hijo de éste, el también caricaturista Manuel Gustavo—, fue inaugurada por el entonces presidente de la República, Manuel de Arriaga, y sirvió para presentar en un mismo espacio a dibujantes experimentados con otros nuevos de gusto más original e imaginativo¹⁹³. En total se expusieron más de trescientas obras de veintiocho expositores —entre ellos el español Rodríguez Castañé, que ese mismo año

¹⁹⁰ Luego él quiso retribuir a los humoristas españoles y organizó en el Teatro San Carlos de Lisboa, una gran exposición en la que participaron Aguirre, Aspíri, Barbaro, Bartolozzi, Bujados, Castañé, D'Hoy, Juan José, K. Hito, Larraya, Manchón, Ochoa, Lopes Rubio, Tito y Vasquez Díaz. Con ellos los artistas portugueses Armando Bastos, Stuart Carvalhais, Domingos Rebelo, António Soares, Ruy Vaz, Ernesto de Canto, Norberto Correia, Almada Negreiros, Arnaldo Ressano, Balha e Mello, Jorge Barradas, J. Blatte, Leal da Câmara, Alfredo Cândido, Francisco de Castro, Hipólito Colombo, Cristiano Cruz, Apeles Espanca, Martinho da Fonseca, Albert Jourdain, Bernardo Marques, Meneses Ferreira, ramos Ribeiro, Rocha Vieira, Sanches de Castro, Albert Durot, Teles Machado, Viriato Silva, José Pacheco y el propio Emmérico Nunes. Véase: *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Emmérico Nunes* (Catálogo), Palácio Foz, Lisboa, 1972.

¹⁹¹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 165.

¹⁹² CASTRO, Laura; "Emmérico Nunes (1888-1968)" in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 48.

¹⁹³ FRANÇA, José-Augusto; *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1979. p. 11.

retrató a Fernando Pessoa¹⁹⁴—, si bien se echó en falta al reconocido caricaturista republicano Leal da Câmara, hasta hacía poco exiliado en París, y que por las mismas fechas realizaba en otro local una exposición individual. Entre los expositores estaban los consagrados, que seguían haciendo caricaturas políticas y criticando a la iglesia, en la misma línea que lo habían estado haciendo durante los últimos años de la monarquía, así Manuel Gustavo, Celso Hermínio, Cândido da Silva, Alfredo Cândido, Rocha Vieira, Saavedra Machado, etc. Pero junto a ellos aparecieron nombres nuevos, como Cristiano Cruz, Jorge Barradas, Almada Negreiros o Emmérico Nunes —no así Carvalhais, entonces en París, que, aunque aparecía en el catálogo, finalmente no llegó a exponer. Éstos jóvenes prefirieron la expresión de lo cotidiano y la innovación en las formas a persistir en la crítica a la religión o a la política.

Aunque el crítico Veiga Simões, en un artículo aparecido en la revista *A Águia*, les daba una importancia similar a los tres primeros, fue seguramente Cristiano Cruz quien más destacó entre los nuevos. Sus obras, de acuerdo con la opinión de Rui Mário Gonçalves¹⁹⁵, eran modernas tanto por la valorización del plano como por la consciencia plástica de la textura o el ritmo de su trazo, lo que unido a su despreocupación por inventar anécdotas (se limitaban tan sólo a captar el mundo circundante) le permitió crear imágenes sutiles que constituyeron una gran novedad y ejercieron considerable influencia en Almada Negreiros y otros compañeros más jóvenes.

En 1913 tuvo lugar el *II Salão dos Humoristas Portugueses* y, si bien tuvo menos eco en la prensa que el obtenido el año anterior, aunque no mejores críticas, sirvió al menos para consolidar la iniciativa. El catálogo, con portada de Cristiano Cruz y prefacio del humorista André Brun, presentaba un número de artistas y obras similar al de la primera exposición, si bien con algunas novedades, como la de los consolidados Leal da Câmara o Jorge Colaço, o la de dos jóvenes que terminarían siendo destacados modernistas: António Soares y Mily Possoz¹⁹⁶. De ahí que estas exposiciones —para 1914 estaba

¹⁹⁴ GONÇALVES, Rui Mário; “As primeiras manifestações do Modernismo” in *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (dir. António Reis), p. 269.

¹⁹⁵ GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p. 56.

¹⁹⁶ Además de los citados, en estas dos exposiciones participaron: Almeida Moreira, Alonso, Amarelhe, António Maria de Oliveira, C. F. Ribeiro, el escultor Canto da Maia, Francisco de Castro, Francisco Teixeira, Francisco Valença, Hipólito Collomb, Hugo Sarmiento, Isidro Aranha, J. O’Neill, Joaquim

prevista la tercera que sin embargo no llegó a celebrarse—, organizadas sin intención de modernidad, hayan sido unánimemente aceptadas como los primeros pasos de una carrera que terminó siendo inevitable, la de la modernidad.

Y es que en Portugal el concepto de modernista, al menos inicialmente, está estrechamente ligado al de humorista. De hecho, la primera vez que se utiliza este término sin connotación peyorativa es con motivo de la *Exposição de Humoristas e Modernistas* que se organizó en Oporto en mayo de 1915. La exposición, animada por un espíritu lúdico y desinhibido, había surgido por iniciativa, entre otros, de Aarão de Lacerda, Nuno Simões y Diogo de Macedo, y aspiraba a ser una fiesta de arte y mundanismo, que sirviese para dar a conocer al gran público las nuevas propuestas estéticas. Con la excusa de la exposición se organizaron veladas, conferencias, algún concierto, se discutió sobre los nuevos caminos del arte, y se terminó aceptando como conceptos fetén términos hasta entonces discutidos como los de “cosmopolitismo” o “modernidad”.

En esta exposición participaron muchos de los artistas que ya lo habían hecho en las dos exposiciones de Lisboa: Cristiano Cruz, Amarelhe, Almada Negreiros, Jorge Barradas, António Soares, etc., pero también otros artistas del norte como João Peralta, Balha e Melo, el escultor António de Azevedo, y, sobre todo, Abel Salazar, que fue de los pocos halagados por una crítica contraria que reaccionó airadamente contra una exposición que se asumía de partida contraria al gusto, a la tradición y al pacatismo reinante en una ciudad burguesa de la que esa misma crítica era principal valedora.

Al año siguiente, dos acontecimientos de intención similar indicaban que la mecha de la modernidad había prendido en la desembocadura del Duero: el Salón de los “Fantasistas” y la segunda exposición de los “Modernistas”, desligada ya del concepto de “humoristas”. El Salón de los “Fantasistas” había sido organizado por Leal da Câmara y Armando de Basto —que ya había expuesto individualmente sus caricaturas en Oporto en 1910—, y pudo verse en el Palacio de la Bolsa durante el mes de enero de ese año. Aunque no participaron ni Cristiano, ni Almada, ni Barradas, sí lo hicieron Abel Salazar

Guerreiro, José Luís, Manuel Gustavo, Meneses Ferreira, Noberto Correia, Nunes Ribeiro, Sanches de Castro, Sedas Pacheco, Sílvio Cerqueira y Viriato Silva.

y Diogo de Macedo. La crítica siguió recibiendo mal este tipo de exposiciones “extravagantes” y “cosmopolitas”, por ser contrarias al “sentir nacional”¹⁹⁷. La II Segunda Exposición, mejor aceptada, contó con la participación, entre otros, de Armando de Basto, Diogo de Macedo, Cristiano Cruz o António Soares.

Así, bien en Lisboa, bien en Oporto, continuaron programándose exposiciones de humoristas o modernistas¹⁹⁸, que durante algún tiempo vino a ser lo mismo, y que marcaron lo que podríamos denominar la *transición del gusto*, pues de esta forma disimulada e irónica, fueron llegando a Portugal maneras distintas de pintar, que sirvieron, sobre todo, para enseñar a ver, o al menos, a ver cosas diferentes de las que cada año, con enorme éxito, se seguían exponiendo en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa.



72. C. Cruz, *Auto-retrato*, 1916, guache s/ cartón, MCh, Lisboa

De todos estos nuevos expositores, algunos, de los que hablaremos más adelante, marcaron la vida artística portuguesa de la primera mitad del siglo, otros, como escribe J.-A. França, quedaron por el camino, ya fuera por falta de talento, de suerte, o porque lo decidieran voluntariamente¹⁹⁹. De entre estos últimos es imprescindible referirse a Cristiano Cruz [72] que quedó en la memoria de sus compañeros como el más brillante, seguro, maduro y culto de todos ellos²⁰⁰, pese a la brevedad de su carrera.

Cristiano Cruz (1892-1915), neurasténico, linfático y triste, como él mismo se calificaba, de humor amargo y audaz²⁰¹, fue quizá el primero y más destacado de los introductores del modernismo en Portugal. De formación autodidacta, en su obra,

¹⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 42.

¹⁹⁸ En alguna de ellas participaron también artistas españoles, como la que tuvo lugar en julio de 1920 en el Teatro de San Carlos, en la que expusieron Vázquez Díaz, Lorenzo Aguirre, Pedro Antequera Azpiri, Francisco López Rubio y Tito.

¹⁹⁹ FRANÇA, José-Augusto; *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1979. p. 14.

²⁰⁰ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XIX” in *Arte Português*, Col. Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986. p. 489.

²⁰¹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 48.

reducida y dispersa por periódicos²⁰² y particulares, se suelen distinguir dos etapas, una primera en la que abundan las caricaturas y los dibujos, generalmente intuitivos, irónicos, sensibles, espontáneos y de trazo fuerte²⁰³; y una segunda, más propiamente pictórica, en la que es visible la influencia de Cézanne, Van Gogh y el expresionismo nórdico. Sin embargo, pese a su importancia, el periodo creativo de Cristiano Cruz fue bastante reducido, primero por haber sido



73. C. Cruz, *Cena de guerra*, 1916-18, guache s/ cartón, MCh, Lisboa

movilizado para participar en la primera Guerra Mundial [73], lo que si bien no redujo su capacidad creativa e incluso es posible que le permitiese entrar en contacto con otros ambientes, sí limitó mucho sus posibilidades de realización; y segundo, porque en 1919, de vuelta en Lisboa, en vez de retomar la iniciativa plástica, para la que tenía un talento natural y una intuición envidiable, prefirió marcharse a Mozambique, donde ejerció como médico-veterinario, en lo que nunca se supo si fue una decisión exclusivamente personal o también una desistencia estética.

Pocos años antes de que Cristiano Cruz se fuese a Mozambique, otro dibujante humorista, polifacético y moderno, **Correia Dias** (1892-1935), se había ido a Brasil. Aunque éste se había mantenido ajeno a las exposiciones colectivas, se ganó, sin embargo, un respeto similar al de Cristiano entre sus compañeros de generación. Fue colaborador artístico de varias publicaciones periódicas, *A Rajada*, *A Águia*, *Ilustração Portuguesa*, etc., de alguna de las cuales fue director gráfico, puesto desde el que facilitó la colaboración de otros artistas modernos. En Brasil se casó con la poeta Cecília Meireles y alcanzó enorme éxito como decorador hasta que se suicidó en 1935.

²⁰² Colaboró, al menos, en las siguientes publicaciones: *A Águia*., *Centauro*, *Farsa*, *Gorro*, *A Luta* , *Novidades*, *A Rajada* y *Sátira*.

Las emulaciones futuristas: Almada Negreiros y Santa Rita Pintor.

Pero entre tanto, Almada Negreiros [74] había expuesto individualmente en 1913, y eso favoreció el contacto con Fernando Pessoa²⁰⁴, a raíz de la reseña que éste hizo en *A Águia* de aquella exposición, forjándose a partir de ahí una complicidad entre ambos que facilitó mucho la llegada de las vanguardias a Portugal. Por eso, cuando en 1915 aparece *Orpheu*, ambos ya se conocían, y aunque probablemente el comedido Fernando Pessoa soportase mal el exhibicionismo de Almada, su íntimo Álvaro de Campos sentía por él una particular debilidad. El gusto por el escándalo y la provocación, tanto social como cultural²⁰⁵, de la que hacía gala el joven y alegre Almada, siempre un poco payaso, pero de indudable vocación modernista, debió seducirle.



74. Almada Negreiros, *Autorretrato*, 1940, alambre, tinta china s/papel, col. Particular, Lisboa

De la mano de este provocador *excéntrico y loco peligroso*²⁰⁶ que fue Almada y de otro tan displicente como él, Santa Rita Pintor, llegó el Futurismo a Portugal, al menos en su vertiente artística, pues en la literaria, como ya vimos, el protagonismo le cupo a Sá-Carneiro y Álvaro de Campos (F. Pessoa). Y dentro de esta vertiente artística, más por la intención que por la realización en sí, pues en términos plásticos ninguno dejó una obra

²⁰³ QUEIROZ, Carlos; “Da arte moderna em Portugal” in *Variante*, nº de primavera, 1942, p. 13.

²⁰⁴ Nuno Júdice narra el encuentro entre Almada Negreiros y Fernando Pessoa en los siguientes términos: “Habiendo leído la nota de *A Águia*, Almada buscó a Pessoa y fue a encontrarlo en un café do cais do Sodré, el Gibraltar, café que ya no existe. Se presentó y después de agradecerle las referencias elogiosas de la crítica, le pidió a F. Pessoa que le explicase una frase que no había entendido.

— ¿Qué es lo que el señor Fernando Pessoa quiere decir cuando escribe: ‘Almada Negreiros no es un genio— se manifiesta en no manifestarse’?

La pregunta en un joven de 18 años tenía algo de provocación. Pero Pessoa, fingiéndose, naturalmente, comprometido, replicó:

— Oiga, amigo, voy a hablarle francamente, yo no fui a ver su exposición y no entiendo nada de arte...”

De esta *boutade* nacerá una colaboración en el que el lado provocativo y excesivo de Almada es aprovechado para acentuar la vertiente futurista del modernismo”. Véase JÚDICE, Nuno; “Almada-Negreiros no contexto modernista” in *O processo poético*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [Lisboa], 1992, p. 104.

²⁰⁵ LOURENÇO, Eduardo; “Almada ou do Modernismo com provocação” in *Almada. A cena do corpo*. (Catálogo), Centro Cultural de Belem, Lisboa, 1993, p. 31.

²⁰⁶ COTINELLI TELMO, “30 anos de desenhos, de agitação de ideias e problemas artísticos, de velocidade e de espírito” in *Almada. A cena do corpo*. (Catálogo), Centro Cultural de Belem, Lisboa, 1993, p. 97.

propiamente futurista. Con todo, sintetizando, tres fogonazos, o tres “almadazos”, podrían ilustrar la irrupción del Futurismo en Portugal: el manifiesto anti-dantas, la sesión futurista en el Teatro República y la publicación de la revista *Portugal Futurista*.

En 1915, Almada Negreiros, escribió una novela titulada *A Engomadeira* (publicada en 1917), el poema *A cena do ódio*, colaboró con la revista *Orpheu*, montó el espectáculo *O sonho da rosa* y publicó el *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* [75]. Éste, escrito como reacción al estreno de la pieza teatral de Júlio Dantas *Soror Mariana Alcoforado*, fue una agresión indisimulada al convencionalismo literario que representaba J. Dantas: «Morra o Dantas, morra! Pim!», en un momento en que el autor de *A ceia dos cardeais* era el paradigma del éxito literario en Portugal.



75. *Manifesto Anti-Dantas*, 1915

Luego, en mayo de 1917, Almada fue el principal organizador de lo que se llamó la *1ª Conferência Futurista* [76], un espectáculo celebrado en el entonces Teatro República, y con la que, según los propios organizadores, se inauguraba oficialmente el futurismo en Portugal. Vestido con un mono de trabajo, Almada se presentó ante una sala medio llena que le recibió con pataleos y aplausos, eran casi todos intelectuales o curiosos conscientes de formar parte de un circo en el que la única trapecista era “la intensidad de la vida moderna”. En aquel ambiente de público un tanto libertino y muy entregado, Almada escenificó el *Manifesto futurista às gerações portuguesas do século XX*, y con él la ruptura con la tradición, el canto a la intensidad, a la fuerza viril de la juventud, la apología de la guerra, el vitalismo, las desigualdades, etc., y puesto que no podían dejar de ser portugueses, la exigencia de una patria que los mereciera. Además se leyeron otros manifiestos extranjeros, se anunciaron nuevos proyectos para el nuevo Portugal, y finalmente se disolvieron, satisfechos, a esperar la reacción de la prensa. Una prensa indolente, miedosa y servil, en sintonía con este Portugal dormido desde los tiempos de Camões. Y efectivamente la



76. *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, 1917

prensa reaccionó entre ofendida y extrañada ante tanto impropio que consideraba excesivo, extravagante e innecesario.



77. *Portugal Futurista*
“publicação eventual”,
Lisboa, 1917

Pero una vez agotada la experiencia de *Orpheu*, el futurismo necesitaba de otra publicación que le diera continuidad. Con esta intención se ideó en noviembre de 1917 *Portugal Futurista*²⁰⁷ [77], publicación nominalmente dirigida por Carlos Filipe Porfírio, pero sustentada por Almada y Santa-Rita, y en la que, además de textos traducidos de Marinetti, Boccioni, Carrà, se insertaron colaboraciones de Amadeo de Souza-Cardoso, Raul Leal, Pessoa, Sá-Carneiro, Apollinaire, Blaise Cendrars o José Pacheco. Aunque la publicación realmente no tuvo difusión, fue aprehendida por la policía antes de salir de la tipografía, sin embargo, se la puede considerar como la única revista dentro del modernismo portugués que asume, de un modo, al mismo tiempo, polémico y programático, una orientación claramente futurista²⁰⁸. Ahí aparecía publicado por primera vez el «Mandato de despejo aos Mandarins de Europa», firmado por Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), y que según J.-A. França valdría por sí mismo la edición de la revista, pues es el que le da al futurismo portugués la justificación que necesita tanto en los dominios de la sociología, de la política como de la estética²⁰⁹.

Ahora bien, pese al liderazgo de Pessoa-Álvaro de Campos, no cabe duda de que en un sentido propiamente marinettiano del término, Almada es el más futurista de los literatos portugueses, no sólo, como escribe Teolinda Gersão, por razones temperamentales —es el más dinámico, ágil, irreverente y combativo—, sino también porque carece de la vertiente profundamente reflexiva de Pessoa o de la sensibilidad enfermiza de Sá Carneiro; aunque, de acuerdo con Bernardo Pinto de Almeida, ese cuño futurista no sea perceptible en su obra plástica²¹⁰. Por otra parte, Eduardo Lourenço escribió que la provocación de Almada, contrariamente a la de Álvaro de Campos, fue siempre directa y reducida al ámbito portugués, con nombres propios y gente conocida, en sintonía con los

²⁰⁷ Para su consulta puede verse la segunda edición facsimilar, con estudios introductorios de Nuno Júdice y Teolinda Gersão, *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1982.

²⁰⁸ *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lello & Irmão, Eds., Oporto, 1992 (2ª edición), p.241.

²⁰⁹ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XX” in *Arte Português*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986. p. 492.

consejos de agresión futurista²¹¹. Con todo, el espontáneo Almada debió sentir desde muy joven la necesidad de dar, como Maiakovski, “una bofetada en el gusto del público”, y como aquél, la dio.

Pero Almada también tuvo su aventura parisina, y tras un periodo de cierto protagonismo como bailarín, en 1919 llegó a París y allí, paradójicamente, “descubrió” Portugal, o al menos adquirió una conciencia nacional que estuvo siempre presente en el resto de su obra. De esa experiencia escribió: “el arte no vive sin la patria del artista”²¹². De vuelta a Lisboa, interviene como galán en una película de Afonso Gaio, da conferencias, colabora en distintos periódicos, ilustra publicaciones, publica poemas, teatro y novela, interviene en la decoración del café *A Brasileira do Chiado* o el *Bristol Club*, etc., hasta convertirse, en el «poliápto» por excelencia de la cultura portuguesa, en denominación de Pessoa²¹³; hasta que en marzo de 1927 se viene a Madrid[78].



78. Almada Negreiros, *Autorretrato*, (Madrid) 1927, óleo sobre tela, col. particular, Lisboa

“Cuando Almada Negreiros se presentó en [el café] Pombo, con su colección de dibujos, Gómez de la Serna, levantándose de su trono popular o de su taburete imperial, abrió los brazos y la voz, en una entusiástica y cordialísima bienvenida. Almada, nervioso, alto, sonriente, “negreiro” de ojos y cabello, “almado” de inteligencia y simpatía, nos tendió su mano y nos mostró sus dibujos”²¹⁴. Así empezaba el poeta y prosista Antonio Espina un artículo que escribió sobre Almada en *La Gaceta Literaria*, (nº 13, Madrid 1-7-1927), revista clave de la vanguardia española²¹⁵ en la que el prosista del 27 se encargaba, junto al crítico de arte catalán Sebastià Gasch, de la página «Gaceta del Arte».

²¹⁰ ALMEIDA, Bernardo F. Pinto de; *Pintura portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Eds., Porto, 1993, p. 27.

²¹¹ LOURENÇO, Eduardo; “Almada ou do Modernismo com provocação” in *Almada. A cena do corpo*. (Catálogo), Centro Cultural de Belem, Lisboa, 1993, p. 32

²¹² Citado por J.-A. França en FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 130.

²¹³ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 128

²¹⁴ Artículo reproducido en *Colóquio*, nº60, Lisboa, octubre 1970. pp. 7-10.

²¹⁵ BONET, Juan Manuel; “Gaceta Literaria” in *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 260.

En Madrid²¹⁶, además de participar en las tertulias del Café Pombo y de colaborar en *La Gaceta Literaria*, que le organizó una exposición individual en los salones de la Unión Iberoamericana, realizó portadas e ilustraciones para las publicaciones *ABC*, *Blanco y Negro*, *Crónica*, *El Sol*, *La Farsa*, *La Novela de Hoy*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Revista de Occidente*, etc. Se encargó también de las decoraciones murales de la *Fundación del Amo* en la Ciudad Universitaria de Madrid, del cine *San Carlos*, del *Teatro Muñoz Seca*, etc.



79. Almada Negreiros, Detalle de los frescos de la Estación Marítima de Alcântara, Lisboa.

En 1932 regresó a Lisboa, se casó con la pintora Sarah Affonso (1934) y desarrolló una intensa actividad artística, sin abandonar su carrera literaria. La calma impuesta por la dictadura de Salazar, tan distinta a la efervescencia social y política que había dejado en Madrid, le permitió vivir con desahogo y reconocimiento, pocas veces falto de encargos oficiales, y siempre marcado por un afán experimentalista que ha condicionado la evolución de su obra.

Sin entrar a valorar su faceta literaria —poesía, teatro, novela y ensayo, que hacen de él un caso singular y extraordinario del panorama cultural portugués del siglo XX²¹⁷—, su obra plástica se caracteriza por un predominio casi constante del dibujo y de la línea, perfectamente dominada y elegante²¹⁸, aunque a partir de los años treinta evoluciona, recurriendo cada vez más a colores puros y luminosos, que le sirven para estructurar las composiciones en distintos planos. En resumen, composiciones muy estudiadas, líneas

²¹⁶ Para el estudio de este periodo de la vida de Almada Negreiros puede consultarse: SOUSA, Ernesto de; *Re començar, Almada em Madrid*, I.N.C.M., Lisboa, 1983.

²¹⁷ Para un conocimiento exhaustivo de su obra remitimos a: *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)* [Coord. Celina Silva], Ed. Fundação Eng. António de Almeida, Oporto, 1998; ALMADA NEGREIROS, *Obra Completa* [Organización Alexei Bueno, introducción José-Augusto França], Editora Nova Aguilar, Río de Janeiro, 1997; *Almada Negreiros* (Catálogo) [texto de Margarida Acciaioli], Ed. Fundación Juan March, Madrid, 1994; ACCIAIUOLI, Margarida; *Almada*, CAM-FCG, Lisboa, 1985.

²¹⁸ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 38.

marcadas y colores puros, pueden ser características sintetizadoras de una obra que en su fase final se acercó a un abstraccionismo que en opinión de Rui Mário Gonçalves debe ser considerado como arte conceptual²¹⁹. Además hay que destacar su pintura mural, con la que se decoró las estaciones marítimas de *Alcântara* [79] y *Rocha do Conde de Óbidos* y las vidrieras que realizó para la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, obra del arquitecto Pardal Monteiro.

El poeta Carlos Queiroz describió a Almada como una visualidad plástica afinadísima, una imaginación desconcertante, una facilidad expresiva casi ilimitada y esa gracia intuitiva, consciente y brillante de quien dijo una vez que “la alegría es la cosa más seria de la vida”²²⁰. Para Florido de Vasconcelos, es, tal vez, el más extraordinario animador de la vida mental (no sólo artística) de los portugueses durante cincuenta años²²¹, aunque como escribe J.-A. França, de él quedó una imagen de portugués sin maestro y, también, trágicamente, sin discípulos²²².

Si antes dijimos que Almada fue la fotografía de aquel espectáculo que se celebró en abril de 1917 en el Teatro República, y que dieron en llamar «sesión de presentación del futurismo al pueblo portugués», ahora hemos de decir que el negativo de aquella imagen fue **Santa Rita Pintor** (1889-1918). Personaje raro y contradictorio, omnipresente y encubridizo, él mismo dijo que en Portugal, “futurista declarado há só um, que sou eu”²²³. Y probablemente tenía razón²²⁴.

Ahora bien, ¿Quién es este fantasma del Modernismo portugués que siendo entonces casi todo es hoy sólo un nombre? Un nombre casi sin obra, porque, como dice Carlos Queiroz, dos fueron los verdaderos introductores del arte moderno en Portugal, Amadeo de Souza Cardoso y Guilherme Santa-Rita, el primero, más por su obra que por su presencia, el segundo, casi exclusivamente por su presencia²²⁵.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 40.

²²⁰ QUEIROZ, Carlos; “Da arte moderna em Portugal” in *Variante*, nº de primavera, 1942, p. 15

²²¹ VASCONCELOS, Florido de; *A arte em Portugal*, Ed. Verbo, Lisboa, 1984, p. 82.

²²² FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 504.

²²³ Carta de Santa Rita Pintor a Homem Cristo publicada en *A Ideia Nacional*, 4-5-1916, y citada por GERSÃO, Teolinda; “Para o estudo do futurismo literário em Portugal” in *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1982. p. 23.

²²⁴ Para una visión completa de este artista véase: CHAVES, Joaquim Matos; *Santa Rita Pintor—Vida e Obra*, Ed. Quimera, Lisboa, 1989.

²²⁵ QUEIROZ, Carlos; “Da arte moderna em Portugal” in *Variante*, nº de primavera, 1942, p. 12.



80. Santa-Rita Pintor

Estudiante en Lisboa, alumno de Luciano Freire y Veloso Salgado, consiguió una beca del Estado para estudiar en París adonde se fue en 1910. Y allí, el muchacho serio, aplicado y brillante²²⁶ que había sido hasta entonces, se transformó en quien es, probablemente, el personaje más excéntrico de la cultura portuguesa. Fue de los pocos portugueses que estaban en aquel salón de París en el que Marinetti dio la primera conferencia futurista, y de allí salió entusiasmado y futurista él también, hasta tal punto que desde entonces el futurismo

fue su única tarjeta de presentación. Luego asistió a la exposición de los futuristas en la galería Bernheim Jeune, conoció personalmente a Marinetti, se empeñó en traducir los manifiestos al portugués y editarlos en Portugal, etc. Aprovechó su estancia en París no para vivir a la moda, sino para hacer de la modernidad un modo de vida y de esto, como de su carácter e intenciones, le hablaba frecuentemente Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, en las muchas cartas que le enviaba desde París²²⁷. De ellas Pessoa pudo forjarse una imagen de Santa-Rita como un tipo “fantástico”, “ultramonárquico”, “imperialista” e “insoportablemente vanidoso”²²⁸.



[81] Santa-Rita Pintor, *Cabeça*, 1910, óleo s/tela, MCh. Lisboa

Pero en septiembre de 1914, huyendo del Plan Schlieffen, vuelve a Portugal, y cuentan que cuando apareció en Lisboa, tuvieron miedo de él como de la llegada de un fantasma. Era un tipo alto, flaco, con la delgadez aflictiva de un galgo, la espalda encorvada y los omoplatos sobresaliendo del abrigo como triángulos de madera²²⁹. Tenía una capacidad enorme para fabular, para

²²⁶ ALVES, João; “Os modernistas” in *Lusíada*, vol. 3, nº11, Junio de 1959, p. 269

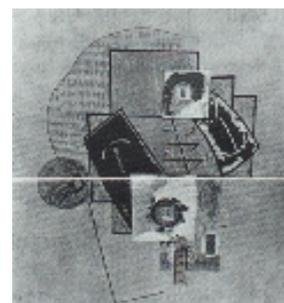
²²⁷ Vease: *Obras completas de Mário de Sá Carneiro: Cartas a Fernando Pessoa* (prefacio de Urbano Tavares Rodrigues), Ed. Ática, Lisboa, 1973.

²²⁸ Entrecorillados citados por: FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 54.

²²⁹ Reporter X [REINALDO FERRERIRA], “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 37. La descripción continúa: “El rostro cadavérico, estrecho, largo; los cabellos peinados al medio y caídos sobre las orejas. Y todo trajeado de negro: negro era el sombrero, metido hasta la nuca, negros los guantes, la camisa, la corbata, las polainas, las botas... Se

inventar historias inverosímiles que contaba silabeando mucho las palabras, abriendo los ojos, desenterrando la voz, como un médium en trance²³⁰. Su indisimulada afectación le daba un aire entre envirotado y arrogante que no siempre era bien recibido, y muchos menos cuando además él se jactaba de ser monárquico y alardeaba de ello en un momento en que todos en Portugal eran republicanos²³¹.

De él apenas se conocen obras modernas [81], de hecho, nunca las expuso, y las que se conocen —excepto una copia de la *Olympia*, de Manet, que envió desde París, obligado por su condición de becario— aparecieron primero en el número 2 de la revista *Orpheu* (1915), —eran cuatro *hors-textes* en la línea de los *papiers collés* utilizados por Georges Braque y Pablo Picasso en 1912— y luego otras cuatro, junto a un texto laudatorio de Bettencourt-Rebello sobre su figura, que ilustraban el número único de *Portugal Futurista* (1917); aunque en esta publicación causó más impresión incluso que las obras, una fotografía suya [80], en la que Santa-Rita aparece sentado, vestido con un traje de cuadros y gorro negro, en una desafiante actitud de pose serena mirando al objetivo; completada con el siguiente pie de foto: «Santa-Rita Pintor, o grande iniciador do movimento futurista em Portugal»



82. Santa-Rita Pintor, *Estojo Científico de Uma Cabeça + Aparelho Ocular + Sobreposição Dinâmica Visual + Reflexos de Ambiente x Luz (Sensibilidade Mecânica)*, París, 1912.

arrastraba por la calle como si fuese derramado (vertido) por un frasco inmóvil de tinta de Nankin... Se abrían claros a su paso, como si temiesen que manchara o pingase la negrura de su pincelada”.

²³⁰ Reporter X [REINALDO FERRERIRA], “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 37.

²³¹ Cuentan que una vez en el café Brasileira, después de haber declamado acusaciones políticas bastante graves para la sensibilidad de la época, vinieron a avisarle de que le estaban esperando en la puerta tres tipos para darle un escarmiento. Por lo que se dice, primeramente Santa-Rita se descompuso, pero luego recuperó la serenidad (...) y se dirigió a los tres matones que le esperaban en la puerta:

—¿Son ustedes los caballeros que están esperando al pintor Santa-Rita para darle una soba?

Los tres se miraron sorprendidos, entonces uno dio un paso al frente tomando la pregunta como un desafío y le dijo:

— Sí... ¿y qué?

— Los caballeros están mal informados... Eso fue una broma que algún malicioso (maroto) les gastó... Santa Rita Pintor no existe...

Y dándose con la mano extendida en el pecho estrechísimo y huesudo, concluyó:

—Esto que los caballeros ven aquí es todo ropa... Existe, sí, el abrigo, la chaqueta, el chaleco, la camisa, la camiseta de Santa Rita; pero el Santa-Rita propiamente dicho no existe.

Vease; Reporter X [REINALDO FERRERIRA], “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 37 y ss.

La influencia futurista se aprecia igualmente en los títulos, intencionadamente largos y confusos, como si también ellos formaran parte del anticonvencionalismo de la obra. Una de las más reproducidas, que apareció en el número 2 de *Orpheu*, se titula, por ejemplo, *Estojo Científico de Uma Cabeça + Aparelho Ocular + Sobreposição Dinâmica Visual + Reflexos de Ambiente x Luz (Sensibilidade Mecânica)* [82], y está datada en París en 1912.

Esta escasez de obras ha sido explicada de distintas maneras. En 1919, su amigo Carlos Pereira publicó un opúsculo titulado *Santa-Rita Pintor. In Memoriam*, en el que venía a decir que Santa-Rita gastaba mucho más tiempo y energía en idear obras imprevisibles y probablemente irrealizables que en la materialización de las mismas. Además, se cuenta que antes de morir tuberculoso en 1918, pidió a su hermano, el poeta Augusto Santa-Rita, que destruyese todos los cuadros futuristas que tuviera. Esta decisión, respetada, se explica según Rau Leal, porque Santa-Rita se tomaba tan en serio la vida y el arte, que no quiso que le sobreviviesen sus obras por considerar que éstas no habían alcanzado aún el nivel deseado²³². En esta misma línea insiste João Alves cuando escribe que Santa Rita, con esa decisión, fue por primera vez profundamente sincero, y que la tomó por haber comprendido que su obra cubo-futurista no era todavía Pintura.

Pero aun cabe otra explicación, quizá menos generosa, pero sin duda mucho más acorde con su carácter, y es la de pensar que con esa decisión Santa-Rita estaba construyendo —y esto sería lo verdaderamente vanguardista de su obra— su propio silencio. Igual que Kafka pidió a su amigo Max Brod que quemara sus escritos —algo que éste no hizo—, Santa-Rita se lo pidió a su hermano consciente de que esto contribuiría a forjar el mito que hoy es y que siempre quiso haber sido. El silencio de la obra es la intención del artista. Y si obra e intención no son, la primera porque fue destruida, la segunda porque por definición nunca fue, entonces, sólo el artista es. Y puesto que es autor de una obra incommunicable en cuanto que no existe, es, necesaria e irreprochablemente un artista indiscutible²³³.

²³² Texto aparecido en la revista *Tempo Presente*, y citado por GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p. 67.

²³³ Para una reflexión sobre la construcción del silencio es hermoso el texto de Félix de Azúa “Silencio” in *Diccionario de las Artes*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995, pp. 266-269.

El primer descubrimiento de Portugal en el siglo XX: Amadeo de Souza-Cardoso.

También futurista, aunque como él mismo decía, mucho más que eso, Amadeo de Souza-Cardoso representa, por sí solo, otro de los caminos por los que la modernidad llegó a Portugal. En una entrevista que le hicieron en el diario *O Dia*, publicada el 5 de diciembre de 1916, poco después de que la guerra le devolviera a Portugal, afirmaba: “As escolas morrem. Nós os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola”²³⁴.

Souza-Cardoso [83] había nacido en noviembre de 1887 en Manhufe, alrededores de Amarante, en el seno de una familia viticultora, acomodada y noble. Tras estudiar el bachillerato en Coimbra, en 1905 llegó a Lisboa para formarse en arquitectura, pero al año siguiente se marchó a París y se instaló en el Boulevard de Montparnasse. Allí, mientras se preparaba para entrar en la Escuela de Bellas Artes, frecuentó varias academias libres —entre ellas el taller del colorista catalán Anglada Camarasa—, y desarrolló con éxito una admirable obra como caricaturista, a la que le había animado el hipercrítico y suicida Manuel Laranjeira, poeta con quien Souza-Cardoso entabló una estrecha amistad durante sus vacaciones anuales en Espinho. Por entonces, Amadeo, sin las limitaciones económicas de los becarios portugueses —que como F. Smith, E. Viana o E. Nunes, también estaban París y con los que él tuvo buena relación aunque marcando distancias y evitando ciertas complicidades—, tenía arrendado un estudio en la Cité Falguère —muy próximo al de Modigliani, su gran amigo en París— que luego pasó a José Pacheco, cuando él se instaló en otro de la Rue de Fleurus, contiguo al de Gertrude Stein. Probablemente por mediación de esta escritora estadounidense conoció al pintor y crítico de arte Walter Pach, encargado en 1913 de organizar el *Armory Show*, primera exposición de arte



83. A. Souza-Cardoso, *Autorretrato*, 1913, grafito s/papel, FCG-CAMJAP, Lisboa.

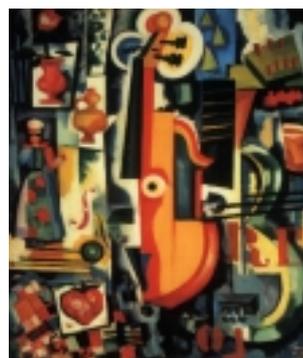
²³⁴ Citado, entre otros muchos, por GERSÃO, Teolinda; “Para o estudo do futurismo literário em Portugal” in *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1982. p. 26.

moderna que se vio en Estados Unidos y en la que Souza-Cardoso estuvo representado con ocho cuadros.

En París trató, con más o menos intensidad, a Brancusi, Archipenko, Juan Gris, Max Jacob, etc., y mantuvo siempre una intensa actividad creativa, cuyos resultados exponía (*Salon des Indépendants*, en su estudio con Modigliani, en la galería *Der Sturm* de Berlín, etc.) y publicaba (*XX Dessins par Amadeo de Souza-Cardoso*, un lujoso álbum prefaciado por Jérôme Doucet), y que le fueron aproximando al cubismo, en una curiosidad personal bastante simétrica con la evolución del arte moderno.

Esta “presencia” de Amadeo, como hemos dicho, le valió el convite Walter Pach para participar en la primera Gran Exposición de Arte Moderno en los Estados Unidos, conocida como el *Armory Show*, y que tuvo una importancia determinante en la difusión y consolidación de las nuevas tendencias pictóricas. Entre los trescientos expositores que participaron estaban prácticamente todos los postimpresionistas de importancia, y la exposición se pudo ver primero en Nueva York (donde el coleccionista y crítico Artur Jerome Eddy compró tres cuadros de Amadeo que figuran actualmente en el *Art Institut* de Chicago) y después en Chicago y Boston.

Pero cuando ya estaba integrado en el ambiente moderno de París, cuando había compartido estudio con Modigliani y Braque le había hecho un retrato cubista, cuando Apollinaire había aludido elogiosamente a sus obras y ya había expuesto en el *Salon des Indépendants*, en el *Armory Show* y con Picasso y Braque en la galería de Herwarth Walden *Der Sturm* de Berlín, cuando sus obras viajaban para ser expuestas colectivamente por Munich, Hamburgo, Colonia, etc., la guerra se fue adueñando de París y Amadeo de Souza-Cardoso, como todos los que pudieron, emprendió lo que paradójicamente se podría llamar la diáspora de la recogida. Así regresó al seno, conservador y clasista, de su familia en Amarante. Le acompañaba una muchacha francesa.



84. A. Souza-Cardoso, *Trou de la Serrure...*, 1916, óleo s/tela, FCG-CAMJAP, Lisboa

Así, mientras Moltke, Falkenhayn, Foch o Petain, sustituían los movimientos por las posiciones y unos y otros se atrincheraban en Verdún o en Somme, él siguió pintando en su casa de Manhufe. Aislado de las influencias de París, pero no por ello ajeno a la vanguardia, porque como escribía Randal Lemoine en *Figaro* con motivo de la exposición que sobre Amadeo se celebró en 1958 en la Casa de Portugal en París, llama la atención que en apenas once años, Souza-Cardoso tocase, y siempre con facilidad, todos los estadios de la pintura, pero aún sorprende más que gran parte de ellos fueran concebidos en una pequeña aldea de Portugal, ajeno a cualquier influencia de sus contemporáneos y que sin embargo no solamente no desentone con ellos, sino que, en algunos casos, incluso los supere en modernidad²³⁵.

Efectivamente, la obra de Amadeo de Souza-Cardoso, pese a las limitaciones temporales, abarca todas las corrientes pictóricas de su tiempo, y lo hace en sincronía con los movimientos europeos, lo que es una particularidad excepcional en la pintura portuguesa, excesivamente acostumbrada a ejemplos de virtuosismo admirable, pero también de un epigonismo decepcionante. La obra de Amadeo²³⁶, sin embargo, es una

frenética evolución pictórica que arranca con sus caricaturas iniciales, luego pasó por dibujo estilizado y elegante que abandonó seducido por el cubismo; y tras un periodo de experimentación cubista, donde es posible distinguir una fase analítica de otras obras más próximas al cubismo sintético,



85. A. Souza-Cardoso, *Ciganos/Espanha*, 1909-1910, óleo s/madera, MMASC, Amarante

Amadeo se adentra, influenciado por los planteamientos «órficos» de Delaunay, en propuestas estéticas de abstracción formal casi desconocidas hasta entonces. No obstante, aún se puede distinguir una fase expresionista, iniciada en 1914 y que fue una vía de escape durante algún tiempo en Amarante, hasta que la relación con los Delaunay, el

²³⁵ Artículo reproducido en “Há 50 anos morreu Amadeu de Sousa Cardoso” in *Jornal de Letras e Artes*, año VIII, nº 267, noviembre de 1968, pp. 15 y 16.

contacto directo con el Portugal rural y el entusiasmo de las inquietudes lisboetas le llevaron a nuevas propuestas de un cromatismo folklórico de tendencia futurista.

Tratando de explicar brevemente esta evolución, podríamos decir que su pintura inicial: *Ciganos/Espanha* [85], *Os galgos*, *O castelo*, etc., es, sobre todo, decorativa y rítmica, con mucho color y una manifiesta propensión a lo exótico, donde es posible encontrar la influencia de Modigliani, Brancusi, los ballets rusos de Diaghilev o la tapicería oriental, todo en una multiplicidad de estilos bastante armónica.

A partir de 1913, el arte de Amadeo se aproxima al cubismo, aunque mantiene siempre un cuño personal, fruto de quien busca en la constante experimentación soluciones propias. Así, Souza-Cardoso es cubista, pero experimenta en la faceta que menos le interesó a los cubistas, el color, y frente a los colores esfumados de este movimiento, él propone una paleta más visual y rítmica, acorde con el *orfismo*; que es un término que Guillaume Apollinaire acuñó—con motivo de la presentación de una exposición de Delaunay en la galería berlinesa *Der Sturm* en 1912— para designar a la corriente artística que, partiendo del cubismo y sirviéndose del color, experimenta con la simultaneidad de contrastes cromáticos que está en el origen de la abstracción [86].

J.-A. França²³⁷, tras realizar un estudio comparativo y pormenorizado de la obra de Souza-Cardoso en relación con la de Kupka, Larionov, Kelaunay, Léger, Picabia o Mondrian, establece la hipótesis de que Amadeo fue el primer pintor que, tras pasar por la fase analítica y sintética del cubismo, entendió y practicó la abstracción. Sin embargo, otros autores como Giulia



86. A. Souza-Cardoso, *Composição abstracta. Étude B*, 1913, óleo s/tela, FCG-CAMJAP, Lisboa.

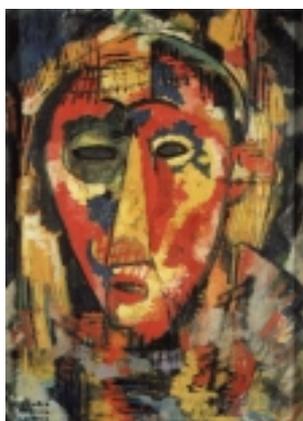
²³⁶ La misma pudo contemplarse en Madrid entre el 16 de enero y el 1 de marzo de 1998 en la Fundación Juan March. Véase: *Exposición antológica de Amadeo de Souza Cardoso* (Catálogo, con textos de António Cardoso y Javier Maderuelo), Fundación Juan March, Madrid, 1998.

²³⁷ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 84. Para mayor profundización puede verse FRANÇA, José-Augusto; *Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, 1957.

Veronesi, han sostenido que Amadeo estuvo siempre dentro de la estricta poética cubista, sólo que, igual que le sucedió a Delaunay, rozó la abstracción, pero no por una búsqueda intencionada de la misma, sino por una despreocupada descomposición volumétrica del objeto²³⁸. Sea como fuere, cuadros como *Peinture abstraite*, *Pintura*, *Les Cavaliers*, etc. no cabe duda de que están más cerca de la abstracción, aunque no sea del abstraccionismo lírico de Kandiski, que del cubismo ortodoxo.

En 1914, por influencia alemana, Amadeo se dejó seducir por el expresionismo, y realizó una serie de «Cabeças» [87], de colores vivos y trazos angulosos, que revelan un temperamento fuerte y una ebullición interior que están más en la línea del sensacionismo expresionista que de la frialdad analítica del cubismo. No obstante, el expresionismo de Amadeo, quizá como toda su obra, es sobre todo personal, de ahí que J.-A. França, a la hora de contextualizarlo, sólo encuentre paralelismos con las «máscaras» que Jawlensky realizará en los años veinte.

Mientras está inmerso en esta serie y durante un viaje a Barcelona, en el que visitó a Gaudí, estalla la guerra y, como ya dijimos, se ve obligado a volver a su casa familiar.



87. A. Souza-Cardoso, *A máscara de olho verde cabeça*, 1915, óleo s/tela, Col.JESC, Amarante

Pero en Portugal, ni su vida de señorito acomodado, ni las jornadas de caza, ni los paseos a caballo le atenúan el ansia creativa que arrastra por temperamento. Sólo la llegada en 1915 de Sonia y Robert Delaunay, también sorprendidos por la guerra y que se instalan en Vila do Conde, se convierte en una especie de desahogo intelectual. Con ellos, y con Eduardo Viana, se embarca en nuevos proyectos no concluidos, pero sin duda estimulantes. El permeable Amadeo vuelve a sentirse seducido por las teorías delaunianas, que ya conocía, aunque del simultaneísmo «órfico» de Delaunay sólo le interesara su

valor decorativo, la sensación ideográfica de movimiento que producen, y que calma, al menos temporalmente, su ansia constante de experimentación. Además Amadeo introduce elementos propios del folklore portugués, tal vez influido ahora por las inquietudes etnográficas de Sonia Delaunay o enternecido por el redescubrimiento del

²³⁸ Artículo aparecido inicialmente en la revista mensual de arte y cultura *Emporium*, junio de 1958 y reproducido en “Há 50 anos morreu Amadeu de Sousa Cardoso” in *Jornal de Letras e Artes*, año VIII, nº

paisaje de su infancia y la sencillez de su gente, a la que, por otra parte, había sido siempre bastante ajeno.

En estos años, Amadeo tampoco fue indiferente a la eclosión creativa de Lisboa, se cuenta que con motivo de la publicación del *Manifesto Anti-Dantas*, Amadeo envió una postal a Almada Negreiros en la que decía “Almada: Viva. Viva. Substantivo. Impar. Um...”²³⁹, que estimuló enormemente a Almada e incorporó a Amadeo a la órbita del futurismo lisboeta. A partir de ahí Amadeo se convirtió en otra referencia de la vanguardia, Almada dijo proféticamente que era la “primeira descoberta de Portugal no século XX”, se le organizó una exposición en Lisboa, se le invitó a participar en el *Portugal Futurista*, y Pessoa pudo conocer directamente una obra de la que ya tenía referencias, y no elogiosas precisamente, por la pluma de su amigo Sá-Carneiro²⁴⁰. Con todo, si hacemos caso a J.-A. França, Amadeo sólo fue futurista en apariencia y lo fue más por el deseo de polémica que representaba este movimiento que por sus nuevos planteamientos formales.



88. A. Souza-Cardoso, *Pintura (Coty)*, 1917, óleo s/tela, FCG-CAMJAP, Lisboa

Aún cabe distinguir en la obra de Amadeo una fase que los estudiosos han calificado de protodadaísta. Son concretamente sus últimos cuadros, realizados entre 1917 y 1918. *Cristo Vermelho*, *Pintura* [88], etc., obras de difícil clasificación histórica, que recurren a

267, noviembre de 1968, p. 17.

²³⁹ En una entrevista a Almada Negreiros publicada en *A Capital*, (20-8-1968), el propio Almada cuenta en los siguientes términos aquel hecho: “En 1915, el correo me trajo una postal. La postal decía así: ‘Almada: Viva. Viva. Substantivo. Impar. Um...’ Firmado: ‘Amadeo de Souza-Cardoso’ Yo no sabía todavía que en el mundo había una persona que se llamaba Amadeo de Souza-Cardoso. Esto me dio una alegría enorme: haber recibido un día las primeras palabras de Amadeo antes de que nadie me lo presentase. Y tal vez por equivocación... Luego lo conocí poco tiempo después. Con motivo de la preparación de la exposición de 1916. Yo le pregunté: ‘¿Su postal fue con motivo del *Manifesto Anti-Dantas*?... Él me respondió: ‘¡Claro! El grito estaba dado...’ Cita tomada de GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p. 71.

²⁴⁰ Sá-Carneiro ya le había hablado hacía años a F. Pessoa de Amadeo Souza-Cardoso en una carta fechada en París el 10-12-1912, en la que decía: “Desse Amadeo Cardoso tenho ouvido falar muito elogiosamente ao Santa Rita e vi uns quadros dele, sem importância e dispartados, no Salão de Outono. Tratava-se de uma turbamulta de bonecos —era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim. Sei que é um tipo blagueur, snob, vaidoso, intolerável, etc., etc. Parece que não se pode ser cubista sem ser impertinente e blagueur”. Véase: *Obras completas de Mário de Sá Carneiro: Cartas a Fernando Pessoa* (prefacio de Urbano Tavares Rodrigues), Ed. Ática, Lisboa, 1973.

situaciones estéticas diversas, de composiciones complejas y lectura múltiple²⁴¹. Fragmentos de espejo, arena mezclada con pasta de pintura, papeles pegados, horquillas del pelo, etc., materiales poco nobles, a veces acompañados de letras, que transmiten bastante descreimiento o, al menos, una actitud ciertamente provocativa.

Y aun ha habido quien, como M. T. Maugis, ha encontrado en sus últimas naturalezas muertas: frutas colocadas sobre sombras, letras, insectos muy realistas dispuestos en un juego minucioso de planos sólidamente imbricados, planteamientos casi surrealistas²⁴².

Por todo ello, no cabe duda de que Amadeo de Souza-Cardoso es el mayor artista del modernismo y, probablemente, de todo el siglo XX en Portugal, puesto que, como ha escrito Bernardo Pinto de Almeida, la extraordinaria fuerza conceptual y formal de la mayoría de sus obras le colocan, sin ningún tipo de concesión, a la misma altura que los más importantes artistas de su tiempo, de Kupcka a Léger, de Delaunay a Picabia, de Braque a Dérain²⁴³.

Así pues, para la llegada de la modernidad a Portugal, fue fundamental, como venimos viendo, la aparición de la revista *Orpheu*, asociada a F. Pessoa, Sá-Carneiro y Almada Negreiros; las primeras exposiciones de libres y humoristas, que introdujeron, atenuadas y adaptadas, las innovaciones de París; las emulaciones futuristas, con el extraordinario Santa-Rita y nuevamente con Almada; y, por supuesto, la curiosidad insaciable y temperamental de Amadeo de Souza-Cardoso. Pero junto a estos cuatro aspectos, tampoco se puede menospreciar el hecho de que en 1915 se instalaran en Portugal los Delaunay.

²⁴¹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991, p. 91.

²⁴² Texto de M. T. MAUGIS, publicado en la revista *Arts*, París, 29-1-1958, y reproducido en "Há 50 anos morreu Amadeu de Sousa Cardoso" in *Jornal de Letras e Artes*, año VIII, nº 267, noviembre de 1968, p. 16.

²⁴³ ALMEIDA, Bernardo F. Pinto de; *Pintura portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Eds., Porto, 1993, p. 30. De hecho es el pintor portugués de este periodo con mayor proyección internacional, lo prueba, por ejemplo, la exposición que de su obra se organizó en el Museu Pouchkin de Moscú en el otoño de 2001, titulada *Amadeo de Souza-Cardoso Um pioneiro do Modernismo em Portugal* de la que fue comisario Pedro Lapa y de cuya producción se encargó Maria Jesús Ávila. Véase: *Amadeo de Souza-Cardoso Um pioneiro do Modernismo em Portugal* (catálogo), Museu do Chiado, Lisboa, 2001. Véase también:

Los padrinos Delaunay y el bautizo de Eduardo Viana

Sonia y Robert Delaunay estaban en España cuando estalló la Primera Guerra Mundial y en vez de volver a París se instalaron en Vila do Conde, localidad situada a unos veinte kilómetros al norte de Oporto. Robert quedó impresionado por la luminosidad de la atmósfera portuguesa, por los colores de entre el Duero y el Miño, como si encontrase en este espacio la concretización de sus teorías simultaneístas de imágenes pictóricas. El colorido portugués, ha escrito J.-A. França, pudo así ser visto, por primera vez, con una inteligencia pictórica, después de que tres generaciones de naturalistas portugueses le ignorasen una visión impresionista²⁴⁴. Sonia, interesada por la etnografía, se entusiasmó con las vestimentas populares y el carácter de la gente, aunque fuese estúpidamente agraviada por la policía, que la acusó de estar pasando con sus telas de colores información confidencial a los submarinos alemanes que vigilaban la costa portuguesa²⁴⁵.

Aunque ellos se mantuvieron bastante al margen del ambiente pictórico portugués, sin embargo éste no fue ajeno a su presencia. Prescindiendo del trato que mantuvieron con Souza-Cardoso, —con quien tenían una relación más de iguales, entre otras cosas porque ya se conocían de París y porque para Amadeo no eran nuevas las teorías órficas de Delaunay—, la estancia de los pintores franceses fue particularmente importante para Eduardo Viana y Almada Negreiros, aunque este último los admirara más por novelería que por un entusiasmo propiamente pictórico. A través de



89. E. Viana, *Rapaz das louças*, 1919, óleo s/tela, Col. C. M. Ramos, Lisboa

Mondrian-Amadeo: da paisagem à abstracção (Catálogo) [Textos de Cornel Bierens, António Cardoso et al.], Ed. Asa, Oporto, 2001.

²⁴⁴ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 61.

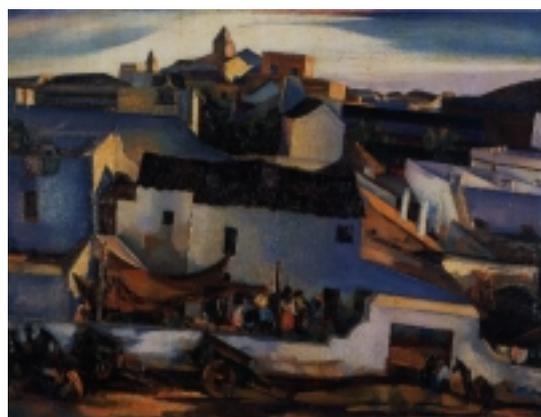
²⁴⁵ *Ibidem*. p. 62. Sobre los Delaunay existe una extensa bibliografía, entre otros puede consultarse: *Robert y Sonia Delaunay, 1905-1941* [Exposición y catálogo de Tomás Llorens et al.], Museu Thyssen Bornemisza, Madrid, 2002; *Robert y Sonia Delaunay* (Catálogo) [texto de Brigitte Leal], Carroggio-Institut de Cultura, Museo Picasso, Barcelona, 2000; DAMAGE, Jacques; *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1997; *Sonia Delaunay* (Catálogo), Câmara Municipal de Vila do Conde, Vila do Conde [s.d].

ellos, bien por elogios de Almada o por la lectura de la influencia que del color hizo Eduardo Viana, la presencia de los Delaunay, su colorido y su luminosidad, no pasó desapercibida a la modernidad ansiada de algunos portugueses.

Eduardo Viana (1881-1967) es, sin duda, el mayor deudor de esta influencia. Como ellos, se instaló en Vila do Conde, allí compartió su amistad y la de Souza-Cardoso, todos juntos idearon proyectos, pintaron unos a la vista de los otros, teorizaron sobre el color y las formas y, obligados, hicieron de la desembocadura del río Ave un París en miniatura.

Viana se había ido a París en 1905, tras casi diez años de formación en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa. Allí entró en contacto con el impresionismo, admiró y retuvo las obras de Cézanne y Matisse, supo de los “fauves” y del cubismo, y volvió a Portugal obligado por la guerra de 1914. Desde allí había enviado obras tanto para la exposición de arte libre de 1911 como para los salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en algunos de los cuales incluso llegó a ser premiado. Entre 1920 y 1923 realizó las tres únicas exposiciones individuales de su carrera, en un momento de particular aceptación de su obra y gran consideración como artista. Luego se volvió a París y de allí a Bélgica donde estuvo muchos años, hasta que en 1940, nuevamente la guerra, le devolvió definitivamente a Portugal.

Su obra se ha estructurado en tres etapas, una primera que iría desde sus inicios hasta 1919, año en que pinta *Rapaz das Louças* [89], que sintetiza las investigaciones e influencias que había recibido hasta entonces²⁴⁶ y lo consagra como pintor moderno. Desde entonces hasta 1940, se podría establecer una segunda etapa, que incluye sus obras más conocidas *A pousada dos ciganos* [90], desnudos, paisajes del Algarve o Sintra, etc, según J.-A. França esta etapa es la mejor y se

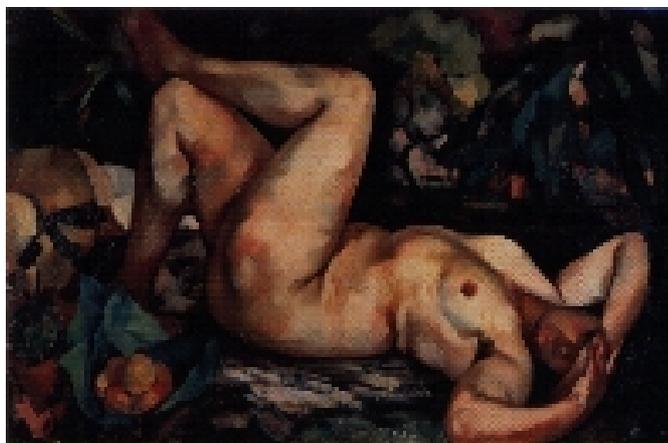


90. E. Viana, *Pousada de ciganos*, 1923, óleo s/tela, M Ch., Lisboa

²⁴⁶ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XX” in *Arte Português*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986. p. 502.

caracteriza por composiciones extremadamente organizadas según valores tectónicos para-cubistas que puede completarse con paisajes extremadamente escenográficos de construcción similar, respuesta de una franca sensualidad carnal, única en la pintura portuguesa de todos los tiempos²⁴⁷. Después, hasta su muerte en 1967, se mantuvo en los mismos esquemas pictóricos, con preferencia por las naturalezas muertas, una temática que se adaptaba muy bien al carácter de este hombre sabio, metódico, sensual y persistente²⁴⁸, que vivió y pintó muchos años, y sin embargo tiene una obra escasa, aunque trabajadísima. A este respecto señala Rui Mário Gonçalves²⁴⁹ que las naturalezas muertas son ideales para el tipo de pintor que era Eduardo Viana, pues permiten una completa observación del modelo, con lo que el artista puede desvendar las estructuras del código figurativo que es realmente lo que le interesa, y no el objeto pintado, de ahí que a la hora de preparar la composición no dudase en sustituir las flores naturales por flores de plástico, que son más duraderas.

De su obra se han destacado particularmente los citados *Rapaz dos Louças* y *A pousada dos ciganos*. El primero por sintetizar a la perfección la presencia de los Delaunay en Portugal, el segundo, por ser uno de los ejemplos más claros de concepción precubista y construcción cézanniana del paisajismo modernista; y, por supuesto, sus desnudos [91] de 1925, ambos pintados para decorar las paredes del *Bristol Club*, y que están considerados



91. E. Viana, *Nu (Mulher deitada)*, 1925, óleo s/tela, MCh., Lisboa

como los más sensuales de la pintura portuguesa. El juego de volúmenes conseguido por la alternancia de claroscuros, y el contraste de un paisaje de fondo en el que se mezclan colores fríos y calientes, sin entrar en referencias a Courbet o Cézanne, hace que en estas

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ ALVES, João; “Os modernistas” in *Lusíada*, vol. 3, nº11, Junio de 1959, p. 272.

²⁴⁹ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 12.

dos obras, como escribió Pedro Lapa, la expresión de la pintura se convierte en deseo de lo pictórico²⁵⁰.

Entre el *Bristol-Club* y *A Brasileira* del Chiado

Pero en Portugal, de forma parecida a como había sucedido en España, la renovación del arte estuvo también estrechamente ligada a las conversaciones de café y a las tertulias literarias. Si en España la vanguardia madrileña se lució en torno a un café situado en la calle Carretas, el Café y Bollería de Pombo, y a la tertulia sabatina que allí reunía a pintores y escritores bajo la estela del novelista e inventor de greguerías Ramón Gómez de la Serna; en Portugal, el modernismo se forjó entre el *Bristol Club* y el café de *A Brasileira*. En uno y en otro, a horas distintas o incluso a la misma hora, leyendo los mismos libros, colaborando en las mismas revistas, artistas, poetas o periodistas, siempre los mismos, se empeñaron en mirar de otra manera. Y la cultura, a un lado y otro de la frontera, se vio desde entonces con otra mirada.



92. *Auto-retrato num grupo* (panel para el café "A Brasileira"), 1925, óleo sobre tela, FCG-CAMJAP, Lisboa.

A Brasileira [92], se había inaugurado en 1905 para vender "genuino" café de Brasil, de donde regresó su propietario, un tal Teles, enriquecido y dispuesto a que los portugueses probaran primero y compraran después, lo que era el verdadero café. La tienda, lujosamente decorada se convirtió pronto en el lugar preferido de

artistas, literatos y periodistas, particularmente de aquellos más jóvenes que tenían una visión crítica con lo establecido, pero también simplemente de los que se sentían cercanos al ambiente intelectual.

²⁵⁰ LAPA, Pedro; "Eduardo Viana (1881-1967)" in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 216.

Si por el Café Pombo de Madrid pasó tarde o temprano la totalidad de la vanguardia española —los que no lo hicieron físicamente lo hicieron en conversaciones de otros, y fue peor, porque no tuvieron derecho de réplica—, en Lisboa era frecuente que por la tarde se acercasen a aquel café del Chiado, en uno u otro tiempo, escritores como Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoais, Ramada Curto, Brito Camacho, Pessoa, Sá-Carneiro, António Ferro, Gualdino Gomes, los hermanos Correia de Oliveira, Alfredo Guisado, Ferreira Gomes, Vasco de Mendonça, Vitoriano Braga o el Visconde de Mesquitela; periodistas como Norberto Araujo, Arnaldo Pereira, Carlos Faro, Rocha Junior, Bourbon e Meneses, Cristovão Aires (hijo), el viejo fotógrafo de prensa Benoliel, etc., y, por supuesto, artistas: José Pacheco, Eduardo Viana, Leal da Câmara, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Cristiano Cruz, António Soares, etc.

Con el tiempo, ni el mobiliario ni la decoración estaban acordes con el ambiente que lo frecuentaba, por lo que en 1923, la gerencia, *Teles e Companhia*, se decidió a realizar obras de remodelación. Fue la ocasión propicia para que el periodista Noberto de Araújo lanzase en el *Diário de Lisboa* —el periódico de la tarde, que todos compraban y exhibían por los cafés o en los tranvías, de regreso a casa²⁵¹—, un llamamiento para que las paredes del establecimiento fuesen ahora decoradas con cuadros pintados por los artistas modernos que frecuentaban el café. Y así fue.

Tras las obras, dirigidas por el arquitecto Norte Júnior, el establecimiento firmó un contrato con siete artistas, algunos ya referidos, como Almada Negreiros o Eduardo Viana, y otros como António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, José Pacheco y Bernardo Marques.

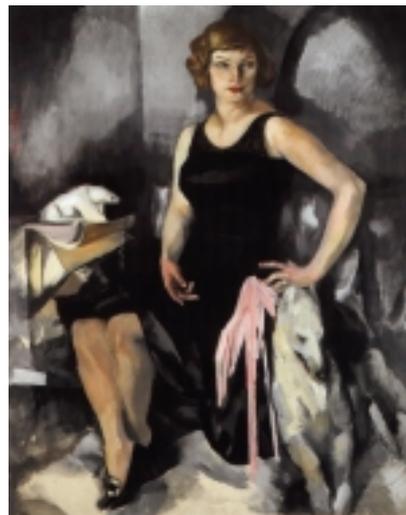
António Soares nació en Lisboa en 1894, allí se matriculó en la Escuela de Bellas Artes, aunque no llegó a terminar los estudios, lo que no le impidió ser muy pronto considerado como uno de los más representativos pintores de la nueva generación de modernistas. Sin título de presentación, pero con enorme confianza en su talento, su graduación se produjo en las tertulias del Café de San Roque, que frecuentaban, entre otros, Santa Rita, Fernandes Lopes, Rui Coelho, Astrigildo Chaves, João de Figueiredo, o periodistas como Rocha Júnior, José das Neves, Arnaldo Pereira o Bourbon e Menezes; y

²⁵¹ FRANÇA, José-Augusto; *Os anos vinte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p. 90.

en las que António Soares fue recordado como aquel tipo delgado y falsamente flemático, de dentadura mal cubierta por unos labios finos, y el dedo índice siempre curvado sacudiendo la ceniza del cigarro²⁵².

En poco años se fue abriendo espacio en el medio intelectual. Expuso por primera vez en 1913 y desde entonces con reiteración, bien en exposiciones individuales o en compañía de otros modernistas, con los que participó decididamente, organizando y dirigiendo certámenes que facilitaron la difusión de este movimiento. Importante fue también su colaboración en publicaciones como *Portugal Artístico*, *O Jornal*, etc., que le dieron fama de ilustrador y le facilitaron trabajos de decorador y escenógrafo en proyectos teatrales y cinematográficos.

Su obra ha tenido una lectura bastante diversa, desde haber sido considerado como el más artista de todos los artistas de su generación, como escribía A. P. en el *Diário de Lisboa*, el 15-3-1932, hasta ser tenido por el menos moderno de los modernistas; tal vez, porque, como escribe Pedro Lapa, António Soares no fue nunca un artista empeñado en las vanguardias, sino que aceptó el modernismo como manifestación de una moda que la habilidad de su pincel integró superficialmente²⁵³. Fernando de Pamplona a la hora de juzgarlo destaca la persistencia de un sensualismo naturalista y una cierta dramaticidad que lo mantienen ligado a un clima *fin de siècle*, así como un gusto por el claroscuro que le ha llevado a ser considerado como el continuador modernista de Columbano²⁵⁴. Esta asociación con Columbano, tal vez cierta, pero también algo forzada, es reiterada en la bibliografía existente sobre António Soares, que también lo ha relacionado con Hermann Paul, Boldini, Steinlen, Van Dongen, etc.

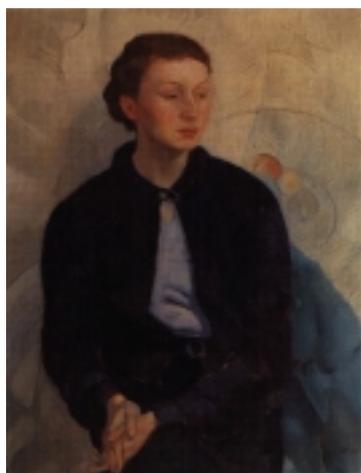


93. A. Soares, *Natacha*, 1928, óleo s/tela, FCG-CAMJAP, Lisboa

²⁵² REINALDO FERRERIRA (Reporter X) "Recordações da geração 'futurista'. As histórias do Santa Rita Pintor" in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 26.

²⁵³ LAPA, Pedro; "António Soares (1894-1976)" in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 208.

²⁵⁴ PAMPLONA, Fernando de; "Soares, António" in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. III, p. 385.



94. A. Soares, *Retrato da irmã do artista*, 1936, óleo s/tela, M Ch., Lisboa

Aunque pintó con frecuencia a Lisboa —Adriano de Gusmão ha escrito que a él se debe la exploración del hondo sentido pictórico de esta ciudad²⁵⁵—, ha permanecido sobre todo como pintor de composiciones y figuras, siendo particularmente apreciado su obra *Natacha* [93], en la que retrató a esta bailarina rusa de enorme éxito en Lisboa en ese momento. Se trata de una composición de fondo gris azulado sobre el que resaltan las carnes blancas de una mujer vestida de negro, las piernas elegantemente cruzadas, los brazos largos, uno en la cadera, el otro en el halda, el rostro limpio, la frente despejada, los ojos verdes, grandes, mirando de soslayo, y una boca sensualísima de rojo carmín, la única nota de color y de calor en un cuadro de tonalidades frías, distantes, sobre el que resalta el atractivo inalcanzable de su cuerpo. A juicio de J.-A. França, es, sin duda, uno de los mejores retratos mundanos y espectaculares de la pintura portuguesa²⁵⁶. Con mayor delicadeza y menos exuberancia realizó en 1936 *Retrato da irmã do artista* [94], su otra gran obra, nuevamente un retrato, ahora sobre un fondo claro, en el que destaca, vestida de oscuro, la elegancia recatada y contenida de quien es el contrapunto al atrevimiento de *Natacha*. Son dos retratos de mujer, dos tipos de mujer, o incluso, dos formas de entender la vida y de vivirla.

Como Soares, **Jorge Barradas** (1894-1971) nació y murió en Lisboa, y como él, pasó dificultades económicas, no llegó a terminar los estudios en la Escuela de Bellas Artes, colaboró como ilustrador en distintas publicaciones, participó en la decoración de *A Brasileira* y el *Bristol Club*..., incluso los dos compartieron taller. Sin embargo, en su pintura hay más diferencias que en sus biografías; mientras Soares retrataba a la burguesía, Barradas prefería los temas populares, haciendo posible una comparación, en

²⁵⁵ GUSMÃO, Adriano de; “O modernismo” in BARRETO, Costa, org. *Estrada Larga*, Porto, s/d, Vol. 2, p. 28.

²⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 159.

tono menor —como ha hecho y dicho Rui Mário Gonçalves—, con el par constituido anteriormente por los pintores decimonónicos Malhoa y Columbano²⁵⁷.



95. J. Barradas, *As varinas*, 1930, guache s/cartón, MCh., Lisboa

Aunque destacó sobre todo como caricaturista e ilustrador —J.-A. França lo ha calificado como el más popular de los ilustradores lisboetas²⁵⁸—, Jorge Barradas, el “Barradinhas”, como era conocido en el ambiente cultural, de elegancia cinematográfica y ojos azules²⁵⁹, fue acercándose cada vez más hacia una obra propiamente pictórica, en parte obligado —la difusión de la fotografía fue una competencia ineludible para los ilustradores—, y en parte por reconocimiento y satisfacción. La temática, aunque de indudable gusto modernizante, siguió

siendo popular: lavanderas, vendedoras ambulantes [95], estudiantes de Coimbra, etc., lo que facilitó su reconocimiento, tanto social como político, de hecho, expuso reiteradamente y fue premiado varias veces en los salones del Secretariado Nacional de Información, la institución mecénica del régimen salazarista²⁶⁰, como la ha definido Bernardo Pinto de Almeida. Se trata de una pintura cuya modernidad es moderadamente *fauve* en el cromatismo de algunos detalles, que se resuelve en las composiciones de gran formato con la estilización lineal y la simplificación de la figura humana, mientras que en los pequeños trabajos en papel se expresa de manera más libre y lírica²⁶¹.

A partir de 1945, se dedicó sobre todo a la cerámica, manteniendo el gusto por los temas populares y la simplicidad en las formas, pero dando también muestras de la

²⁵⁷ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 44.

²⁵⁸ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 161.

²⁵⁹ (REINALDO FERRERIRA-Reporter X) “Recordações da geração ‘futurista’”. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 36.

²⁶⁰ ALMEIDA, Bernardo F. Pinto de; *Pintura portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Eds., Porto, 1993, p. 56.

²⁶¹ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 42-43.

inquietud creativa y del afán experimentalista que caracterizó siempre a quien fue considerado “o mais português dos pintores modernistas”.

Otro de los artistas que participaron en la decoración de *A Brasileira* fue **Stuart Carvalhais** (1887-1961), el mayor caricaturista de su generación, el cariñoso estilizador de la muchachada²⁶², el dibujante de Lisboa. Pocos como él conocieron y comprendieron la ciudad, los usos y costumbres de sus barrios populares. Porque Stuart no nos revela la Lisboa de Eça de Queirós, como hace Bernardo Marques, ni la de Cesáreo Verde que sorprendió a Carlos Botelho, sino otra Lisboa, menos literaria y más humana, la del día a día con sus contradicciones y ridículos²⁶³. La de las vendedoras de pescado vociferando la vendeja mientras pasa un muchacho de barrio en bicicleta. La de las prostitutas, de piernas largas y medias de seda. La de los burgueses barrigudos acompañados de estilizadas damas de cuidadas maneras y bolsitos de mano. Y la de los borrachos, que él tan bien conocía, y frecuentaba, hasta que lo internaron en un centro de salud y le quitaron el alcohol y los lápices, aunque él siguiera pintando con fósforos quemados y con el líquido de los medicamentos²⁶⁴.



96. Stuart Carvalhais, *Mãe*, acuarela s/ papel, Col. Francisco Hipólito Raposo

Efectivamente, aunque realizó un cuadro para la decoración de *A Brasileira*, su obra pictórica es reducida porque Stuart fue, sobre todo, dibujante. Como tal se dio a conocer en 1911 realizando caricaturas anticlericales en la revista republicana *Sátira*, y también como ilustrador y humorista alcanzó cierto reconocimiento en París adonde había llegado en 1913, pero donde pudo permanecer poco tiempo porque los lamentables acontecimientos de 1914 lo devolvieron a Portugal para asentarse definitivamente en Lisboa. Y aquí, ajeno a ideologías o compromisos estéticos, se dedicó, como hemos dicho, a observar la ciudad y a dibujarla, medio en broma medio en serio,

²⁶² (REINALDO FERRERIRA-Reporter X) “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 36.

²⁶³ BOTELHO, Margarida; *75 artistas em Portugal*, Castoliva Editora, Maia, 1989, p. 298.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 296.

aunque siempre algo sentimental y un poco triste [96]. Colaboró en los periódicos *O Século* o *Diário de Lisboa*, y también en *A Ilustração Portuguesa*, *ABC*, *Riso da Vitória*, *Sempre Fixe*, *Magazine Bertrand*, etc. También realizó escenografías teatrales e ilustró libros, entre otros, de José Régio y Aquilino Ribeiro, incluso portadas de discos y partituras musicales²⁶⁵.

Los otros dos artistas que participaron en la decoración de *A Brasileira* —aunque sólo con un cuadro, mientras que los anteriores lo hicieron con dos— fueron **José Pacheco** y Bernardo Marques. Del segundo hablaremos más tarde, a propósito de la segunda generación de modernistas, en cuanto al primero, —al que Reinaldo Ferreira describió en 1929 como un parisino, *bar-gluch*, delgado, enguantado, arlequín de los grandes proyectos del opio y vestido por las modas de una sastrería que aún no había llegado a Portugal²⁶⁶— fue sobre todo un animador cultural. Pacheco, con K, como él solía firmar, nació en Lisboa en 1885. En 1910 se fue a París para estudiar arquitectura, y de allí volvió a los pocos años sin la carrera terminada, pero hecho “arquitecto pela graça de Deus”. Desde entonces, comprometido, sin obra pero con ganas, Pacheco se dedicó a dinamizar el medio artístico: diseñó la portada del primer número de la revista *Orpheu*, creó la *Galeria de Artes* en 1916, ideó y dirigió la revista *Contemporânea* [97](1922-1926) —que actualmente es tenida como el lazo de unión entre el primer modernismo de *Orpheu* y el segundo de *Presença*— coordinó la decoración de *A Brasileira*, ideó y organizó exposiciones, teatros, conferencias, banquetes e incluso misas, parecía poseído por una especie de bulimia de acción que le hacía ir de intervención en intervención, como un payaso triste y corajoso en el palco del Chiado²⁶⁷. Y así, en esta inquietud de ideas se mantuvo siempre hasta que murió en 1934⁹⁷. Rev. *Contemporânea* víctima de una larga enfermedad.



Pero antes de que se remodelara el café de *A Brasileira*, ya en 1919, había empezado a funcionar también en Lisboa, el otro garito por excelencia de la movida modernista

²⁶⁵ Para una visión actualizada y completa de este artista es imprescindible la consulta de PACHECO, José; *Stuart Carvalhais: o desenho e a imprensa*, Ed. Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, Lisboa, 2000. De este mismo autor véase también: *Stuart e o modernismo em Portugal*, Ed. Vega, Lisboa [s.d.].

²⁶⁶ (REINALDO FERRERIRA-Reporter X) “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929, p. 36.



98. Texto sobre el Bristol Club publicado en la revista *Contemporânea*

lisboeta, el *Bristol Club*. Había surgido en la euforia de posguerra, junto como el *Palace* o el *Majestic*, luego *Monumental*, para que la “gente bien” se divirtiera y gozara del lujo y de la noche, de la confusión y los excesos de la vida moderna²⁶⁸. Sin embargo el *Bristol*, además de todo esto, era un lugar de encuentro y de contacto entre artistas y escritores, aspiraba a ser la más completa galería de arte de Lisboa y una especie de mecenas de la modernidad [98]. Cuentan que era pretensión de su propietario Mariano Ribeiro hacer de aquello un *cercle* para artistas, adaptando los primeros pisos del edificio para

talleres y dejando los más altos como residencia para los artistas extranjeros que visitaran Lisboa²⁶⁹.

Luego, todo aquello no pasó de un gran proyecto que se quedó reducido al *Bristol Club*, de cuyas obras se encargó el arquitecto Carlos Ramos y cuyo interior estaba decorado con un bajorrelieve de Canto da Maia, en lo que, a decir de J.-A. França, fue la única ocasión que tuvo este artista de mostrar en Lisboa la escultura “art-déco” que realizaba en París. También colgaban de sus paredes *O Homem dos Louças* y los dos desnudos ya citados de Eduardo Viana, varios óleos de António Soares entre los que sobresalía el titulado *Quarta-feira de Cinzas*, otros de Almada Negreiros, acuarelas de Francisco Smith, naturalezas muertas de Jorge Barradas, y también obras de Guilherme Filipe y del entonces jovencísimo Lino António, junto a un paisaje de Ruy Baz y un óleo de Meneses Ferreira.



99. Aspecto del Bristol Club

Además, el *Bristol Club* [99] dio un gran estímulo a las artes gráficas —pagando como publicidad portadas en distintas publicaciones, casi siempre realizadas por Barrada— y organizó un concurso de dibujos en 1935, que ganó Roberto Nobre, ya por entonces

²⁶⁷ FRANÇA, José-Augusto; *Os anos vinte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p. 156.

²⁶⁸ Sobre este tema puede verse: BARROS, Júlia Leitão de; *Os night clubs de Lisboa nos anos 20*, Lisboa, 1990.

²⁶⁹ GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p. 129, citando a su vez un texto de Artur MACIEL, aparecido en *Diário de Notícias* del 11 de julio de 1969.

conocido caricaturista, de trazo original y atrevido, que después también se dedicaría a la crítica de arte en *O Primeiro de Janeiro* de Oporto, y, sobre todo, de cine, de lo que ha dejado constancia en distintas publicaciones.

E igual que en el Café Pombo se tributaban banquetes, en el *Bristol* se hacían cenas de homenaje, entre otros al poeta francés Valéry Larbaud, que fue homenajeado primero en el Pombo de Madrid en 1923 y luego en el *Bristol* de Lisboa en 1926; en ambos casos con presentación halagadora de Ramón Gómez de la Serna, agradecido por haber sido el autor de *Bernabooth* su introductor en Francia. Al banquete de Lisboa, además de Gómez de la Serna, asistieron Almada Negreiros, António Ferro, António Sérgio, Carlos Ramos, Castro Osório, Guilherme Filipe, José Pacheko, Reinaldo Ferreira, etc. Todos ellos frequentadores asiduos del local, como también lo eran António Boto, Raul Leal, Henrique Roldão, Veiga Simões, António Patrício, Bernardo Marques, Américo Nunes, Carlos Parreira, Luís de Montalvor, Ferreira Gomes, Sebastião Cardoso, Alfonso de Bragança, Stuart Carvalhais, y otros muchos²⁷⁰.

Los cinco independientes y otros cabos sueltos del Primer Modernismo.

También habría que situar dentro de lo que se ha dado en llamar primer modernismo al grupo de los Cinco Independientes. Si Manuel Bentes había convencido a sus compañeros de París para que expusieran en Lisboa en 1911, en 1923, otros cinco portugueses que estudiaban en París quisieron hacer lo mismo. Éstos, “independientes de todo y de todos”, como se autoproclamaban, eran los hermanos Franco, su paisano Alfredo Miguéis, el profesor de Domínguez Alvarez, Dordio Gomes y el escultor y erudito Diogo de Macedo, de alguna manera el portavoz del grupo. Ajenos a la provocación como postura, estos cinco independientes procuraron una estrategia antipolémica y consensual que les permitiera imponer, moderadamente, los valores de una nueva modernidad que se quería “clásica en los principios y revolucionaria en los fines”²⁷¹.

²⁷⁰ Véase GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. pp. 129-131.

²⁷¹ HENRIQUES, Paulo; “Do isolamento. Arte portuguesa no tempo de Fernando Pessoa” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 45.

De ellos, Henrique Franco y Alfredo Migueis, no pasaron de ser pintores académicos. El primero destacó como fresquista, y el segundo por realizar una obra figurativa de temática preferentemente histórica, muy acertada en la ejecución aunque convencional en el tratamiento. De los otros tres, dos eran escultores, Diego de Macedo y Francisco Franco, de los que hablaremos posteriormente cuando nos refiramos a la escultura, mientras que Dordio Gomes se convertiría con los años en un pintor de referencia para los más jóvenes, sobre todo, en el norte del país.



100a. Dordio Gomes, *Auto-Retrato da Natureza-Morta*, 1924, óleo s/tela, Col. Particular, Oporto.

Dordio Gomes (1890-1976), al que escultor Barata Feyo describe como un hombre de cabello suelto, de rizos grandes, frente despejada y amplia y nariz ligeramente aguileña, (...) resuelto, imaginativo y entusiasta con todo en lo que se metía²⁷², fue discípulo de Columbano y de Veloso Salgado, en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa. En 1910 obtiene una beca de estudios lo que le permite una primera estancia en París, en la que frecuenta la Academia Julien, pero que no puede completarse por problemas burocráticos, y regresa a su Alentejo natal. Es el periodo en el que realiza sus primeras obras de corte naturalista y cierta influencia columbanesca.

En 1921 regresa de nuevo a París donde permanece hasta 1926, lo que le permitió reelaborar todo su registro pictórico, asimilando y reactualizando el legado de Cézanne²⁷³. Son precisamente de ese periodo algunas de sus obras más emblemáticas, como *Casa de Malakoff* [100 b] o *Auto-Retrato da Natureza-Morta* [100 a], en las que es

²⁷² BARATA FEYO; "Dordio Gomes" in *Exposição de Homenagem a Dordio Gomes*, Escola Superior de Belas-Artes, Oporto, 1978.

²⁷³ RIBEIRO, Ana Isabel; "Biografías" in *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 301.

visible la influencia del pintor francés, sobre todo, como indica Ana Isabel Ribeiro, en la construcción formal, cromática y lumínica de las composiciones²⁷⁴.

Al regreso de París, Dordio Gomes se establece de nuevo en el Alentejo, concretamente en Arraiolos, su localidad natal, e inicia una nueva fase en su pintura centrada sobre todo en los paisajes alentejanos. Es una vuelta a los temas regionalista de su primera etapa, aunque como ha señalado muy bien Margarida Rebelo Correia, continúa presente la influencia de Cézanne, sobre todo en el arrojado de las formas y en la exuberancia del color²⁷⁵. En estas obras de temática alentejana tienen una presencia destacada los caballos —en libertad, lo que se traduce en el gran sentido rítmico de las composiciones— y los alcornoques.

En 1934 ingresa como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde permanece hasta su jubilación en 1960 —y donde desarrolló una labor impagable como modernizador de la enseñanza artística²⁷⁶—. Con la llegada a Oporto se inicia una nueva fase en su obra, caracterizada por una paleta más apagada, menos luminosa, de trazos más ligeros y menos vigor en las formas. El río Duero, los puentes y las vistas de la ciudad de Oporto sustituyen a las llanuras alentejanas. Es también en esta fase cuando comienza su labor como fresquista, técnica que admiraba desde su viaje a Italia en los años veinte y que dejó patente, por ejemplo, en el Baptisterio de la Iglesia de N^a Sr^a de Conceição (Oporto, 1947) o en la propia Escuela de Bellas Artes de Oporto en 1954.



100b. Dordio Gomes, *Casas de Malakkoff*, 1933, óleo s/tela, M. N.S.R., Oporto.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ CORREIA, Margarida Rebelo, “Dordio Gomes, 1890-1976” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 258.

²⁷⁶ Sobre la importancia de su labor docente es significativo lo que escribió en 1997 el pintor Júlio Resende: “Su labor pedagógica es tan importante o más que la obra producida (...) Había venido de París con los ojos llenos y las palabras explotando novedades para sus discípulos (...). Se puede decir que el Maestro fue un revolucionario dentro de la Academia, actitud ésta que sustentó con elevado coraje y superior convicción. Eso explica la desbandada de los estudiantes de Lisboa. Los efectos de las “Exposições Independentes” [de Oporto], de las que el maestro Dordio Gomes fue un pilar”. Véase: RESENDE, Júlio; “Dordio Gomes, O Mestre” in *Dórdio Gomes. Frescos*, Museu da Quinta de Santiago. Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal, Matosinhos, 1997.



100 c. Milly Possoz, *Paris-Quai Voltaire; Paris antigo*, 1930-37, óleo s/tela, M. Ch., Lisboa

Pero aquel día de la inauguración de la exposición de los Cinco Independientes, en vez de cinco expusieron ocho, porque a los ya citados se unieron Eduardo Viana, Almada Negreiros y **Milly Possoz** (1888-1967) [100c]. De los dos primeros ya hemos hablado, en cuanto a Milly Possoz, que fue novia de Eduardo Viana, era una muchacha de ascendencia belga nacida en Lisboa, ciudad en la que comenzó una formación artística que luego continuó en París (allí residió entre 1922 y 1927 y

formó parte del grupo *Jeune Gravure Contemporaine*), y completó en Alemania. Su obra evoluciona desde el gusto naturalista que caracterizó a sus primeros cuadros, y contra el que no adoptó nunca una actitud de ruptura, hacia una apuesta cada vez más evidente por la modernidad, reflejo en buena parte de la seducción que en ella ejercieron pintores como Marquet o Dufy.

La temática de sus obras, casi siempre de gran simplicidad, se centra sobre todo en evocaciones de la infancia, motivos populares, flores y paisajes. Actualmente es considerada como uno de los casos más notables de la pintura *fauve* portuguesa, especialmente por la libertad con la que se sirvió de las líneas y de los colores. Escribe Rui Mário Gonçalves que ningún otro pintor portugués de su generación, tal vez con la excepción de Francis Smith, llevó tan lejos como ella la investigación de combinar el signo lineal con la mancha de color puro, lo que le permitió conseguir variados sentidos rítmicos y efectos de transparencia, principalmente en las acuarelas²⁷⁷, poco frecuentes entre sus contemporáneos.

En esta exposición de los Cinco Independientes, Francisco Franco presentó un excelente retrato del pintor **Manuel Jardim** (1883-1923) que fue, junto a Armando de Basto, otra de las figuras destacadas de la llamada primera generación modernista, los dos desgraciadamente fallecidos precisamente en ese año de 1923.



101. M. Jardim, *Autorretrato*, óleo s/madera, MNMC, Coimbra

Hasta esa fecha en la que aún joven murió de tuberculosis, Manuel Jardim [101] vivió en una contradicción constante que Maria João Lello Ortigão de Oliveira ha descrito como un conflicto entre la condición de artista no resignado y su estatuto social de nobleza provinciana socialmente desactivada con la implantación de la República, entre ese estatuto de *grand seigneur* y la ausencia humillante de medios condignos de subsistencia, entre el amor pasión y el amor decente, entre la pura investigación experimental y el arte que vende, entre el cosmopolita París y la provinciana Coimbra, entre la necesidad de pertenecer a un grupo, en este caso la generación modernista, y un feroz individualismo, que alimenta el mito del artista romántico e inconformista, y así sucesivamente²⁷⁸.

Esta descripción, que más que un semblante de Manuel Jardim es un esquema vital, nos sirve para entender la obra del joven que abandonó Lisboa con pocos años para irse, en compañía de Manuel Bentes y Eduardo Viana, al París de las maravillas, donde muy pronto se dejó impresionar por las esculturas de Rodin, el arte social de Forain e Steinlen²⁷⁹ y, sobre todo, las composiciones de Manet, de hecho, Rui Mário Gonçalves le concede el acierto de haber sido el primer pintor portugués en comprender la modernidad de Manet²⁸⁰. Luego, tras una breve estancia en Alemania que le influyó sobre todo en el uso del color, volvió a Portugal y terminó asentándose en Coimbra, obligado primero por la guerra, y después por la tuberculosis. Su obra, si hacemos caso de Diogo de Macedo, se limita a algunas tentativas de *arlibrismo* e impresionismo, pequeños cartones de vigoroso cromatismo, algún retrato mundano y agradable, como de Besnard, y dos o tres

²⁷⁷ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 20. Para una lectura más actualizada de este pintor véase: *Em viagem com Dordio Gomes* (catálogo con texto de Laura Castro), Câmara Municipal do Porto, Oporto, 2000.

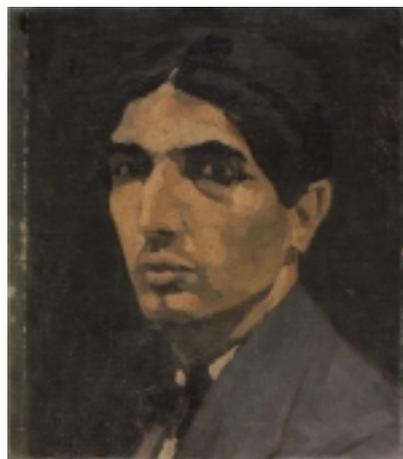
²⁷⁸ OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de; “Manuel Jardim” in *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa* (catálogo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p. 78.

²⁷⁹ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 16.

²⁸⁰ GONÇALVES, Rui Mário; “As primeiras manifestações do modernismo” in *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (dir. António Reis), p. 270.

decenas de dibujos²⁸¹, sobre todo, porque, incomprendido y descontento consigo mismo, destruyó buena parte de la misma. Aún así, es más apreciado como dibujante que como pintor²⁸².

Pequeño, de cara larga, melena oscura, labios gruesos y marcados, con mirada melancólica y cierta propensión a las ojeras y al mal color²⁸³, **Armando de Basto** (1889-1923) es otro de los modernistas que empezó su carrera destacando como dibujante humorístico y caricaturista. Tras iniciar su formación en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, su ciudad natal, se fue a París en 1910 y allí permaneció, siempre un poco a la deriva, alegre e inquieto, cuando reventó la guerra de 1914. Luego, al poco tiempo, se volvió a



102. A. Basto, *Autorretrato*, 1917?, óleo s/tela, MNSR, Oporto

Portugal, cargado de proyectos e intenciones pero ya enfermo, de hambre y de frío, como cuenta Diogo de Macedo en el catálogo de la Exposición retrospectiva que organizó el Secretariado Nacional da Informação en Lisboa en 1958²⁸⁴. En este mismo catálogo, en el que Diogo de Macedo nos traza un semblante detallado y tierno de Armando de Basto [102], se da cuenta de las simpatías que por una u otra razón le profesaban Modigliani o el escultor Joseph Bernard, y del particular protagonismo del que gozaba entre los portugueses que frecuentaban el Barrio Latino de París²⁸⁵.

Su obra, a decir de Laura Castro, se caracteriza sobre todo por retratos, interiores de estudio, paisajes y situaciones urbanas, trabajadas siempre con una paleta clara y un

²⁸¹ MACEDO, Diogo de; “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal” in *Aventura*, nº 2, agosto 1942. pp. 86-87.

²⁸² MENDES, Manuel; “Jardim, Manuel” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vierira Santos y José-Augusto França). p. 190.

²⁸³ BALDAQUE, Laura Mónica Bessa-Luis; “Armando de Basto” in *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa* (catálogo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p. 76.

²⁸⁴ *Armando de Basto, Exposição retrospectiva da obra do pintor*, (Catálogo) Secretariado Nacional da Informação, Lisboa, 1958. s/p.

²⁸⁵ Diogo de Macedo cuenta en este mismo catálogo que a Armando de Basto le conocían todos los estudiantes portugueses que andaban por París y que a todos les resultaba simpático; tanto era estimado por los médicos del Café de la Source, como por los pintores de la Taverne du Pantheon. A Aquilino Ribeiro le gustaba oírlo, Sá-Carneiro le leía versos, Ferreira da Costa pintaba su retrato, Santa Rita lo trataba con deferencias, Sousa Cardoso con ceremonia y todos los demás, con afecto.

cromatismo de excelente consonancia tonal y tímbrica²⁸⁶. Mónica Baldaque²⁸⁷ lo considera esencialmente un pintor de figuras, y destaca en él, precisamente, la particular originalidad que demuestra en los retratos de señoras en interiores, frente a la mayor convencionalidad de sus paisajes, para los que sin embargo demuestra gran facilidad. Ni en un caso y ni en otro, indica Mónica Baldaque, debía Armando de Basto entretenerse mucho tiempo, pues no parece que sus obras estuvieran precedidas de un gran trabajo preparatorio²⁸⁸. Por su parte, J-A. França, que aprecia sus paisajes urbanos, refiere cómo en alguna ocasión a Armando de Basto se le acusó de españolismo en sus paisajes, acusación que el pintor rechazaba al tiempo que reivindicaba un sentimiento ibérico que, sin embargo, tuvo poco eco en la pintura portuguesa²⁸⁹.

De **Abel Manta** (1888-1982) escribió Diogo de Macedo en 1925 “pinta como siente y como habla: sin teorías ni pelos en la lengua”²⁹⁰, y reflejo de esta cita es la singularidad de su dilatada carrera a lo largo de casi todo el siglo XX. Natural de Gouveia llegó a Lisboa en 1904 para matricularse en el curso de pintura de la Escuela de Bellas Artes, allí fue alumno del naturalista Carlos Reis y de Columbano Bórdalo Pinheiro. Tras terminar los estudios en 1916 y una vez que hubo acabado la guerra, se fue a París en 1919, donde entró en contacto con otros pintores portugueses, entre ellos con el también *alentejano* Dordio Gomes, con quien mantuvo una particular sintonía estética que ha llevado a la crítica a establecer paralelismos entre las obras de ambos autores, paralelismos, por otra parte, bastante evidentes.

La experiencia de París le aportó a Abel Manta, sobre todo, el descubrimiento del impresionismo y la referencia de Cézanne. Por eso se ha dicho que a su formación naturalista le unió la influencia de un posimpresionismo cézanniano²⁹¹ que le permitió crear una obra sumamente plástica y a la vez de gran fidelidad con lo retratado. Es quizá

²⁸⁶ CASTRO, Laura; “Emmérico Nunes (1888-1968)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 50.

²⁸⁷ BALDAQUE, Mónica; “Armando de Basto (Armando Pereira de Basto) 1889-1923” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 252.

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 177.

²⁹⁰ MACEDO, Diogo de; *Portugal, exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes, Carlos Botelho* (Catálogo), III Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1955. s/p.

²⁹¹ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 30.

esta particularidad lo que favorece el camino tan personal y a la vez tan cargado de intimismo que, según Paulo Henriques²⁹², caracteriza a la producción de Abel Manta.

Sus temas, recurrentes, son las naturalezas muertas y los paisajes urbanos, si bien también destacó como retratista, género en el que según Ana Isabel Ribeiro, Abel Manta mejor refleja su gran cualidad de pintor, al establecer una interacción equilibrada entre la expresión plástica de los retratados y su expresión psicológica²⁹³. Esta opinión también la comparte Rui Mário Gonçalves, que lo considera un excelente retratista e igualmente señala cómo en este género Manta consigue una notable coherencia entre el registro de lo visible y su interpretación psicológica²⁹⁴. De cualquier manera, su obra más conocida es, sin duda, *Jogo de Damas* [103], que evoca inevitablemente a los jugadores de cartas de Cézanne. Se trata de una composición en la que la angulosidad de las figuras que se desenvuelven alrededor de la elipse de la mesa, acentuada por el respaldo de una de las sillas, define un espacio intimista en el que se reconoce a la mujer del artista, la pintora Clementina Carneiro de Moura²⁹⁵.



103. A. Manta, *Jogo de damas*, 1927, óleo s/tela, MCh., Lisboa

Ajeno por voluntad a cualquier modernismo pero inevitablemente ligado a él por la modernidad de parte de su obra, habría que hablar también de Adriano **Sousa Lopes** (1879-1944). Había iniciado su formación en Lisboa y después, como otros muchos de su generación, se fue a completarla en París. De vuelta



104. A. Sousa Lopes, *Portugal na Grande Guerra, Uma encruzilhada perigosa*, 1918, aguafuerte, MCh., Lisboa

²⁹² HENRIQUES, Paulo; “Do isolamento. Arte portuguesa no tempo de Fernando Pessoa” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 46.

²⁹³ RIBEIRO, Ana Isabel; “Bernardo Marques” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 303.

²⁹⁴ GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 30.

²⁹⁵ LAPA, Pedro; “Abel Manta (1888-1982)-Jogo de Damas” in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 224.

a Portugal, inició una gran actividad que le llevó a organizar la sección artística del pabellón portugués en la exposición Panamá-Pacífico que se celebró en San Francisco (California) en 1915. Poco después, iniciada la Primera Guerra Mundial y ya casi con cuarenta años, fue enviado como capitán de un destacamento portugués al frente de Flandes, para que registrara artísticamente distintos aspectos de la guerra, que después fueron retocados en el taller y finalmente recogidos en el Museo de Artillería de Lisboa.



105. A. Sousa Lopes, *Retrato de Mme Sousa Lopes*, 1927, óleo sobre madera, MCh., Lisboa

De ese tiempo en el frente destaca una serie de aguafuertes [104] que, tanto o más que por el valor testimonial y patriótico que los motivaron, interesan por la carga emotiva que transmiten, por la crudeza con la que nos muestran la espectacularidad de la violencia de la guerra²⁹⁶, su fatal y absurda inmundicia²⁹⁷. Son imágenes de tono expresionista que hacen inevitable la evocación de Goya.

Ahora bien, su obra, además de retratados, algunos verdaderamente admirables como el de *Madame Sousa Lopes* [105], tiene también interés por el dominio que refleja de la técnica impresionista, de la que Sousa Lopes nos dejó constancia en pequeños trabajos enriquecidos matérica y cromáticamente, “impresiones” urbanas, elegantes y sensibles, tomadas en los jardines de París o en Italia, sobre todo en Venecia²⁹⁸.

Es necesario igualmente mencionar la importancia de **Abel Salazar** (1889-1946), hombre polifacético y comprometido, catedrático de universidad, director del Instituto de Histiología y Embriología, crítico de arte, filósofo de la estética²⁹⁹ y artista autodidacta. Perseguido por la dictadura, su obra, tanto la de pintor, como la de caricaturista o escultor, expresa una indisimulada preocupación por los desfavorecidos, se muestra

²⁹⁶ SILVEIRA, Maria de Aires “Adriano Sousa Lopes (1879-1944)” in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p.

²⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto; “Sousa Lopes, Adriano de” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França). p. 390.

²⁹⁸ SILVA, Raquel Henriques da; “Adriano Sousa Lopes” in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 183.

²⁹⁹ A este propósito véase: SALAZAR, Abel; *Obras de Abel Salazar: antología* (edición de Noberto Ferreira da Cunha), Lello Editores, Oporto, 1999; y SALAZAR, Abel; *Obras Completas vol. II: Notas de filosofia da arte* (presentación de Irene Ribeiro), Ed. Campo das Letras, Oporto, 2000.

solidaria con el sacrificio en el que éstos viven y es explícita con el dolor que los ennoblece.

La cargadora, la lavandera, la trabajadora del muelle [106] o del establo, los bloques esculturales de los grupos en las ferias o en los interiores de las fábricas, son sus motivos de inspiración preferidos³⁰⁰, y los recoge con un trazo nervioso y expresivo, mucho más comprometido y preocupado con la intención que con las formas³⁰¹.

Así, su obra, tras una primera fase en la que es evidente su admiración por el impresionismo, evoluciona a partir de los años treinta, hacia una pintura de pinceladas largas de luz, con sombras de gran densidad que van encaminando las telas hacia un cromatismo sordo y oscuro³⁰², mucho más acorde con la actitud del intelectual comprometido que con la de aquéllos que le reservan a la obra de arte un valor meramente decorativo. De ahí que la misma ejerciese una indiscutible influencia sobre los artistas más jóvenes, y de hecho, actualmente, Abel Salazar es frecuentemente considerado como uno de los precursores del movimiento neorrealista, aunque, como ya se ha dicho, más por la temática y la preocupación social que por su atrevimiento propiamente estético.



106. A. Salazar, *No cais - Porto*, 1930, óleo s/madera, M Ch..., Lisboa

³⁰⁰ MACEDO, Diogo de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias” in *Ocidente*, nº 33, vol.XII, 1941. p. 131.

³⁰¹ *Abel Salazar 1889-1946* (catálogo)[Coord. Luisa Garcia Fernandes] Casa Museu Abel Salazar, Oporto, 1999.

³⁰² CASTRO, Laura; “Emmérico Nunes (1888-1968)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 49.

Prensa, escultura, arquitectura... el acompañamiento imprescindible.



[107] E. Canto da Maia, *Desespero da dúvida*, 1915, yeso, MCh., Lisboa

Ahora bien, no se puede hablar de esta primera generación de modernistas sin aludir al importante papel que en estos años tuvieron las revistas literarias y otras publicaciones periódicas. Importancia que podemos sintetizar en un doble sentido, como elementos difusores de la nueva estética modernista, en la medida que sirvieron para airear los tradicionales esquemas del diseño gráfico y contribuyeron a generar nuevos gustos; y como soporte físico, no ya de las obras en sí, sino de los propios artistas, pues gracias a estas colaboraciones periódicas muchos de ellos, hoy reconocidos e incluso venerados comercialmente, pudieron subsistir sin tener que renunciar a su faceta creativa ni a su forma de concebirla. Gran parte de la pintura de caballete, hoy tan estimada en subastas y catálogos, era entonces poco vendible, y si pudo ser ejecutada fue gracias a los ingresos que muchos de los autores, hasta ahora citados, obtenían de realizar portadas e ilustraciones para revistas como *Ilustração*,

O Sempre Fixe, *Civilização*, *ABC*, *Magazine Bertrand*, etc.

Destacado fue así mismo el apoyo que las nuevas generaciones de artistas encontraron en el *Diário de Lisboa*. Un vespertino que apareció a comienzos de los años veinte con un estatuto especial de independencia debido, según J.-A. França³⁰³, a la cauta ironía crítica de su director y propietario, el antiguo cura Joaquim Manso, y en el que colaboraban [inicialmente] los más intelectuales de los periodistas de su tiempo, como Artur Portela, Norberto Lopes o Norberto de Araújo. Desde sus páginas Vítor Falcão defendió con empeño a Almada, Afonso de Bragança intercedió por los modernistas cuando éstos, dirigidos por José Pacheco, quisieron hacerse con la dirección de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, controlada por el caricaturista ultraconservador Arnaldo Ressano, etc. Y

³⁰³ FRANÇA, José-Augusto; *Os anos vinte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p. 90.

nada de esto puede ser entendido en clave política pues, como bien explica José-Augusto França³⁰⁴, tan de derechas o más que Ressano eran Pacheko o Bragança, y éstos defendieron a las nuevas generaciones de artistas y aquél cultivó el activismo antimoderno.

Por otra parte, también deberíamos referirnos, aunque sólo fuera de pasada y con carácter meramente testimonial, a los escultores y arquitectos que marcaron la modernidad de estos años. A algunos de ellos ya los hemos mencionado a propósito de la decoración de *A Brasileira* o del *Bristol Club*, otros sólo más tardíamente irrumpieron con obra en el espacio de la modernidad. En cualquier caso, ni unos ni otros lo hicieron en términos de ruptura, sino que se trató más bien de una actualización conceptual.

De todos los escultores, es **Ernesto do Canto da Maia** (1890-1983) el primero en hacerse notar. Natural de Ponta Delgada (Azores), tras pasar por la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, concluyó su formación inicial primero en París y después en Ginebra donde fue alumno de James-Vibert. El estallido de la guerra le obligó a volver a Portugal. En 1917 entró en contacto con el escultor español Julio Antonio, que le marcó decididamente. Después de la guerra regresó a París y desde entonces vivió en una alternancia continua entre Portugal y París, hasta que en 1953 fijó definitivamente su residencia en la isla de San Miguel en las Azores.

Su obra, de evocaciones y memorias, intimista y ecléctica³⁰⁵, se centra sobre todo en el tema del amor, la familia, la muerte, a veces, con referencias concretas a su vida íntima, sobre todo a la muerte de un hijo, que le hace depositar en la obra esculpida un dolor a duras penas contenido, tornándolo así, por una suerte de exorcismo creativo, dolor universal³⁰⁶. Es, por tanto, una obra lírica, propensa a un primitivismo decorativo que evoca un tiempo ya vivido y por tanto inexistente, pero que a la vez también parece expresar el desencanto del artista frente a una contemporaneidad³⁰⁷ que le disgusta o, al menos, que no alcanza a comprender. Para ello Canto da Maia, en una decisión poco

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 150 y ss.

³⁰⁵ RIBEIRO, Ana Isabel; “Ernesto Canto da Maia” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 297.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ HENRIQUES, Paulo; “Ernesto Canto da Maia” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 212.

frecuente entre los artistas de su tiempo, recurre al barro como materia prima, modelándolo y policromándolo, hasta cargar simbólicamente a la terracota de la ingenuidad y la serenidad que nos transmiten las esculturas de la Grecia arcaica o del periodo etrusco, estableciendo así una especie de búsqueda de la armonía inicial que está en sintonía con el semblante general de su obra³⁰⁸.

Al margen de sus esculturas iniciales —como *Desespero da dúvida* [107], en las que es evidente la influencia de Meunier y sobre todo de Rodin— y de los encargos de la ideología oficial —como los bajorrelieves que hizo con éxito para el Pabellón de los Descubrimientos en la Exposición del Mundo Portugués de 1940—, su obra más significativa es sin duda *Adão e Eva* [108], en el Museu do Chiado, que según Pedro Lapa se presenta como la propuesta más significativa del panorama escultórico portugués³⁰⁹.



[108] E. Canto da Maia, *Adão e Eva*, 1929-39, terracota, MCh., Lisboa

Junto a Canto da Maia, en escultura, hay que destacar también a los ya citados participantes en el grupo de los Cinco Independientes: Francisco Franco y Diogo de Macedo.

Francisco Franco (1885-1955), natural de la isla de Madeira se formó primero en Lisboa y luego en París y Roma. Consciente de la necesidad de modernizar la estatuaria portuguesa, sus esculturas evolucionan desde la influencia inicial de Rodin, que es patente en obras como *Semeador*, hacia otras de un cariz cada vez más expresionista, a veces no exentas de cierta teatralidad, especialmente en las figuras humanas, como lo demuestran las realizadas para el cementerio de Funchal (Madeira)³¹⁰.

³⁰⁸ Para una visión general y actualizada de ésta véase: KENT, Isabella y CANTO DA MAYA, Violante; *Ernesto Canto da Maya: sculpteur portugais (Xxe siècle)(un sculpteur des Açores dans le París des années trent)e*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, París, 1995; *Canto da Maia* [Textos de Onésimo Teotónio de Almeida y Paulo Henriques], Centre Culturel Calouste Gulbenkian, París, 1995; y *Canto da Maya: visions of a journey*, Bermuda National Gallery, Bermuda, 1999.

³⁰⁹ LAPA, Pedro; “Ernesto Canto da Maya (1890-1981)” in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 268.

³¹⁰ GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p. 119.



109. F. Franco, *Busto do pintor M. Jardim*, 1921, bronce, MCh., Lisboa

Ahora bien, la figura de Francisco Franco está marcada por su colaboración con el *Estado Novo*, que inició en 1928 con la presentación de la estatua conmemorativa del descubridor de la Azores *João Gonçalves Zarco*, obra de un hieratismo moderno muy emulado por la estatuaria oficial. Sin embargo, con el tiempo, la creatividad de Francisco Franco fue cediendo, en un proceso involutivo, a las exigencias oficiales, y falto del genio polisémico de Almada³¹¹, en vez de modernizar el gusto escultórico *estadonovista* acabó por sucumbir a él, cediendo así al servilismo estético que los encargos oficiales requerían. De esto último puede ser ejemplo el retrato del *Dr. Oliveira Salazar* para la Exposición Internacional de París de 1937, pero, sobre todo, su obra final, el monumento *Cristo-Rei*, inaugurado en la localidad de Almada en 1959, cuando ya el escultor había muerto.

Diogo de Macedo (1889-1959), [110] por su parte, además de un escultor de mérito fue también, o quizá sobre todo, un estudioso incansable, metódico y prolífico, que dejó una extensísima bibliografía sobre el arte en Portugal y, en general, sobre la cultura portuguesa³¹². Colaborador de muchas publicaciones, conferenciante solicitadísimo, y autor de centenas de títulos y prefacios, alcanzó su culminación como promotor del arte moderno cuando en 1945 fue nombrado director del Museo de Arte Contemporánea —actualmente Museo del Chiado— del que en buena parte había sido impulsor. Esta incansable actividad de promoción le hizo ganarse el apelativo de “agitador da arte” como lo calificó Roberto Nobre en 1959³¹³.



110. D. de Macedo, *Busto de Mário Eloy*, 1932, bronce, M. Ch., Lisboa

³¹¹ SILVA, Raquel Henriques da; “Franco, Francisco (1885-1955) in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, p. 372.

³¹² Además de con su nombre también publicó textos con los seudónimos: Cláudio, D. de Mafamude, G, de Mafamude, Marca de um anel, Maria Clara, Rui de Aragão, Senhora de Bonsenso y Stélio.

³¹³ NOBRE, Roberto; “Diogo de Macedo. Paladino da arte moderna” in *Lusitana*, Vol. 3, nº11, julio, 1959, p. 215.

Familia del escultor Soares dos Reis, comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, y en 1911, una vez que hubo terminado sus estudios, se fue a París. Allí trató a Modigliani, estuvo atento a los movimientos vanguardistas y se empeñó en difundirlos por Portugal, por eso, periódicamente regresaba a Lisboa u Oporto, bien para exponer individualmente o para montar una exposición o para fundar algún grupo de artistas³¹⁴. Luego, una vez que se hubo asentado en Portugal, progresivamente fue abandonando el cincel en beneficio de la pluma, y hoy su obra escultórica, aun siendo importante, es proporcionalmente menor. La misma se puede considerar como una síntesis entre su formación deudora de Soares dos Reis, su admiración por Rodin, las enseñanzas de Bourdelle y el descubrimiento parisino de vanguardistas como Brancusi.



111. L. de Almeida, *Vencido da vida*, 1922, yeso, M. Ch., Lisboa

Leopoldo de Almeida (1898-1975)[111] sobrino de Simões de Almeida, de quien también fue discípulo en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, completó su formación en Francia e Italia, donde llegó a exponer en 1929. Su obra evoluciona desde la moderada modernidad de sus primeras piezas, en las que es perceptible un cierto gusto *art déco*³¹⁵, que le llevó, por ejemplo, a participar en la decoración del Bristol-Club o a exponer con los *Independentes* de 1930, hasta enveredar por un academicismo de raíz modernista³¹⁶ que acabó por consolidarlo y convertirlo en el escultor por excelencia del Estado Novo.

Precisamente por encargos oficiales realizó sus obras más significativas, *Soberania* y *Padrão dos Descobrimentos*, ambas para la Exposición del Mundo Portugués de 1940. La primera, destruida en 1941, era una alegoría de la patria muy en la línea de la escultura nazi; mientras que la segunda, elaborada en colaboración con el arquitecto Cotinelli Telmo y finalmente realizada en piedra en 1960, era otra alegoría, en este caso de los

³¹⁴ En 1930 publicó en la revista *Seara Nova* el artículo “14, Cité Falguière”, que es un relato ciertamente interesante sobre los avatares de los jóvenes artistas portugueses en el París de los primeros años del siglo XX. El título de la crónica alude al lugar donde se encontraban. Véase: MACEDO, Diogo de; *14, Cité Falguière*, separata de *Seara Nova*, Lisboa, 1930.

³¹⁵ CASTRO, Laura; “Leopoldo de Almeida (1898-1975)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 84.

³¹⁶ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 265.

descubrimientos, tan celebrados por la dictadura, por lo que la enorme escultura se convertía en sí misma en la síntesis final del espíritu de la exposición³¹⁷.

Además son abundantes los monumentos públicos de su autoría, lo que es sin duda el reflejo de una sintonía ideológica que admite, paradójicamente, una comparación inevitable: la que podemos establecer entre un régimen político demandante que condenaba al silencio al pueblo que gobernaba, con el escultor oferente que, desde su trono de profesor en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, prohibía a sus alumnos que expresasen las nuevas tendencias estéticas, aunque lo hicieran fuera de la Escuela³¹⁸. Sintonías que van más allá del simple equilibrio de mercado.

Y junto a los mencionados, otros nombres también destacados de la estatuaria portuguesa fueron, **Barata Feyo** (1902-1983) [112] —de quien Laura Castro³¹⁹ ha escrito que, oscilando entre una plástica pesada y un decorativismo más fácil, la suya constituye una referencia obligada en el arte portugués del siglo XX—, Álvaro de Brée, António de Azevedo, Raúl Xaviert, Rui Gameiro, etc.

Con todo, hay coincidencias notables entre la escultura y la pintura de la primera generación de modernistas, así la referencia constante de París, que en el caso de la escultura incluye nombres como los de Rodin o Bourdelle, la introducción de nuevos valores narrativos, la preferencia por una iconografía más plástica y expresiva, etc., pero, por el contrario, también se echa en falta en esa comparación una ruptura más marcada con cánones tradicionales y, sobre todo, la falta de una figura como Souza-Cardoso, que hubiesen servido para romper definitivamente con los hábitos decimonónicos.



112. B. Feio, *Busto de J. Tagarro*, 1930, bronce, M.Ch., Lisboa

³¹⁷ *Ibidem*. p. 266.

³¹⁸ SILVA, Raquel Henriques da; “Almeida, Leopoldo Nunes de (1898-1975) in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, p. 38.

³¹⁹ CASTRO, Laura; “Barata Feyo (1902-1983)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 47.

A camino entre la escultura y la pintura, hay que referirse también al escultor, ceramista y pintor alemán **Hein Semke** (1899-1995) [113], que llegó a Portugal en 1932, huyendo del ascenso nazi. Este artista podría muy bien haber sido incluido en la llamada segunda generación de modernistas, sin embargo hemos preferido abordarlo en estos párrafos dedicados a los escultores, pues fue en la escultura en la que destacó principalmente.



113. H. Semke, *Autorretrato*, 1935-37, mármol, Col. Particular, Lisboa

Cuando llegó a Lisboa traía como avales una vida llena de vicisitudes y una manera particular de entender el arte que había aprendido entre los expresionistas alemanes. Había participado como combatiente del ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial, luego se había comprometido con las ideas anarco-sindicalistas y por defenderlas había estado en la cárcel, se había ganado la vida de muchas maneras y ejerciendo muchas profesiones, etc., hasta que finalmente, en la década de los treinta, se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo e inició una carrera artística marcada por la estética expresionista y en particular por la figura de Barlach.

Inicialmente la crítica portuguesa le trató con cierta desconfianza, en parte porque era ajena a una obra como la de Semke, mucho más actualizada internacionalmente que la crítica nacional³²⁰. Luego, no sin cierta dificultad, se hizo un espacio en el panorama portugués que le permitió participar en varias exposiciones colectivas y colaborar en la decoración de los pabellones de la Exposición del Mundo Portugués de 1940. Con todo, el hecho de no alcanzar un reconocimiento, digamos unánime, como escultor le hizo centrarse en la cerámica, donde mantuvo sus constantes expresionistas, tanto en los contrastes de color como en la disposición de las formas. Progresivamente fue abandonando la cerámica en beneficio de la pintura, pero esto fue ya en la década de los setenta. Hoy Semke forma parte de la vida artística portuguesa, a la que trajo, en palabras de J.-A. França, una dimensión expresionista sin eco posible³²¹.

³²⁰ RIBEIRO, Ana Isabel; “José Tagarro (Cartaxo, 1902-Lisboa, 1931)” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 305.

En lo que se refiere a la arquitectura, en los primeros años del siglo XX, salvo excepciones, se mantenían los mismos patrones constructivos de las décadas precedentes. Es ya iniciada la década de los veinte cuando las ideas racionalistas de Le Corbusier o Gropius empiezan a tener los primeros síntomas emuladores.

Pero muy pronto la dictadura salazarista, como también habían hecho los otros regímenes fascistas europeos, quiso utilizar la arquitectura como manifestación icónica de su ideología, y a partir de ahí, se acabó el modernismo y los principios de autoridad. Disciplina y orden por un lado, y culto a la nacionalidad, a la tradición y al mundo rural³²², por otro, se convirtieron en santo y seña de la arquitectura oficial, que era tanto como decir, de la única arquitectura posible.

A estos esquemas ideológicos le iba muy bien la obra de **Raul Lino** (1879-1974), enemigo acérrimo de la arquitectura moderna, y partidario, como otros muchos, de hacer casas portuguesas en Portugal. ¿Cómo iba a consentir el régimen que un país tan portuguésísimo como Portugal no tuviese una arquitectura portuguesa? Por otra parte, era inadmisibles para los exaltadores del espíritu nacional la propensión que la arquitectura moderna tenía a coquetear con conceptos como internacionalismo, marxismo y otras paranoias colectivistas. Era necesario un nuevo estilo arquitectónico, y su ideario le correspondió, en buena parte, al ingeniero Duarte Pacheco. A partir de ahí, todo el modernismo, en parte por simpatía, en parte por necesidad, se puso manos a la obra, y comenzó a construir un nuevo modelo arquitectónico eminentemente portugués y profusamente repetido. La Praça de Areeiro en Lisboa, de Cristino da Silva, es probablemente el símbolo más emblemático de esta nueva forma de edificación.

Sin menospreciar la decisiva influencia innovadora que pudieron ejercer los arquitectos Ventura Terra o Marques da Silva³²³, lo cierto es que la modernización de la

³²¹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 279. Para una lectura actualizada de su obra véase: *Heim Semke 1899-1995* (Catálogo) [Coord. Paulo Henriques, textos Teresa Balte et al.], Instituto Português dos Museus-Museu José de Malhoa, [Lisboa] 1997.

³²² PEREIRA, Nuno Teotónio; "Arquitectura" in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 1, Bertrand Editora, 1996, p. 64.

³²³ Para un buen conocimiento de la arquitectura del norte de Portugal, y en concreto de la obra de Marques da Silva, es imprescindible la consulta del excelente trabajo que el profesor António Cardoso presentó en 1992 como Tesis Doctoral. Véase: CARDOSO, António; *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na primeira metade do sec. XX*, Oporto, 1992 (ejemplar fotocopiado).

arquitectura en Portugal está íntimamente ligada a los nombres de Cristino da Silva (1896-1976), Carlos Ramos (1897-1969) Pardal Monteiro (1897-1957) y Cassiano Branco (1898-1969), entre otros.

Cristino da Silva, hijo y nieto de pintores, inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa y después la terminó en la de París, donde trabajó con Victor Laloux. En cuanto regresa a Lisboa se gana la fama de proyectista distinguido, y se da a conocer con el proyecto del Cine Capitolio (1925), luego inaugurado en 1931. Se trata de una amplia nave cubierta por una terraza, con escalera giratoria (tapete rolante) y panel de vidrio, que hoy es tenida como una obra maestra y pionera del modernismo portugués³²⁴. También en 1931 firmó la realización del Instituto de Beja, nuevamente un edificio funcionalista, con la particularidad de ser una obra encargada por un organismo oficial tras un concurso público, lo que daba a entender expectativas de cambio en los gustos gobernantes. Sin embargo, a partir de finales de los años treinta, la obra de Cristino Silva entró en una fase involutiva, en sintonía con la evolución política del régimen, que acabó por suponer también un retroceso en la arquitectura portuguesa³²⁵.

Carlos Ramos, natural de Oporto, es otro de los arquitectos importantes de la primera generación modernista; en este aspecto su obra más destacada fue el Pabellón de la Radio, que trazó de acuerdo con los esquemas constructivos de Gropius, y que es una de las obras claves del modernismo arquitectónico portugués, de definición necesariamente internacionalista³²⁶. Otros proyectos suyos destacados fueron el barrio obrero de Ollão (1925), el edificio Habas de Lisboa (1921), o el Liceo de Coimbra (de 1930, en colaboración con Adelino Nunes y Jorge Segurado).

Tan importante como su obra creativa fue su labor como profesor y luego director de la Escuela (hoy Facultad) de Arquitectura de Oporto; allí emprendió en los años cincuenta una reestructuración pedagógica en la que se asienta gran parte del prestigio internacional que hoy tiene esta institución. Una profunda conciencia de los valores de la

³²⁴ TOSTÕES, Ana; “Silva, Luís Ribeiro Cristino da” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 909.

³²⁵ FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XX” in *Arte Portuguesa*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986, p. 524. Para una lectura completa de la obra de este arquitecto es imprescindible la consulta de *Luís Cristino da Silva [Arquitecto]* (Catálogo con textos de José Manuel Fernandes et al.), Fundação Calouste Gulbenkian-CAMJAP, Lisboa, 1998.

cultura y la necesidad de un riguroso encuadramiento crítico de la arquitectura, son, según Ana Tostões, las claves de su vocación pedagógica³²⁷.

Pardal Monteiro, inició su actividad como ayudante del arquitecto republicano Ventura Terra, sin duda la figura más destacada de la arquitectura portuguesa de principios de siglo. A partir de los años veinte se instala en Lisboa y entabla una estrecha relación profesional con Duarte Pacheco, que fue durante muchos años ministro de Obras Públicas y responsable de la política urbanística del régimen en las primeras décadas de la dictadura, sobre todo en lo referido a la ciudad de Lisboa. Fruto de esta colaboración es la participación activa y destacada de Pardal Monteiro en la remodelación del equipamiento urbano de la capital portuguesa³²⁸.

José-Augusto França³²⁹, que lo considera un hombre práctico y trabajador, sin gran conciencia ni empeño estético, pero lúcido a la hora de abordar los problemas de ejecución, señala como obras más destacadas suyas el Instituto Superior Técnico y la Iglesia de Fátima(1934-1938). Con el primero (1927-1932), por el riguroso control volumétrico y la inteligente articulación de las masas cúbicas, se firma, según Ana Tostões, el inicio del modernismo en la arquitectura pública portuguesa³³⁰.

Otras obras de Pardal Monteiro son la Estación del Cais do Sodré (1925-1928), el edificio del Diário de Noticias (1936-1938), las estaciones marítimas de Alcântara y Rocha-Conde de Óbidos (1936-1942), La Biblioteca Nacional y la Ciudad Universitaria (1947-50), etc., todos ellos edificios de Lisboa, ciudad en la que Pardal Monteiro centró la mayor parte de su actividad y donde se suicidó en 1957 cuando trabajaba en el Hotel Ritz, de su autoría, como también lo es el Tívoli.

³²⁶ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 229.

³²⁷ TOSTÕES, Ana; “Ramos, Carlos” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 812.

³²⁸ Sobre este arquitecto véase: CALDAS, João Vieira; *Porfírio Pardal Monteiro: arquitecto*, Ed. AAP. Secção Regional do Sul [Lisboa] 1997.

³²⁹ FRANÇA, José-Augusto; *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 255.

³³⁰ TOSTÕES, Ana; “Monteiro, Porfírio Pardal” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 624. De esta misma autora véase: TOSTÕES, Ana; “Coliseu do Porto, 1937-1941: projecto Cassiano Branco” in VVAA; *Porto 1901-200*, Livraria Civilização Editora, Oporto, 2001.

Con todo, su obra no escapa a la involución que caracterizó a la mayoría de los arquitectos de este tiempo, entre los que también hay que destacar a **Adelino Nunes**, autor de varios edificios de Correos y también de la Emisora Nacional de Barcelona; **Jorge Segurado**, muy influido por la arquitectura racionalista alemana lo que es perceptible en su obra más significativa, la Casa de la Moneda, en Lisboa; **Keil de Amaral**, más próximo a la escuela holandesa; y otros como **Paulino Montes**, **António Varela**, **Raul Tojal**, los hermanos **Rebello de Andrade**, **Tertuliano Marques**, etc.

Un caso particular es el de **Cassiano Branco**, autor del Teatro-cine Eden, en Lisboa, que debería haber sido una referencia de modernidad, pero su independencia política respecto al régimen le privó de los encargos oficiales. Para José-Augusto França Cassiano no pudo manifestar su talento, pero sin duda, se situó como la personalidad más original y más consciente de los valores estéticos en el conjunto del modernismo arquitectónico portugués³³¹.

Igualmente merece mención el polifacético **Cottinelli Telmo** (1897-1948): fotógrafo, dibujante, poeta, bailarín, músico, cineasta, etc. Su obra, necesariamente amplia y dispersa, estuvo marcada, como le aconteció a Pardal Monteiro, por su estrecha colaboración con Duarte Pacheco, que le nombró en 1934 responsable del plan de construcciones carcelarias y, en 1939, arquitecto jefe de la publicitada Exposición del Mundo Portugués de 1940. En ésta, una de las grandes bazas propagandistas de la dictadura, a Cottinelli Telmo le cupo la coordinación del trabajo de arquitectos, escultores, pintores, etc., lo que hizo procurando establecer un equilibrio entre el gusto moderno y la retórica convencional requerida para la ocasión, creando de esta manera una de las referencias fundamentales de la imagen del *Estado Novo*³³².

³³¹FRANÇA, José-Augusto; “El siglo XX” in *Arte Português*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986. p. 526.

³³²MARTINS, João Paulo; “Telmo, José Ângelo Cottinelli” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 972.

iii. Segunda Generación Modernista

El SPN/SIN, el *Salão dos Independentes* y otros eventos

Mientras tanto, la Europa arruinada por la guerra quiso olvidar cuanto antes los sistemas autocráticos y, sin miramientos, entró en los años veinte empeñada en la reconversión económica y en la euforia del progreso. Pero en la Europa de posguerra los felices años veinte dependían en exceso de la economía americana y como ésta había preferido la ostentosa especulación en la bolsa al riesgo lento de la economía real, el mundo hizo “crac” en Wall Street y el viejo continente volvió a temblar de nuevo.

Portugal, esquinado y ajeno, alejado del epicentro, tardó en notar los efectos del seísmo, pero cuando llegaron se hicieron sentir en todos los sectores. La crisis afectó también a los artistas portugueses. A través de la prensa o por medio de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, el Gobierno y el Presidente del Consejo se enteraron de la angustia en la que se encontraba este sector de la sociedad portuguesa³²⁵ y, entre otras cosas, para paliarlo, aunque sobre todo por otras cosas, se creó el Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) luego Secretariado Nacional de Información (S.N.I.).

En todo lo relacionado con su creación tuvo mucho que ver la figura influyente y dispuesta de António Ferro³²⁶. Amigo de los modernistas, y modernista él también, se había significado por primera vez como editor nominal de la revista *Orpheu* y desde entonces fue uno de los principales instigadores del alboroto cultural que caracterizó al primer modernismo. Llegados los años veinte se centró en el periodismo, primero en *O Século* y después en *Diário de Notícias*, donde se hicieron célebres las entrevistas que realizó a Mussolini, Miguel Primo de Rivera, Petain, Mustafá Kemal o Clemenceau, que luego le sirvieron para publicar en 1927 el libro *Viagem à volta das Ditaduras*, donde el periodista se volvió político y donde ya era perfectamente perceptible su idea de un

³²⁵ ACCIAIUOLI, Margarida; “De Anadeo a nuestros días” in *Arte contemporáneo portugués*, (Catálogo) Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1987, p.13.

³²⁶ Para conocer la importancia de António Ferro en la contemporaneidad portuguesa es imprescindible el texto introductorio de António Rodrigues a sus obras completas, véase: FERRO, António; *Obra 1. Intervenção modernista, teoria e gosto*, Ed. Verbo, Lisboa, 1987. Véase también el excelente trabajo de Ó, Jorge Ramos do; *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espirito*, Ed. Estampa, Lisboa, 1999.

Estado Intervencionista que guiara a la sociedad y protegiera al arte³²⁷. Su culminación como periodista-político la alcanzó en los primeros días de diciembre de 1932 cuando se publicaron una serie de entrevistas que A. Ferro le hizo a Salazar, —más tarde recogidas en el libro *Salazar, o homem e a sua obra*—, que fueron sumamente divulgadas y con las que el periodista se granjeó la simpatía y la confianza del dictador. En la tercera de esas cinco entrevistas se trató el tema de la cultura, y António Ferro sutilmente supo recordar que “há aí duas duzias de rapazes, cheios de talento e mocidade, que esperam, ansiosamente, para serem úteis ao seu País”³²⁸. El dictador, magnánimo, concordó y le pidió que dijera a esos muchachos que “tuvieran confianza y supieran esperar”³²⁹. Un año después se creó el Secretariado Nacional de Propaganda y a António Ferro le nombraron director[114].

Desde esta institución el *Estado Novo* asumía, como habían hecho antes los alemanes o los italianos, que la propaganda era un instrumento fundamental del gobierno, y que ni ésta ni éste podían olvidar la máxima de que “políticamente sólo existe lo que el público sabe que existe”³³⁰.



114. Discurso de Oliveira Salazar en la toma de posesión de António Ferro como director del SPN (octubre de 1933)

En una cena conmemorativa del primer Salón de Arte Moderna, celebrado en 1935, António Ferro anunció los propósitos de la nueva institución: “Nosotros somos pura y simplemente un órgano animador. No consagramos: estimulamos (...) Nuestra acción, dentro de la *Política do Espírito* (...) es sacar a la luz, incorporar a la vida activa de la nación todos sus valores desconocidos, calumniados o combatidos. No nos compete dar

³²⁷ PAULO, Heloisa; “Ferro, António Joaquim Tavares (1895-1956)” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 356.

³²⁸ GUEDES, Fernando; “As artes portuguesas nos anos 40” in *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Oporto, 1985, p. 22.

³²⁹ *Ibidem*. p. 23.

³³⁰ RAMOS DO Ó, Jorge; “Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 894.

la señal de llegada sino la de partida”³³¹. Y en esa misma cena el “apoliticismo voluntario” de Almada Negreiros se congratulaba de que por primera vez estuvieran en Portugal “los poderes públicos del lado del arte más nuevo”³³². Mucho más recientemente José-Augusto França³³³ ha aclarado con precisión, sin con ello contradecir a Almada, el papel que António Ferro representó en este momento, al afirmar que fue el personaje fundamental del único modernismo posible en el marco existente: el del *Estado Novo*.

Así, una vez puestos los medios y esbozados los objetivos, el SPN inició su actividad: se realizaron encargos a artistas modernos —como Mário Eloy, Bernardo Marques, Francisco Franco o António da Costa—, se organizaron exposiciones como la de Francis Smith, se editaron textos afines a las intenciones del nuevo organismo, como un número especial de la revista *L’Art Vivant* dedicado al arte portugués, se crearon los salones de arte moderna, el primero, ya hemos dicho, celebrado en 1935, y se instituyeron los premios de pintura Columbano y Souza-Cardoso, el primero con la finalidad de consagrar a pintores ya reconocidos y el segundo con la intención de dar a conocer a los que entonces se podía considerar jóvenes “promesas”.

Efectivamente, en un caso y en otro, con alguna que otra excepción, por exceso o por defecto, estos premios los obtuvieron pintores modernistas, y además, con los papeles bien repartidos, el premio Columbano para los artistas de la primera generación del modernismo: António Soares, Eduardo Malta, Dordio Gomes, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Frederico George, Júlio Santos, Estela Faria, Luciano Santos y Milly Possoz; el premio Souza-Cardoso para pintores de la segunda generación modernista y posteriores: Mário Eloy, Guilherme Camarinha, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, Ofélia Marques, Maria Keil, António Dacosta, Milly Possoz, Sarah Affonso, Magalhães Filho, Manuel Bentes, Celestino Alves, Júlio Resende y Cândido da Costa Pinto.

³³¹ FERRO, António; *Arte Moderna*, Lisboa, 1972, pp. 18-19. Citado por GUEDES, Fernando; “As artes portuguesas nos anos 40” in *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Oporto, 1985. p. 23.

³³² NEGREIROS, J. Almada; *Obras Completas*, Lisboa, 1949, p. 197. Citado por GUEDES, Fernando; “As artes portuguesas nos anos 40” in *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Oporto, 1985. p. 23.

³³³ FRANÇA, José-Augusto; “Modernismo/Futurismo” in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 356.

Pero antes de la creación del SPN había tenido lugar otro acontecimiento de particular importancia, la celebración del *I Salão dos Independentes* de 1930 [115]. Organizado por António Pedro y Diogo de Macedo, aquel salón pretendía ser mucho más que una simple puesta en escena, bastante más que otra protesta espontánea y efectista en nombre de la modernidad. Si era cierto que el ambiente cultural portugués había alcanzado cierta madurez en los últimos veinte años, que se había oxigenado y actualizado, entonces, necesariamente, también debía haber cambiado la concepción que en ese ambiente se tenía de la modernidad. Los nuevos modernos, como escribió António Pedro³³⁴, probablemente la figura más inquieta e imaginativa de la década de los años treinta en Portugal, ya no necesitaban destruir nada porque todo lo que tenía que ser destruido se



115. | I Salão dos Independentes en Lisboa en 1930

estaba cayendo de podrido, y no hacía falta dar patadas en la barriga de ningún burgués porque el burgués ahora encogía la barriga para que ellos pasasen. Había llegado, por tanto, la hora de construir. Y el ejemplo de esa nueva concepción era el salón de los independientes de 1930.

El Salão fue concebido en un sentido amplio, excediendo los límites de las tradicionales exposiciones de pintura, por lo que estuvo abierto no sólo a pintores, sino también, a poetas, escultores, arquitectos, periodistas, fotógrafos, etc. En el catálogo, treinta y cuatro páginas de diseño “presencista” y todo él escrito en minúscula excepto los títulos y principios de párrafo, además de las trescientas doce obras expuestas, se incluían breves reflexiones sobre el arte o la creación de, entre otros, Carlos Queirós, Almada Negreiros, Diogo de Macedo, João Gaspar Simões, Sarah Affonso, José Régio, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, António Ferro, Mário Eloy, Mário Saa, António Pedro, etc. Ilustraciones de Francisco Franco, Jorge Barradas, Abel Manta, Lino António, Dórdio Gomes, Mário Eloy y Diogo de Macedo; además del proyecto de Carlos Ramos para la construcción del *Liceu de D. Filipa de Lencaster*, y de otro del también arquitecto

³³⁴ Citado por FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1974, p.193.

Jorge Segurado. También se incluía una “Breve reseña del movimiento modernista en Portugal”, con relación bibliográfica de revistas, manifiestos, conferencias, libros, etc. Además de una relación de exposiciones, tanto colectivas como individuales, y otros actos culturales, ya fueran monumentos, concursos, óperas, ballets o composiciones musicales, en los que hubiesen participado artistas modernos.

La exposición tuvo considerable eco en la prensa³³⁵, aunque la crítica reaccionó con división de opiniones, mientras que para Artur Portela, el crítico de *Diário de Lisboa*, lo que se exponía era “malillo y cadavérico (...), viejo modernismo que se hojaba en las revistas de arte francesas”³³⁶, otros, como José Régio, Vitorino Nemésio o António Ferro, respaldaron la iniciativa en *Presença*, *Seara Nova* y *Diário de Notícias*, respectivamente. Con todo, probablemente, lo más importante de aquel salón fue el haber creado en torno a él una expectación cultural de la que luego se serviría el SPN y el haber consolidado una visión estética “independiente” de los exclusivos y estrictos límites académicos.

Otro acontecimiento significativo de estos años, aunque mucho menos espectacular y trascendente, fue la creación en 1932 de la primera galería de arte privada en Portugal, la UP [116]. La iniciativa partió del pintor, y entonces poeta, António Pedro, y contó con el apoyo de António Júlio Castro Fernandes, después ministro con Salazar, que fue su socio fundador. La galería



116. Galeria UP. Fachada de Jorge Segurado

estaba situada en el número 16-A de la calle Serpa Pinto, en un local que había sido acondicionada por el arquitecto Jorge Segurado, y estuvo en funcionamiento desde diciembre de 1932 hasta finales de 1938.

³³⁵ SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoritas” in *História da arte portuguesa*, Vol. 3, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, (dir. Paulo Pereira), p. 389.

³³⁶ Citado por FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1974, p. 195.

Las expectativas que generó la iniciativa fueron considerables y en los tres primeros meses de 1933 António Pedro llegó a un acuerdo con una serie de pintores³³⁷ por el que la galería se comprometía a organizarles al menos una exposición anual a cambio de que ellos no expusiesen en ningún otro lugar. Era sin duda una propuesta novedosa, en la línea de otras varias que se pretendían llevar a cabo, sin embargo, casi todos los proyectos se quedaron en intenciones y la actividad de la galería se limitó a la exposición colectiva inaugural, alguna otra de Carlos Botelho, Almada, Mário Eloy o Paulo Ferreira, y poco más. No mucho tiempo después, Castro Fernandes dejó la sociedad y fue sustituido por Tomas de Melo—Tom, que se quedó al cargo de la galería cuando António Pedro se fue a París y que acabó por ser el único responsable de la misma hasta que ésta se cerró definitivamente el último día de 1938. No obstante, ésta fue una iniciativa precursora y por eso destacable.

Algunas consideraciones sobre el Expresionismo en Portugal

Ahora bien, pero antes de adentrarnos en los años treinta en Portugal que es cuando empiezan a mostrarse los pintores de lo que se ha dado en llamar la segunda generación modernista, conviene recordar cómo en Europa, entre tanto, se habían consolidado una serie de corrientes artísticas de las que esos pintores son deudores, y por ello, introductores de las mismas en Portugal.

Cuando acabó la Primera Guerra Mundial el panorama artístico europeo era tan complejo como las salidas de posguerra. Por una parte, la violencia interiorizada en los años de propaganda bélica encontró su forma de expresión más significativa en un arte subjetivo e intenso que surgió en Alemania y que se llamó precisamente expresionismo. Éste, vinculado estéticamente con el fauvismo, se opuso, sin embargo, formalmente al otro movimiento artístico surgido por las mismas fechas y de las mismas circunstancias, el constructivismo ruso. La explicación más común para justificar las diferencias formales que existen entre ellos ha solido encontrarse en las distintas expectativas con las que ambos países afrontan la reconstrucción de postguerra. Mientras Alemania era un país derrotado e inmerso en una grave crisis económica de la que habría de surgir el

³³⁷ Entre otros artistas estaban Abel Manta, Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Bernardo Marques, Clementina Carneiro, Diogo de Macedo, Fred Kradolfer, Jorge Barradas, Mário Eloy, Ofélia, Olavo de Eça

nazismo, Rusia era un país nuevo e ilusionado en la consolidación de un proyecto revolucionario. Esta oposición, digamos, emocional, tiene su elemento de unión en el neoplasticismo holandés, próximo en lo formal al constructivismo ruso pero cercano por justificaciones metafísicas al expresionismo alemán.

Igualmente salido de la guerra, surge el dadaísmo, el más provocativo y radical de los nuevos movimientos artísticos, espontáneo, agresivo, original, atípico; este movimiento, como se sabe, no aspiraba a cambiar el arte, sino sencillamente a destruirlo, y con él, a la propia concepción de arte. Recordemos la explicación de Bretón cuando definía el cubismo como una escuela de pintura, el futurismo como un movimiento político y el dadaísmo como un estado de ánimo; pues es precisamente de una variación de ese estado de ánimo del que habla Bretón, de donde arranca en 1917 otro movimiento, el surrealismo, y con él la apología del inconsciente y de la fantasía como forma de expresión.

Además, con anterioridad a la guerra, en los primeros años del siglo XX, ya habían surgido el cubismo, el fauvismo y el futurismo, que habían cuestionado y desmontado la lógica tradicional por la que hasta entonces se habían regido los artistas. El cubismo revolucionó la organización del espacio, el fauvismo liberó al color de la imposición objetiva y el futurismo aproximó, a través de la simultaneidad, el arte a la velocidad de la vida contemporánea. De estos tres movimientos, el último, tal vez por simpatía política o por facilidad propagandística, había sido el que mayor arraigo había tenido hasta entonces, como ya hemos visto, en Portugal. A partir de ahora, de entre los movimientos de posguerra, va a ser el expresionismo la tendencia que enraíce con mayor facilidad y profusión.

La explicación a esto se puede encontrar en las características³³⁸ propias de este movimiento tanto o más que en las intenciones de los jóvenes pintores portugueses que lo abrazaron, pues si bien es cierto que algunos, como Mário Eloy o Bernardo Marques, lo conocieron *in situ*, otros sólo lo hicieron de forma tangencial o ya modificado, mientras que tampoco faltaron los que siendo hoy considerados como pintores expresionistas

Leal, Paulo Ferreira, Ruy Gameiro, etc.

nunca conocieron verdaderamente la existencia de tal movimiento o al menos no fueron conscientes de que su obra formara parte del mismo.

Como sabemos, el expresionismo como tal no tiene fronteras geográficas ni se reduce a un periodo histórico concreto, es verdad que por tal se entienden las manifestaciones artísticas que predominan en Alemania entre 1910 y 1920, pero también es cierto que se puede hablar de expresionismo refiriéndonos a buena parte de la pintura de Goya; igual que es incuestionable que pintores como Munch, Ensor, Rouault o el propio Solana son expresionistas y no son precisamente alemanes. Por eso se suele decir que el expresionismo hay que entenderlo más como un adjetivo que como un sustantivo, y es así como conviene tomarlo cuando hablamos de pintores expresionistas portugueses en este trabajo.

En el expresionismo no existe un modelo único, ni hay ningún referente excepcional que pudiera ser considerado como el padre del movimiento, ni siquiera cuenta con un manifiesto fundacional. El cubismo se asocia a Picasso, el futurismo a Marinetti, el fauvismo a Matisse, incluso Manet es el padre del impresionismo y Monet su mentor, pero en el expresionismo no existe esa figura de referencia incuestionable. Es cierto que la obra de Munch sintetiza como pocas el movimiento, pero también los planteamientos de *Die Brücke* o *Der Blaue Reiter*. Por eso en la pintura portuguesa de estos años no hay pintores más expresionistas que otros —con la excepción tal vez de Mário Eloy y éste tanto por su biografía como por su obra—, porque en realidad no existe una referencia concreta con la que establecer comparaciones y diferencias. Es tal vez esa ausencia de programa lo que más caracteriza al expresionismo portugués.

En línea con lo anterior, estaría la gran diversidad estilística que caracteriza a este movimiento, así se habla del “modernismo expresionista” de Munch o del “fauvismo dramático” de Rouault, como se puede hablar de un expresionismo más próximo al cubismo y citar al grupo *Die Brücke*, o al surrealismo y citar a Paul Klee, o la abstracción y referirnos a Kandinsky. En la segunda generación de pintores modernistas portugueses se habla del expresionismo de Mário Eloy y de Júlio, pero también del de Botelho y

³³⁸ Una síntesis de las mismas, útil en este trabajo, puede encontrarse en RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio; “Arte contemporáneo” in VVAA; *Historia del Arte*, Ed. Anaya, Barcelona, 1995, pp. 552-562.

Sarah Affonso, y ciertamente no tienen tanto que ver el ingenuismo lírico de Affonso con el dramatismo plástico de Eloy, como tampoco tiene mucho que ver entre sí la obra de algunos de los citados anteriormente.

Además, el expresionismo no produjo un lenguaje artístico específico, como hizo por ejemplo el cubismo, sino que se sirvió de las innovaciones formales de los otros “ismos”, por eso resulta más conveniente asociar a los pintores portugueses de los años treinta con este movimiento que con otros de la vanguardia. Pero es que, además, el propio expresionismo portugués es reflejo de esto. Incapaz, como escribe Fernando Dias³³⁹, de asumirse culturalmente, sin identificación propia y sin los contenidos estéticos debidamente delimitados, el expresionismo generó un lenguaje necesariamente fronterizo, y es en esa linde donde hay que situarlo.

Por otra parte, si hemos dicho que el expresionismo no tiene una figura capital, ni un manifiesto de partida, ni un único foco de emisión —aunque haya ciudades como Berlín, Munich o Dresde inevitablemente relacionadas con este movimiento—, habría que decir también que no existe un único expresionismo, sino varios, que se pueden agrupar al menos en tres generaciones expresionistas, como hace Juan Antonio Ramírez³⁴⁰ en *El arte de las vanguardias*. Una primera generación sería la surgida en torno a 1900 y estaría muy próxima tanto cronológica como espiritualmente con el simbolismo; una segunda, hacia 1905-1910, sería coetánea del fauvismo y del cubismo analítico, y estaría presidida por los grupos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*; y una tercera sería la surgida inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial y que no estuvo limitada a la pintura o la escultura, sino que abarcó otras artes visuales como la arquitectura o el cine. Por tanto, es lógico que un movimiento que comprende un espacio tan amplio y tan disperso, sea también el que ejerza una mayor influencia, incluso en países como Portugal, donde, al contrario que en Alemania, esta influencia se limitó casi exclusivamente a la pintura, con alguna excepción en la escultura (*Busto do pintor Manuel Jardim* de Francisco Franco o *Desespero da dúvida* de Canto da Maia) y aún más puntual en la música (*Vathek* de Luís de Freitas Branco).

³³⁹ DIAS, Fernando Paulo; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, (Disertación de Mestrado presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, Lisboa, 1996 (edición fotocopiada), p. 308.

³⁴⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio; *El arte de las vanguardias*, Ed. Anaya, Madrid, 1991. pp. 40-41.

Además, el expresionismo tiene una afiliación político-ideológica confusa y a veces contradictoria, lo que ciertamente contribuye a convertirse en referencia aglutinadora, sobre todo de aquellas corrientes o formas que no encajan a la perfección con otros movimientos más claramente definidos, sea ideológica o formalmente. El artista expresionista busca sobre todo la libertad individual, independientemente de su ideología política, por eso, si bien es cierto que la mayor parte de los artistas alemanes eran afines al partido socialdemócrata, otros eran comunistas o incluso nacionalsocialistas. En Portugal pasó lo mismo, hubo pintores expresionistas, como Júlio, que mantuvieron una actitud crítica con la dictadura de Salazar y otros que colaboraron generosamente con el Secretariado Nacional de Propaganda. También hubo, y es el caso lamentable de Dominguez Alvarez, quienes fueron ignorados, y también los que gozaron del reconocimiento institucional, aunque nunca tuvieron vocación colaboracionista.

Hay otra cuestión que también hemos de tener en cuenta, la relación que existe entre expresionismo y caricatura, perfectamente comparable con la que existe en Portugal entre modernismo y caricaturización. Se suele decir que en Alemania no se puede hablar de expresionismo sin hablar de caricatura, pues en Portugal tampoco se puede hablar de modernidad sin aludir a lo caricaturesco. Hasta tal punto es así que en los inicios del siglo pasado, humorismo y modernismo se utilizaban en Portugal indistintamente y siempre como sinónimos. No obstante, es cierto que el expresionismo alemán fue mucho más radical a la hora de trasladar al caballete las, hasta entonces, admitidas deformaciones expresivas con las que se ilustraba la prensa, y expresar además con ello sentimientos de angustia o de pasión. En el arte portugués, aun teniendo excelentes pintores caricaturistas como Tom, Bernardo Marques o Carlos Botelho, el paso fue siempre menor, y la deformación gestual de la que su obra hacía gala en la prensa se corregía admirablemente cuando se expresaba en el arte “mayor” de la pintura de caballete.

En cualquier caso, sea por las razones apuntadas o por otras, lo que conviene saber es que cuando hablamos de rasgos expresionistas en pintores portugueses no estamos vinculando directamente a éstos, salvo casos concretos como el de Mário Eloy o el de una parte de la obra de Júlio, con la corriente artística que, empeñada en una revolución estética y social, surgió en Alemania a principios del siglo XX, sino que hay que

entenderlo en un sentido más amplio, similar a lo que en España se llamó durante mucho tiempo *arte expresivo*.

En esa línea de expresión, que es a su vez un deseo de vanguardia y una afirmación de modernidad, o, en otros términos, la consolidación de las expectativas de cambio que caracterizaron a la primera generación modernista, es donde hemos de contextualizar la obra de Mário Eloy, Júlio, Carlos Botelho, Sarah Affonso, Bernardo Marques, Ofélia, y, por supuesto, la de Dominguez Alvarez. Y junto a ellos todos los pintores de la llamada, en palabras de José-Augusto França, “segunda generación de modernistas”, o sea, José Tagarro, Olavo de Eça Leal, Paulo Ferreira, Arlindo Vicente, António Cunhal (1911-1933), Lino António, Maria Clementina Carneiro de Moura, Guilherme Filipe, João Carlos, Pavía, etc. Puesto que a varios de estos pintores nos vamos a referir en otro apartado de este trabajo, en las siguientes páginas nos limitaremos a dar una breve semblanza de cada uno de ellos.

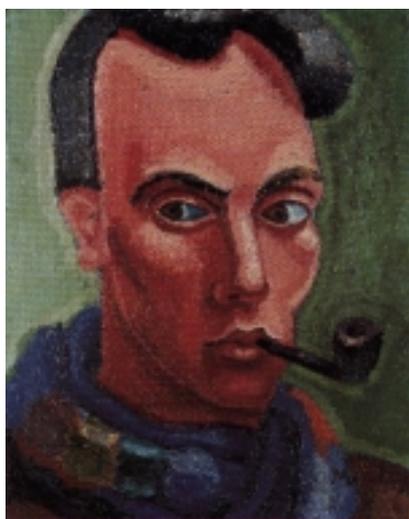
Eloy, Júlio, Alvarez, Sarah, Marques, Ofélia, Tagarro, Botelho...

De todos, sin duda, el más reconocido actualmente es **Mário Eloy** (1900-1951). De él se ha dicho repetidamente que es, junto a Sousa Cardoso, la figura más importante del modernismo en Portugal. Natural de Lisboa, fue antes que pintor, actor de teatro, más por ansia creativa que por vocación escénica. Pero enseguida se hizo pintor y, sin formación ni vocación académica (no llegó a concluir el primer curso de Bellas Artes), es el prototipo de pintor autodidacta —salvo un breve aprendizaje en el taller de Augusto Pina, escenógrafo del teatro Nacional Doña Maria II— y un defensor del arte puro, si por tal se entiende, como lo entendía Mário Eloy, aquel que es ajeno a la influencia normalizadora de la Escuela de Bellas Artes.

Movido por una inquietud irreprimible, con poco más de veinte años, emprendió un viaje iniciático por España (y Marruecos), que tuvo su continuación, tras una larga estancia en Lisboa, siete años más tarde cuando se marchó a París. De allí, insatisfecho, se fue a Berlín, y en esta ciudad, además del matrimonio y la paternidad, realizó varias exposiciones, una de ellas de particular importancia, la que tuvo lugar en la Galería Flechtheim titulada *Seit Cézanne in París* y en la que expusieron junto a Mário Eloy,

Bourdelle, Braque, Cézanne, Chagall, Chirico, Derain, Dufy, Friez, Gauguin, Gris, Gromaire, Jacob, Kisling, Kokoschka, Laurencin, Levy, Lurcat, Maioll, Matisse, Modigliani, Monet, Permeke, Picasso —con quien fue comparado en la revista alemana *Der Kreis*, sin demérito para el artista portugués—, Renoir, Rouault, Segonzac, Seurat, Vlaminck, Van Gogh, Yanquiú y Yockh. Según confesaba el propio Eloy en una carta dirigida a António Ferro, esta exposición le compensó todo el descrédito artístico del que gozaba en Portugal³⁴¹.

En 1932 regresó a Portugal. Traía entre otros proyectos la intención de crear un Grupo Racional de Artes Vivas y Estética, que tendría por un lado, la finalidad de estimular el arte portugués y por otro, la de organizar exposiciones itinerantes que lo dieran a conocer



117. M. Eloy, *Autoretrato*, n/d, óleo/tela, Fundación de Serralves, Oporto.

fuera de los círculos lisboetas. Aunque el proyecto no se materializó, los primeros años de su vuelta a Portugal fueron particularmente creativos, con varias exposiciones y cierto reconocimiento crítico. Además es por entonces cuando realiza su obra más valorada y donde se muestra más nítidamente su influencia expresionista. A partir de los años cuarenta comienza un periodo de gran inestabilidad emocional, agravado por una enfermedad degenerativa que le llevó a ser ingresado en 1945 en el psiquiátrico de Telhal, donde falleció en 1951.

En la obra de Mário Eloy se pueden distinguir, como ha hecho, entre otros, Rui Mário Gonçalves³⁴², cuatro periodos distintos. El primero llega hasta 1925, y en él es perceptible la influencia de Columbano, Eduardo Viana y Zuloaga, si bien es sobre todo un periodo de formación en el que el artista se familiariza con la técnica. El segundo periodo se sitúa entre 1926 y 1932, o sea, durante el tiempo que vivió en París y en Berlín, y en él su arte es fruto del constructivismo volumétrico de Cézanne, del color

³⁴¹ SEGURADO, Jorge; Mário Eloy. *Pinturas e desenhos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maia, 1982, p. 27.

³⁴² Véase: GONÇALVES, Rui Mário; “Eloy, Mário” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 pp. 120-121 y “Mário Eloy (1900-1951)” in *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 54-59.

matérico de Van Gogh, del dibujo neoclásico de Picasso y del expresionismo moderado y lírico de Karl Hofer³⁴³. También en París realizó varios retratos psicológicos de corte expresionista que le dieron fama y algún que otro disgusto. No obstante, Mário Eloy prefirió la experimentación creativa al reconocimiento como retratista, y de hecho no retrató sino a amigos o a sí mismo y en repetidas ocasiones[117]; autorretratos en los que, lo ha dicho Maria João Oliveira³⁴⁴, Mário Eloy no pregunta: ¿Cómo estoy? o ¿Quién parezco? sino que su pregunta es dolorosamente otra: ¿Quién soy?

El tercer periodo de su obra va desde 1932 hasta 1940 y es probablemente el más importante de todos. Aunque es perceptible la influencia de Gromaire y Chagall, durante estos años Eloy expresa, sobre todo, y con lenguaje directo y sincero, la complejidad de su carácter y la fuerza de su personalidad. Esta necesidad expresiva, ese deseo de comunicación directa entre el hombre y el medio, ya lo había manifestado por escrito Mário Eloy cuando en 1930, a propósito del Primer Salón de los Independientes, escribió en el catálogo: “Busco la síntesis de la forma. En cada pincelada busco una intención cerebral. Por eso, cuando pinto, quisiera tener en la cabeza pinceles, en vez de cabellos.

Sería así más directa la ejecución de la pintura, tal como yo la quiero, pues desde la cabeza a las manos cuantas traiciones me desvirtúan una ejecución obediente”, no cabe duda de que ese anhelo de ejecución directa que manifiesta amargamente Mário Eloy, tiene mucho que ver con el expresionismo de Munch y de Kokoschka, al que admiró particularmente. En esta fase sus



118. M.Eloy, *O bailarico no bairro*, 1936, óleo s/tela, MCh, Lisboa

obras se caracterizan por un fuerte contraste cromático, un gran impacto visual, facilidad de ejecución y una estudiada disposición tanto de las formas como de los colores; y de ello son ejemplo *O bailarico no bairro* [118], *O poeta e o anjo*, etc.

³⁴³ GONÇALVES, Rui Mário; “Mário Eloy (1900-1951)” in *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pp. 54-56.

³⁴⁴ OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de; “Mário Eloy” in *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa* (catálogo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p. 110.

El cuarto y último periodo, el más inestable, abarca desde 1940 hasta 1945 en el que es definitivamente ingresado en el sanatorio de Telhal. Aunque su obra mantiene la fuerza comunicativa de los años anteriores, pierde, sin embargo, nitidez y se resiente, sobre todo, en la ejecución. Sus temas son ahora más fantásticos que líricos, y su sinceridad más ajena y dolorosa.

Igualmente ha sido Rui Mário Gonçalves quien ha sabido explicar que la intensa expresividad cromática que alcanzó Mário Eloy se debe en gran parte a sus procedimientos creativos, particularmente al sobrio tratamiento de las texturas pigmentosas, ya que daba capas granuladas en primera instancia que eran luego suavizadas en superficie, generando así una tensión entre transparencia y opacidad³⁴⁵, y un enriquecimiento matérico hasta entonces desconocido en Portugal³⁴⁶. Así, su obra resulta particularmente moderna y apreciable, y justifica que sea comúnmente aceptado como el pintor más importante del expresionismo figurativo en Portugal.

Esa obra, como la de todos a fin de cuentas, aunque en el caso de Mário Eloy como en el de su admirado Van Gogh, de forma más perceptible, es la transmutación de un carácter hiperestésico y una existencia difícil. De ello da cuenta Diogo de Macedo, que lo trató estrechamente, y también la correspondencia que Mário Eloy mantuvo con Jorge Segurado y con su hermano Raúl Eloy³⁴⁷. Diogo de Macedo habla de él como de un hombre elegante y educado que sólo perdía las formas cuando no le dejaban trabajar libremente o cuando bebía. En esas ocasiones, escribe Diogo de Macedo,



119. M.Eloy, *A fuga*, n/dat, óleo s/tela, Col. Particular, Lisboa

³⁴⁵ GONÇALVES, Rui Mário; “Pioneiros da modernidade” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, Publicações Alfa, Lisboa, 1986. p.150.

³⁴⁶ FRANÇA, José-Augusto: *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 289.

³⁴⁷ Véase SEGURADO, Jorge; Mário Eloy. *Pinturas e desenhos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maia, 1982, pp. 29-43.

criticaba, maldecía, ofendía, siendo en esos exasperos o desatinos, muchas veces, sentimental o alegre, confidencial o irónico³⁴⁸, confesando remordimientos o desprecios difíciles de entender en quien, pasadas estas crisis se volvía un hombre delicado y tierno. Ese carácter, a veces dulce, a veces miserable, se refleja también en la correspondencia de Mário Eloy. Firme en sus principios estéticos, exigente con su obra, duro con los juicios ajenos, esa correspondencia es sobre todo fruto de la incomprensión y del dolor, de la consciencia de ser autor de una obra digna y, sin embargo, no poder defenderla con dignidad. “La vida es muy seria y grave”³⁴⁹, escribía Mário Eloy en una carta a Jorge Segurado, y él, que lo sabía, terminó sólo, derrotado y enfermo, en un psiquiátrico³⁵⁰.



120. M. Eloy, *Touro*, 1944?

Antes, en sus últimos años, arrastró su carácter irritable y enfermo por las calles de Lisboa: “la Vida está ya llena de sufrimiento, por qué será que los hombres se vuelven fieras unos para los otros!”³⁵¹. De ese dolor es reflejo, más que su pintura, sus dibujos [120]. Según Raquel Henriques da Silva, una de las mejores conocedoras de la obra de Mário Eloy, este pintor abandonó en estos años los dibujos picassianos de su juventud, y los otros de temática más social de su madurez, para terminar con un conjunto, casi todo inédito a su muerte, en el que sustituye la realidad exterior y sus alegorías por monstruos carnívoros de sueño y pesadilla. Éstos le persiguen, le torturan y le crucifican, en perturbantes rituales de muerte que anuncian el surrealismo en el arte portugués³⁵². Por tanto, para esta autora, que advierte de la dramática coincidencia³⁵³ que existe entre la

³⁴⁸ MACEDO, Diogo de; *Mário Eloy 1900-1951*, Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 8.

³⁴⁹ SEGURADO, Jorge; Mário Eloy. *Pinturas e desenhos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maia, 1982, p. 35.

³⁵⁰ Diogo de Macedo que lo trató de cerca y interfirió en varias ocasiones, narra así su último encuentro: “Lloraba al hablar de un hijo que había perdido no sabía dónde, y tenía furia contra fantasmas que decía que le perseguían. Al dejarme, iba a comprar flores y a beber. Había huido de casa y en pocos días, el pobre amigo, dio motivos para su internamiento (...)”. Citado en *Mário Eloy. Exposição retrospectiva* (Catálogo), IPM, Lisboa, 1996, p. 411.

³⁵¹ Carta de Mário Eloy a su hermano Raúl publicada en SEGURADO, Jorge; Mário Eloy. *Pinturas e desenhos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maia, 1982, p. 41.

³⁵² SILVA, Raquel Henriques da; “Anos 30. O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do modernismo”, en *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Fundação de Serralves/Campo das Letras, Oporto, 1999, (coordinación de Fernando Pernes), p. 94.

³⁵³ SILVA, Raquel Henriques da; “Mário Eloy, a transgressión modernista”, *Mário Eloy. Exposição retrospectiva* (Catálogo), IPM, Lisboa, 1996, p. 25.

evolución artística de Mário Eloy y la de Antoin Artaud, estas obras no interesan sólo por su testimonio vivencial, sino también por su calidad plástica, y si no sirvieron para sacar al artista de la cárcel en la que se encontraba, al menos fueron el refugio de un pintor que consiguió vivir por dentro el expresionismo que en su juventud había considerado una exigencia ética³⁵⁴.

Otro nombre clave de estos años en Portugal es **Júlio** (1902-1983). Júlio Reis Pereira, hermano del escritor José Régio, fue también ingeniero y poeta con el seudónimo de Saul Dias. Comprometido con su tiempo y crítico con el régimen, supo mantenerse siempre libre de los tentáculos de la dictadura, lo que, a decir de Bernardo Pinto de Almeida³⁵⁵, hace que su obra se cargue hoy de una dignidad ética y política que ha sido injustamente ignorada durante demasiado tiempo.



121. Júlio, *Epiálamo*, 1931, óleo s/tela, Col. J.A. Reis Pereira

Hombre discreto, meticulado, de una mirada fulgurante y de una inteligencia vivísima³⁵⁶, Júlio es actualmente considerado un precursor del arte moderno portugués. Y lo es doblemente. María João Fernandes³⁵⁷, entre otros, ha hecho notar cómo antes de que la pintura abstracta arraigase en Portugal, Júlio ya había pintado en 1932 una serie de cuadros de tendencia abstracta y lírica que no tenían paralelo con ninguna otra obra de su tiempo. E igualmente hay una serie de dibujos y óleos surrealistas datados entre 1934 y 1935, o sea, un lustro antes de que el Surrealismo se instalase definitivamente en Portugal, si por tal entendemos la exposición que António Pedro y António Dacosta realizaron en Lisboa en 1940.

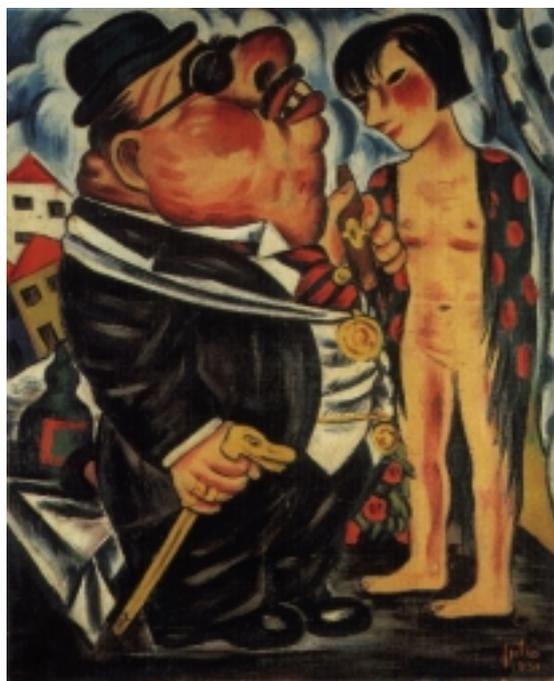
³⁵⁴ SILVA, Raquel Henriques da; “Anos 30. O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do modernismo”, en *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Fundação de Serralves/Campo das Letras, Oporto, 1999, (coordinación de Fernando Pernes), p. 98.

³⁵⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura portuguesa do século XX*, Lello Editores, Lisboa, 2002 (3ª edición revisada y aumentada), p. 80.

³⁵⁶ SOARES, Mário; *Júlio, uma estética da ternura- o modernismo e o oriente*, Instituto Cultural de Macau, Macau, 1992 (Catálogo), s/p.

³⁵⁷ FERNANDES, Maria João; “A alma das horas lembradas. A pintura de Júlio, ainda”, in *Júlio, uma estética da ternura— o modernismo e o oriente*, Instituto Cultural de Macau, Macau, 1992 (Catálogo), s/p. De esta misma autora véase también: *Júlio-Saul Dias, o universo da invenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

Pero Júlio es, sobre todo, un pintor expresionista y probablemente, de todos los pintores portugueses, fue el que con mayor libertad y lirismo supo interpretar esta corriente[121]. Para Bernardo Pinto de Almeida³⁵⁸ es uno de los raros casos de asimilación del expresionismo germánico en la pintura portuguesa. Sin embargo, para Fernando Pernes³⁵⁹ el expresionismo de Júlio es un expresionismo eminentemente portugués, que cambia la exasperación dramática por la contemplación lírica, la brutalidad erótica por la delicadeza sensual, el ardiente subjetivismo por la memoria íntima, el culto del primitivismo por el apelo a la simplicidad de la infancia. En esta misma línea, Fernando Dias³⁶⁰, al comparar el expresionismo de Júlio con el de Mário Eloy, escribe que si los símbolos de Eloy hacen preguntas, y dramáticamente no encuentran respuestas, los símbolos de Júlio se evaden y huyen de esas mismas preguntas para no encontrar el drama de esa ausencia de respuestas. Júlio parece querer olvidar la consciencia de sus símbolos, mientras que Eloy parece querer mostrar la inconsciencia de los suyos.



122. Júlio, *O burguês a menina*, 1931, óleo s/cartón, FCG/CAMJAP, Lisboa

A Júlio se le ha asociado con Chagall, con Matisse, con Duffy y, sobre todo, con George Grosz; si bien, como ha escrito António Pereira³⁶¹, al contrario de lo que sucede con la obra de Grosz, en la de Júlio no hay una crítica acerba, una posición de combate; hay tan sólo la expresión, a veces dolorida, de sus sentimientos, de sus emociones, de su

³⁵⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura portuguesa do século XX*, Lello Editores, Lisboa, 2002 (3ª edición revisada y aumentada), p. 80.

³⁵⁹ PERNES, Fernando, “Tanto de quase nada...” in *Júlio. Exposição retrospectiva*, (Catálogo de esta exposición organizada por la Câmara Municipal de Vila do Conde y el Centro de Arte Contemporânea do Porto, bajo el patrocinio de la Fundação Calouste Gulbenkian), diciembre 1979-marzo 1980.

³⁶⁰ DIAS, Fernando Paulo Leitão Rosa Dias; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, Lisboa, 1996. (Dissertação de Mestrado-Fotocopiada) p. 303. FRANÇA, José-Augusto; “Na morte de Júlio” in *Colóquio*, 2ª serie, año XXV, nº 56, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, marzo 1983. p. 67.

³⁶¹ PEREIRA, António José de Sousa, “Exposição de pinturas e desenhos de Júlio” in *Vila do Conde. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*, nº 6, 1968, p. 3.

fantasía. Pero eso no quiere decir, como ha recordado su hermano, el escritor José Régio³⁶², que para Júlio el mundo exterior no exista. Existe, y se expresa. Su obra es también una voz de denuncia por la que circulan los desfavorecidos, los viejos, los niños, las putas[122], pero tratados con cierta dulzura. Poetizados. Se sienten y duelen, pero sin la agresividad de las voces, sin esos malos modos que a veces dañan más que la propia ofensa.

Pero Júlio también fue, como escribió José-Augusto França³⁶³ con motivo de su muerte en 1982, el dibujante del “Poeta” que, con la guitarra en la mano, corría caminos, parando para cantar bajo los árboles, las ventanas o las lunas, o levantando el vuelo, Chagall conimbricense, en las alas de la poesía lírica... También esa concepción poética de su pintura es la que resaltó João Gaspar Simões³⁶⁴ cuando escribió que si en una patria de poetas los pintores tienen miedo de la poesía, Júlio es de los pocos artistas plásticos portugueses osadamente poetas. Y es que Júlio, además del autor de la serie “Poeta”³⁶⁵, fue al mismo tiempo poeta él también, si bien las imágenes poéticas de Saul Dias quizá no alcancen la ingravidez y la libertad de las imágenes pictóricas de Júlio.

Por último, y esto se ha dicho muchas veces, Júlio es el pintor por excelencia de la revista *Presença*. Raquel Henriques da Silva³⁶⁶ ha escrito a este respecto que las obras de Júlio anuncian los paradigmas referenciales de la estética presencista. Y para Bernardo Pinto de Almeida³⁶⁷, Júlio fue el único artista capaz de entender la envergadura cultural de los de *Presença*.

Una de las figuras más destacadas de la segunda generación del modernismo portugués es precisamente Dominguez Alvarez (1906-1942). De origen gallego, durante

³⁶² RÉGIO, José; “Exposição de pinturas e desenhos de Júlio” in *Vila do Conde. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*, nº 6, 1968, p. 9.

³⁶³ FRANÇA, José-Augusto; “Na morte de Júlio” in *Colóquio*, 2ª serie, año XXV, nº 56, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, marzo 1983. p. 67.

³⁶⁴ SIMÕES, João Gaspar; *Catálogo da Exposição no Salão da Livraria Portugália*, Oporto, 1945; reproducido en *40 anos de Pintura e desenho. Exposição Retrospectiva de Júlio*, Museu Regional de Évora, Diciembre, 1964.

³⁶⁵ Véase: JÚLIO; *30 Desenhos da Série “Poeta”*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

³⁶⁶ SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 384.

³⁶⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Júlio*, Litosur. s/d

mucho tiempo pasó por ser un pintor de Galicia erradicado en Oporto y de hecho conservó la nacionalidad española hasta 1936.

Se formó en la Escuela de Belas Artes de Oporto, adonde llegó algo tarde dificultado en su vocación por la adversidad paterna. En sus primeros años en la Escuela de Bellas Artes formó parte del grupo *+Alem*, que aglutinó a los estudiantes más disconformes e inquietos del ambiente cultural de los años veinte en la desembocadura del Duero. El grupo *+Alem*, que puede ser considerado como el primer grupo de artistas modernos surgido en Oporto con la intención de dinamizar —tal vez, sólo de incordiar— a la capital del norte, se dio a conocer con un manifiesto titulado “em defesa da arte / ao público do porto a proposito das recentes homenagens a / Marques de Oliveira”. El manifiesto, difundido como forma de protesta contra una exposición retrospectiva del pintor Marques de Oliveira, estaba firmado por Ventura Porfírio, Fernando Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Justino Alves, Américo Braga, Dominguez Alvarez, Mário Morais Soares y Adalberto Sampaio, todos ellos estudiantes de los primeros años de pintura o arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

Aquel manifiesto, redactado con prisas, sin excesivos miramientos en las formas, impreso en papel de periódico en la tipografía más barata y distribuido por las esquinas, tuvo, sin embargo, gran eco y mala aceptación en el ambiente mortecino y bienpensante del Oporto cultural. Los mismos críticos del halago mutuo, en expresión de Artero de Qental, y las flores a granel, que habían exaltado las excelentes obras del “valiosísimo” y “saudosísimo” Marques de Oliveira, reaccionaron con acritud ante la “insolencia” de aquellos muchachos ignorantes y atrevidos que osaban atacar (¡y de qué manera!) la memoria del valiosísimo maestro homenajeado. Fue esta la reacción que los jóvenes pintores buscaban, lo contrario, como explicó posteriormente Adalberto Sampaio, —quizá de todos el más atrevido y displicente—, hubiese sido un fracaso.

Con aquel manifiesto y luego con motivo de la exposición que el grupo realizó en noviembre del mismo año de 1929 (*Exposição dos alunos de Belas Artes - Salão Silva Porto*), es con lo que se da a conocer Dominguez Alvarez. La crítica, aunque sin concederle gran protagonismo, le saludó como un “brillante pintor gallego” y si bien sus obras no fueron de las más reseñadas por la prensa, para sus compañeros de grupo y de

exposición, los trabajos que Dominguez Alvarez había presentado eran de una calidad indudablemente superior al resto de las obras mostradas.

En 1930 vuelve a exponer nuevamente en el Salón Silva Porto, en compañía de Artur Justino, también miembro del grupo + *Alem* y con quien Dominguez Alvarez tenía gran sintonía estética y personal. La exposición es animada por una conferencia sobre arte moderna, leída por el poeta Adolfo Casais Monteiro. El acto, bastante minoritario por lo que tenía de moderno, es reseñado por la prensa como “curioso dentro de su modalidad”³⁶⁸, animando a los lectores a visitarla “por ser, por encima de todo, una nota estridente de irreverencia y excentricidade”³⁶⁹, no obstante, se le reprocha su modernidad, algo que según ese mismo crítico era “de lamentar (...) porque en algunos trabajos de Justino e Alvares (sic) se notan ciertas cualidades artísticas que, guiadas para un sentido más puro del arte los apuntarían, tal vez, más tarde, como dos pintores apreciables”³⁷⁰.

En estos años, y hasta 1932, sus obras se centran, sobre todo, en paisajes de Galicia, tramos urbanos de Oporto, fábricas, etc. Igualmente pertenecen a este periodo sus figuras tuertas, que corresponden a una parte muy original, entre lo ingenuo y lo onírico, de su obra. En ella son frecuentes los hombres tuertos, casi siempre vestidos de negro, las tabernas (normalmente interiores), los borrachos, etc. Toda ella muy sugerente y enormemente atractiva. Son también de estas fechas sus experiencias, pocas y casi todas perdidas, con acuarelas de inspiración cubista o abstracta.

En 1932, realiza un largo viaje por España: Castilla, Extremadura, Andalucía, La Mancha, Madrid, Cantabria, etc. Es en este tiempo cuando entra en contacto directo con el paisaje castellano, frecuenta los museos, estudia de cerca la obra de El Greco, habla con artistas, lee revistas y publicaciones sobre arte, etc.; y, sobre todo, conoce la obra de pintores como Sorolla y Joaquín Mir, pero también la de Aureliano Beruete, Aurelio Arteta, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Jaime Morera, Francisco Iturrino, Pablo Uranga ... y, por supuesto, la de Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana y Zuloaga. Este conocimiento va a despertar en una persona tan impresionable como Dominguez Alvarez, un enorme interés tanto por la forma como

³⁶⁸ “Arte: no Salão Silva Porto”, *O Comércio do Porto*, 6-5-1930, p. 3.

³⁶⁹ *Ibidem*.

por la temática de estos pintores, lo que explica que en estos años abandonase el tipo de pintura que había hecho hasta entonces y optase, casi en exclusividad, por realizar paisajes de Castilla. Son esas obras que la historiografía portuguesa ha denominado “paisagens de inspiração espanhola”.

A raíz de este viaje, Dominguez Alvarez va a mostrar un particular empeño por entablar contactos con el ambiente cultural de Galicia, actuando como puente entre el medio artístico portugués y el español. Se puede hablar así de un afán iberista, que a fin de cuentas es lo que, de alguna manera, caracteriza y particulariza gran parte de su obra. Convencido de la necesidad del conocimiento mutuo como única forma de enriquecimiento, y mediatizado por sus orígenes y contactos, va a intentar organizar una gran exposición de arte gallego en Oporto. Con ella pretendía dar a conocer el nuevo arte español en su original vertiente gallega, pero igualmente, demostrar que la modernidad también podía llegar a Oporto por el norte, y no venir necesariamente de París con obligada escala en Lisboa, como había sido hasta entonces, como ha seguido siendo luego (aunque hoy ya no venga de París, sino de más lejos y más rápido).

Para preparar esta exposición, que inicialmente se iba a celebrar en 1935, Dominguez Alvarez realizó frecuentes visitas a Galicia en las que entró en contacto con artistas gallegos como Folgar Lema (pintor menor pero con quien tuvo una mayor relación personal), Tito Vázquez, Castelao, Francisco Llorens, Maside, Souto, Laxeiro, Seijo Rubio, Colmeiro, etc. La iniciativa, que tuvo escaso éxito en Galicia, fue muy bien acogida en Oporto. Sin embargo, la exposición finalmente no se celebró. La falta de acuerdo, a la que fue ajeno Dominguez Alvarez, unido al difícil periodo histórico en el que entró España en los años siguientes, produjo en el pintor portugués una enorme desilusión que le llevó a abandonar no sólo sus intenciones iberistas sino también la temática española. Desde entonces la obra de Dominguez Alvarez sufre un giro similar en importancia al que produjo en él el contacto con la llanura castellana. A partir de estos años el pintor renuncia a ese paisajismo de fuerte influencia española, a los retratos sombríos y mágicos donde estaba presente la fuerza de Solana, los trazos de Zuloaga, los cielos de El Greco, etc, para irse acercando cada vez más a la estela de Joaquim Lopes, uno de sus profesores, o a la de Marques de Oliveira. Pintará a partir de entonces muchos

³⁷⁰ *Ibíd.*

paisajes, casi todos de pequeño formato y gran armonía cromática; todos ejercicios de gran virtuosismo, pero sin el enigma y la fuerza de sus cuadros anteriores.

En junio de 1936 realizó su única exposición individual en vida, concretamente en el Salão Silva Porto, y que fue presentada como una “interesante exposición de pintura, sobre motivos de Portugal y Espanha”³⁷¹, y en ella, la crítica que lo seguía considerando como pintor gallego, valoró su modernidad y su saber hacer: “Álvarez es un moderno sensato, un pintor equilibrado, poseedor de una técnica destacada, aunque juzguemos encontrarle, a veces, un leve furor demoníaco en las formas”³⁷².

Desde entonces, cada vez más atacado por la tuberculosis, enfermedad que padeció desde muy joven, se dedicó a ir sacando los cursos con dificultad, a colaborar esporádicamente como comentarista de arte en el *Jornal de Noticias*, y a pintar. Sobre todo a pintar, obritas de mucho oficio y talento, paisajes convencionales de gran maestría técnica, pero sin el interés de los tejados fauvistas de diez años antes.



[124] Dominguez Alvarez, *Casario e figuras de um sonho*, óleo s/cartón, CAM/JAP, Lisboa.

En 1938 y en 1939, participó en la 3ª y 4ª Exposición de Arte Moderno del S.P.N./S.N.I., en Lisboa, capital que nunca visitó, lo que le supuso, de alguna manera, una cierta consagración como artista. En 1940 se graduó con la máxima calificación, y obtuvo una beca del Instituto para la Alta Cultura. El mismo año participó en la IV Missão Estética de Ferias. Un año después obtuvo

una plaza como Profesor de Dibujo en la Escuela Industrial Infante D. Henrique de Oporto, pero casi no ejerció, el agravamiento de la enfermedad, la muerte de su madre y

³⁷¹ “O Pintor Dominguez Alvarez”, *A Ordem*, 6-6-1936, p. 3.

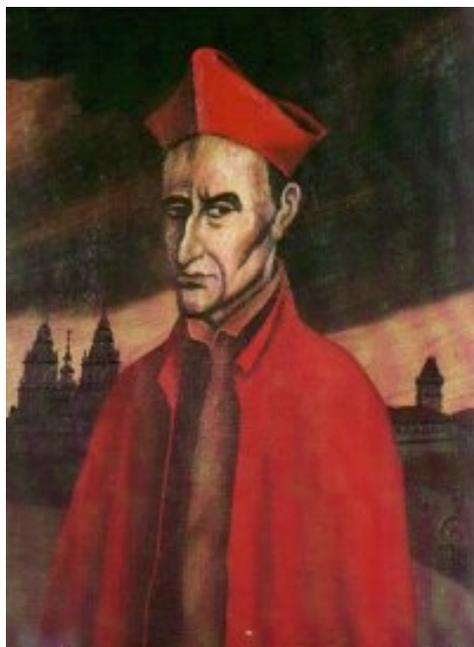
³⁷² VIEIRA, Sérgio Augusto; “O pintor galego Dominguez Alvarez”, *O Diabo*, 6-6-1936, p. 3.

un profundo abatimiento le hicieron muy difícil su último invierno. Murió en la primavera siguiente. Tenía 36 años.

En la obra de Dominguez Alvarez se suelen distinguir tres períodos fundamentales, como muy bien ha estudiado Fernando Lanhas:

La Fase “vermelha”. Se iniciaría en torno a 1926, prácticamente desde el principio de su carrera pictórica, y dura hasta 1932. Esta fase se caracteriza por la utilización de colores vivos, intensos y poco trabajados. Los temas son preferentemente paisajes urbanos, trechos y callejuelas de Oporto, barrios populares: *Casário com roupa à secar*, *Se do Porto*, *Paisagem do Porto*, *Telhados*, *S. Ildefonso*, etc. Son también de esta etapa la serie “fabricas”, con grandes torres que se levantan altivas, contaminantes, enormes vómitos de humo en días de bajas presiones.

Dando paso a una segunda etapa nos encontramos con sus “homens tortos”, trechos ciudadanos de connotaciones expresionistas y de una ingenuidad moderna y sugestiva, por donde vagan borrachos y sombreros, hombres tuertos vestidos siempre de negro: *Homens tortos*, *Casario com homens tortos*, *Casario e Figuras de um sonho* [123], etc. Esta segunda etapa, va de 1932 a 1937, y además de las obras a las que nos hemos referido como “Paisagens da Catela”, engloba también sus cuadros fantásticos. Es en esta fase cuando realiza las figuras y retratos como *O Bispo* [124], *Louco*, *Expressão Estranha*, *Homen Compostelano*, *Don Quixote*. Son figuras extrañas, entre la cercanía y la irrealidad, solitarias y atormentadas, llenas de presagios. Los colores son, por lo general, oscuros, opacos, irreales.

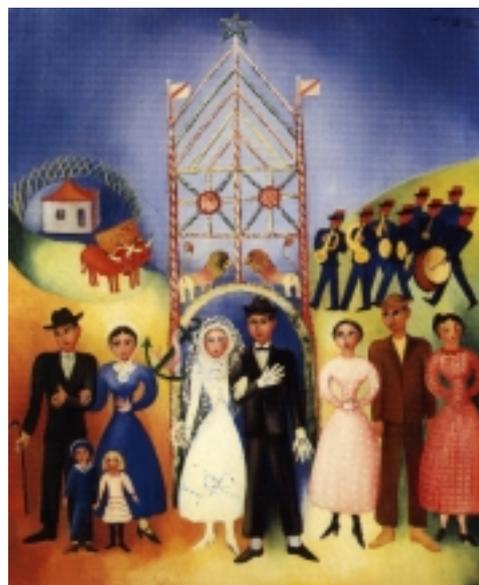


[124] Dominguez Alvarez, *O Bispo*, 1933, óleo s/tela, Col. Meneres Campos, Oporto.

En 1936 se inicia la tercera fase, caracterizada por el regreso al paisajismo, por el ejercicio de la técnica y el consuelo de los colores. Son nuevamente paisajes del norte,

pero ahora no son ya los de los barrios pobres del viejo Oporto, sino los de los campos de los alrededores. Son paisajes agradables y muy melancólicos pero a los que les falta sin embargo el aire de irrealidad y atrevimiento que caracterizó a sus cuadros anteriores.

También dentro de los ecos del expresionismo hay que situar a **Sarah Affonso** (1899-1983). Natural de Lisboa, pasó su infancia en el norte, cerca del río Minho, cuyas costumbres populares fueron luego temática recurrente de su obra pictórica. Formada primero en Lisboa, completó su preparación en París, donde llegó a exponer en el Salon d'Automne de 1928. De vuelta a Portugal desarrolló una interesante y activa carrera artística, hasta que se retiró voluntariamente, tras haberse casado en 1936 con su admirado Almada Negreiros³⁷³.

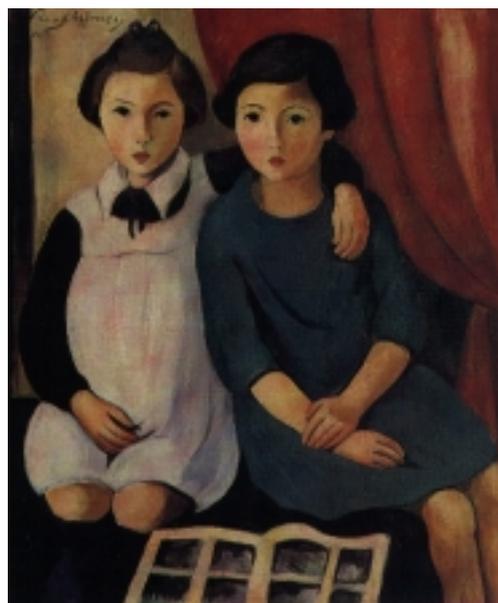


125. Sarah Affonso, *Casamento na aldeia*, 1937, óleo s/tela, FCG/CAMJAP, Lisboa

Su obra, tocada de un cierto primitivismo, podría definirse como la expresión poética de la ingenuidad. De colores vivos y dibujo, a veces, atrevido, sus cuadros tratan casi siempre sobre temas populares: ferias, romerías, bodas [125], procesiones, escenas de aldea en días de fiesta, etc., vistos muchas veces con la simpatía infantil de quien los considera efectivamente extraordinarios. Y junto a estas escenas de lo visible, aquellas otras del imaginario colectivo, particularmente presentes en la infancia rural: las hadas, las estrellas de mar, las sirenas y tantas otras visiones quiméricas que asustan o alientan a la gente sencilla. Pero la particularidad de la obra de Sarah Affonso no se limita al carácter popular de sus temas, ni a la originalidad de los mismos, ni siquiera a esa visión lúdica y fantástica que nos trasmite de una infancia de aldea, sino que tiene incluso la capacidad, en palabras de J.-A. França, de mostrar un mundo que es visto con la verdad y la entera necesidad del niño que se representa a sí mismo jugando³⁷⁴.

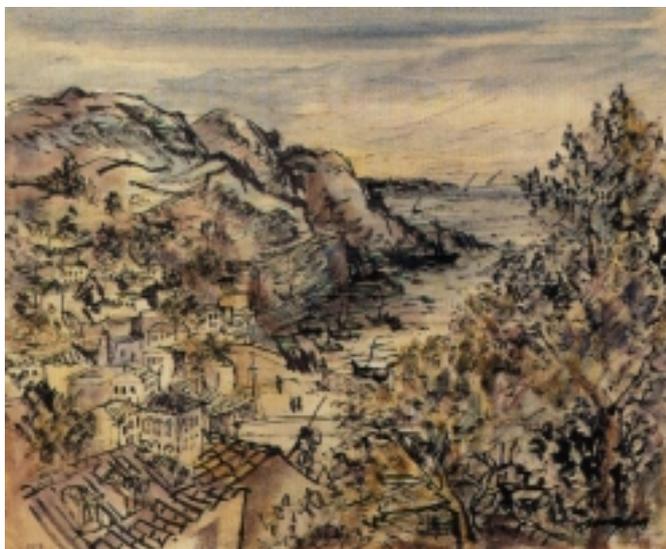
³⁷³ Véase: *Exposição Conjunta Sarah Affonso e José de Almada Negreiros* (Catálogo), Câmara Municipal de Cascais, 1996.

Raquel Henriques da Silva³⁷⁵, comentando la obra *Meninas* [126], con la que Sarah Affonso participó en la exposición de los artistas independientes de 1930, llama la atención sobre algunos rasgos de su pintura que son extensibles a otras pintoras portuguesas como Mily Possoz, Ofélia Marques o incluso Maria Keil, y que constituyen lo que se podría denominar una poética de lo femenino en la pintura y la ilustración en Portugal; así, la dulzura de trazos en los rostros, el juego obvio entre la redondez de los ojos y de la boca, las hendiduras en las manos para expresar los dedos, etc.



126. Sarah Affonso, *Meninas*, 1928, óleo s/tela, MCh, Lisboa

Otro artista fundamental de este periodo es **Bernardo Marques** que nació en Silves en 1899 y se suicidó en Lisboa en 1962. Como muchos modernistas se formó, sobre todo, en el contacto con otros modernos, alternando con Almada o Barradas, escuchando los proyectos de Pacheco u oyendo hablar de las fantasmadas de Santa Rita. Y como bastantes de ellos fue decorador, caricaturista, escenógrafo e ilustrador de publicaciones, de alguna de las cuales, como *Panorama*, *Litoral* o *Colóquio*, llegó a ser director gráfico.



127. Bernardo Marques, *Costa do Algarve*, n/dat, tinta china y acuarela s/papel, MCh, Lisboa

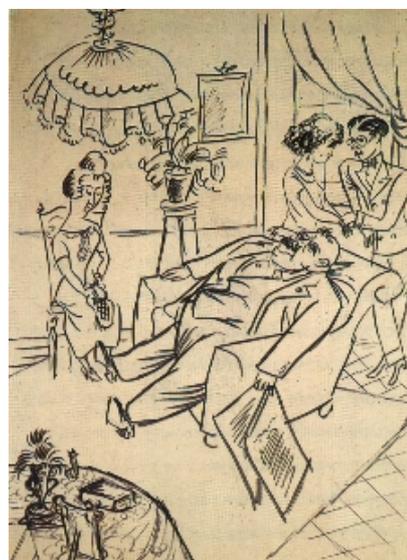
³⁷⁴ FRANÇA, José-Augusto: *Arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991. p. 303.

³⁷⁵ SILVA, Raquel Henriques da; "Sarah Affonso (1899-1983)" in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 252.

María Helena de Freitas lo describe como un hombre alto, moreno y simpático, con aspecto de seductor de Hollywood, cuya pose discreta e inteligente aumentaba su encanto³⁷⁶. Esto, y su falta de alardes, su disposición de atento espectador, su imaginación sutil y el comentario lúcido³⁷⁷, crítico y oportuno, le granjeó el respeto de sus contemporáneos, que admiraron una obra singular, inconfundible, “los paisajes de Bernardo,”[127] casi siempre dibujos en blanco y negro, o en guache, de una calidad rara y particularísima, propia de quien enveredó por un camino cada vez más solitario, deliberadamente distante.

Julián Gallego, a propósito de la exposición de Bernardo Marques en Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo, mayo-junio de 1970) escribía que con un trazo expresivo y delicado, el artista recoge el barroco temblor de las iglesias pombalianas, el “cascadear” de los jardines colgantes, la animación de las plazuelas, pero, sobre todo, los personajes, vistos con una ironía no exenta de ternura: Todo un enjambre de hombres y mujeres, que pasean, trabajan, cantan fados o acechan al posible cliente, pequeño mundo que va del “demi-monde” al mundillo cursilón de los hijos de familia³⁷⁸.

No obstante, su obra ha ido evolucionando desde la ironía que caracterizó a sus primeros dibujos, marcados por la influencia de Cristiano Cruz y del expresionismo alemán de George Grosz, hacia un lirismo cada vez más intimista y solitario. Un lirismo romántico y melancólico, marcado por una expresión gráfica ágil e inmediata que le hizo reinventar paisajes urbanos, y sobre todo campestres, de gran transparencia y levedad, en horizontes amplios y abrazadores³⁷⁹. Aunque quizá él, en su eterno descontento, echara siempre en falta en esa obra, como le confesó a Fernanda de Castro, el color, la



[128] Bernardo Marques, *s/titula, s/data*,
Col Particular

³⁷⁶ BOTELHO, Margarida; *75 artistas em Portugal*, Castoliva Editora, Maia, 1989, p. 54.

³⁷⁷ MENDES, Manuel; “A exposição do pintor Sousa Lopes” in *Colóquio*, nº 22, Lisboa, febrero 1963. p. 37.

³⁷⁸ GALLEGO, Julián; “Exposición Bernardo Marques” in *Colóquio*, nº 59, Lisboa, junio 1970. p. 47.

³⁷⁹ RIBEIRO, Ana Isabel; “Bernardo Marques” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 304.

espesura, la plasticidad del óleo. El drama íntimo de no poder mezclar las tintas³⁸⁰. Y aunque la mujer de António Ferro le confirmase su sincera admiración por sus “magníficos dibujos, de una sensibilidad rara y una delicadeza tal vez única” [128], como mucho, y mirando con tristeza, respondía: “Sí, yo sé que no soy malo. Pero no es esto lo que quiero, no es esto. Les falta algo. Profundidad, tal vez cierto dramatismo. ¡Yo qué sé! Si lo supiese sería más fácil”³⁸¹. Y en esa búsqueda insaciable de extrema exigencia para consigo mismo, Bernardo Marques, sin darle cuentas al pregonero, empeñó su vida, once años después de que muriera su esposa, la también pintora Ofélia Marques³⁸².

Ofélia Marques (1902-1952) era licenciada en Románicas cuando se casó con Bernardo Marques y por influencia de éste, y sin otra formación que la que él le aportó, empezó a pintar y a exponer, aunque nunca individualmente, e incluso ganó el premio Souza-Cardoso en 1940. Colaboró en diversos periódicos y revistas e ilustró muchos libros, sobre todo, de literatura infantil.

Su obra, habitada sobre todo por niñas y adolescentes, se caracteriza por una gran ternura y delicadeza, como si la vida de un adulto se pudiera seguir viendo con la misma extrañeza e ingenuidad con la que la miran los ojos de un adolescente. Como si nadie pudiera creer que la vida alguna vez pudiera ser otra cosa.



129. Ofélia Marques, *Retrato*, n/d, óleo s/madera, MMASC, Amarante

³⁸⁰ BOTELHO, Margarida; *75 artistas em Portugal*, Castoliva Editora, Maia, 1989, p. 56.

³⁸¹ *Ibidem*

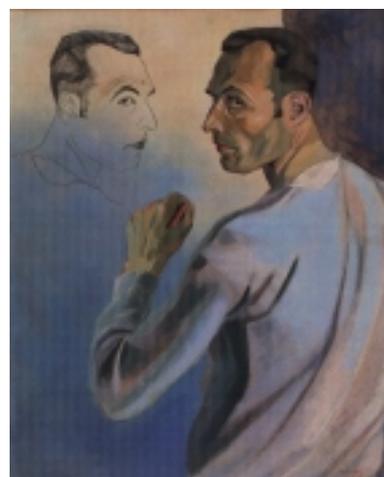
³⁸² Para una lectura actualizada de la obra de Bernardo Marques véase: *Bernardo Marques 1898-1962* (catálogo) [Textos de Marina Bairrão Ruivo et al.], Instituto Português dos Museus-Museu do Chiado, Lisboa, 1998; y *Bernardo Marques 1898-1962: obra gráfica* (catálogo) [textos de António Rodrigues et al.], FCG-CAMJAP, Lisboa, 1998.

Según ha escrito Manuel Mendes³⁸³, sus dibujos, guaches y óleos, sin perder nunca el aire de aficionado, revelan, a la vez que cierta ingenuidad de procesos, una gran fuerza lírica, especialmente en la interpretación del mundo infantil. Laura Castro³⁸⁴, por su parte, destaca lo apurado del dibujo y del color en sus delicadas figuras femeninas.

Modesto e independiente y más dibujante que pintor, otro de los artistas destacados de la segunda generación de los modernistas portugueses es sin duda **José Tagarro** (1902-1931). Nació en Cartaxo y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa entre 1920 y 1927 mientras desarrollaba una intensa labor como reconocido caricaturista e ilustrador en las principales revistas de los años veinte: *Seara Nova*, *Ilustração*, *Civilização*, etc. Luego, en 1929, estuvo en París, pero por poco tiempo porque murió enseguida e inesperadamente tras una operación hospitalaria, excesivamente pronto y sin haber cumplido aún los treinta años. Diogo de Macedo, que lo trató, lo describe como un hombre de constitución viril, bondadoso y sincero en el trato —algo infantil en su manera de proceder en la intimidad— con la franqueza del hombre de pueblo, y como un artista sin tonterías ni medallas ni pecado de arribismo.

Más dibujante que pintor, sus dibujos, casi siempre retratos o tipos rurales, son rigurosos y correctos con gran poder de síntesis, y en ellos los volúmenes son dados por la diferente espesura del trazo lineal, reservando un tratamiento especial para las cabezas y particularmente para los ojos³⁸⁵.

En su obra como retratista se han encontrado ascendencias estéticas³⁸⁶ que lo relacionan con ciertos aspectos del fauvismo, con Holder, por el juego de contornos y elementos interiores muy descriptivos, con



130. J. Tagarro, *Autorretrato*, 1929, óleo s/tela, MNSR, Oporto

³⁸³ MENDES, Manuel; “Marques, Ofélia” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 232.

³⁸⁴ CASTRO, Laura; “Ofélia Marques (1902-1951)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 48.

³⁸⁵ CORREIA, Margarida Rebelo, “José Tagarro 1902-1931” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 266.

³⁸⁶ Véase RIBEIRO, Ana Isabel; “José Tagarro (Cartaxo, 1902-Lisboa, 1931)” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 307.

Ingres por la intensidad plástica que expresa su dibujo, o, incluso, cierta influencia formal que lo relaciona con El Greco, aunque de todas, la presencia más comprensible, y tal vez también evidente, sea la de su maestro Columbano Bórdalo Pinheiro.

De su obra destaca un autorretrato [130] de 1929 que se encuentra en el Museo Soares dos Reis, en el que José Tagarro se autorrepresenta doblemente, como pintura y dibujo, en una composición enormemente original en la que se pinta como dibujante. Esto último le ha llevado a Pedro Lapa a hacer una lectura particular de la obra, de acuerdo con la cual José Tagarro estaría planteando en realidad una confrontación entre pintura y dibujo y en la misma, el dibujo termina revelándose como arte restituidora de la pureza originaria de la forma —dibujo divino—mientras que la pintura queda relegada a un momento de transición³⁸⁷.

Otro pintor destacado del segundo Modernismo es, sin duda, **Carlos Botelho** (1899-1982). Ajeno a la lógica, a la secuencia de los planos o al rigor de las formas, Carlos Botelho ha sido, como escribió Luís Reis Santos, un poeta que también era pintor³⁸⁸.

Nacido en Lisboa³⁸⁹, fue alumno de Ernesto Condeixa y de la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, y luego, como casi todos, se fue a París y de allí volvió polifacético y artista. Trabajó los azulejos y los tapices, realizó decorados y pinturas murales, fue fiel colaborador del semanario humorístico *Sempre Fixe*, y formó parte de los diversos equipos encargados de la decoración de los pabellones oficiales en las distintas exposiciones internacionales; pero hoy Carlos Botelho pasa, sobre todo, y más que ningún otro, por ser el pintor de Lisboa.

³⁸⁷ LAPA, Pedro; “José Tagarro” in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 320.

³⁸⁸ SANTOS, Luís Reis; “Carlos Botelho” in *Estrada Longa*, p.85.

³⁸⁹ Ciudad que supo expresar su agradecimiento conmemorando el centenario de su nacimiento con varias exposiciones, y posibilitando con ellas una lectura actualizada y profunda de su obra. Así, para su faceta pictórica véase: *Botelho: centenario do nascimento* (Catálogo) [Textos de Manuel Botelho et al.], Câmara Municipal de Lisboa-Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa, 1999. Sobre sus dibujos véase: *Botelho: Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento: Desenho* (Catálogo) [Textos de José Luis Porfírio et al.], Câmara Municipal de Almada, Almada, 1999. Sobre su faceta de humorista en el *Sempre Fixe* véase: *A cidade nos ecos da semana de Carlos Botelho* [textos de J.P. Paiva Boléo, Carlos Bandeiras Pinheiro et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1998.

Con Lisboa [131] se comprometió cuando en 1930 fijó su residencia en el barrio popular y antiguo de la Mouraria, y a ella se mantuvo siempre fiel, ajeno a cualquier devaneo temático que no fuesen el Tajo y la ciudad que lo acoge. Pero la Lisboa de Botelho no es esa ciudad congestionada y ruidosa, la de los atascos, las



130. C. Botelho, *Lisboa e o Tejo. Domingo*, 1935, óleo s/madera, MCh, Lisboa

prisas y el humo, sino esta otra de los silencios, de las tardes melancólicas y los rincones solitarios, cuando se pone el sol y se suavizan los contrastes, porque Botelho no es un pintor de claroscuros, sino de apacibles gradaciones cromáticas, que sugieran la quietud habitada³⁹⁰ de la que habla Margarida Botelho; quien, por otra parte, ha caracterizado la obra de Carlos Botelho por su ligereza de trazo, por el movimiento gracioso de los elementos, por su delicado colorido, por el realismo dulce de su luz y, sobre todo, por los detalles deliciosos que surgen en un lado u otro de sus cuadros³⁹¹.

En esa misma obra, Rui Mário Gonçalves³⁹² cree posible distinguir cuatro fases: una primera, expresionista, en la que sería patente la influencia de Van Gogh; una segunda, que él denomina de paisajismo sintético, sobre todo escenarios urbanos raramente habitados que evocan a Utrillo o Segonzac y que fue la que le dio celebridad y le abrió las puertas del mercado; una tercera fase, que Rui Mário Gonçalves denomina abstraccionismo evocativo, se centraría en las realizaciones de los años cincuenta y estaría marcada por la influencia de Paul Klee y Helena Vieira da Silva; y, finalmente, una cuarta etapa en la que de nuevo se vuelve al paisajismo sintético, y nuevamente centrada exclusivamente en Lisboa, sobre todo en una Lisboa recordada a la que él ha dado rango de existencia. Pues como muy acertadamente escribe Ana Isabel Ribeiro — algo por otra parte unánimemente aceptado por la crítica—, Carlos Botelho, como ningún

³⁹⁰ BOTELHO, Margarida; “Carlos Botelho” in *75 artistas em Portugal*, Castoliva Editora, Maia, 1989, p. 58.

³⁹¹ *Ibíd.*, p. 60.

otro, ha contribuido de forma inestimable a fijar la imagen de Lisboa, sobre todo la de sus barrios antiguos, sobrepasando el mimetismo pictórico y populista preconizado por el Secretariado de Propaganda Nacional como imagen oficial de la capital, proponiendo una Lisboa imaginada pero que es al mismo tiempo real, deshabitada y sin embargo poblada por un sorprendente y original lirismo, al que la pintura sirve de soporte³⁹³.

... y otros pintores de la Segunda Generación Modernista

Este expresionismo de cuño portugués se vio puntualmente estimulado por la presencia de algunos artistas extranjeros que, con más o menos éxito, expusieron su obra en Portugal o estuvieron en contacto con artistas portugueses. Además de Hein Semke, de quien ya hemos hablado, se podría citar al ruso Emanuel Altbertg que participó, entre otras exposiciones, en el *I Salão dos Independentes* de 1930 y en la *Primeira Exposição de Conjunto na Galeria UP* de 1933; con él los holandeses Ernest y Karin Leyden, que participaron repetidamente en varias exposiciones de la primera mitad de los años treinta. También reseñable es la presencia del brasileño Cícero Dias y ya más extemporáneamente Moisés Kisling que expuso con éxito en el Secretariado de Propaganda Nacional en 1941; además de éstos, otros nombres como los de Mart Huguenin, Stephen E. Gishford, Anne-Marie Jauss, Max Braumann o Hansi Staël³⁹⁴.

De todos éstos fue probablemente el alemán Fred **Kradolfer** (1903-1968) el que mayor influencia ejerció en el medio artístico portugués. Natural de Zurich, tras haber vivido en Bélgica y en París, se instaló en Lisboa en 1924 y aquí desarrolló una intensa labor en el campo de las artes decorativas, publicitarias y gráficas, en el que según Manuel Mendes, hizo escuela³⁹⁵.

También el poeta José Gomes Ferreira remarca la importancia decisiva de Kradolfer en la transformación y modernización de las artes gráficas portuguesas, y en un artículo

³⁹² GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 48.

³⁹³ RIBEIRO, Ana Isabel; "Carlos Botelho" in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997, p. 297.

³⁹⁴ Sobre estos autores, véase: FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991 (3ª edición), pp. 317-319.

³⁹⁵ MENDES, Manuel; "Kradolfer, Fred" in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 194.

publicado en 1963 en la revista *Colóquio*³⁹⁶ se preguntaba: “¿que existía [en Portugal] cuando Fred apareció con su modestia ejemplar? Y él mismo se respondía: “Poco más que los rótulos de las cajas de galletas Maria”. Por eso para el autor de *A memória das palavras* la presencia de Fred Kradolfer “fue una revolución gráfica en carne y hueso”, que fue más allá de la publicidad en la prensa o de la cartelística, por lo que le considera también, en cierta manera, el inventor del “escaparatismo”. En este mismo artículo Gomes Ferreira recordaba cómo “íbamos en tropel a ver los últimos ‘cuadros’ de Fred en la Rua Nova do Almada, a veces auténticas obras maestras destinadas a durar una semana”.

Igualmente dentro de esta segunda generación modernista³⁹⁷, aunque con menos presencia que los anteriores, habría que situar a otros pintores que también jugaron un papel importante en la pintura portuguesa del siglo XX. Entre ellos los casos de Lino António, Carlos Carneiro, Augusto Gomes, Guilherme Camarinha o António Cruz, todos ellos formados en Oporto y compañeros, más o menos cercanos, de Dominguez Alvarez en la Escuela de Bellas Artes portuense, algunos incluso llegaron a exponer con él en los certámenes organizados por el *Grupo Mais Além*.

Lino António (1898-1974), de sonrisa entre irónica y divertida, de voz lenta y un poco ronca, tranquilo y con una evidente alegría de vivir, como lo recordaba su ahijado, el historiador José Mattoso³⁹⁸, es uno de los pintores más viejos de esta segunda generación y uno de los primeros en afianzarse en “aquella época tremenda que vivimos en la década de los veinte y principio de los treinta, cuando comenzaba a agitarse ese cóctel embriagador en el que se mezclaban posimpresionistas, fauvistas, expresionistas, cubistas y todos los “istas” que, en la concepción de Apollinaire, debería reunir todas las tendencias modernas y así llegar a la pintura pura”, como él mismo la recordaba en una carta que el propio Lino Antonio escribió al arquitecto Jorge Segurado en 1971³⁹⁹.

³⁹⁶ FERREIRA, José Gomes; “Fred Kradolfer” in *Colóquio*, nº 26, Lisboa, diciembre 1963. pp. 34-37.

³⁹⁷ Recordamos que al establecer esta división entre primera y segunda generación de pintores modernistas nos estamos basando en la clasificación que José Augusto França establece en *A Arte em Portugal no século XX* (Ed. Bertrand, Lisboa, 1991 —3ª edición—, pp. 283-284), obra que, dicho sea con agradecimiento, nos ha servido de base para estructurar nuestro trabajo en esta parte de la introducción.

³⁹⁸ MATTOSO, José; “Lembrando Lino António”, in *Lino António (1898-1974)*, Câmara Municipal de Leiria, Leiria, 1998. p. 19.

³⁹⁹ *Lino António (1898-1974)*, Câmara Municipal de Leiria, Leiria, 1998.

Su obra, en palabras de José-Augusto França⁴⁰⁰, fue evolucionando de lo mundano a lo decorativo, sacrificando así la frescura de la búsqueda pictórica por una manera fuerte pero convencional de estilizar plásticamente la realidad. De esa obra de juventud, hoy la más apreciada, destaca un cuadro titulado *Pintura* (1923, óleo s/tela) que representa a una mujer sentada sola en una mesa de cabaret con una copita entre los dedos y que perteneció a la decoración realizada en el Bristol Club en 1926.

Lino António fue durante muchos años (desde 1940) profesor de la Escuela de Artes Decorativas António Arroio, y es precisamente esa labor docente la que destaca Raquel Henriques da Silva cuando escribió que si bien Lino António⁴⁰¹ se sitúa como artista en los márgenes irresolutos de una pintura que estuvo en buena parte al servicio del arte celebrativo de los programas oficiales, sin embargo, como maestro supo inculcar a sus discípulos el amor por la investigación, la innovación técnica y la libertad creativa, contribuyendo así a que ellos se convirtiesen en artistas más libres de lo que él pudo ser.

Carlos Carneiro (1900-1971) [131], hijo y discípulo de António Carneiro, nació en Oporto y hasta la Primera Guerra Mundial todos los años visitaba París en compañía de su padre⁴⁰². Luego ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Oporto y en 1919 expuso por primera vez en el Salón de los Independientes.

J.-A. França⁴⁰³ lo considera un pintor intimista de gestualismo ligero, ondulante y discreto, en los límites de una elegancia *racée* y mundana. Laura Castro⁴⁰⁴, por su parte, destaca su trazo elegante y estilizado, el tono



132. C. Carneiro, *Autorretrato*, 1952, óleo s/tela, MNSR, Oporto

⁴⁰⁰ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1984 (2ª edición revisada), pp. 306-307.

⁴⁰¹ SILVA, Raquel Henriques da; "Lino António: homenagem e retrospectiva", in *Lino António (1898-1974)*, Câmara Municipal de Leiria, Leiria, 1998. p. 22.

⁴⁰² *Catedrais. Carlos Carneiro*, (Catálogo), Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989. s/p.

⁴⁰³ FRANÇA, José-Augusto; *Carlos Carneiro Aguarelas e desenhos*, Litografia Nacional, Oporto, s/f. s/p.

⁴⁰⁴ CASTRO, Laura; "Carlos Carneiro (1900-1971)" in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 48.

claro de su paleta, el carácter mundano de sus motivos y el gusto snob y delicado de los mismos.

Su obra, menos reflexiva que la de su padre, refleja sin embargo una facilidad de trazo y un buen gusto propios de quien, desde joven, conoció los secretos del oficio. Jaime Brasil señala, a propósito de la relación artística entre padre e hijo, que los dos pintores sólo tienen en común el nombre y la facultad de crear belleza, pues mientras considera a António Carneiro un místico, abismado en la vida interior, creando figuras de sueño en ambientes del pasado⁴⁰⁵, al hijo lo define como un encantado contemplador, y realizador, de la vida que lo cerca, de los paisajes claros donde reposan los ojos, de las figuras que pasan fugitivas, de los rincones de bellas ciudades tocados de la poesía de ciertas horas y de los interiores llenos de intimidad en los que parece que las cosas hablan⁴⁰⁶.

Artista independiente⁴⁰⁷, pintor de catedrales —“esas catedrales imaginadas o imaginarias andan conmigo sin tregua”⁴⁰⁸—, retratista de óleos y paisajista de acuarelas, Carlos Carneiro fue también un prolífico ilustrador de libros y revistas.

Hay una fase de su pintura, en torno a 1935 que, como Dominguez Alvarez o los pintores españoles de la Generación del 98, se centra en Castilla. Por entonces Carlos Carneiro viajó detenidamente por España, recogiendo las impresiones, tanto pictóricas como literarias en un álbum que, según Alberto Correia, refleja cuánto le impresionó la vieja península: los grandes monumentos, sus castillos medievales, en lo alto de las serranías⁴⁰⁹. De entre estas obras el crítico destaca, sobre todo, los cuadros referidos a Segovia —casi al caer la noche, en una mezcla de altivez y melancolía⁴¹⁰—, y, en general, la técnica segura y vigorosa y los colores de magia, que son la evocación de toda la grandeza pasada de Castilla, la historia enorme de la España católica de los primeros siglos⁴¹¹.

⁴⁰⁵ *Carlos Carneiro. 6 reproduções com um prefácio de Jaime Brasil*, (publicado con ocasión de la exposición que en la Livraria Portugalia se realizó en mayo de 1945), Livraria Portugalia, Porto, 1945. p.5.

⁴⁰⁶ *Ibidem.* pp. 5 y 6.

⁴⁰⁷ Palabras repetidas por Barata Feyo en los catálogos de las exposiciones de Carlos Carneiro en el Gremio do Comercio de Guimarães (1961) y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto (1967) s/p.

⁴⁰⁸ Citado por J.-A. França in *Catedrais. Carlos Carneiro*, (Catálogo), Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

⁴⁰⁹ CORREIA, Alberto; “Carlos Carneiro” in *Aqui e Além*, nº 2, Lisboa, mayo-agosto 1945. p.17.

⁴¹⁰ *Ibidem.* pp. 17 y 18.

⁴¹¹ *Ibidem.* p.18.

Entre los pintores más jóvenes de esta segunda generación modernista hay dos que fueron compañeros de Dominguez Alvarez: Augusto Gomes y Guilherme Camarinha. **Augusto Gomes** (1910-1976) tuvo los mismos profesores que Dominguez Alvarez en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, y como él se dedicó a la enseñanza del dibujo técnico cuando terminó la carrera, primero en Viana do Castelo, luego en Viseu, Bragança, Lisboa y Oporto, hasta que en 1944 abandonó la enseñanza para dedicarse en exclusividad a la actividad artística.

Su creación, extensa, abarca óleos, cartones para tapicerías, mosaicos, paneles decorativos, pinturas murales, etc. Además de encargarse durante varios años, sobre todo en la década de los cincuenta, de los montajes del emblemático Teatro Experimental de Oporto.

Su obra ha ido evolucionando, según Inês Ferreira⁴¹², desde las primeras composiciones de influencia picassiana de los años veinte, caracterizadas por su solidez, por los colores sombríos, por su carácter monumental y su fuerza expresiva —figuras de pies y manos exageradamente grandes—, hasta el simbolismo de sus cuadros de los años sesenta, en los que es posible percibir una luz irreal que envuelve ambientes escenográficos que recuerdan a la pintura metafísica italiana. Ha seguido, como escribió Laura Castro⁴¹³, una evolución muy particular en el panorama de arte portugués de la segunda mitad del siglo, oscilando siempre entre la narrativa neorrealista,



133. Augusto Gomes, *As visitas*, 1953, óleo, MNSR, Oporto

⁴¹² FERREIRA, Inês; “Augusto Gomes (1910-1976)”, in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 268.

⁴¹³ CASTRO, Laura; “Augusto Gomes, a pintura como narrativa da tragédia”, in *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2000 (Catálogo).

sobre todo por la temática dominante, y la presentación surrealista, por la extrañeza y por el origen misterioso de muchos de sus motivos.

Pero la obra de Augusto Gomes está siempre marcada por una preocupación social, de hecho Barata Feyo⁴¹⁴ ha dicho que las raíces de su pintura están en la gente de su tierra, en el trabajo de esa gente sufridora y en sus amarguras, y habla de la triada: “pueblo-trabajo-drama” como su principal fuente de inspiración. También el poeta Eugénio de Andrade evoca esta inquietud social como una constante en la obra de Augusto Gomes: “Su memoria está llena de imágenes: pescadores que regresan de la faena todavía con el mar en los ojos y en la boca, saltimbancos exhibiendo simultáneamente gracia y miseria, mujeres que ora conversan a la puerta ora amenazan a las olas por haberles robado todo: los hombres, los hijos, el pan (...)”⁴¹⁵.

Fernando Pernes⁴¹⁶ ha sabido ver también la estrecha relación que existe en la obra de Augusto Gomes [133] entre los temas que trata y la forma en que lo hace. Así, la soledad y el sufrimiento de los que están en el cuadro está en consonancia con la austeridad formal y tonal del propio cuadro, con la sobriedad de sus líneas y de sus planos; como si a una vida sin lujos le correspondiese una obra sin trucos, o a la inversa, como si la desnudez mural de la obra tuviera que ser proporcional a la exigencia moral de las imágenes.

En consecuencia, el expresionismo de Augusto Gomes, sin haber mantenido nunca una actitud abiertamente militante contra la dictadura, sí es, en cierta manera, deudor de los postulados neorrealistas, igual que lo es de la obra de Portinari o de los muralistas mexicanos. No obstante, pese a la dramaticidad de su obra, Rui Mário Gonçalves⁴¹⁷ considera que es precisamente en sus composiciones más estáticas en las que él alcanzó los mejores resultados (...) en la firmeza de la composición, en el cromatismo sordo, en el dibujo y sombreado geometrizados, donde consigue una expresividad que tanto podría

⁴¹⁴ BARATA FEYO; “Breve antología crítica” in *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2000 (Catálogo). p. 253.

⁴¹⁵ ANDRADE, Eugénio de; “É preciso que o pássaro cante” in *Augusto Gomes: Exposição de homenagem*, Posto de Turismo de Matosinhos, Matosinhos, 1980.

⁴¹⁶ PERNES, Fernando; “Homenagem a Augusto Gomes” in *Augusto Gomes: Exposição de homenagem*, Posto de Turismo de Matosinhos, Matosinhos, 1980.

⁴¹⁷ GONÇALVES, Rui Mário; “Breve antología crítica” in *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2000 (Catálogo). p. 255.

servir a las exigencias de la pintura mural como a las alegorías íntimas de la pintura metafísica italiana.

Guilherme Camarinha (1912-1994) fue también estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde tuvo los mismos profesores que Dominguez Alvarez y con quien llegó a exponer en el grupo *Mais Além*.

La obra de Guilherme Camarinha, que fue muy pronto reconocida y premiada (obtuvo el premio Sousa Cardoso del SPN en 1936), abarca el óleo, el fresco, el mosaico, la cerámica, el vidrio, la escultura, etc., pero es sobre todo en el arte de la tapicería donde este artista alcanzó su mayor reconocimiento hasta el punto de ser considerado el gran renovador de esta técnica en Portugal.

Su obra se caracteriza por la geometrización de las formas y la influencia cubista, si bien, como señala Inês Ferreira⁴¹⁸, en sus telas, frescos y tapicerías creó alegorías, escenas históricas y religiosas que por la riqueza rítmica y por el movimiento recuerdan a Paulo Ucello; y por el cromatismo de su paleta, con fuertes contrastes de claroscuro, a Goya, por quien Camarinha sintió siempre una especial admiración. Para esta misma autora, los dorados y rojos sobre fondos oscuros confieren a sus trabajos una luminosidad dramática, en los que la figura humana, descompuesta en planos multifacéticos que estructuran el espacio, es una constante.

El último de los grandes pintores de la segunda generación modernista de la zona de Oporto es **António Cruz** (1907-1983), también estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, aunque su nombre nunca estuvo relacionado con el grupo *Mais Além*. Obtuvo también un temprano reconocimiento académico, lo que le



134. A. Cruz, *Inverness*, 1937, acuarela s/papel, MCh. Lisboa

⁴¹⁸ FERREIRA, Inês; “Guilherme Camarinha (1912-1994)”, in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 270.

permitió, como becario del Instituto de Alta Cultura, viajar, sobre todo en las décadas de los treinta y cuarenta, por diversos países europeos.

António Cruz⁴¹⁹ es actualmente considerado el gran renovador de la acuarela [134] en Portugal —para Abel Salazar era, sin contestación posible, el mayor acuarelista portugués de los tiempos modernos—, sobre todo, porque supo liberarla del anecdotismo al que solía estar asociada desde los tiempos de Roque Gameiro, escrutando a través de ellas las posibilidades lumínicas del paisaje, casi siempre, de Oporto.

Bernardo Pinto de Almeida⁴²⁰ habla de una identificación emocional y plástica entre el pintor y la ciudad de Oporto, a la que pintó y repintó con los colores del silencio⁴²¹ y con un pincel delicado, leve y libre⁴²², con el que consiguió, como ningún otro, fijar en sus acuarelas esas “primeras mañanas de junio, con sus brumas de nácar, la extensión sin fin de las arenas tenuemente rosadas, y aquel mar de un azul tan pueril que siempre deseé — y lo decía Eugénio de Andrade⁴²³ — que me entrase casa adentro”.

Otros compañeros de formación, en este caso en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, serían **Estrela Faria** (1910-1976), Frederico George, Magalhães Filho y Manuel Lapa. La primera es una artista de sensibilidad y sentido decorativo⁴²⁴, cuya pintura revela un fuerte vigor tanto en la composición como en la técnica, en la que además de incontestable talento plástico se aprecia una sólida formación⁴²⁵. Fue autora, sobre todo, de pinturas murales que se encuentran, entre otros sitios, en el Museu de Arte Popular de Lisboa, en Río de Janeiro o en Maputo.

⁴¹⁹ Sobre António Cruz, sus acuarelas y la ciudad de Oporto realizó el director de cine Manoel de Oliveira el documental *O Pintor e a cidade*.

⁴²⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Nem vício, nem trabalho. Necessidade’ Un ofício de pintar com o coração” in *António Cruz*, Galeria Nasoni, Oporto, 1985.

⁴²¹ BARROSO, Eduardo Paz; “As muitas cores do silêncio” in *António Cruz*, Galeria Nasoni, Oporto, 1985.

⁴²² RIBEIRO, Jorge; “As muitas cores do silêncio” in *António Cruz*, Galeria Nasoni, Oporto, 1985.

⁴²³ ANDRADE, Eugénio de; “As muitas cores do silêncio” in *António Cruz*, Galeria Nasoni, Oporto, 1985.

⁴²⁴ PAMPLONA, Fernando de; “Faria, Estrela” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 2, p. 250.

⁴²⁵ MENDES, Manuel; “Faria, Estrela” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 129.

Frederico George (1915-) destacó como arquitecto y desarrolló también una intensa labor como pedagogo. En este campo, a decir de Cristina Azevedo Tavares⁴²⁶, fue el introductor en Portugal del *diseng*, disciplina hasta entonces inexistente en la enseñanza secundaria, primero en la Escuela Antonio Arroio y después en la ESBAL de la que también fue profesor. Como pintor, Frederico George fue un artista que modernizó el lenguaje plástico, tanto por su interiorización de Cezanne como por su expresionismo⁴²⁷. Desarrolló una pintura de excelente definición de volúmenes y cromatismo, tanto en la figura (retratos, desnudos), como en el paisaje donde disecó la tierra alentejana como ningún otro⁴²⁸.

Magalhães Filho (1913-1974) también desarrolló una prolífica carrera docente, sobre todo en la enseñanza del dibujo técnico, especialmente en la Escuela Francisco Arruda, de la que fue director muchos años. Como pintor [135] obtuvo el premio Sousa Cardoso en 1945 y destacó por una pintura sólidamente estructurada en grandes masas plásticas y un figurativismo modernista de alto valor decorativo⁴²⁹. José-Augusto França⁴³⁰ habla de la plasticidad “clásica” picassiana de sus figuras, y destaca así mismo el gran papel que jugó Magalhães Filho en la difusión y valorización del arte infantil en Portugal.



135. Magalhães Filho, *Galos*, 1953, óleo s/tela, MMAMS, Amarante.

Por su parte, **Manuel Lapa** destacó sobre todo como decorador e ilustrador, colaboró en muchas publicaciones y fue el encargado de organizar varios eventos oficiales. Su arte, según Francisco Bronze⁴³¹, de carácter figurativo, se define por una estilización de gusto medieval y esquemas tradicionales. Una cierta síntesis formal lo sitúan, a decir de este

⁴²⁶ TAVARES, Cristina Azevedo; “Homenagem a Frederico George”, in *Colóquio*, nº 100, marzo 1994. p. 62.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*. Para más información sobre Frederico George véase: *Ver pelo desenho: Frederico George* (Catálogo) [Textos de Ayres de Carvalho et al.], Câmara Municipal de Lisboa-Livros Horizonte, Lisboa. 1993.

⁴²⁹ “Magalhães Filho” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 129.

⁴³⁰ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1974, p. 310.

⁴³¹ BRONZE, Francisco; “Lapa, Manuel” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 199.

crítico, entre pintores que actúan como puente entre la segunda y la tercera generación de modernistas.

Un protagonismo mucho mayor y más temprano alcanzó en Portugal **Tomaz de Melo (Tom)** (1906-). Natural de Río de Janeiro, llegó a Lisboa en 1926 y se integró muy pronto, y con gran protagonismo, en la vida artística de la capital portuguesa. Destacó primero como caricaturista de trazo grueso y espontáneo, y ejerció, desde esta labor como ilustrador, una gran influencia en las generaciones más jóvenes, entre ellos los componentes del grupo portuense *Mais Além*.

Su obra pictórica se caracteriza por una gran fuerza expresiva, por la sobriedad de sus volúmenes y colores, tratados a espátula, así como por los temas populares interpretados con vivacidad y humor, lo que le aseguran a este pintor un lugar destacado en esta segunda generación modernista⁴³².

No obstante, Tom fue un artista prolífico y multifacético, —ya vimos que fue con António Pedro el primer galerista de arte en Portugal—, y si bien nunca abandonó del todo su faceta de pintor, pronto se dedicó con profusión a la decoración de viviendas y al montaje de exposiciones culturales y comerciales, lo que si bien le dio dinero y reconocimiento, también limitó en buena parte su faceta puramente creativa.

Otros artistas importantes de esta segunda generación modernista a decir de José-Augusto França fueron Miguel Barrias, Luis Dourdil, Luciano Santos y Maria Keil. De **Miguel Barrias** (1904-1952) escribió José Régio: “Como hombre tenía un carácter singular y era de convivencia difícil, [como artista] su obra fue osadamente moderna y personal”, y en ella es perceptible la influencia cubista, no obstante es una obra que ha sido expuesta muy pocas veces y aún hoy es bastante desconocida. Por su parte, **Luis Dourdil** (1914-1989), pintor autodidacta y de gran dedicación gráfica, tiene una obra de tendencia abstracta desarrollada en diversos planos con efectos de transparencia, si bien

⁴³² “Tom” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 129.

los elementos cromáticos y lumínicos, como ha señalado Laura Castro⁴³³, nunca atenúan completamente la presencia de la figura humana⁴³⁴.

Por su parte, de **Luciano Santos** se ha dicho repetidamente que es un poeta del paisaje y António Ferro⁴³⁵ al referirse a su obra hablaba de un modernismo sutil e imponderable. Para Fernando de Pamplona la misma está tocada de cuño marcadamente moderno, en la que destacan los trechos urbanos, de gran animación e intenso colorido⁴³⁶. Durante algún tiempo viajó por España y se sintió atraído por la atmósfera y los paisajes de Salamanca, Ávila, Segovia, Granada, Cuenca, Madrid... que luego expuso en Palma de Mallorca, en Barcelona y en la galería Vilches de Madrid, y por las que recibió críticas elogiosas como la de Cecilio Barberán en el *ABC* que destacaba la exaltación lírica de sus paisajes⁴³⁷.

Un caso particular entre estos pintores menores de la segunda generación modernista es el de **Maria Keil** (1914) que trabajó también los tapices, la cerámica, el grabado y, en general, casi todas las artes decorativas. No es menor su labor como ilustradora, sobre todo de literatura infantil; y como decoradora, de lo que ya dio buena muestra en 1940 al encargarse de varios paneles decorativos para la Exposición del Mundo Portugués. No obstante, probablemente, la faceta que hoy más se aprecia de



136. Maria Keil, *Autorretrato*, 1941, óleo s/tela. Col. Autora

⁴³³ CASTRO, Laura; “Luís Dourdil (1914-1989)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 53.

⁴³⁴ Sobre Luís Dourdil, cuya obra está siendo últimamente muy divulgada, puede verse: *Luís Dourdil: Desenho-Pintura* (Catálogo) [Textos de Fernando de Azevedo et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2001; y *Luís Dourdil: o lapis como instrumento soberano-Desenho* (Catálogo) [Textos de Ana Isabel Ribeiro et al.], Câmara Municipal de Almada, Almada, 2002.

⁴³⁵ FERRO, António; [Presentación] in *Luciano*, Livraria Portugal, Lisboa, 1960, p.8

⁴³⁶ PAMPLONA, Fernando de; “Luciano” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudos Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3, p. 247.

⁴³⁷ *Luciano*, Livraria Portugal, Lisboa, 1960, p.16 (Catálogo).

Maria Keil es la de haber sido una renovadora del lenguaje del azulejo. De ahí que se haya escrito que Maria Keil es una pintora de Lisboa que le ha proporcionado a la ciudad —en el momento en que ésta tenía necesidad de un sentido de modernidad— la recuperación de uno de sus más preciosos y emblemáticos registros: el azulejo, y que con esta arma frágil la pintora ofreció a la ciudad un diálogo renovador, fuerte, generoso y sumamente fecundo⁴³⁸. Estuvo casada con el arquitecto Francisco Keil do Amaral y es también autora de un *Autorretrato*[136] pintado en 1941 que está entre los mejores del género en la pintura portuguesa.

Otras dos mujeres importantes de este periodo fueron Maria **Clementina** Carneiro de **Moura** y Maria Adelaida **Lima Cruz**, la primera estuvo casada con el pintor Abel Manta y destacó sobre todo como autora de paisajes y naturalezas muertas; de la segunda, Francisco Bronze⁴³⁹ destaca su contribución a la pintura decorativa, y valora especialmente el importante papel que jugó como renovadora del teatro, tanto en la indumentaria como en la escenografía, en Portugal.

Otros pintores también incluidos por José-Augusto França dentro de la segunda generación de modernistas fueron **Guilherme Filipe** (1899-1971), animador cultural y creador sobre todo de paisajes y escenas de pescadores, además de haber sido el autor de un excelente retrato de Teixeira de Pascoais; o los paisajistas **Celestino Alves**, deudor de alguna forma del cubismo analítico⁴⁴⁰ y propenso a un cromatismo áspero y sordo⁴⁴¹, o



137. C. Alves, *Aspecto do Bairro da Graça*, 1946, óleo s/tela, MMASC, Amarante

⁴³⁸ “A cidade e a pintora”, in *Exposição Maria Keil, pintura e desenho*, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1996.

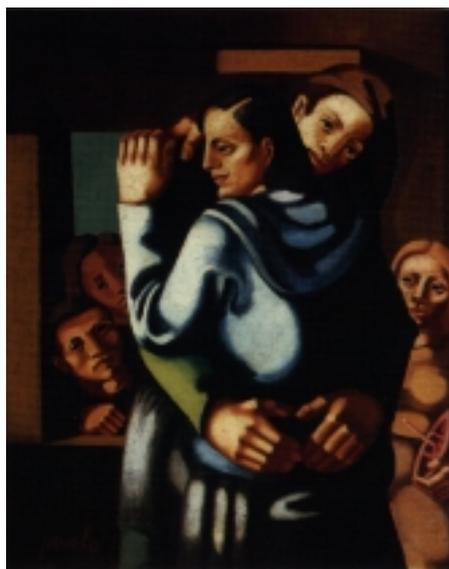
⁴³⁹ BRONZE, Francisco; “Lima Cruz” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 204.

⁴⁴⁰ CASTRO, Laura; “Celestino Alves (1913-1974)” in *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 31.

⁴⁴¹ PAMPLONA, Fernando de; “Alves, Celestino” in *Dicionário da Pintura Universal*, Estudios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 1, p. 72.

José Júlio capaz de un paisajismo expresionista bien estructurado⁴⁴² en el que predomina el azul sobre el resto de colores. Además de **Roberto de Araujo** (1902-?), pintor de temas folklóricos y populares y de tenue influencia expresionista⁴⁴³; **António Lino** (1914-) renovador de técnicas como el mosaico o el vidriado; y **José Rocha** (1907-1982) que destacó más que nada como publicista e ilustrador.

Y junto a ellos, el lisboeta **Paulo Ferreira** (1911-1999) que se formó en Lisboa y en Madrid. A finales de los años veinte inició su actividad como pintor y dibujante, aunque destacó sobre todo como decorador. Fue colaborador de diversos periódicos y revistas, entre otros, el *Sempre Fixe* o *ABC*. En los años cuarenta colaboró como argumentista y escenógrafo de los ballets portugueses *Verde Gaio* y en 1948 se instaló en París donde, desde el Centro Cultural Portugués de la Fundación Calouste Gulbenkian, desarrolló una notable labor en la divulgación del arte portugués⁴⁴⁴. José-Augusto França⁴⁴⁵ lo considera también uno de los renovadores de la azulejería portuguesa, de lo que fue ejemplo el panel estilizado *Lisbonne aux mille couleurs* que presentó en la Exposición Internacional de París y precursor, de alguna manera, de la pintura abstracta en Portugal.



138. P. Ferreira, Encontro, 1935, óleo s/tela, FCG/CAMJAP, Lisboa

Un papel importante en esta segunda generación de modernistas fue el jugado por los dibujantes, entre los que destacaron João Carlos, Arlindo Vicente, Roberto Nobre, Olavo d'Eça Leal y José Lemos. **João Carlos** (1899-1960) fue, en definición de Artur Augusto, un artista polifacético: escultor, poeta, dibujante, pintor, conector como pocos del arte

⁴⁴² “Santos, Júlio” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 372. Para una visión completa y actualizada de la obra de pintor véase: *José Júlio* [Textos de Fernando de Azevedo et al.], Ed. Dimensão 6, Lisboa, 2002.

⁴⁴³ PAMPLONA, Fernando de; “Araújo, Roberto de” in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 372.

⁴⁴⁴ *O grafismo e ilustração nos anos 20*, FCG/CAM, Lisboa, enero 1986 (Catálogo). s/p.

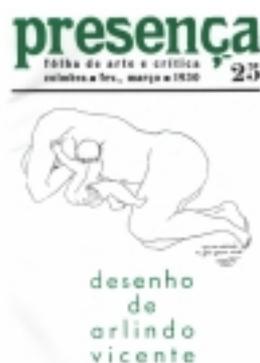
⁴⁴⁵ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1974, p. 312.

de forjar el hierro y gravar la madera⁴⁴⁶; su obra, sobre todo la de su fase inicial, está impregnada de un espíritu medieval, en el que también es perceptible la influencia de lo oriental y del arte del siglo XVIII⁴⁴⁷. Américo Pinto valora sobre todo su obra en blanco y negro, pues para él, João Carlos, más que en el manejo cromático de las tintas destaca por la expresión de la línea y el punto⁴⁴⁸.



139. João Carlos, *A medicina na literatura*, ilustración, 1943

A **Arlindo Vicente** (1906-1977), el poeta Ferreira do Castro lo definió como un gran pintor, símbolo de los artistas obligados a sacrificar la extensión de su obra por la conquista de ese pan cotidiano que les sabe a hiel y les envenena el sueño⁴⁴⁹. De formación autodidacta, colaboró en periódicos y revistas (en *Presença*, por ejemplo [140]) con dibujos de fuerte contenido social, algunos de los cuales le emparentan, a veces, con Mário Eloy o Júlio⁴⁵⁰. También fue colaborador de *Presença* [141] **Olavo d'Eça Leal** (1908-1976) que destacó además como novelista, autor dramático y actor. En las artes plásticas se dedicó



140. Rev. *Presença*, portada de Arlindo Vicente

a la pintura, al dibujo y a la ilustración, destacando, sobre todo, por una habilidad de trazo y un humor leve que es perceptible por ejemplo en sus colaboraciones en las revistas de cine *Kino* o *Imagens*⁴⁵¹. **Roberto Nobre** (1903-1969) destacó primero como caricaturista significándose después como dibujante e ilustrador de trazo original e incisivo, con notable sentido gráfico y gran conciencia plástica, dentro de un gusto modernista propio de los años veinte⁴⁵². José-



141. Rev. *Presença*, portada de Olavo d'Eça Leal

⁴⁴⁶ AUGUSTO, Artur; *João Carlos um artista do livro*, Edições Gleba, Lisboa, 1944, s/p.

⁴⁴⁷ AUGUSTO, Artur; *João Carlos um artista do livro*, Edições Gleba, Lisboa, 1944, s/p.

⁴⁴⁸ PINTO, Américo Cortez; *João Carlos*, Siva e Ourelo, Lisboa, 1961. pp. 8-9.

⁴⁴⁹ *Desenho e pintura de Arlindo Vicente*, Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, junio 1970, s/p (Catálogo).

⁴⁵⁰ "Vicente, Arlindo" in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 424.

⁴⁵¹ *O grafismo e ilustração nos anos 20*, FCG/CAM, Lisboa, enero 1986 (Catálogo). s/p.

⁴⁵² FRANÇA, José-Augusto; "Nobre, Roberto" in *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973, Vol. 3 p. 291.

Augusto França⁴⁵³ insiste en su compromiso social y considera que sus notables dibujos contra la guerra y el nazismo favorecieron una conciencia humanitaria no alcanzada por ningún otro artista de su tiempo. Fue igualmente un prolífico ilustrador de textos y un considerable autor de trabajos publicitarios, además de un excelente crítico de arte y, sobre todo, de cine.

De todos ellos el más original, según José-Augusto França⁴⁵⁴, fue **José de Lemos** (1910-1995), uno de los más conocidos dibujantes de humor gráfico portugués. Colaboró en muchas publicaciones, entre ellas *Panorama* y *Accão*, aunque se hizo particularmente conocido por sus ilustraciones en el *Diário Popular*, de cuya página infantil fue director durante mucho tiempo. Sus dibujos, de trazo simple, describían situaciones graciosas y a veces absurdas,



142. Dibujo de J. Lemos,

pero tocadas siempre de un fino sentido del humor. Según escribió Margarida Botelho⁴⁵⁵ la obra gráfica de José Lemos [142] es un análisis social lleno de sensibilidad y ternura,



143. *Tierra y Mar*, óleo s/lienzo, Museo de Bellas Artes, Badajoz.

con el que el autor consigue denunciar e interpretar, sin renunciar a su intencionalidad artística, los sucesos, la historias del día a día, las emociones y los sobresaltos de nuestro tiempo. Fue también un reconocido autor de literatura infantil, con cuentos que él mismo ilustraba y de los cuales es ejemplo *O Compadre Simplório tem os pés tortos e outras histórias*.

Finalmente no podemos de dejar de referirnos al pintor expresionista y realista Bonifácio Lázaro Lozano (1906-1999). Natural de Nazaré e intimamente ligado con

⁴⁵³ FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1974, p. 317.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ BOTELHO, Margarida; “José de Lemos” in *75 artistas em Portugal*, Castolva Editora, Maia, 1989, p. 174.

Extremadura, su obra se caracteriza sobre todo por la maestría en el retrato familiar y el profundo humanismo con el que trata a los marineros y pescadores de su tierra natal. A este propósito, la profesora Lozano Bartolozzi ha escrito⁴⁵⁶ que Lázaro Lozano convierte a los pescadores y campesinos en arquetipos trascendentes, con los que nos transmite una visión personal y costumbrista más comprometida con lo moral que con lo social, y lo consigue a través de un simbolismo de lenguaje sensible y poético.

⁴⁵⁶ LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar; “Lázaro Lozano, un pintor ibérico”, in *Bonifacio Lázaro Lozano* (Catálogo), Comisión Lázaro, Badajoz, 2001, p. 21.

2. Dominguez Alvarez: vida, obra y crítica

No tenía doblez ninguna,
era agua destilada,
un tipo formidable
(Adalberto Sampaio)

Vida, obra y crítica

Los orígenes

José Bento Domínguez había nacido el 3 de marzo de 1842 en la parroquia de Santa Eulalia de Mos, en la diócesis de Tuy. Era hijo de Juan Francisco Dominguez y de Rosa Alonso. Muy pronto empezó a ganarse la vida como empleado, pero un día, debían de ser los tiempos del Sexenio Democrático, decidió liarse la manta a la cabeza y probar fortuna en otro lado. Entonces en Galicia todos los caminos llevaban a fronteras muy lejanas, pero él decidió cruzar la más próxima y se fue a Oporto con una idea fija en la cabeza.

Maria dos Remedios Loureiro había venido al mundo unos años después en la feligresía de Santa María de Almacave, en la ciudad de Lamego. Su padre se llamaba Manoel Loureiro de Almeida, y su madre Rosa da Costa Guilherme. El destino y otras decisiones familiares quisieron que ella también terminara en Oporto como otros muchos trasmontanos que cuando querían probar suerte en otro sitio seguían el curso del Duero.

En la Foz del Duero se conocieron dos jóvenes, los dos tenían una madre que se llamaba Rosa y ninguno de ellos había nacido en Oporto. Ella tenía el aire humilde de las muchachas de provincia y él, gallego emigrado, un negocio en la cabeza.

A los pocos años los dos vivían en la plaza de Carlos Alberto y los dos regentaban una hospedería, se llamaba Lealdade Portuguesa. Para llevarla adelante se necesitaba decisión y cierta complacencia, por eso se tenían bien repartidas las tareas, él se ocupaba de las cosas importantes y ella de las que tenían importancia.

En el invierno de 1880 ella se quedó de nuevo embarazada y, como todo salió como esperaban, a finales de año les nació un varón al que bautizaron el 23 de enero en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Victoria de Oporto. Lo fue por la mano del

presbítero Nicolau José Ferreira, que le dio el nombre de Manuel, como el padrino, que a la sazón era también su tío, Manuel Leonardo Dominguez, esposo de María Emilia Maderia que actuó de madrina, ambos propietarios y residentes en la calle Pombal de la parroquia de Massarelos.

El niño Manuel creció siempre pendiente de España. La pensión solía ser frecuentada por gallegos, en Oporto tenía parientes que también eran del otro lado del Miño y su padre iba de vez en cuando a Galicia. Con el tiempo terminó yendo él también. Siempre había asuntos pendientes, muchas veces eran cosas de negocios o de familia, y como él sabía algo más que las cuatro reglas no era cuestión de eludir responsabilidades. Pero con los años los asuntos se fueron complicando y además de los negocios se fue topando con miradas que pesaban más que todas las razones del mundo.

Él seguramente sólo sabía que eran primos y que se llamaba Elvira, pero ella notó que la miraba como si quisiera aprenderse de memoria toda la genealogía. Por eso, y porque le halagaba tanta curiosidad, un día se decidió y le contó que su nombre completo era María Dolores Elvira Álvarez Gil, que era natural de Salcedo, como su madre, Manuela, aunque su padre, Francisco Álvarez, fuera natural de la vecina localidad de Porriño. Él entonces le habló de Oporto y de las cosas que había allí, y ella debió de decirle que no se podía vivir muy mal donde había tantas cosas buenas.

Se casaron, de mutuo acuerdo y con consentimiento paterno, el diez de diciembre de 1904 en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Victoria, la misma en la que había sido bautizado el novio. Les casó quien probablemente era el hermano de la novia, el sacerdote Alfonso Álvarez Gil, debidamente autorizado y en presencia del reverendo párroco titular de la parroquia, D. Nicolau José Ferreira, que actuó como coadjutor y que había sido el mismo que veinte años antes había administrado al novio el sacramento del bautismo.



Mª Dolores Alvarez y Manuel Dominguez,
padres de Dominguez Alvarez , en 1904

Los contrayentes se presentaron como Manuel Cândido Loureiro Dominguez, de veintitrés años, soltero, empleado comercial y residente en la plaza de la Trindade, de la Feligresía de Santo Ildefonso de Oporto. Y como María Dolores Elvira Alvarez Gil, natural de la parroquia de San Martín de Salcedo en la provincia española de Pontevedra, donde había sido bautizada y donde estaba registrada como residente.

Siguiendo los mandatos de la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica y Romana y en un acto realizado conforme a los ritos que ésta tenía convenidos los contrayentes se unieron en matrimonio y se recibieron como marido y mujer. De ello fueron testigos los padres de los novios, José Bento Dominguez y Francisco Alvarez, y la madrina del novio, por entonces ya viuda, Doña María Emilia Madeira, que firmaron para que constase allí donde fuera menester.

El niño

A las diez de la noche del 23 de febrero de 1906, cuando llevaban poco más de un año de casados, les nació, en el número 5 de la Praça da Trindade, el primogénito, al que inscribieron en el registro civil con el nombre de José Cândido. El azar quiso que fuera en la página 41 del registro 84 del año 1906, después de pagar los emolumentos y las tasas convenientes, cinco escudos de los de entonces, más el recargo del 25% y un sello de uno cincuenta, en total los siete escudos setenta y cinco céntimos que costaba entonces inscribir a un hijo en el registro. Lo mismo tuvieron que pagar los padres de Alberto de Serpa, que también nació en Oporto aquel mismo año, el mismo año en el que murió Paul Cézanne, y en que otro pintor, éste portugués, firmó un cuadro con el título de *Os Bêbados*.



Dominguez Alvarez con días

Al niño lo bautizaron con diez días en la Iglesia Parroquial de Santo Ildefonso. Tenía que ser pronto porque los padres querían que fuera la abuela materna la madrina, D^a Manuela Gil, y la señora, como sabemos, vivía con el marido en Salcedo, y tal vez hubiera venido

sólo a ver a la hija y a conocer al nieto; y quisiera volverse cuanto antes, y probablemente antes de irse quisiera dejarlo todo resuelto. El padrino fue su consuegro, el hospedero, que como ya hemos visto residía en Oporto y se llamaba José Bento. D António Augusto d'Almeida Pacheco fue el cura que lo bautizó solemnemente y el que dio fe de que todo lo que hemos dicho más arriba era cierto.



Con su abuela paterna

Los primeros pasos José Cândido los dio en la casa familiar de la Praça da Trindade, justo en el centro de la ciudad, al cuidado de su madre, que se ocupaba sobre todo de él y de la casa, hasta que al mediodía o por la noche llegaba su padre, que todavía no era funcionario de seguros sino contable, tal como él mismo le dijo al coadjutor António Pacheco cuando éste cumplimentaba la hoja del registro.

Al niño, en cuanto tuvo la edad, le matricularon en el Colegio de la Inmaculada Concepción que estaba situado en la calle de Costa Cabral, debía de ser por el año de 1913, el mismo del golpe militar de Machado dos Santos, el mismo en el que por fin se creó en Portugal el Ministerio de Instrucción Pública. Allí fue compañero de Sérgio Augusto Vieira y del librero Urbano Machado y los tres fueron muy amigos y jugaron juntos en los días de fiesta y en muchas tardes de domingo. El primero lo recuerda como un muchachito muy espigado, de piernas muy largas, enormemente entusiasta y muy fiestero.



Dominguez Alvarez con su hermana en 1911

Aquel colegio en el que completó la Primaria luego lo derrumbaron, y Dominguez Alvarez pudo, si quiso, asistir a su demolición, como también si quiso pudo asistir al entierro de quien había sido su maestra Doña Felicidade Alves Machado; salvo que lo uno y lo otro tuvieran lugar en los años que siguieron a su salida del colegio porque entonces ni aun queriendo hubiera podido. A lo mejor ni siquiera se enteró, porque estaba



Dominguez Alvarez en 1917

en Galicia, y entonces si uno estaba en Galicia tardaba mucho en enterarse de lo que pasaba en Oporto. A Galicia uno iba porque quería pero también porque los padres querían que uno quisiera. Desde luego siempre está bien, si se puede, aprovecharse de las ventajas que ofrecen otros lugares, y Dominguez Alvarez podía, porque allí tenía familia. Por eso le mandaron a Galicia, al cuidado de los abuelos, para que hiciera en Pontevedra un curso sobre Correos y Telégrafos, debía de ser por los tiempos de Sidónio Pais. Allí estuvo cerca de tres años, viviendo en San Martín de Salcedo, jugando con las primas que eran muy pequeñas y yendo diariamente a Pontevedra. El curso estaba bien, y hasta no era mal oficio ser telegrafista o cartero, pero al niño de Elvira no acababa de gustarle y los abuelos se lo decían a la hija, que no sabían muy bien si el chico estaba aprovechando el tiempo. Tal vez por eso, y porque cada uno sabe lo que pasa en su casa, los padres decidieron traérselo de nuevo a Oporto, incluso internarle en algún colegio, a ver si aquí, al cuidado de ellos, el muchacho se hacía un hombre provecho.

Pero el Oporto que Dominguez Alvarez conoció a la vuelta ya no era, aunque parezca exagerado, el de unos años antes. Ya sabemos que a veces la vida le lleva a cada uno por su lado, y aquellos amigos de la infancia, que se parecían a tu pasado casi tanto como tú mismo, sin darse cuenta, se van perdiendo, o porque los padres se trasladan de casa, y tú con ellos, o porque cambias de escuela, o porque te mudan los hábitos. Y así, sin saber muy bien cómo, te vas adaptando al nuevo barrio, a la nueva escuela, a las nuevas costumbres, y con ello a gente nueva y a otros sitios; y sin darte cuenta, el barrio en que naciste empieza a salirse de ti y te van quedando sólo recuerdos, espacios vagos en la memoria: la cara de los vecinos, algún umbral de aquella calle, el recuerdo de un boliche que perdiste ... son infinidad de detalles que se quedan en ti, pero que no te estorban para hacer la nueva vida, porque lo bueno de ser niño es que todo lo que pasa compromete menos y además se mira con menos prejuicios. Por eso cambias de espacio o de tiempo,



sin consciencia ni resentimiento, y cuando te acabas de dar cuenta andas ya metido en otras luchas, con complicidades que te inquietan e inquietudes que no imaginabas.



Por eso cuando Dominguez Alvarez llegó al Colegio Almeida Garrett, debía de ser por 1920, él seguramente ya sabía que no iba a ser lo que sus padres querían que hubiese sido, ni un abogado de prestigio, ni un alto funcionario con influencias, ni tampoco un negociante con posibles. Además, al chaval le dio por decir que quería ser artista, y eso ya era mucho, por eso sus padres, como no acababan de creérselo y además querían darle un escarmiento,



le emplearon de contable en un almacén de tejidos.



Por lo que dicen, ese fue el periodo más negro de su vida, aquél del que guardó siempre un amargo resentimiento¹, pero también los años en que con más firmeza y convicción sintió la vocación artística. No perdía ocasión para garabatear papeles, el envés de un albarán, las tapas de un talonario, cualquier cartulina y cualquier momento le venían bien para trazar dibujos, para diseñar espacios para esquematizar paisajes. Luego se fue atreviendo con los lápices de colores y se ensimismaba con las formas que deja la tinta aguada cuando se seca. No disimulaba ni ponía comedimiento a su habilidad para el dibujo, ni tenía recato en confesar a quien quisiera oírle que un día sería pintor de arte.



Según se cuenta², fue su propio jefe de oficina el que le comentó a su padre el empeño del muchacho por ser artista. Debió de decirle también que no le veía futuro como escribiente, y que tal vez no fuera del todo bueno, si se quería el bien del mozo,

Dominguez Alvarez en 1923, 1924, 1925, 1926 y 1927

¹ ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de um grande artista), *Eva*, Año 32, nº 1031, diciembre 1957, p. 51.

² VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 4-10-1942.

llevarle tanto la contraria, y que a lo mejor lo de ser artista no era tan malo y que igual que hay abogados muy buenos hay también pintores de prestigio. En fin, no se sabe lo que aquel hombre le dijo a su padre, lo que sí se sabe es que eran muy buenos amigos³ y que a partir de ahí Manuel Cândido Dominguez accedió a que su hijo se matriculase, por fin, en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Era el año de 1926.

La familia

En cualquier caso, lo que sí es un aspecto interesante en la biografía de Dominguez Alvarez es el que tiene que ver con su entorno familiar. Se ha repetido muchas veces que Dominguez Alvarez fue artista en contra de la voluntad de sus padres, o que lo fue pese al sentir de los suyos. Es más que probable que esto fuese cierto y seguramente sus padres, también ellos hijos de su tiempo, hubieran querido para él una profesión más acomodaticia y estable,



Dominguez Alvarez con su padre y abuelo paterno en 1923

una de aquellas que sitúan socialmente a los hijos y permiten a los padres sentirse satisfechos del porvenir que les dieron. Es comprensible entonces que recelasen de la vocación artística de Dominguez Alvarez, que prefiriesen el sueldo fijo de un funcionario al hipotético reconocimiento intelectual de un artista. Recordemos que Dominguez Alvarez nació en el seno de una familia —como dijeron los hermanos Corrêa d’Oliveira Guimarães— “de cepa galaica y cariz burgués, poseedora de casa propia, razonable peculio y sentido práctico”⁴, completamente ajena, por tradición y por entorno, al ambiente cultural de su tiempo. En la familia de Dominguez Alvarez no había tíos artistas, ni abuelos que hubiesen escrito libros, ni familiares que saliesen en los periódicos, había, como en la mayoría de las familias gallegas y portuguesas de aquel tiempo, la aspiración —o tal vez la obligación— de vivir “cristianamente” y, a ser posible, sin estrecheces económicas. Es en esa falta de cultura donde hay que contextualizar no sólo el recelo inicial de la familia a su vocación artística sino la incompreensión que después mostró hacia su obra.

³ *Ibíd*em

⁴ GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

Ahora bien, también se ha dicho varias veces, y esto ya no es así tan cierto, que Dominguez Alvarez procedía de una familia muy humilde y que vivió con muchas dificultades económicas. Es verdad que no descendía de una estirpe adinerada y que sus padres no eran ni industriales urbanos ni hacendados rurales que hubieran podido costearle una larga y formativa estancia parisina, pero tampoco formaba parte de una de aquellas familias, y en Oporto entonces había muchas, que vivían con lo justo y lo justo muchas veces no llegaba. El padre de Dominguez Alvarez terminó siendo funcionario superior en una compañía de seguros, por lo que tenía unos ingresos razonables y periódicos. Además llevaba la contabilidad de algunas casas comerciales, lo que le permitía obtener unos beneficios complementarios que daban cierta holgura a la economía doméstica, la cual, por otra, se veía, aunque de tarde en tarde, favorecida con pequeños rentas que llegaban de Galicia procedentes de algunas posesiones familiares. Ciertamente no era la mejor de las situaciones posibles, pero ya hemos dicho que entonces, en Oporto, tampoco había una clase media abundante e instruida que hiciese colas en las taquillas de los teatros o forrase con libros las paredes de sus casas. Además, teniendo en cuenta que el matrimonio sólo tenía dos hijos y que vivían en la capital, los ingresos referidos no sólo daban para costearles estudios universitarios y poseer una casa grande en propiedad, sino también para vivir desahogadamente, para tener criada fija y para pagar a un hombre que cuidara el huerto familiar. También para alquilar un coche los domingos, con chófer incluido, y hacer excursiones familiares con almuerzo en restaurán, una costumbre muy burguesa, por otra parte. También para, de vez en cuando, visitar el Buen Jesús de Braga o el castillo de Guimarães y para pasar unos días en Galicia.

A veces, repasando la biografía de Dominguez Alvarez, uno tiene la impresión de que en el Portugal de los años treinta del siglo pasado ya había bastantes pobres como para que la crítica —porque le viene bien para la imagen de artista maldito y miserable que quiere dar de Dominguez Alvarez— pretenda añadir uno más. Dominguez Alvarez no era de familia acomodada, pero jamás pasó necesidades. Otra cosa es que por su desaseo emocional, por la enfermedad de la madre o por cierta desestructuración familiar, Dominguez Alvarez llevase una vida desordenada y descuidase el atuendo y la alimentación. Es probable también que no tuviese ningún respaldo en su vocación artística, y que incluso la familia le escamotease el dinero necesario para comprar tintas o

enmarcar cuadros, pero más por contrariedad o reproche que por falta de recursos. De ello dio testimonio el propio Casais Monteiro en 1959 al hablar de la pobreza de Dominguez Alvarez:

Lo más triste del caso es que esa penuria, más porque la adivinábamos nosotros que porque él nos lo confesara, no era la del pobre en medio de los pobres, porque hubiese bastado la comprensión de la familia para que hubiese podido pintar sin hacer sacrificios: lo que incluso hoy me llena de rabia es que él no tenía dinero ni para telas ni para tintas porque ese era el castigo que se le infligía por no querer pintar como toda la gente⁵.

No obstante, también hubo quien, como Frederico de Monforte, dijo todo lo contrario. Para este cronista que decía haber sido amigo suyo desde la infancia, el padre de Dominguez Alvarez había sido casi una suerte de “mecenas” al que el arte portugués debía estar muy agradecido. Así dice:

Dominguez Alvarez pasó largas temporadas en el Valle del Vouga o en el Alto Miño, por devoción suya o de su padre, a cuya inteligencia y bondad el arte moderno le debe la posibilidad de que su hijo se afianzase como artista⁶.

Sin embargo hay que reconocer que son muchos más los testimonios que apuntan precisamente todo lo contrario. Fernando Caetano da Silva dice que Dominguez Alvarez vivió “sin padre ni pan”⁷ y llega a hablar de la “ceguera criminosa del padre”⁸. Isabel Oliveira e Silva dice sencillamente que “su padre no le amó”⁹; y Alves Costa también insiste en la adversidad paterna y en la poca ayuda que le prestó “en las muchas dificultades económicas a las que tuvo que hacer frente”¹⁰. Algo similar han dicho, entre otros, José Luís Porfírio¹¹ o Adolfo Casais Monteiro¹².

⁵ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez” in *O Estado de São Paulo*, 4-1-1959. Artículo reproducido en *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 45-46.

⁶ MONFORTE, Frederico de (seudónimo de Manuel Pacheco); “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, p. 15.

⁷ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 67.

⁸ *Ibídem*

⁹ SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-Septiembre, 1985, p. 45.

¹⁰ COSTA, Alves; “A Venda de um quadro”, *Jornal de Letras*, 13-4-1982, p. 18.

¹¹ PORFÍRIO, José Luís; “Alguns fragmentos”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 59.

¹² Adolfo Casais Monteiro lo ha dicho, a veces, con términos muy duros, como en 1959 cuando con motivo del libro de Alberto de Serpa *Alvarez* (Ed. Artis) escribió: “Veo con indignación en este volumen que el

La relación de Dominguez Alvarez con la madre fue, si cabe, aún más compleja, aunque quizá también más entrañable. En una carta que Dominguez Alvarez le envió a un amigo se refería a su fallecimiento con mucha ternura: “tuve la desgracia de perder a mi madrecita. Fue un golpe profundo, que me dejó muy consternado”. Y ciertamente en todos los testimonios, tanto orales como escritos, a los que hemos tenido acceso se repite esta deferencia de Dominguez Alvarez hacia con su madre, y eso pese a ser ella una señora de fuerte carácter y de trato no siempre fácil¹³.

Hay también otro suceso en el entorno próximo de Dominguez Alvarez que, por lo que tiene de trágico, debió de condicionar mucho el ambiente familiar y las relaciones de Dominguez Alvarez, nos referimos al fallecimiento de su hermana. Había nacido en 1907 y murió joven y muy probablemente también tuberculosa. Según nos contaron¹⁴ Dominguez Alvarez tenía una excelente relación con ella y quedó afectadísimo con su fallecimiento, sin embargo, apenas si hay referencias a este hecho.



Dominguez Alvarez con su hermana en 1915

admirable autorretrato reproducido en la portada “pertenece al padre del pintor”. ¿Quiere decir esto que ese padre ya no siente vergüenza por la pintura de su hijo? ¡Qué progreso! Por otra parte yo sé que, muerto Alvarez (en 1942), el propio padre fue el organizador de una exposición colectiva de sus trabajos. Para esto no hay, no habrá nunca ley: la explotación de la memoria de los parientes por los que, en vida, tan sólo supieron insultar y dificultar una obra a la que, cuando llega a la gloria, no tienen pudor en sacar el máximo beneficio posible...”. Véase: MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez” in *O Estado de São Paulo*, 4-1-1959. Artículo reproducido en *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 45-46.

¹³ El señor Loureiro nos dijo que Dominguez Alvarez mantenía con su madre un tono zalamero y cariñoso, y que existía una buena relación entre ellos, no obstante, también nos dijo que ella, sin ser desatenta, tenía a veces un carácter difícil y, sobre todo, que descuidaba mucho la alimentación familiar y organizaba la casa de forma muy propia y poco convencional. En otros casos, se habla de ella como una mujer de un carácter difícil que se agravó con su enfermedad. Se cuenta también que estaba obsesionada por la limpieza de la casa —cabe pensar que en ello tuvo mucho que ver la enfermedad de Dominguez Alvarez—, que deshacía diariamente las camas, doblaba las sábanas y las mantas, mandaba limpiar y fregar toda la casa, etc. Que había zonas en la casa que eran prácticamente inaccesibles durante el día. Y que luego, cuando anochecía, se vestían nuevamente las camas para que pudieran ser utilizadas. Esta operación se repetía diariamente. También se nos contó que la alacena permanecía cerrada con llave, y que era ella quien la guardaba, aunque la misma fuente nos relató que era generosa en el ofrecimiento de comida y que no le gustaba que la gente del entorno pasase necesidades. Por su parte los hermanos Corrêa d’Oliveira Guimarães nos la presentan como una persona desequilibrada: “La madre, enferma singular, los arranca asiduamente del lecho, ya bien de noche, incluso en el gélido invierno, llevándose en brazadas las ropas que los cubren. La pobre señora, sujeta a crisis periódicas, tanto hace almorzar al hijo a las doce del mediodía como a las doce de la noche. Él le retribuye tales faltas con afectuosa paciencia”. —Véase: GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

¹⁴ En conversación mantenida con António Loureiro, primo de Dominguez Alvarez, en Lamego en la primavera de 1996.

Por otra parte, de los testimonios conocidos es difícil sacar una conclusión clara de si fue peor para Dominguez Alvarez la influencia del padre o de la madre. Para unos la figura más nefasta fue la del padre, para otros, fue la de la madre. Por ejemplo, Mendes da Silva escribe:

La madre de él era mala; el padre, ése, ¡era una joya! La madre era mala para él. Cuando nos íbamos a pintar a la hora de comer sólo le daba para ir a las tascas. Quizá fue por eso por lo que se murió más deprisa...¹⁵

Sin embargo, Guilherme Camarinha considera que a la hora de estudiar la figura de Dominguez Alvarez hay que salvar más a la madre que a la figura del padre:

En la nebulosa que envuelve la vida íntima del pintor aparece cierta ligación con esa figura materna, que se contrapone al padre, que, por embrutecimiento, incapacidad o desentendimiento de lo que el hijo valía, no le hacía caso. Conocí al padre y pensé que era un hombre de una vulgaridad bronca. Y Alvarez sufría con eso...¹⁶

¹⁵ “Regresso aos testemunhos do passado: Mendes da Silva (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Mendes da Silva) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 40.

¹⁶ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 38.

Los primeros trabajos

En cualquier caso, es precisamente de 1926, año que ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, del que datan sus primeros trabajos. Son sobre todo pruebas escolares en las que predominan los motivos clásicos *Combate de centauros e lapitas*, *Académia*, *Cena mitológica*, etc. Son reflejo de la curiosidad, la experimentación y el atrevimiento de quien está en continuo proceso de búsqueda. En *Combate de centauros e lapitas* (150 x 120), un tema también muy querido por Giorgio de Chirico en sus comienzos, la escena se representa en medio de un extenso paisaje. Las figuras, de brazos desproporcionadamente grandes, ocupan el centro de la composición y aunque tienen una actitud desafiante, configuran, sin embargo, una escena cargada de ingenuidad, como si más que ante un combate estuviésemos ante la escenificación de ese combate. Tal vez a Dominguez Alvarez, como al resto de los alumnos, se les hubiera pedido que el rostro de los centauros estuviera marcado por la tristeza, que es como comúnmente se les representa en las obras de arte, sin embargo, esa tristeza es igualmente perceptible en la cara del lapita. En *Cena mitológica* (31,5 x 43), donde el fondo de connotaciones metafísicas hace nuevamente inevitable las referencias a Chirico, las pinceladas son gruesas y cubrientes y éstas muy cargadas de pintura. Precisamente los trazos matéricos, prolongados y espesos, son un rasgo bastante definidor de estas primeras obras.



Combate de Centauros e Lapitas



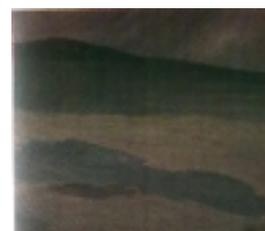
Cena Mitológica



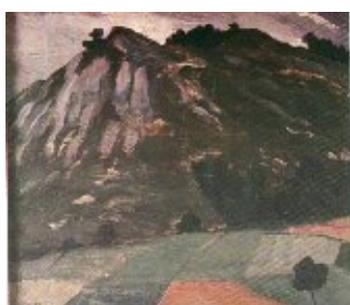
Busto femenino (detalle)

También es únicamente en este periodo inicial cuando encontramos la representación de la figura femenina, e igualmente relacionada con pruebas escolares: *Busto femenino* (26 x 40,6), *Nu* (63 x 43,5), *Pintura - modelo femenino* (79 x 60), etc. Son composiciones estudiadas que responden a los criterios académicos exigidos en la Escuela de Bellas Artes, por lo que son tan sólo el reflejo de su periodo formativo y de su habilidad para el dibujo y la representación, si bien en algunas son perceptibles indicios fauvistas.

Igualmente representativos de estos primeros años son algunos paisajes datados entre 1927 y 1928. Se caracterizan por ser bastante esquemáticos, por las tonalidades frías y, como decimos, por las pinceladas gruesas y cargadas. Algunos, como *Paisagem* (13 x 18,5), son claramente abstractos: una sucesión horizontal de brochazos continuos y durables, la utilización de coloraciones imprecisas y superpuestas, y la disposición horizontal, son los únicos vínculos con la naturaleza.



Paisagem, óleo/cartón,
13x18,5 cms



Paisagem, 1927, óleo/tela,
13x18,5cm

En la mayor parte de los casos, sin embargo, la iconicidad está claramente determinada, y responde, por lo general, a un mismo esquema compositivo de disposición en tres planos. Es el caso, por ejemplo, de *Paisagem* (26 x 31), *Paisagem* (33,5 x 40,5), *Paisagem* (31,2 x 38,7), *Paisagem* (13 x 17), etc. En el primer plano, marcado por la horizontalidad, se representa una llanura. En el segundo, el terreno aparece cada vez más escarpado, aunque a veces el declive sea transitable y se logre por la disposición sucesiva de pequeñas superficies ligeramente inclinadas. El tercero y último plano, casi siempre de coloración imprecisa, sirve para enmarcar la composición. Es frecuente también que el espacio del primer plano aparezca cromáticamente estructurado en compartimentos, aunque las delimitaciones de éstos no siempre son precisas, unas veces vienen definidos por líneas oscuras más o menos gruesas, otras, sencillamente, por el distinto uso del color.

La técnica utilizada es casi siempre el óleo, lo que le permite en muchos casos, como en *Paisagem* (31,2 x 38,7), representar diferentes y delicadas variaciones tonales de un mismo color. Éstas se ven apenas alteradas por pequeñas manchas de blanco u ocre que simulan espacios habitados. La dispersión de estos espacios refuerza la sensación de aspereza y recogimiento que



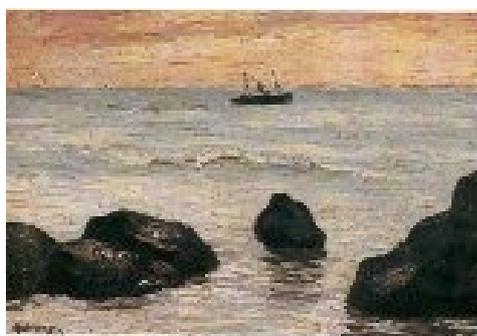
Paisagem, óleo/cartón, 31,2x38,7

podiera provocar una gama cromática fría, obtenida a base de distintas variantes tonales y armónicas del verde.

El soporte que Dominguez Alvarez utiliza en estas primeras obras es variado, generalmente las realiza sobre tela, pero también utiliza el cartón o la madera. Las dimensiones suelen ser casi siempre de tamaño medio o pequeño, y por lo general las obras están firmadas, aunque raramente datadas.

También son de este primer periodo una serie de marinas, casi todas de pequeñas dimensiones *Marinha* (15 x 22), *Marinha* (13 x 19,5), *Marinha* (14 x 19,5), etc. y que responden al mismo

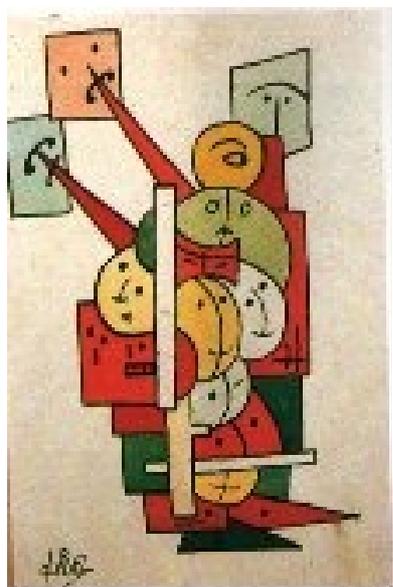
esquema compositivo referido anteriormente. en tres planos Un simple escollo o rompe, sirven para plano, el segundo línea del horizonte quebrada su verticalidad de algún



Paisagem, óleo/madera, 15x32 cm

el rizo de una ola que delimitar el primer viene definido por la que a veces ve continuidad por la mástil o por la tela

blanca de un pequeño velero. El tercer plano es un fondo impreciso, generalmente claro, aunque en *Marinha* (13 x 19,5) el contraste está muy marcado y recuerda mucho los cielos conturbados que serían luego muy característicos de su etapa castellana.



Gouache cubista, tinta china y gouache/papel, 14,6x19,2

Es por ahora también cuando Dominguez Alvarez realiza algunos ensayos cubistas, por ejemplo *Guache cubista* (14,6 x 19,2) y (26 x 18) se trata de dibujos realizados sobre papel con tinta china y gouache, son, más que nada, experimentaciones, entretenimientos, ensayos. En el primer caso, una serie de trazos geométricos (rectángulos, triángulos y semicírculos) de colores distintos (preferentemente rojo, verde y amarillo) sobre los que se trazan puntos y líneas, le sirven para simular unas cuantas caras superpuestas. En el segundo, nuevamente una superposición de formas

geométrales, ahora sin aparente intención figurativa, configuran un conjunto difícilmente emparentable con el abstraccionsimo geométrico.

La primera fase

A partir de 1928 la obra de Dominguez Alvarez alcanza cierta consistencia y madurez. También se hace más urbana, incluso en cierta forma, se habita. Los iniciales paisajes rurales, de vistas amplias y colores apagados, en los que era perceptible la mano titubeante de quien aún tiene reparos en lo que hace, se sustituyen ahora por espacios urbanos de tomas más cortas y perspectivas más complejas. Ello es reflejo no sólo de la confianza que le otorgan los conocimientos que ha adquirido en la Escuela de Bellas Artes, sino, sobre todo, de una cierta convicción interior. Dominguez Alvarez a partir de esta fecha comienza a presentarse como pintor de arte y su obra gana en sazón y atrevimiento. Utiliza el color con desparpajo y renuncia al acomodo del dibujo.

En esta evolución, según nos refirieron personalmente Adalberto Sampaio y Ventura Porfírio, tuvieron mucho que ver sus contactos con Galicia. También Guilherme Camarinha insistió en lo mismo:

De Galicia le vino una fuerza, una inconmensurable riqueza, una originalidad en la forma de sentir la pintura. Lo que se podría llamar un “chorrillo” de obras de un valor y de una capacidad de choque absolutamente impresionantes para la época¹⁷.

Se inicia así, tras lo que podríamos haber calificado como obras de aprendizaje, lo que se dio en llamar la primera fase de su pintura o fase roja. Ahora bien, antes de entrar en cualquier tipo de clasificación es imprescindible aludir al estudio que sobre la obra de Dominguez Alvarez realizó el pintor Fernando Lanhas.

En 1951, en la exposición retrospectiva que Meneres Campos, Alberto de Serpa y Fernando Lanhas organizaron en el Ateneo Comercial de Oporto sobre la obra de Dominguez Alvarez, se presentó también un diagrama cromático con el que se pretendía estudiar de forma rigurosa y detallada las características colorativas de su pintura. Este

diagrama, que ha sido calificado con acierto por Isabel Oliveira e Silva como “una de las primeras, y sin duda la más original, aproximación a la obra del autor de *D. Quixote*”¹⁸, fue elaborado por el pintor Fernando Lanhas, que lo describe como “una tira continua de seis centímetros de ancho por seis metros de largo”¹⁹. Para su confección, el arquitecto y pintor portuense tuvo en su poder entre cuatrocientos y quinientos cuadros²⁰. Lamentablemente este estudio fue destruido²¹, sin embargo convirtió a su autor, que es por otra parte uno de los pintores más representativos de la pintura portuguesa del siglo XX y el introductor en Portugal del abstraccionismo geométrico, en la voz más autorizada a la hora de hablar del color en relación con la obra de Dominguez Alvarez²². Para Fernando Lanhas, es a través del uso que Dominguez Alvarez hace del color, y no sólo por la temática de sus obras, por lo que se pueden distinguir tres fases en su producción artística.



Restos del diagrama de Fernando Lanhas

La primera, que Fernando Lanhas denomina “fase vermelha” (fase roja) comenzaría, como dijimos anteriormente, en torno a 1928 y abarca la mayor parte de las obras que

¹⁷ Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

¹⁸ SILVA, Isabel de Oliveira e; [Presentación del texto de Fernando Lanhas sobre el diagrama de Alvarez], in *Prelo*, nº 8, julio-Septiembre, 1985, p. 24.

¹⁹ LANHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 26.

²⁰ *Ibidem*. pp. 24-26. Además en este mismo artículo señala: “Antes de hacer una selección de lo que consideraba más representativo en la pintura de Alvarez realicé investigaciones exhaustivas sobre el problema del color, el color integrado, pues no se trata del color en abstracto, sino de la densidad de cada variante en uno u otro cuadro”. Algo similar nos comentó personalmente en una larga e interesantísima entrevista que mantuvimos con él en el verano de 1997.

²¹ De ello se lamentó el propio Lanhas, “es una pena que aquel estudio se haya perdido ... porque fue el resultado del análisis de todas sus obras”. Además ha sido el único estudio pormenorizado que se ha realizado hasta la fecha sobre el cromatismo de Dominguez Alvarez.

²² En reconocimiento de esa autoridad reproducimos los siguientes párrafos de Fernando Lanhas sobre la obra de Dominguez Alvarez: “Ni sé siquiera cómo tenía esa sabiduría, porque Alvarez fue un tanto extraño, a sus grandes posibilidades de pintor unía una gran ingenuidad. Algo que, por otra parte, sucede con otros artistas —y me estoy acordando del caso de los impresionistas— que no saben muy bien cómo ‘hacerlo’ pero cuyo resultado es excelente”.

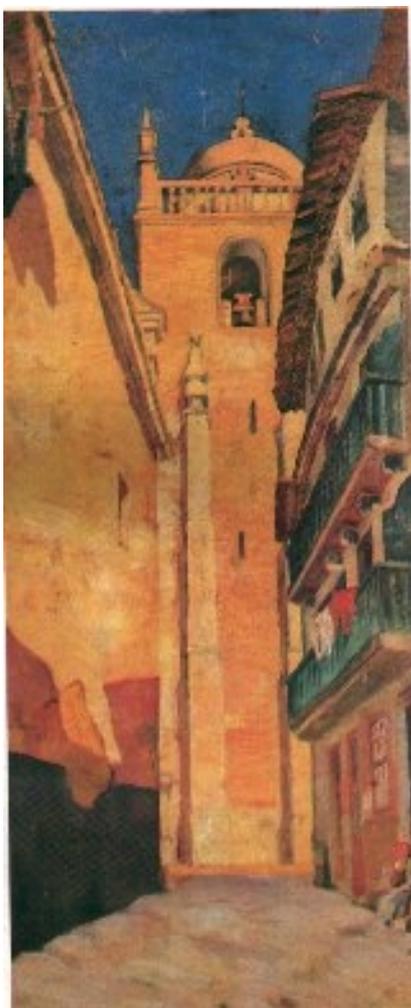
“Por un lado, Alvarez sabía muy bien representar los lejos. Sabía muy bien en una planicie, establecer toda la distancia entre los verdes próximos y los verdes alejados. Esta situación corresponde a un saber técnico que él poseía, lo sabía expresar y ¡convencía! Me refiero a los colores esencialmente utilizados en el paisaje, en la creación de la atmósfera de la distancia (esa distancia que puede asumir tonalidades psicológicas) dado que esos cromatismos rondan en torno al verde o al gris, no siempre están unidos a los cuadros más significativos de su pintura.

“La caracterización de una fase puede venir dada por la cantidad de expresión cromática que él usaba. Aunque los cuadros más significativos —aquellos en los que la distancia no es una técnica, sino una vivencia revolucionaria de la pintura de Alvarez— sean los más difíciles de recordar.

El diagrama ... reveló la evolución de una ‘historia’ acompañada de un ‘grafismo’ o de las líneas de dibujo que utilizaba con mayor insistencia. Trazos salidos a veces de una gran espontaneidad, se pueden traducir en la existencia de éste o de aquel color, de ésta o aquella forma. A veces, se podía llegar a su dramatismo a través de su sabiduría a la

Dominguez Alvarez pintó entre 1928 y 1929. Es, por tanto, la fase de experimentación del artista, aquella en la que más se aleja del formalismo y de la rectitud exigidos por la Escuela de Bellas Artes. Era también la obra que respaldaba al pintor cuando firmó el manifiesto *Mais Além* en abril de 1929 y buena parte de la cual expuso luego, por primera vez, en noviembre de aquel mismo año.

Esta fase se caracteriza por el uso de colores cálidos y contrastados, salientes y cercanos, con predominio de rojos y amarillos, aunque también aparecen las coloraciones violáceas y los azules, sobre todo el azul de ultramar y el azul verdoso. Es, de toda la obra de



Aspecto da Sé do Porto, 1928, óleo/madera, 50,x21,5

Dominguez Alvarez, su fase más propiamente fauve, pues es aquella en la que utiliza el color de forma más primitiva y expresiva, sin pretensiones armonicistas y en la que las coloraciones son más intensas, fuertes y saturadas.

De esta fase podemos destacar sobre todo algunas obras de 1928, como *Aspecto da Sé do Porto* (50 x 21,5 cms), *Ruela* (26,4 x 15 cms) o *Viela do Pinhal* (35,9 x 16 cms), *Rua da Victória* (48,4 x 17,2 cms), *S/título* (36,7 x 23,5 cms), *Paisagem do Porto* (48,4 x 17,2 cms). En la primera de ellas, *Aspecto da Sé do Porto* (50 x 21,5 cms)²³, que pertenece al Museo Nacional Soares dos Reis, hay un predominio del amarillo — amarillo de cadmio— que ocupa la mayor parte del cuadro y que marca un fuerte contraste con el azul cobalto de la parte superior y las manchas de color turquesa de la parte central. Predominan, por tanto, los colores salientes pero hábilmente contrastados por el azul del cielo y el turquesa de las balconadas.

hora de utilizar la paleta, tal como sucede con la pintura de ciertos verdes, del rosa o del violeta, a través de los cuales Alvarez llegaba a tonalidades raras por la expresividad o angustia que contenían.

²³ De acuerdo con la fotografía que ilustra el artículo: MARÇAL, Horácio; “O Bairro da Sé”, *O Tripeiro*, nº 1, VI serie, año 3, enero 1963, p. 9; la presente obra representaría la Rua de Pena Ventosa vista desde la plazoleta del mismo nombre, ambos, hoy, demolidos.

Igualmente existe un contraste entre la fachada de la izquierda —un gran muro cálido apenas interrumpido por lo que parece el esbozo de una ventana—, y el más elaborado de la derecha, que, sin embargo, se viste con colores más fríos. En esta fachada dos pequeñas manchas de rojo reclaman la atención para los únicos aspectos humanizados de la composición (la ropa tendida y el pañuelo de la cabeza de la mujer que acuna al niño). El conjunto se presenta con una perspectiva lineal, conseguida por un grupo de líneas (el tejeroz, la cornisa de cincha, los balcones, el friso...) que convergen hacia un punto de fuga que se ve truncado por la verticalidad de la torre. De esta manera, la perspectiva lineal se transforma en una suerte de perspectiva de plano levantado, y el espectador se ve conducido por las saeteras y el campanario a la balaustrada que remata la torre, y desde ésta, por el copulín, hasta el absorbente azul del cielo. En este recorrido la presencia humana es tan ajena a quien contempla el cuadro como ajena puede resultar la presencia de un vecino a los ojos de un viajero. La altura de las fachadas y lo estrecho de la calle acentúan la verticalidad de la composición, a lo que también contribuye el contraste entre lo apagado del suelo y la intensidad del cielo.



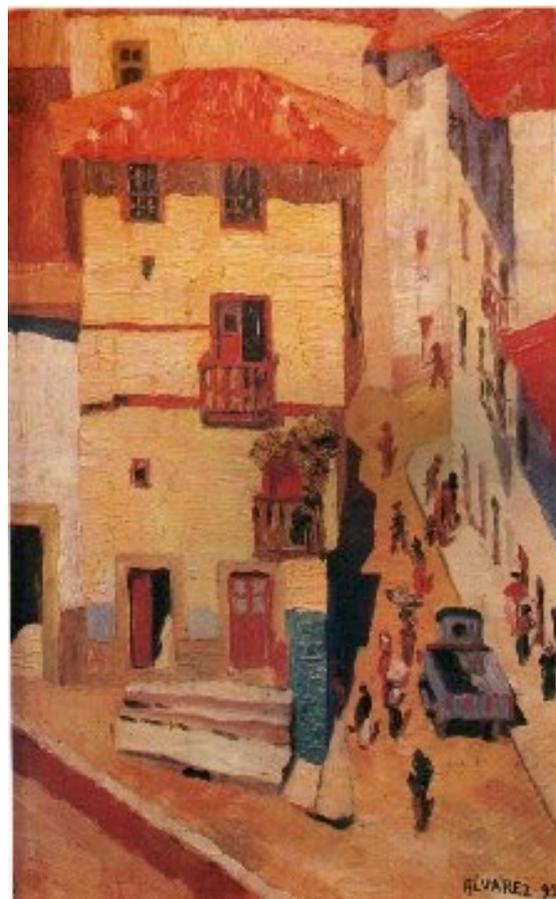
Rua da Victória, 1928,
óleo/madera, 25,2x15,5

De un formato similar e igualmente de acentuados contrastes es *Rua da Victória* (48,4 x 17,2 cms). En este caso la verticalidad del soporte se ve acrecentada por la fuerte oposición que se establece entre las dos partes en las que se divide el cuadro. Una superior, iluminada; una inferior, ensombrecida. Actúa como línea divisoria de una y otra el reborde esclarecido de un muro en diagonal. Éste, a su vez, sirve para ensombrecer la parte oscura del cuadro. Se establece por tanto una separación casi simétrica entre ambas zonas. La inferior se caracteriza por las pinceladas sueltas, imprecisas y pastosas, y por la ausencia del dibujo. La superior por las formas bien delimitadas, con fuertes angulaciones y predominio del color (el rojo de las cornisas, puertas y ventanas, el azul del cielo, el blanco de las fachadas). Actúa de elemento de unión entre una y otra la silueta de una figura femenina que al fondo se adentra en la

zona iluminada. La presencia de una figura femenina de espaldas, de escasa iconicidad y

al final de una calle también la utiliza Dominguez Alvarez en otras obras posteriores como *Casario* (18,5 x 13 cms). Es significativo el uso del azul cerúleo para representar el cielo, algo que difícilmente se repetirá en sus obras posteriores, pues generalmente los cielos de Dominguez Alvarez son anubarrados y cenicientos.

En el cuadro *Ruela* (26,4 x 15 cms) de nuevo vuelve a destacar el amarillo como principal elemento distintivo de la percepción visual, aunque en este caso parece que estuviera mezclado con una mayor proporción de blanco de zinc, dadas las tonalidades más claras y moderadas. Se recurre ahora al rojo como contraste. Con el amarillo se da forma al suelo y a las fachadas, con el rojo a los tejados, puertas y ventanas. No se trata de un rojo estándar, sino de un rojo anaranjado —sobre todo en los tejados— particularmente cálido y saliente. El espacio está habitado por figuras de poca iconicidad y evocación derainiana y por una camioneta de llamativa significación que se ha construido a base de violeta cobalto. Esta



Ruela, 1928, óleo/madera, 26,4x15

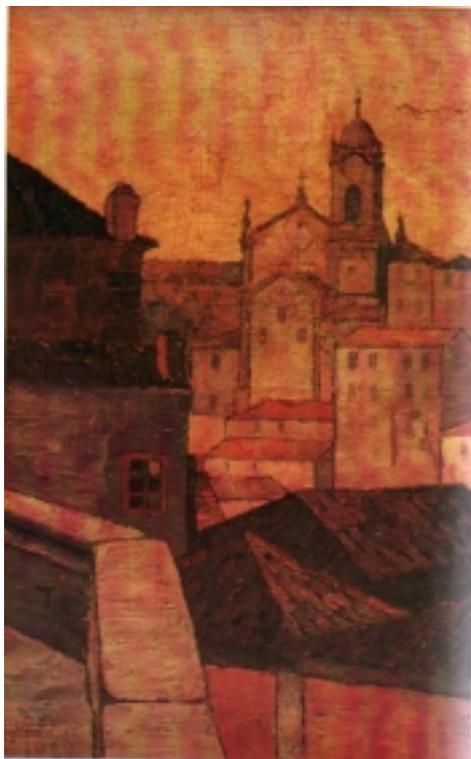
combinación de coloraciones muy cálidas con violetas fue frecuentemente utilizada por los fauvistas —Maurice de Vlaminck, por ejemplo, recurrió mucho a ella—, que la tomaron sobre todo de Van Gogh, y estamos pensando en el Van Gogh preexpresionista del *Trigal con cuervos*, o incluso en el más conocido *Retrato del Doctor Gachet*, ambos de 1890, poco antes de que el artista holandés se suicidara en el verano de aquel año. Es especialmente llamativa la textura visual de esta obra, muy háptica, motivada, sobre todo, por los gruesos empastes y las pinceladas espesas. Este rasgo matérico se aprecia particularmente en la representación de las figuras o en la vegetación de uno de los balcones, donde un simple toque pastoso alcanza valor icónico.

En *Viela do Pinhal* (35,9 x 16 cms), sin embargo, predominan los rojos sobre los amarillos, y el contraste entre ambos se suaviza con zonas de coloración blanquecina. En esta obra es llamativo el encuadre. También *S/título* (36,7 x 23,5 cms) responde igualmente a las características de la pintura de este periodo, pincelada espesa, colores cálidos, fuerte luminosidad y escaso aprecio por el dibujo. El contraste en esta obra viene dado por la contraposición entre la perspectiva atmosférica del fondo (que Dominguez Alvarez parece dominar perfectamente) y el fuerte cromatismo, vivo y saturado, de los primeros planos. La línea ascendente de la composición contribuye a este contraste.



Viela do Pinhal, óleo/madera, 35,9x16

Sin embargo, en *Paisagem do Porto* (30,2 x 19) Dominguez Alvarez renuncia a la perspectiva atmosférica y sostiene la composición exclusivamente sobre colores cálidos. La elección cromática permite reforzar la unidad del conjunto, al utilizar coloraciones



Paisagem do Porto, óleo/cartón, 30,2x19

melosas en los planos del fondo, evita la dispersión que hubiese supuesto un color más sinestésico, pero también más absorbente, como el azul. Esta elección, aparentemente ilógica, forma parte del compromiso estético de Dominguez Alvarez y refuerza esa sintonía con el fauvismo que ha caracterizado a muchas de sus obras de este primer periodo. No obstante, en esta composición, en contraste con otras obras de este tiempo, destaca el contorneado de los edificios, conseguido, sobre todo, por una visible línea negra que delimita la disposición de las fachadas. Es también característico en esta obra algo a lo que recurre con frecuencia Dominguez Alvarez, construir un plano, el primero, en perspectiva aérea y otro, el segundo, en perspectiva caballera.

Reparemos también en el formato vertical, en las líneas ascendentes y en los pocos contrastes de luz.

En la mayoría de estos cuadros se utiliza la técnica del óleo, generalmente sobre madera, aunque también sobre cartón o incluso sobre tela. Es significativo que en estos cuadros Dominguez Alvarez opta por enmarques de acentuada verticalidad. En varios de ellos — *Rua da Victória* (48,4 x 17,2 cms), *Viela do Pinhal* (35,9 x 16 cms), *Aspecto da Sé do Porto* (50 x 21,5 cms)— la altura del cuadro duplica ampliamente su base lo que favorece un cierto desequilibrio

En resumen, los cuadros de esta primera fase se caracterizan por su colorido pictoricista, luminoso y vívido, y por ser de tonalidad y valoración aguzadas. Son coloraciones contorneadas y hápticas de primariedad profunda y cromaticidad fundamentalmente cálida. Es, pues, una pintura alegre, colorida, casi optimista, como mucho de los versos de Jorge Guillén:

Vibrantes como rojos, como rosas,
violetas, morados, escarlatas
bajo el más alto azul central del cielo.

El Oporto de Dominguez Alvarez: la ESBAP, los cafés, los barrios pobres

Esta primera fase de la que acabamos de hablar coincide con sus primeros años en Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto. En aquellos tiempos la enseñanza era bastante rígida, muy academizante y muy poco creativa, incluso se ha contado varias veces²⁴ que a Dominguez Alvarez hubo algún profesor que le dijo: “Si sigues pintando así tú no apruebas nunca”²⁵. En cuanto a su relación con el resto de los estudiantes, era, según contaron algunos de sus compañeros, cordial pero bastante superficial y se limitaba

²⁴ Entre otros Jaime Isidoro, véase: ISIDORO, Jaime; “Quanto vale um quadro”, in *Prelo*, Lisboa, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 31.

²⁵ Puede resultar ilustrativo de esa rigidez la anécdota que contó en 1993 Adalberto Sampaio: “Por ejemplo, António Carneiro (...) tenía reglas rígidas para todo. El lunes se comenzaba a espitar, después se iba trabajando por fases, hasta que el sábado se daban las medias tintas. Una vez estaba enfadado, y las medias tintas eran un peñazo que llevaban toda la mañana. Ese día decidí no dar las medias tintas, y me eché con la silla para atrás. Comencé a berrear, y él me mandó a la farmacia a ver que es lo que me pasaba, y así me escaqueé”. Véase: *Sampaio, reporter com H* (Catálogo Prémio Especial Humor 1993) Salão Nacional de la Caricatura, Oeiras, 1993.

casi exclusivamente al contacto dentro del aula, o a la que se pudiera mantener en los pasillos en los periodos de descanso.

Después, durante todo el día, no se sabía nada de él. Mientras el resto de los colegas del grupo *Mais Além* se juntaban, por la tarde, en unas clases que se llamaban de “naturaleza muerta”, y que eran más de lo mismo, él no aparecía. Incluso en las clases de por la mañana él no era ni frecuente ni constante²⁶.

Adalberto Sampaio trazó en 1951 un semblante del Dominguez Alvarez de esos años en el que lo recordaba

(...) paseando por el claustro como cualquier otro, sin nada que aparentemente mostrase a un artista, ni siquiera camisas estridentes o cabellos largos. Con el pelo cortado como un boxeador, en una cabeza que quedaba muy alta, cuerpo desgarbado y sin preocupaciones, muy larguirucho, con el pensar y los recelos de un chiquillo de doce años. Tenía la apariencia de un dependiente que no sirve para estar detrás de un mostrador²⁷.

Además, Adalberto Sampaio²⁸ se refería a Dominguez Alvarez como un muchacho serio y honesto, sin doblez ni maldad, incapaz de hacer daño a nadie y con cierto sentido del humor y una considerable capacidad de aguante. Como prueba de su bonhomía e ingenuidad nos contó varias anécdotas, algunas de ellas un tanto exageradas, como la referida a una broma que le gastaron a propósito de unas obras que por entonces se realizaron en la Escuela de Bellas Artes. Por lo visto, al levantar el suelo del edificio apareció una llave de grandes proporciones y Morais Soares, en complicidad con otros compañeros, decidió hacerle creer a Dominguez Alvarez que la llave pertenecía a la Edad del Hierro. Según Adalberto Sampaio no sólo se lo creyó, sino que incluso respondió con cierto entusiasmo:

— ¡Caramba!, entonces eso debe de valer un dineral.

²⁶ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

²⁷ SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

²⁸ Nos lo contó personalmente en una larga entrevista que mantuvimos en su casa de Oporto el 22 de julio de 1997.

Cuando Dominguez Alvarez se matriculó en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de Oporto²⁹ ejercían como profesores, y en consecuencia lo fueron de Dominguez Alvarez, los señores Guedes de Oliveira, João Marques da Silva Oliveira, José Marques da Silva, António Carneiro, António Bomfim Barreiros, Miguel Mendonça Monteiro, Álvaro da Silva Lima, Manoel Monterroso, Acácio Lino, Júlio José de Brito y José de Brito. A esta lista en años sucesivos se fueron añadiendo otros como Manoel Marques, Aarão Lacerda, Joaquím Lopes,



Dominguez Alvarez en 1927

Teixeira Lopes, Dordio Gomes, etc. De todos ellos, fue probablemente Joaquim Lopes el profesor que más le marcó y quien más le exigió, hasta el punto de convertirse casi en una especie de obsesión para Dominguez Alvarez. Reflejo de esto, y también, claro está, de la falta de malicia y picardía de Dominguez Alvarez para percibir segundas intenciones es otra anécdota que contó Cassiano Barbosa en el *Jornal de Notícias* en 1958.

Durante las clases de por la mañana había dos recreos. La Escuela de Bellas Artes funcionaba en el edificio de la actual biblioteca y nosotros pasábamos el tiempo libre charlando en los claustros. Era frecuente la convivencia entre los alumnos de distintas especialidades y cursos. Alvarez también aparecía, o para mostrar algún trabajo, o para lamentar la incompreensión de los profesores; la mayoría de las veces, para oír a Mendes [da Silva], que tenía el talento de llevar cinco años en primero y que consideraba como fundamental para ser artista el acostarse a la hora en que comenzaban las clases de Acácio Lino.

Aquel día, Mendes decidió hablar de su facultad de “médium” y, consecuentemente, de la posibilidad de llamar a los espíritus en su auxilio. Si bien todo aquello era una broma, la verdad es que Alvarez se mostró interesado y muy impresionado con la experiencia espiritista que allí, sin ninguna otra cosa, Mendes puso en práctica, sentado en un túmulo medieval y con la ayuda de uno de nosotros, siempre dispuestos a enredarnos en estas parodias. Invocando el espíritu de Rembrandt, le pidió que tomara a Dominguez Alvarez bajo su protección e hiciese que [el profesor] Joaquim Lopes tuviese más cuidado con las calificaciones teniendo en cuenta que no había

²⁹ En el apéndice documental se acompañan las actas de calificaciones de los primeros años que Dominguez Alvarez cursó en la Escuela de Bellas Artes. Sólo se han incluido las de los primeros cursos (desde 1926/27 hasta 1932/33) porque fueron éstos los que Dominguez Alvarez siguió con mayor

duda ninguna de las posibilidades que Alvarez tenía de convertirse en maestro de la pintura. En aquella época la cosa no era así tan probable, pero el autor de *O homem da cartola* se tomó el asunto en serio y como la modestia no era su fuerte, aceptó con mucha naturalidad la protección de los espíritus: “¡Si soy el mayor pintor de la península, por qué no he de enseñar a estos tipos a pintar!, preguntó, presintiendo que su obra terminaría siendo una lección más provechosa que cualquier enseñanza académica³⁰”.

Quizá esto también sirva para explicar por qué Dominguez Alvarez le dedicó varios artículos, todos elogiosos, a Joaquim Lopes en sus crónicas del *Diário de Notícias*. Otros profesores que también debieron de marcarle bastante, aunque quizá por razones distintas, fueron António Carneiro (que era, por sus planteamientos estéticos más avanzados, el profesor preferido de los alumnos) y, especialmente, Dordio Gomes cuya llegada a la Escuela de Oporto supuso, de alguna forma, una bocanada de aire fresco y una brecha de permisividad en el academicismo imperante hasta entonces. Esto explicaría en gran parte que Dominguez Alvarez procurase el trato con Dordio Gomes incluso fuera del ámbito institucional. No obstante, la relación de Dominguez Alvarez con sus profesores, aunque siempre fue cordial nunca fue fácil, en gran parte porque él no se quería someter a los límites académicos. De ello existen varios testimonios, entre otros, el de Guilherme Camarinha:

Lo que hacía Dominguez Alvarez no tenía mucho que ver con lo que se enseñaba en la Escuela. Las cosas que él hacía no tenían la aceptación de los profesores, porque de alguna forma eran siempre chocantes, porque eran ásperas... Ya tenían mucho de españolismo al fin y al cabo. La Escuela era academizante, no podía entender tales significados, tales sensibilidades³¹.

regularidad. A partir de esta fecha, muchas veces por enfermedad y otras por falta de interés, Dominguez Alvarez sólo frecuentó la Escuela de forma parcial.

³⁰ BARBOSA, Cassiano; “Breve depoimento do arquitecto Cassiano Barbosa”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.

³¹ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39. Por lo demás, como ya queda dicho en otro momento de este trabajo, quien expresó con mayor claridad y determinación la mala influencia que pudieron ejercer en Dominguez Alvarez sus años de formación en la Escuela Superior de Bellas Artes, fue el médico y pintor Alberto Sousa, que había sido durante varios años compañero de Dominguez Alvarez y que se licencio por las mismas fechas. Alberto de Sousa considera nefasta la influencia de la Escuela en su pintura “Su vida en la Escuela de Bellas Artes sólo tenía una finalidad (como para tantos de nosotros) obtener el título y salir de allí lo antes posible”. Y pone en boca de Dominguez Alvarez el siguiente

Por lo demás, en la Escuela de Bellas Artes había un poco de todo, como pasa siempre; unos profesores eran más accesibles, otros lo eran menos, había alumnos muy trabajadores y otros más lúcidos que no trabajaban tanto, y estaban también los que no trabajaban nada o casi nada:

“Yo tengo un pasado de juerga —la cita es nuevamente de Adalberto Sampaio³²—, iba a los exámenes de cualquier manera. Por ejemplo, en Historia del Arte, con el profesor Araão de Lacerda, bastaba con ser inteligente, y con lo que yo sabía era bastante. La clase era un espacio pequeño, y cuando yo iba a hacer los exámenes, iba siempre una peña miedosa, sólo que el profesor Lacerda estaba enfermo, y fue sustituido por Guedes de Almeida, [José de] Brito, Acácio [Lino], unos brutos de narices, que no se andaban con enredos:

— ¿Y de Fidias, qué sabemos?

— Esta sala es demasiado pequeña para hablar de Fidias.

Esto daba muy buen resultado con el profesor Lacerda, pero aquéllos no se andaban con tonterías y ...

— Incluso así, vamos a ver qué es lo que usted sabe de Fidias.

Y me chafaron³³.

interrogante: “¿Sabe doctor? Me admiro cómo pude salir de allí con vida”. Véase: SOUSA, Alberto; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, p. 48.

³² Sampaio, *reporter com H* (Catálogo Prémio Especial Humor 1993) Salão Nacional de la Caricatura, Oeiras, 1993.

³³ La locuacidad de Adalberto Sampaio era una fuente inagotable de referencias y anécdotas. Nosotros tuvimos oportunidad de disfrutar de ella en varias ocasiones, por eso podríamos citar aquí muchas de las historias que nos contó, nos limitamos, sin embargo, a transcribir sólo alguna que puede ser ilustrativa, como aquella que narró en 1993: “Tuve siempre atrevimiento, y me salió siempre bien. Tengo mis historias, como cuando decidí hacer Arquitectura. Había unos muchachos que tenían un estudio y me ofrecieron trabajar con ellos. Decidí entonces matricularme en Arquitectura, claro, que tenía que hacer los exámenes de admisión, y de materias a las que yo ya no estaba habituado, como Álgebra... Yo no sabía nada, así que decidí ir a hablar con el profesor, a su casa:

— ¿Qué quiere usted?

— Señor Brito, yo vengo aquí por lo siguiente: me voy a examinar mañana y no tengo ni idea de aquello.

— ¡¿Pero qué desvergüenza es ésta?! ¡El alumno viniendo a la casa del profesor a decirle que no sabe nada! ¡Salga de aquí!

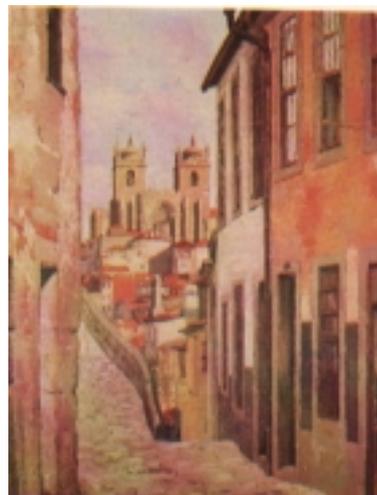
Me echó a la calle, y yo, en la escalera, aún le dije:

— Señor Brito, yo soy su amigo y usted es mi amigo, y no le va a gustar que yo lo haga mal. Yo sé algunas cositas de ...

— ¡Váyase a la calle!

Bien, fui al examen y había allí unos chavales que venían del Instituto, con la materia fresca, eso, más algunas “enciclopedias” que yo llevaba, total, que al final, todo fue bien para espanto del profesor. Él no

Por la tardes se pasaban muchas horas en los cafés. Desde hace mucho, y de norte a sur, ir al café ha sido uno de los hábitos más enraizados en el cotidiano luso³⁴. En tiempos de Dominguez Alvarez, en Oporto, los más conocidos y frecuentados eran el *Botequim da Águia d'Oro*, el *Leão d'Oro*, el *Café Brasil*, el *Café Progreso* —popularmente “el café de los profesores” por la clientela—, etc. Y también *A Brasileira* y el *Café Expresso* —que era sobre todo famoso porque tenía una máquina, de ahí el nombre del local, capaz de hacer café en dos minutos—, o el lujoso *Magéctic*,



Sé de Porto, óleo/cartón, 40x32cm

con asientos tapizados y paredes espejadas; y el más divertido y heterogéneo *Café Primavera*, con su espectáculo de *bailarinhas espanholas*. Los amigos de Dominguez Alvarez iban mucho al *Martinho*, al *Chave d'Oro* —que estaba haciendo esquina entre Sá de Bandeira y Sampaio Bruno—, y al *Excelsior*, y en éste preferían la sala de abajo, más ruidosa y cargada, frecuentada por la intelectualidad, en vez del salón de la entrada en el que solían parar, sobre todo, los deportistas. El *Excelsior*, también en la calle Sá de Bandeira, era el preferido de los estudiantes de Bellas Artes porque, según nos contó Adalberto Sampaio, tenía las mesas de mármol blanco, y en ellas pintaron cientos de dibujos para disgusto del camarero, no porque el empleado tuviera remordimientos por verse obligado a borrar obras de arte, sino porque le contrariaba que aquellos muchachos se entretuviesen pintando las mesas cuando podían estar, como estaban los otros, arreglando el mundo o simplemente mirando a los que pasaban. Los amigos de Dominguez Alvarez raramente iban al café de la *Brasileira*, que era sobre todo frecuentado por la gente del teatro, y nunca al *Magéctic*, con una clientela de cierta edad y posición que resultaba poco atractiva para los estudiantes.

Aunque menos, Dominguez Alvarez también hacía vida de café, y, por lo que cuentan, lo imaginamos oidor y callado, siempre un tanto ajeno a las discusiones intelectuales o a las

sabía cómo yo había sido capaz de hacer aquello, pero sí sabía que yo no dominaba la materia... Dos días después fue el examen oral, y aquello fue el diablo...

menudeces del diario. Siempre oscuro y modesto, apagado en las tertulias³⁵, como incómodo entre mesas de mármol y sillas de felpa, sin sitio fijo ni frecuencia diaria.

Sólo cuando hablaba de sus trabajos pictóricos o de sus proyectos artísticos sus ojos dulces y tranquilos como la superficie de un lago, se llenaban de extraños clarones de entusiasmo”³⁶.

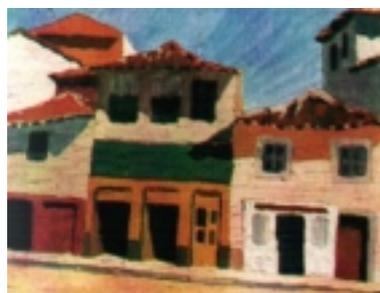
De este tiempo escribe Ramos de Almeida:

“Fue en estos años cuando conoció mejor los barrios pobres del viejo burgo *tripeiro*³⁷: la Sé, la Benheira, la Ribeira³⁸, cuyos rincones llenan muchos de sus cuadros más significativos. Fue cuando se apasionó por los dramas de la gente pobre, por las tragedias sordas de los humildes, que encontramos en



Vista de Rua

muchas de sus telas, hoy mal enjuiciadas. Fue cuando penetró en un «bas-fond», bohemio y poético de ciudad provinciana y secular, en las tascas del Largo dos Povoeiros y en las callejuelas oscuras de Ferraz, de donde sacó material humano y



Santo Ildefonso, 1928, óleo/cartón.

psicológico para sus obras más destacadas. Fue cuando convivió con los tipos más populares, cuando se hermanó con los hombres y las mujeres de la calle, para pintar con ellos algunos de sus cuadros más originales. Fue cuando se convirtió en el Pintor de Oporto, el único que lo vio por dentro, que supo representar las entrañas de su paisaje natural, humano y social sin caer en el pintoresquismo convencional”³⁹.

³⁴ “Café com história, por favor”, in *Arte Ibérica*, nº 27, agosto/septiembre 1999, p. 18. Sobre los cafés de Oporto: MARÇAL, Horácio; “Ainda os antigos botequins do Porto” in *O Tripeiro*, nº 5 (6ª serie, 4º año), mayo 1964, pp. 181-186.

³⁵ BRAZ BURITY; *Impressões de Arte*. José Dominguez Alvarez, Pionero obscuro das Belas-Artes Nortenas”, O Barreiro, 13-8-1942, p. 1.

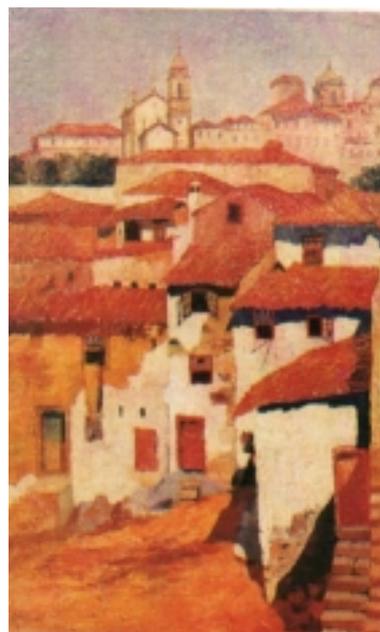
³⁶ GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d’Oliveira; “Um grande artista portuense Dominguez Alvarez”, *O Tripeiro*, nº 8 (5ª Serie, año XII), diciembre 1956, p. 243.

³⁷ Tripeiro es el apelativo con el que popularmente se alude en Portugal a la ciudad de Oporto o a sus habitantes

³⁸ Los tres son barrios muy populares de Oporto, están en la zona antigua de la ciudad y son tradicionalmente habitados gente humilde.

³⁹ ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de um grande artista), *Eva*, nº 1031 (Año 32), diciembre 1957, p. 56.

Y es que efectivamente Dominguez Alvarez sentía particular aprecio por aquellos barrios humildes del viejo Oporto, los del suelo sin pavimento, los olores intensos y los niños en la calle. Los barrios de existencia difícil, vivida a oscuras, con poco y con pena, oyendo hablar a voces, pregonando la desgracia. Es el Oporto de las calles empinadas y la ropa tendida en las ventanas sin cristales, donde no hay *dancing*, ni *bars*, ni casinos, sino tascas de luz mortecina y exabruptos, donde no hay *cabarets* sino prostíbulos, donde se bebe tintorro que rasca y que pone en vez de *champagne* en copa con meñique en ventolera. Son esos barrios que de puro pobre solo frecuentan quienes los habitan, en los que todos se conocen y a los que da miedo entrar, como llegaba a decir un cronista con motivo de la exposición que Dominguez Alvarez hizo en 1936⁴⁰.



S/título, 1928, óleo/cartón, 31,2x38,7

Era sobre todo la zona pobre y humildísima que rodeaba a la catedral, que bajaba a la ribera por callejuelas tortuosas y empinadas, entre construcciones endebles e inestables, muchas de ellas destruidas en 1940 para construir el Terreiro de Afonso Henriques. Era el Oporto que iba desde el barrio de la Sé al de Miragaia, desde Barredo a la Ribeira, desde las Virtudes a las Escadas dos Judeus. Donde viven los que menos tienen, pero que son también los que se sienten más portuenses y lo dicen más alto.

También Alberto de Serpa habló de la “pasión” de Dominguez Alvarez por el Oporto de los barrios humildes, y recuerda algunas escapadas en las que le acompañó

por los barrios malolientes y genuinamente portuenses de Sé, Barredo y Miragaia, por cuyas cuestas mis carnes pesadas sufrían siguiendo los pasos leves del zanquivano compañero, con paradas en tabernas de buen vino y mala cocina, en la compañía de tipos para un nuevo Gil Vicente, en la audición de un charloteo de Bocage anecdótico y exagerado⁴¹.

⁴⁰ BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, *A Voz*, 9-6-1936, p. 4.

⁴¹ SERPA, Alberto de; *Alvarez*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958, p. 6.

Dominguez Alvarez nunca fue a París, ni siquiera a Lisboa, sino que se mantuvo siempre en Oporto, en una vivencia de miseria y soledad⁴² que supo transformar en arte a través de la pintura, porque, como dice Isabel Oliveira e Silva, con la pintura que Dominguez Alvarez practicó en los años treinta levantó un velo sobre la ciudad de Oporto, como si, debajo de las iglesias y de los palacios, se descubriese a cada paso el reverso de lo cotidiano, en las tabernas, en los borrachos, en las plazoletas o en los esbozos populares⁴³; y lo hace por medio de una obra llena de sutilezas —a veces tocada por una espontaneidad ingenua— pero capaz al mismo tiempo de profundos contrastes en los que se perciben ambientes dramáticos y taciturnos⁴⁴.

El grupo *Mais Além* y las primeras exposiciones

En ese ambiente universitario que referimos anteriormente es en el que surgió el manifiesto *Mais Além*⁴⁵, ideado por un grupo de muchachos con muchas ganas de vivir. Todos un poco atrevidos y descarados, pero todos también conscientes y comedidos, con algún exceso de Américo Braga, a veces bebiendo de más, otras no sabiendo beber, ninguno particularmente rico y todos un poco necesitados, quizá más por la edad y por las circunstancias, que por carencias familiares.

Fue un acto de protesta, una prueba de inconformismo, la reacción airada y displicente de un grupo de muchachos hartos de formulismos y de monsergas, de tanto cuento y tanta técnica. Para ellos, locos por incordiar, por emular las aventuras de los genios de París, el motivo era lo de menos, lo importante era protestar, dar la nota, demostrarse a sí mismos que estaban vivos. La excusa propicia la encontraron en abril de 1929 cuando se organizó en Oporto una exposición de homenaje al pintor Marques de Oliveira, que había fallecido por entonces. Esa exposición había sido montada con total respaldo institucional y celebrada por la prensa como uno de los mayores acontecimientos culturales de la capital del Norte.

⁴² SILVA, Isabel de Oliveira e; “Fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 44.

⁴³ SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 49.

⁴⁴ “Retrospectiva de Dominguez Alvarez e Património da União de Bancos”, *Jornal de Notícias*, 2-7-1987, p. 11.

Ellos, disconformes con tanto boato y tanto reconocimiento, respondieron con un manifiesto de protesta redactado en una noche, sin excesivos miramientos en las formas, y que luego imprimieron en papel de envolver en la tipografía más barata. Llevaba por título “em defesa da arte / ao público do porto a proposito das recentes homenagens a / Marques de Oliveira” y estaba firmado por Ventura Porfírio, Fernando Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Justino Alves, Américo Braga, Dominguez Alvarez, Mário Morais Soares y Adalberto Sampaio.



Catálogo de la exposición del Grupo
Mais Além en 1929

Aquella hoja que ellos mismos distribuyeron con cierta sorna por las mesas de los cafés, tuvo, sin embargo, gran eco y muy mala aceptación en el ambiente mortecino y bienpensante del Oporto cultural. Los mismos críticos “del halago mutuo”, en expresión de Artero de Quental, y las flores a granel, que habían exaltado las excelentes obras del “valiosísimo” y “saudosísimo” Marques de Oliveira, reaccionaron con acritud ante la “insolencia” de aquellos muchachos ignorantes y atrevidos que osaban atacar (¡y de qué manera!) la memoria del valiosísimo maestro homenajeado. Fue esta la reacción que los jóvenes pintores buscaban, lo contrario, como explicó posteriormente Adalberto Sampaio, —quizá de todos el más atrevido y displicente—, hubiese sido un fracaso. Algunos periódicos, disconformes con el contenido, lo silenciaron, otros lo combatieron sin miramientos. Hoy ese manifiesto es considerado el acontecimiento más destacado del vanguardismo portuense. Hasta entonces pocas pruebas de modernismo se habían dado en Oporto si exceptuamos las Exposiciones de Humoristas y Modernistas de 1915 y 1916; lo demás eran visitas, estancias más o menos largas pero siempre provisionales, quien destacaba o se sentía llamado a hacerlo, si podía, se iba Lisboa que era el punto de partida hacia París.

⁴⁵ Para más información a este respecto remitimos al capítulo dedicado a Dominguez Alvarez y al grupo *Mais Além*.

Por eso tiene importancia el *Grupo Mais Além*, porque fue el primer colectivo vanguardista que surgió en Oporto con la intención de dinamizar la vida artística portuense.

Luego, envalentonados por el eco de la iniciativa y halagados por haber visto sus nombres impresos en periódicos tan serios como el *Primeiro de Janeiro*, que era por entonces un diario de ámbito nacional y con una tirada superior a los sesenta mil ejemplares, decidieron organizar una exposición en la que habían de mostrar al público lo que ellos eran capaces de hacer y lo que en su opinión debía de hacerse para estar acorde con los tiempos.

La exposición se montó en noviembre de 1929 en el Salón Silva Porto y se presentaba con el título “Exposição dos alunos de Belas Artes”. Los cuadros que Dominguez Alvarez presentó a aquella exposición no fueron los más celebrados por la prensa —que se refiere a él como “brilhante pintor gallego”— pero impresionaron sobremanera a sus compañeros. Todos admitieron y comentaron entre ellos que tras aquél muchacho de aspecto “apocado que parecía mostrar miedo por aquello que mostraba”⁴⁶ se escondía un verdadero artista. Guilherme Camarinha aludió a ello muchos años después:

Aquello entontecía, nos dejaba perplejos. La pintura que él llevó a la primera exposición del grupo *Mais Além* era de una calidad prodigiosa, una manera fantástica de mirar el mundo. Cualquiera de nosotros llevaba sólo dos o tres trabajos iniciales, intentos flojos de quien comienza a pintar. ¡Alvarez no! Por la calidad, por la cantidad, por la novedad de la obra presentada, Alvarez se nos apareció como un monstruo maravilloso con un material absolutamente inesperado”⁴⁷.

⁴⁶ SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

⁴⁷ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39. También Ventura Porfírio y Adalberto Sampaio, nos reconocieron personalmente que los trabajos aportados por Dominguez Alvarez eran sin duda alguna de una calidad superior al resto de las obras presentadas a la exposición. A este propósito también conviene recordar lo que en su día escribió Isabel Oliveira e Silva refiriéndose a estos cuadros que Dominguez Alvarez trajo de Galicia. Para Isabel Oliveira e Silva [SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 13] lo que Dominguez Alvarez mostró a sus amigos de la Escuela de Bellas Artes “fue la imagen de *choque* [en español en el original] del nuevo arte gallego. Los becarios de Pontevedra, Castela, Maside, Suarez, Torres, Laxeiro, apuntaban varias vías de renovación del arte gallego, por las que pasan claros ecos de pinturas diferentes, entre ellas el expresionismo. Realismo y surrealismo se expresan en estos nuevos artistas gallegos, a veces en una vuelta a lo figurativo o a la figuración objetiva, que podría recordar una evolución que del Novecentos, pasa por los valores plásticos italianos de Chirico o Carrà y

A partir de ahí Domínguez Álvarez se granjeó una imagen de tipo curioso y entrañable, de pintor de talento desmedido y modestia limitada, tan sincero como ingenuo, tan capaz como inconsciente,

Siempre muy callado, ingenuo y lleno de simplicidad, otras veces contando las contrariedades de la vida y lo poco que se le comprendía⁴⁸.

Domínguez Álvarez y Artur Justino

En mayo 1930 vuelve a exponer nuevamente en el Salón Silva Porto, en compañía de Artur Justino, también miembro del grupo + *Além* y con quien Domínguez Álvarez tenía gran sintonía estética y personal. La exposición estuvo animada por una conferencia sobre arte moderno del poeta Adolfo Casais Monteiro. El acto, bastante minoritario por lo que tenía de moderno, fue reseñado por la prensa como “curioso dentro de su modalidad”⁴⁹, y si bien se animaba a los lectores a visitar la exposición “por ser, más que nada, una nota estridente? (sic) de irreverencia, excentricidad, pintoresquismo y mocedad”⁵⁰, sin embargo se le reprochaba, paradójicamente, su modernidad que, como decía un crítico anónimo, “es de lamentar (...) porque en algunos trabajos de Justino e Alvares (sic) se notan ciertas cualidades artísticas que, guiadas hacia un sentido más puro del arte los apuntarían, tal vez, más tarde, como dos pintores apreciables”⁵¹.

tiene que ver con un sentido arquitectónico de la pintura de Chirico o, en otros ángulos, con la fase clásica de Picasso”. A nuestro entender esta afirmación de quien es probablemente la mayor especialista en la obra de Domínguez Álvarez, puede resultar atractiva e incluso sosegante, pero es, cuando menos, muy cuestionable. Ya demostramos sobradamente en otra parte de este trabajo que Domínguez Álvarez conoció bastante poco y bastante mal a los becarios de Pontevedra, y que no fueron ellos precisamente los que más le impresionaron ni tampoco quienes más le influyeron, por lo cual no creemos que sea ese precisamente el camino que hay que seguir para encontrar el porqué de la modernidad de Domínguez Álvarez. Seguramente es más factible pensar, aunque también menos convincente y tranquilizador, que en Galicia Domínguez Álvarez se sintió artista y habló de arte con algunos pintores gallegos (no precisamente con los más modernos), que de allí se llevó la idea de que el arte era continua evolución y que había que estar del lado de lo nuevo, es probable también que allí entrase en contacto con la obra de pintores españoles mal conocidos en Portugal, como Solana o Regoyos, y que se dejase impresionar por ellos, etc., y todo eso debió interiorizarlo, y luego, pasado por el tamiz de su sensibilidad y su talento, expresarlo de forma personal y distinta. Pero querer buscar en Galicia la explicación a su originalidad y encontrarla en la influencia que pudo recibir de los becarios de la Diputación de Pontevedra es poco convincente y difícilmente demostrable. La originalidad de Domínguez Álvarez es tan ajena a la modernidad de la pintura gallega como pueda serlo a la de la pintura portuguesa.

⁴⁸ SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

⁴⁹ “Arte: no Salão Silva Porto”, *O Comércio do Porto*, 6-5-1930, p. 3.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

El hecho de que Dominguez Alvarez y Artur Justino montasen una exposición conjunta demuestra que existió entre ellos una estrecha relación de amistad que estaba muy por encima del grupo y que apenas si se vio perjudicada con la marcha de Artur Justino que dejó Oporto para ejercer como profesor de Dibujo Técnico primero en Braganza y después en Lamego. Ahora bien, esa relación, si hacemos caso de algunos testimonios, traspasó los límites de la mera amistad e implicó una recíproca influencia estética que les pudo resultar muy estimulante⁵². En las largas conversaciones que mantuvimos con Adalberto Sampaio en 1997 insistió varias veces en que Dominguez Alvarez estaba bastante influido por los colores de Artur Justino. Ventura



Artur Justino por Dominguez Alvarez

Porfírio también consideraba factible esta influencia, aunque no la juzgaba determinante. También Meneres Campos recordaba en la revista *Prelo* la preferencia de Dominguez Alvarez por Artur Justino, y Guilherme Camarinha aludía en 1987 a la estrecha relación que mantuvieron. Aunque ninguno de estos dos últimos testimonios insista en la ascendencia estética de uno sobre otro, lo cierto es que de este mutuo reconocimiento admirativo quedó constancia en la prensa.

Por ejemplo, Dominguez Alvarez publicó un artículo póstumo⁵³ sobre Artur Justino en el que insistía en la importancia y el reconocimiento que merecía la obra de su amigo. En ese artículo Dominguez Alvarez valoraba en Artur Justino su enorme “facilidad para dibujar y manejar los pinceles”⁵⁴, y destacaba la visión extraña y personal de sus primeras

⁵² Lamentamos no haber podido contrastar personalmente estas afirmaciones pero desgraciadamente no nos ha sido posible conocer con detalle la obra de Artur Justino. Sobre este pintor, injustamente olvidado, existe una laguna imperdonable en la historiografía portuguesa.

⁵³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Assuntos de Arte. O pintor Artur Justino”, *Jornal de Notícias*, 15-9-1942, p. 3. Este artículo venía acompañado de la siguiente nota de la redacción: Dominguez Alvarez, el infortunado artista muerto hace poco tiempo en plena pujanza de su bello talento, había escrito expresamente para nuestro periódico el artículo que publicamos más arriba, en conmovido homenaje a la memoria del desventurado joven que vivió para su arte con devoción profunda y apasionada.

⁵⁴ De esta admiración de Dominguez Alvarez por Artur Justino ya se hizo eco Isabel Oliveira e Silva en 1985, véase: SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-Septiembre, 1985, p. 51.

obras, así como su originalidad y su maestría en el uso del color. Decía también tener siempre presente sus obras sobre Braganza a las que calificaba como “notas alegres y calientes que traducen magistralmente el ambiente y la luz de esa región”. Implícitamente Dominguez Alvarez parece incluso admitir una evolución paralela entre su propia obra y la obra de su amigo:

“... la evolución de la pintura de Artur Justino no se dio con lentitud. A aquella manera violenta de expresar la línea, junto con fuertes contrastes de color, como en la gran tela *Mineiros* y *Auto-retrato* le siguió luego un análisis más tranquilo de los aspectos más profundos de la naturaleza. Se revela entonces un magnífico paisajista ...”

También Artur Justino había publicado unos años antes en el *Notícias de Évora*⁵⁵ un artículo sobre Dominguez Alvarez que era probablemente la disquisición más reflexiva y entrañable que se había escrito hasta entonces sobre la obra del pintor portugués. En él consideraba a Dominguez Alvarez “pintor contemplativo”, pero también “pintor del misterio, pintor de la muerte y tan sutilmente por ella impresionable!”. Y afirma: “Sus telas son pesadillas, no figuras, fantasmas; sus pinceladas, arrepíos...”. Considera así mismo que la pintura de Dominguez Alvarez supone “la negación de lo mental por la aceptación hiperbólica de lo sensible y de lo sensitivo”.

Es más que probable que Dominguez Alvarez quedara inmensamente agradecido a Artur Justino por este artículo, no sólo por lo que significaba de reconocimiento para con su obra, sino también porque Dominguez Alvarez valoraba enormemente los juicios críticos de Artur Justino, recordemos que en el artículo póstumo anteriormente citado se refiere a él como “un notable crítico de arte”⁵⁶.

Su participación en otras exposiciones colectivas

Sin embargo, sólo un año y medio después de la publicación del manifiesto *Mais Além*, que había supuesto para los firmantes del mismo un compromiso público con la modernidad y contra el convencionalismo artístico, Dominguez Alvarez comenzó a

⁵⁵ JUSTINO, Artur; “Arte: O pintor Domingues Alvarez”, *Notícias de Évora*, 26-1-1933, p. 1.

⁵⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Assuntos de Arte. O pintor Artur Justino”, *Jornal de Notícias*, 15-9-1942, p. 3.

participar en un tipo de exposiciones conmemorativas y de homenaje que tenían muy poco de vanguardistas y bastante de conformismo pictórico. Se iniciaba así una aparente contradicción que iba a caracterizar la evolución creativa de Dominguez Alvarez, esto es, por una parte, una actitud de rebeldía y de compromiso con la modernidad, y por otra, su predisposición a colaborar con este tipo de eventos en los que a veces compartía espacio con artistas tan poco amigos de la vanguardia como el propio Arnaldo Ressano. Esa, digamos, ambigüedad no debe explicarse sólo por la espontaneidad de su carácter o por la falta de convicción en sus planteamientos estéticos, sino también por el deseo de sentirse artista de su tiempo y a la vez verse considerado artista en su medio. En realidad, toda la carrera artística de Dominguez Alvarez es un reflejo de esa contrariedad: el afán por sobreponerse al medio y la necesidad de sobrevivir en él.

La primera vez que Dominguez Alvarez participó en este tipo de eventos fue con motivo de la **Exposição a Favor do Instituto de Educação e Regeneração**⁵⁷ que se organizó en Oporto en noviembre de 1930. Aquella exposición, cuya inauguración fue noticia de primera página en el *Jornal de Notícias* —aunque con bastante menos relevancia que las que aludían al “Momento político em Espanha” que fue el gran titular de aquel 15 de diciembre de 1930—, había sido organizada por Maria Pinto de Macedo y por el artista Alberto Silva, y tenía como finalidad obtener fondos para el Instituto Femenino de Educación y Regeneración, una institución de beneficencia que funcionaba en el antiguo Convento de Corpus-Cristi, en Gaia.

Para ello una serie de artistas ofrecieron cuadros y esculturas con los que se organizó en el Salão Silva Porto una exposición colectiva⁵⁸. La misma, como era común en este tipo

⁵⁷ Para una información más detallada de esta exposición puede consultarse: “Arte”, *O Comércio do Porto*, 30-12-1930, p. 4; ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição conjunta”, *Jornal de Notícias*, 18-12-1930, p. 1; ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição conjunta”, *Jornal de Notícias*, 19-12-1930, p.1; “No Salão Silva Porto”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-12-1930, p. 2; “O Século no Porto. Exposição de Arte”, *O Século*, 14-12-1930, p. 6; “O Século no Porto. Exposição de Arte”, *O Século*, 15-12-1930, p.6; SEQUEIRA, Francisco Pereira de; “Abre hoje, no Salão Silva Porto um curioso certame de Arte com um fim de Moralização e Caridade”, *A Voz*, 15-12-1930, p.3; “Um certamen (sic) de arte”; *Jornal de Notícias*, 16-12-1930, p. 2; y “Vida Artística. Exposição Colectiva”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-12-1930, p. 2.

⁵⁸ En ella participaron los siguientes artistas: Acácio Lino, Alberto Aires Gouveia, Alberto Silva, António Saúde, Artur Justino, Artur Loureiro, Carlos Reis, Eduardo Moura, Falcão Trigos, Frederico Aires, Joaquim Lopes, José de Brito, José Leite, Júlio Ramos, José Dominguez Alvarez, João Reis, Veloso Salgado, Manuel Maria Lúcio, Margarida Costa, Valera Aldemira, Manuel Rodrigues, Alberto Silva, Alves de Sá, Alfredo Morais, António Teixeira Lopes, Eduardo Leite, Hermano Baptista, Marques Rodrigues, Oliveira Ferreiro, Pedro de Figueiredo, Roque Gameiro, Sofia de Sousa, Américo Gomes, António Soares

de certámenes, fue muy bien recibida por la “crítica”. Todos los periódicos se hicieron eco del acontecimiento e informaron de la inauguración, de las personalidades que asistieron, de la condición social de los visitantes —“muchas señoras de las mejores familias de Oporto”⁵⁹— y, por supuesto, de “la larga y brillantísima alocución del obispo de Oporto, que trató sobre la caridad, y tuvo al auditorio preso de su verbo fluido y resplandeciente”⁶⁰. Igualmente todos los periódicos de Oporto reseñaron elogiosamente la finalidad de la iniciativa y la generosidad de los artistas, así como el encomiable esfuerzo de los organizadores que lo hicieron posible y el virtuosismo de las autoridades que lo permitieron.

Luego, lo que es propiamente crítica de la exposición apenas si hubo, la mayoría de las crónicas era una sucesión de elogios, del tipo: “delicado retrato”, “figura bien observada”, “bello aspecto de poesía y color”, “admirable cielo”, etc., que iban dirigidos a los artistas más conocidos, mientras que al resto de participantes se les mencionaba en una relación de nombres que solía ir precedida o seguida de un comentario del tipo: “todos ellos presentan trabajos muy sugerentes y valiosos, verdaderas obras de arte”.

En esta relación solía incluirse a Dominguez Alvarez, de quien por lo general sólo se decía el nombre, excepto en las críticas que aparecieron en el *Jornal de Notícias* y en el *Comércio do Porto*. En el primer medio Aurora Jardim Aranha se refería a *Longes Negros* —la obra donada por Dominguez Alvarez— como una “forma nueva de ver y ejecutar. Originalidad”; El cronista del *Comércio do Porto* venía a decir lo mismo cuando afirmaba que “la nota modernista había sido dada interesantemente por Dominguez Alvarez”⁶¹. Así pues, brevísimas pero elogiosas las dos únicas alusiones que se hicieron a la obra Dominguez Alvarez.

Medio año después volvió a participar en otro certamen colectivo de características similares. Nos referimos a la **Exposição Anual de la Sociedade de Belas Artes do**

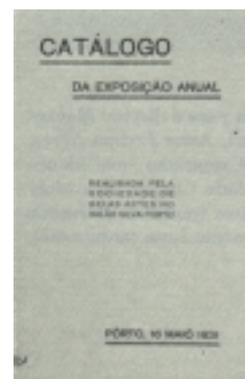
dos Reis, Carlos Meireles, Henrique Moreira, Sousa Caldas, Carlos Carneiro, Francisco Gouveia, Jorge Colaço, Madalena Luizeiro, João Vaz, Falcão Trigoso y Camilo Macedo.

⁵⁹ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição conjunta”, *Jornal de Notícias*, 19-12-1930, p. 1.

⁶⁰ “Arte”, *O Comércio do Porto*, 30-12-1930, p. 4.

⁶¹ *Ibidem*.

Porto⁶² celebrada en mayo de 1931 en el Salão Silva Porto de la capital portuense y que había sido patrocinada por la Sociedad de Bellas Artes de Oporto que, según se decía en *O Tripeiro*, después de haber estado invernando durante muchos años había despertado de su letargo para organizar este certamen⁶³. El mismo, estuvo promovido por los artistas Alberto Silva, Pedro de Figueiredo, Joaquim Lopes, José de Oliveira Ferreira y Francisco de Oliveira Ferreira⁶⁴ y fue inaugurado el 16 de mayo a las tres de la tarde, con la asistencia de las altas autoridades civiles y militares⁶⁵. De él formaron parte, según *O Primeiro de Janeiro*, un total de 175 obras inéditas que incluían dibujos, pintura y escultura⁶⁶ y que pertenecían a 57 artistas de casi todas las partes del país⁶⁷.



Catálogo de esta exposición

Todos los cronistas de Oporto se refirieron a la exposición de forma elogiosa, lo que por otra parte era frecuentísimo en este tipo de acontecimientos; y todos ellos en la línea de lo que decían el *Primeiro de Janeiro* o el *Jornal de Notícias*. Para el primero se trataba de

⁶² Para obtener una información más detallada de esta exposición puede consultarse: ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1931, p. 1; ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 20-5-1931, p. 1; “Arte: Exposição colectiva”, *Diário de Notícias*, 14-5-1931, p. 2; BAYARD, “Ars Luza (LVII). A Exposição anual realizada pela Sociedade de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 25-5-1931, p. 4; M. F. “Vida Artística. Exposição de Belas Artes”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-5-1931; “Do Porto. Belas Artes”, *Diário da Manhã*, 19-5-1931, p. 16; “Do Porto. Exposição anual da Sociedade de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 17-5-1931, p. 6; “Do Porto. No Salão Silva Porto”, *Diário da Manhã*, 18-5-1931, p.4; E. R. [¿Emmanuel Ribeiro?]; “Exposições. Salão Silva Porto”, *O Tripeiro*, nº 9, julio de 1931, p. 140; “Exposição colectiva da Sociedade Portuense de Belas Artes”, *Ilustração Moderna*, nº 51, Oporto, mayo-junio, 1931, pp. 309-311; “O Século’ no Porto. Exposição da Sociedade de Belas Artes”, *O Século*, 17-5-1931, p. 5; y “O Século’ no Porto. Sociedade de Belas Artes”, *O Século*, 16-5-1931, p. 6.

⁶³ E. R. [¿Emmanuel Ribeiro?]; “Exposições. Salão Silva Porto”, *O Tripeiro*, nº 9, julio de 1931, p. 140.

⁶⁴ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1931, p. 2.

⁶⁵ “Arte: Exposição colectiva”, *Diário de Notícias*, 14-5-1931, p. 2.

⁶⁶ M. F. “Vida Artística. Exposição de Belas Artes”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-5-1931. En la *Ilustração Portuguesa*, sin embargo, se decía que eran 176, de ellas 150 eran óleos, trece “pasteles” y otras tantas, esculturas. Véase: “Exposição colectiva da Sociedade Portuense de Belas Artes”, *Ilustração Moderna*, nº 51, Oporto, mayo-junio, 1931, pp. 309.

⁶⁷ Según el *Diário de Notícias* estos artistas eran: Abel Cardoso, A. A. Salgado de Andrade, Agostinho da Fonseca, Alberto Aires Gouveia, Alberto Silva, Alda Machado Santos, Alice Grilo de Sousa, Américo Tavares, António Costa, António Moutinho, Argentina Alarcão, Artur Loureiro, Augusto Ilídio Tavares, Eduardo Malta, Fernando dos Santos, Guilherme Camarinha, Henrique Tavares, João Augusto Ribeiro, Joaquim Lopes, Joaquim Marinho, José de Brito, José Cavadas, José Rodrigues, Júlia Malarinho, Júlio Ramos, Lauro Corado, Lucília Grave, Manuel Lúcio, Margarida Costa, Eduarda Lapa, Maria Figueiredo, Maria Luiza Wright, Maria Ribeiro, Otão Luíz, Pedro Cruz, Pedro de Figueiredo, Porfírio Abreu, Sarah Alarcão, Sofia de Sousa, Tomaz Costa, Tomaz Moura, Trindade Chagas, Ventura Junior, Branca Monteiro, Américo Gomes, António Azevedo, Henrique Moureira y J. de Oliveira Ferreira. Véase: “Do Porto. Exposição anual da Sociedade de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 17-5-1931, p. 6.

“un acontecimiento notable (...) y una magnífica y loable realización”⁶⁸, el segundo la calificaba como una “grandiosa y bella manifestación de arte”⁶⁹. Más allá iba el católico *A Voz*, que la consideraba como “una profundísima obra de educación”⁷⁰.

En cuanto a las referencias críticas que en concreto recibió Dominguez Alvarez, éstas fueron bastante limitadas. Al crítico de la *Ilustração Moderna* su obra no le mereció comentario alguno, pero sí las flores de Margarida Costa o las rosas de Eduarda Lapa, de las que decía que “sólo les falta el perfume para ser del todo perfectas”⁷¹. En *O Primeiro de Janeiro*, donde se hacían breves alusiones individuales a la mayor parte de los expositores —normalmente el título de la obra expuesta y algún comentario del tipo “manchas que reproducen fielmente la luz”, “espléndido aspecto panorámico”, “figuras correctamente dibujadas”, etc.—, de Dominguez Alvarez no se decía nada, sino que su nombre se incluía en una relación final precedida del comentario: “también habría que citar por sus cuadros apreciables en los motivos y en la ejecución a los pintores...” y entre ellos estaban Guilherme Camarinha, Augusto Idio Tavares, Lauro Corado o Trindade Chagas.

En la reseña de Bayard en *A Voz*, tampoco se mencionaba a Dominguez Alvarez. Sí se destacaban en cambio las obras de Aires Gouveia, António Costa, Manuel Maria Lúzio, Argentina Alarvadas y Joaquim Lopes, y las de los escultores António de Azevedo y Henrique Moureira. Pero para no quedar a mal con nadie, que debía de ser uno de los objetivos prioritarios de quienes escribían sobre arte en este tiempo, el gacetillero terminaba su crónica señalando que todos los que estaban merecían estar en la exposición⁷².

Sí volvió a hacer una alusión directa a Dominguez Alvarez en la crónica que firmó en el *Jornal de Notícias* Aurora Jardim Aranha. Con su estilo telegráfico y aseverativo decía:

⁶⁸ M. F. “Vida Artística. Exposição de Belas Artes”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-5-1931.

⁶⁹ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1931, p. 2.

⁷⁰ BAYARD, “Ars Luza (LVII)”. A Exposição anual realizada pela Sociedade de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 25-5-1931, p. 4.

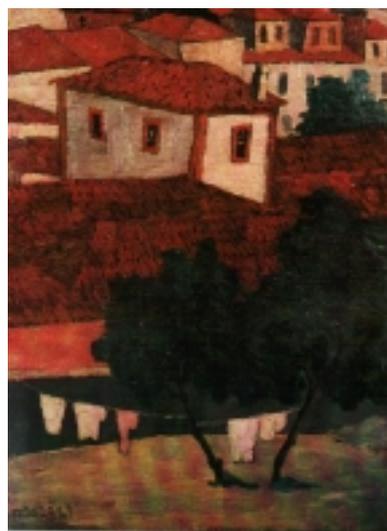
⁷¹ “Exposição colectiva da Sociedade Portuense de Belas Artes”, *Ilustração Moderna*, nº 51, Oporto, mayo-junio, 1931, pp. 309.

⁷² BAYARD, “Ars Luza (LVII). A Exposição anual realizada pela Sociedade de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 25-5-1931, p. 4.

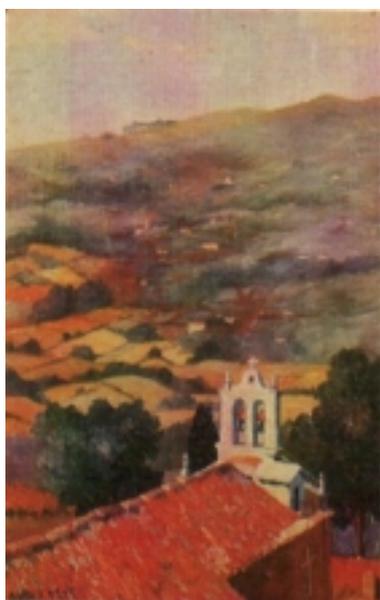
“Domingos Alvarez, Paisagem da Galiza, Visión propia. Sólida arquitectura de conjunto y tonos cálidos de luz. Un nombre brillantemente hecho y afirmado”⁷³. Una única alusión, aunque elogiosa. Sin embargo, también es cierto que la inmensa mayoría de los expositores recibieron comentarios similares.

El entusiasmo de la obra: la segunda fase de su pintura

Entre tanto la obra de Dominguez Alvarez había seguido evolucionando y a partir de 1929 empezaron a ser particularmente visibles ciertos cambios. Dejó de utilizar los amarillos y aunque se mantuvo fiel a las coloraciones rojizas, éstas aparecían por lo general contrastadas con colores fríos o neutros. Estas características, generales para todas las obras de este periodo, son particularmente visibles en algunas cuadros como *Casario con roupa a secar* (33,5 x 25,2 cms) o *Paisagem* (42,6 x 24,2 cms). Un cuadro que puede actuar como elemento de transición en ese



Casario con roupa a secar, 1929



Campanário, 1929

proceso evolutivo es *Campanário* (43,6 x 27,6 cms). En esta obra una serie de líneas diagonales sirven para estructurar la composición, a la vez que contribuyen a la degradación de colores y detalles. Así, si partiendo del ángulo inferior izquierdo trazásemos una línea visual que siguiera la lomera del tejado, y ésta, a través de la espadaña, la prolongamos por las lindes de los campos cultivados hasta enlazar con la que define el horizonte, habríamos dividido el cuadro en cuatro espacios triangulares: uno más cercano y detallado, con predominio de rojo sobre el que resalta el blanco del campanario; un segundo, en tonos amarillentos, identifica los campos más próximos, con linderas oscuras que dan al espacio una cierta

⁷³ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 20-5-1931, p. 1.

regularidad; el tercero, con predominio de grises salteados de breves y finas pinceladas de rojo y blanco, acaba en una línea de confín que da paso a un cuarto espacio de tonos cenicientos. El uso del color —predominio de coloraciones más cálidas en los planos más próximos y la utilización de grises en los más altos— favorece la perspectiva atmosférica a la que con frecuencia recurre Dominguez Alvarez en las obras de este periodo.

Al principio del mismo siguen predominando las coloraciones cálidas, sin embargo las tonalidades amarillentas y anaranjadas van perdiendo protagonismo y espacio en favor de coloraciones cada vez más rojizas. Unas veces con predominio del rojo de cadmio oscuro —*Casario com roupa a secar* (33,5 x 25,2 cms) o *Fábrica* (86 x 57,5 cms)—, otras con rojos anaranjados (*Telhados*). No obstante, lo más significativo de esa evolución es que a partir de 1929 cada vez se reserva mayor espacio para las tonalidades neutras, casi siempre destinadas a expresar los fondos y, menormente, los suelos.



Telhados, 1929

Mientras que en los paisajes urbanos de 1928 y algunos de 1929 casi no había lugar para el espacio celeste —y cuando lo hay puede ser una única superficie de coloración melada como vimos, por ejemplo, en *Paisagem do Porto* (30,2 x 19)— a partir de 1930 el cielo ocupa cada vez mayor atención. Para expresarlo, Dominguez Alvarez recurre, por lo general, ya desde 1929, a coloraciones neutras, acromáticas y de reducida luminosidad, con lo que consigue un contraste psicocromático entre la calidez de los edificios y la frialdad del ambiente. Es ahí donde podemos buscar la sinestesia cromática que ha llevado a algunos a hablar del ambiente frío e invernal de algunos cuadros de Dominguez Alvarez.



Paisagem, 1929



Chimeneá de fábrica, 1930

Además, a partir de 1929 cada vez son más perceptibles los contornos acromáticos. Si en los cuadros de la etapa anterior el contorneado se producía a través de contrastes de colores cálidos y bastaba la superposición de planos cromáticos para perfilar un espacio cualquiera, ahora, sin embargo, los tejados, las fachadas, las chimeneas, etc. vienen claramente definidos por líneas acromáticas que delimitan los planos como puede verse, por ejemplo, en *Paisagem* (42,6 x 24,2) o en *Fábrica* (86 x 57,5). El resto de obras de este periodo, *Casario con roupa a secar* (33,5 x 25,2 cms), *Telhados* (31,2 x 22,5 cms) etc. responden igualmente a estas características.

Son también fruto de esta evolución su serie sobre las fábricas y los paisajes industriales de Oporto⁷⁴, que tanto recuerdan a Vázquez Díaz o a la primera época de Carra o de Boccioni. *Chaminés* (Col. Ventura Porfírio), *Fábricas* (41 x 57,5 cms), *Chaminé de*

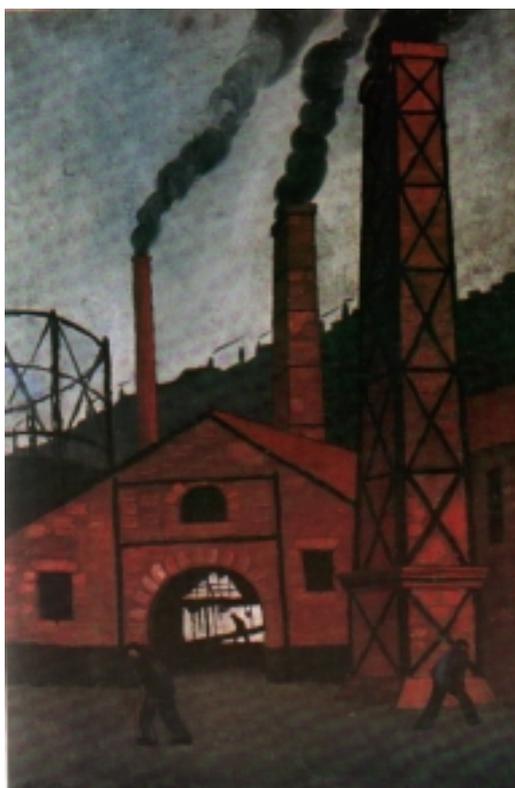


Fábricas

fábrica (43,3 x 32 cms), *Fábrica* (86 x 57,5 cms), etc. Espacios polutivos y nublados sobre los que se yerguen frontales y enormes chimeneas manifiestamente activas. Vomiteras de un humo espeso y firme que se perfila fuliginoso sobre el cielo gris. Son, por lo general, espacios amplios biselados por la verticalidad, cilíndrica o cuadrada, de las torres de combustión. Es precisamente esta omnipresencia de las torres lo que más atrae a Dominguez Alvarez. No el trabajo de la fábrica, sino la fábrica en sí, el espacio continuamente habitado e inhóspito donde cada uno sin saberlo va dejando en gotitas de sudor la vana golosina de la vida. Unas veces arrancando desde el suelo, imperiosas, otras

levantándose hieráticas e inmensas sobre una esquematizada llanura de tejados, a través de ellas Dominguez Alvarez nos va enseñando la ciudad ardiente y periférica, no sólo la de los trechos complacientes de los atardeceres rojos, sino también esta otra, la más sórdida y ruidosa, la que frecuentan “los padres que madrugan y no van al teatro”⁷⁵.

Por ello, algunos críticos han querido ver en Dominguez Alvarez a un precursor del neorrealismo, aunque su obra carezca de cualquier intención de denuncia ni quiera ser tampoco la expresión de ningún desarrollo industrial. Porque la obra de Dominguez Alvarez no tiene una intención publicitaria o pedagógica, se limita tan sólo a representar el espacio, a mostrar el escenario de una periferia mutante y activa que se impone con la fuerza de los tiempos. Por eso estos paisajes de Dominguez Alvarez no tienen la fuerza documental de los paisajes industriales de Bonhommé, ni el entusiasmo moralizante de los cuadros de Menzel o la frontalidad de los ambientes de Meunier. Y si, por otro lado,



Chimene de fábrica, 1929

es cierto que en ella hay chimeneas como en las obras de Chirico, y naves que recuerdan a la periferia milanesa de Sironi, también lo es que las construcciones de Dominguez Alvarez carecen del aire metafísico que le supieron imprimir a sus obras los pintores italianos. Por eso creemos que estos cuadros de Dominguez Alvarez no son ni expresiones de denuncia ni ejercicios de reflexión, son tan sólo —y no es poco— heterotopías de lo cotidiano.

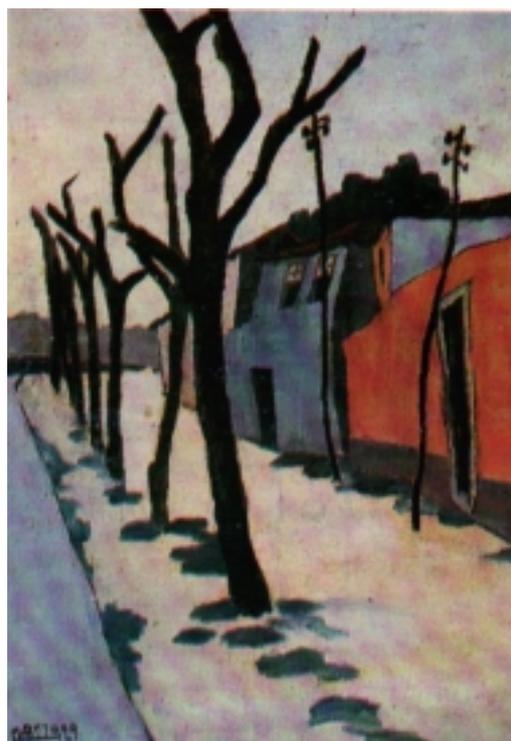
Es también a partir de ahora cuando las obras de Dominguez Alvarez se van cargando de duende y de misterio. A ello contribuye la disposición de los espacios, la elección de los

⁷⁴ Para entender en parte lo que pueda representar esta arquitectura en el conjunto de la obra de Dominguez Alvarez nos resultó interesante la consulta de MARCHÁN FIZ, Simón; *Contaminaciones figurativas*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

⁷⁵ Verso de Gloria Fuerte, de su poema “No perdamos el tiempo”.

temas, la irregularidad de las formas y el uso del color. Por ejemplo, las calles se trazan en diagonal y se convierten en realidades extrañas a las que llegamos frontales, pero que se nos escapan de soslayo como si huyeran de la propia irrealidad, como si pretendieran ellas mismas el desencuentro, como si ese fondo frío y sorprendido siguiera su curso sin que nadie lo mirara, como si fuera otro mundo, como si no interesara el mundo de quien mira, ni él tampoco.

Son espacios irregulares, construcciones inestables, árboles mochos y sin sabia que escenifican una vida hecha de cartón piedra y mal coloreada. No hay nadie, sólo puertas que se insinúan amenazantes, tragaluces de sombras, miradores de silencio. En esas calles en diagonal a veces no hay nada, sino frío y formas. Es la vida aletargada. *Paisagem* (1929, 40x26,7 cm) es una calle sin gente, sin olores, sin umbrales, troncos sin hojas y postes de la luz que no llevan cables. No hay fantasmas, ni siquiera figuras irreales, hay, sí, un suelo manchado de turquesa y una acera sin hojas ni cáscaras. Es un espacio habitado e invivible que no conduce a ningún lado. Sólo hay frío y una tarde muy húmeda.



Paisagem, 1929



Casario

Otras veces, esas calles solitarias se pueblan y se vuelven sinuosas (*Casario*, 18,5x13 cms), pero las sigue habitando la tarde y el silencio, o, como en el verso de Carlos Marzal, “... por las turbias aguas de nuestra tarde, cada cual naufraga en solitario...”⁷⁶. Las puertas cerradas, el farol que no luce, las fachadas claras y asépticas, cal salobre que deja en medio el asfalto ancho y ondulante, como un río de frío por el que sube, contracorriente, la soledad de una madre con un niño de la mano. Además, el colorido de esta obra, tanto del suelo como

⁷⁶ MARZAL, Carlos; “Derivas” in *Los países nocturnos*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1996.

del cielo, carga al cuadro de una simbología que lo acerca a una especie de paisajismo místico que recuerda al colorido actitudinal de algunos paisajistas románticos. Es significativa la similitud cromática que hay entre esta obra y, por ejemplo, *Viajero junto a un mar de niebla* (1878) de Friedrich.

Efectivamente, el reduccionismo cromático comienza a ser, a partir de 1930, algo característico de la pintura Dominguez Alvarez. Es como si su paleta hubiera entrado en un proceso de desaturación. De los colores cálidos y salientes de 1928, en los que había una ausencia casi total de coloraciones neutras, pasamos en poco más de dos años, al predominio de éstas. Además ese gradiente de saturación viene acompañado de una mudanza igualmente visible en la temática de las obras. De los paisajes poblados o no pero vivos y alegres de los años anteriores pasamos ahora a la representación de espacios habitados pero, iconográficamente tristes: cementerios, iglesias en hora de misa, hombres mojados, días de lluvia, etc. Para su representación, Dominguez Alvarez destierra de su tabloza los amarillos y los naranjas, y reduce el rojo a pequeñas manchas o a la representación de espacios muy concretos: el pañuelo de la cabeza de una mujer, la vitrina de una tienda de guitarras, etc. Sin embargo, por contra, empiezan a abundar el negro y los grises. Esto es, se recurre a coloraciones de escasa luminosidad, acromáticas y neutras. Es como si Dominguez Alvarez hubiera trazado en apenas dos años un diagrama cromático que empezara con coloraciones saturadas y luminosas y hubiera evolucionado hacia una neutralización de las tonalidades y una reducción de su luminosidad. Como si ya intuyese aquellos versos de Jorge Luis Borges en *El oro de los tigres*:

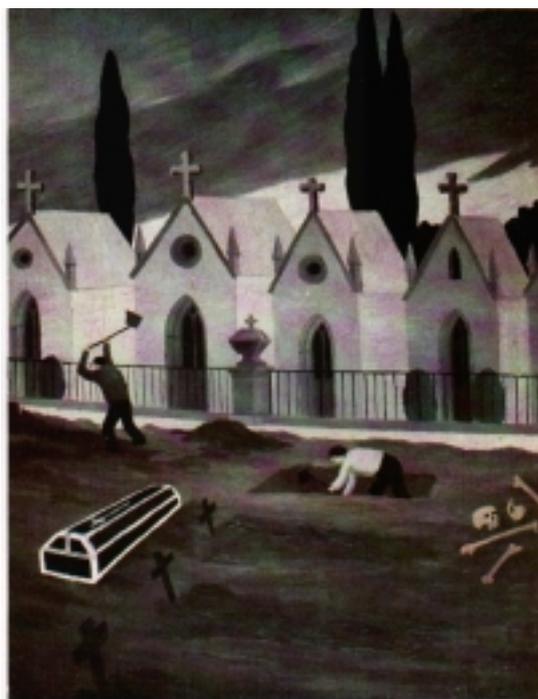
Con los años fueron dejándome
Los otros hermosos colores
Y ahora sólo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio⁷⁷.

Cada vez en su pintura abunda más el negro, el gris olivo, el gris marengo, los negros parduzcos, los castaños grisáceos y las coloraciones cenicientas. Es probable que el uso que hace Dominguez Alvarez del negro, sobre todo los hombres vestidos de negro, haya cargado a su obra, y especialmente a las figuras que lo habitan, de una significación

⁷⁷ BORGES, Jorge Luis; *Obra poética 1923-1976*, Alianza Ed./Emecé Editores, Madrid, 1979, p. 415.

simbólica. No podemos olvidar que este tipo de cromacidad fue muy utilizado por Goya en sus características pinturas negras y que en el expresionismo, en el surrealismo y en el simbolismo frecuentemente se ha recurrido a ella para representar aspectos sombríos de significación infausta o siniestra. El negro, aunque de acepción ambivalente, está irremediabilmente asociado al luto y en consecuencia a una pérdida rotunda y ruinosa, al desaliento anímico y a la falta de expectativas. Ver negro algo es presentir un futuro tan poco esperanzador como el pasado reciente de alguien vestido de negro.

Es frecuente también que Dominguez Alvarez empiece a recurrir ahora a una coloración inespecífica, semioscura, verde y débil, de textura visual lustrosa y de combinación compleja, que es favorecedora de una sensación de irrealidad, distante y lúgubre, bastante inquietante. Repárese, por ejemplo, en el suelo de *Cemitério* (1930) o en el camposanto de *Enterro pobre* (1929). En el primer caso dos enterradores, azada en alto, preparan el hoyo para la sepultura. A un lado, un ataúd que va a ser enterrado, al otro, restos recién exhumados. Es la muerte depositada. No es una broma macabra, es el



Cemitério, 1930

ciclo que sigue a la vida, enterrar y desenterrar hasta no ser nada, ni memoria ni presencia. El suelo del camposanto es de un verde umbrío y está sembrado de cadáveres, crucificado. En un segundo plano, tras la baranda, la zona más noble de los panteones y detrás los cipreses altísimos con el cielo al fondo. Pero los cipreses no son verdes sino casi negros, tal vez por eso nos evocan más el luto que la eternidad, y el cielo que es de un gris marengo muy oscuro está contrastado con manchas de ceniza, como si también con él se estuviese representando el aspecto material de la muerte. Hay, pues, mucha tristeza y pesar en este cuadro, no sólo en la elección del tema, sino también en la forma de representarlo. Es quizá ahí donde está el mayor atrevimiento de Dominguez Alvarez, en que no sólo nos enseña un cementerio, sino que además nos lo muestra en su cotidianidad. Y con él la evidencia: es el muerto el que perece, no la vida, esa sigue

impasible incluso en el lugar que habitan los muertos. He ahí la tragedia. Como si Dominguez Alvarez ya conociera aquellos versos de Pessoa:

Se derrumbó el misterio sobre mi alma
y la enterró... ¡Muero consciente!⁷⁸

Y es que, efectivamente, la preocupación por el paso del tiempo — ese “homicida que nos lleva a la muerte” en verso de Antonio Machado—, por lo apremiante de la finitud, debió de ser particularmente doloroso para Dominguez Alvarez que se sabía desde muy pronto cercado por ella. Y probablemente es esa inevitabilidad la que le devuelve, como a Machado, una realidad macabramente deformada, un animado recordatorio de su omnipresencia fatal:

“De balcones y ventanas
se iluminan las vidrieras,
con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras”.

En *Enterro Pobre* (49,5 x 37,5 cms) es la muerte transportada. La vida recién ida. Sólo hay escenario y silencio. Una calle en diagonal camino del cementerio. Dos mulas tiran de un carro que lleva a un muerto. Los transeúntes, pocos, se paran respetuosos y miran al suelo. El cortejo son siluetas dolientes vestidas de negro. Las fachadas, de inevitable evocación sironiana, otros ojos muy grandes que también ven pasar al muerto⁷⁹. Y todo es tristeza fría⁸⁰, ambiente desolador⁸¹ por el



Enterro pobre, 1929

⁷⁸ PESSOA, Fernando; *El poeta es un fingidor (Antología poética)* (Traducción, selección, introducción y notas de Ángel Crespo), Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 133.

⁷⁹ Para Isabel Oliveira e Silva las grietas negras de las casas de la calle por la que pasa el *Enterro pobre*, espatuladas en manchas densas, parecen tener que ver, en su geometría deshabitada, con las figuras que siguen al entierro. Todo es abreviatura, esbozo, ironía personal (...) Alvarez define el espacio fantásticamente de forma algo pos-romántica. Véase: SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 49.

⁸⁰ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 4-10-1942.

⁸¹ GUSMÃO, Adriano de, “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, in *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 240.

que caminan esas figuras que no (sólo) acompañan al muerto sino a la muerte⁸². Es así, casi sin pretenderlo, como la obra de Dominguez Alvarez se carga de significado y se transforma en una poderosa evocación, en un icono sugestivo ante el que sólo cabe la contemplación interrogante, como ante aquellos versos de Juan Gil-Albert:

... La vida nuestra
 nos reclama, es apenas como un sueño,
 y solemos tendernos en la sombra
 para rememorar, para ilustrarnos
 sobre quien hemos sido, quién seremos
 perpetuamente...⁸³

Y es que efectivamente la obra de Dominguez Alvarez, como su vida, está íntimamente enlazada con la muerte, como si entre una y otra hubiese una suerte de pasadizo apenas visible que las une. El maestro José-Augusto França se ha referido a la pintura de Dominguez Alvarez como “un arte letal”, como si hubiera sido “imaginada en ese mundo «post mortem» en el que no hay nada, porque la muerte, en sí misma, no es nada — Séneca «dixit»⁸⁴. Isabel Oliveira e Silva advierte que mirar su obra se convierte en un acto individualista y peligroso porque corremos el riesgo de que nos arrastre y nos empotre en un muro, y todos tenemos un terror fóbico a morir emparedados⁸⁵, o incluso—y también lo ha dicho Isabel Oliveira e Silva— que nos haga pensar en la muerte como la más seria, la más comedida, la más pensada de todas las vivencias⁸⁶.

Es como si su obra estuviese imbuida de una “luz de limbo que lo mortifica todo” en palabras de Antonio Dacosta, quien a propósito de la exposición retrospectiva que se montó en Lisboa en 1943 escribió:

Impresionante experiencia artística la de este hombre estigmatizado por una gran libertad de invención y cuya obsesión por la muerte aniquila. Porque la muerte es una

⁸² DIAS, Fernando P.; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, (Disertación de Mestrado presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, Lisboa, 1996 (edición fotocopiada), p. 223.

⁸³ GIL-ALBERT, Juan; *Fuentes de la constancia* (Edición de José Carlos Rovira), Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 220-221.

⁸⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Dominguez Alvarez, ingenuo e não”, *Prelo*, nº 8, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, julio-septiembre 1985. p. 28.

⁸⁵ SILVA, Isabel de Oliveira e; “Fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, julio-septiembre 1985. p. 44.

entidad bien presente en sus primeros cuadros (...) Si él, que buscó sedientamente una atmósfera de apariciones, hubiese ido más allá del limbo y hubiese visto que un fenómeno puede parecer sobrenatural sin que lo sea; si hubiese osado asumir la responsabilidad de hacer temblar la presión del volcán que había en él, se habría salvado como hombre. Se ve que Alvarez supo sufrir. ¡Pero es horrible saber sufrir! (...) La enfermedad no era del pintor sino del hombre que siendo un auténtico pintor no temió que su drama de hombre se filtrase en su pintura⁸⁷

Ahora bien, esta cita de Antonio Dacosta nos llena de dudas. ¿Es la obra de Dominguez Alvarez una transmutación de su condición de tuberculoso? ¿Está su obra contagiada por el bacilo de Koch? ¿Es posible separar al pintor del hombre enfermo? ¿Fue acaso el artista, tal como sugiere António Dacosta, víctima de su propia enfermedad? ¿En que proporción se mezclan enfermedad y talento en su obra? En fin, son muchos los interrogantes que podemos hacernos, y muchas más las respuestas y las elucubraciones en las que esos interrogantes se deshacen para acabar siempre en la insolubilidad de un nudo gordiano.

Lo que sí es cierto es que Dominguez Alvarez fue tuberculoso desde muy joven y que la enfermedad le condicionó la vida. También lo es que entre 1920 y 1940 aún no se conocía la estreptomycinina, que después descubrió Waksman en 1944, por lo que en vida de Dominguez Alvarez la enfermedad que él padecía no era crónica, sino mortal. Sin embargo, si reparamos en su condición de tuberculoso y en la vida que llevó, tal como haremos seguidamente, tampoco podemos decir que fuese precisamente Dominguez Alvarez un esclavo de su dolencia.

Escribió hace unos años Ricardo de la Fuente Ballesteros⁸⁸ en la revista *Leer* que siempre aquel que es o pretende ser diferente tiene el estigma del genio o de la enfermedad. Y es por ello frecuente que se establezcan conexiones entre la creación y cierto tipo de enfermedades como la epilepsia, la histeria, la neurosis, la sífilis, o, incluso, con prácticas sexuales menos frecuentes como la sodomía o el fetichismo. Casos como los de Dostoievski, Flaubert, Santa Teresa, Baudelaire, Wilde o Bécquer, recuerda Ricardo de la

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ DACOSTA, António; “Três exposições”, *Diário Popular*, 8-2-1943, p. 9.

⁸⁸ DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo; “Literatura, enfermedad y fin de siglo”, *Leer*, nº 84, verano 1996, p. 50.

Fuente, han podido ser analizados en su labor creativa a través del tamiz explicativo de la etiología de su mal, que fundamenta sus productos estéticos.

También se ha aludido muchas veces a la tuberculosis de Dominguez Alvarez para explicar la particularidad de su pintura, y no cabe duda de que esta enfermedad, como cualquier otro condicionante de su vida o cualidad de su carácter, debía estar presente en su pintura. Lo que ya es más discutible es que la tuberculosis fuese el único rasgo definidor de su obra, por mucho que esta enfermedad se haya relacionado tradicionalmente con el saber o con la creación artística, y se les haya presupuesto a los enfermos que la padecen una facilidad mayor para transmitir sus sentimientos y sus afectos.

Es cierto que aquellos que tienen alguna propensión a la medicalización de las artes o de la literatura encuentran entre los tuberculosos una pléyade de nombres lo suficientemente variada como para poder justificar en esa lista todas sus teorías y argumentaciones. Molière, Rousseau, Locke, Voltaire, Kant, Spinoza, Milton, Weber, Merimée, Mendelsohn, Mozart, Chopin, Wateau o Belline (y la lista sería interminable) padecieron la enfermedad o fueron víctima de ella. También en Portugal hay ejemplos de sobra como para establecer todas las relaciones posibles entre la cultura y la tuberculosis, desde los escritores Oliveira Martins, Florbela Espanca, Júlio Diniz o Eça de Queiroz hasta los artistas Henrique Pousão, Eduardo Reis o Vieira Portuense⁸⁹.

También a veces se ha hablado del carácter inestable de Dominguez Alvarez, de cierta fragilidad de ánimo, de alternancia de periodos de euforia con otros de desencanto o abatimiento, y esto ha habido quien lo ha puesto en relación con la tuberculosis y los comportamientos ciclotímicos propios de estos enfermos. Al tuberculoso tradicionalmente se le presenta como una persona delicada, pálida, delgada, nerviosa, inestable y muy sensible, que es capaz de pasar con facilidad de la alegría a la tristeza, del mal humor a las explosiones afectivas. Precisamente Meneres Campos achaca a su estado

⁸⁹ No obstante, también en Portugal la lista es interminable: Manuel Laranjeira, António Nobre, Cesário Verde, Dias de Oliveira, Alves Martins, Silva Gaio, Leite Bastos, Vicente Arnos, Ernesto Pinto de Almeida, Rodrigo Paganino, Soares de Passos, Guilherme Braga, Hamilton de Araujo, Eduardo Coimbra, António Fogaça, Gonçalves Crespo, Ernesto da Silva, y un largo etcétera.

enfermizo esa inestabilidad de carácter y recuerda que Dominguez Alvarez vivía siempre con el temor del fin a causa de la tuberculosis⁹⁰.

En Portugal se publicó en 1940 un librito firmado por el médico, publicista y político Cassiano Neves titulado *A vida interior dos tuberculosos*, cuya lectura, pese al mínimo rigor científico que transmite, nos puede resultar interesante para saber la imagen que de estos enfermos se tenía en ese momento. Y ciertamente la descripción que hace del prototipo de tuberculoso portugués coincide bastante con el aspecto físico que tenía Dominguez Alvarez, así la silueta delgada, la altura desproporcionada para su contextura física, el pecho aplastado con ángulos muy agudos por las costillas, los ojos húmedos y brillantes, los cabellos negros y las cejas destacadas⁹¹, etc. Y además, a partir de él incluso se podrían explicar muchas de las particularidades anímicas de Dominguez Alvarez: su enorme vocación, su carácter ingenuo e infantil, su falta de sexualidad o su propensión al altruismo y su bonhomía. Sin embargo, las argumentaciones que el libro nos proporciona son tan endebles que difícilmente podemos sostener ninguna afirmación basándonos en su contenido.

Lo que sí es indiscutible es que la enfermedad si no condicionó del todo su obra sí condicionó en buena parte su existencia. Sobre la fecha en que comenzó su padecimiento se han dado varias hipótesis. Según un parte médico emitido por el doctor Alberto Augusto Pinto Machado el 30 de septiembre de 1926 Dominguez Alvarez no padecía enfermedad contagiosa⁹². Sin embargo, Sérgio Augusto Vieira, que fue compañero suyo desde el colegio, dice que Dominguez Alvarez padecía la enfermedad desde niño⁹³. Ramos de Almeida también nos dice que Dominguez Alvarez ya era tuberculoso a los 22 años⁹⁴. Por su parte, Claudio Correia de Oliveira Guimarães escribió que conoció a Dominguez Alvarez cuando éste tenía 26 ó 27 años y que “era de débil constitución física

⁹⁰ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 15.

⁹¹ NEVES, Cassiano Pereira de Sousa; *A vida interior dos tuberculosos*, (Tipog. Adolfo Mendonça), Lisboa, 1940, p. 5.

⁹² Citado por SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 45.

⁹³ VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 30-1-1943, p. 1.,

⁹⁴ ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de um grande artista)”, *Eva*, nº 1031 (Año 32), diciembre 1957, p. 56.

y pretuberculoso”⁹⁵. Sin embargo, el médico y pintor Alberto Sousa culpa de la enfermedad a las malas condiciones higiénicas de la Escuela de Bellas Artes, con la que es muy crítico:

“Las pésimas condiciones higiénicas de aquella Escuela y de los talleres, la dejadez y la falta de respeto por la salud ajena, y que tuvimos la desdicha de frecuentar, debe Alvarez y tantos otros que por allí pasaron y que ya también murieron, el comienzo de una enfermedad que no perdona”⁹⁶.

Sea como fuere, tampoco esto interesa demasiado, lo cierto es que Dominguez Alvarez pasó la mayor parte de su vida siendo un enfermo. Y ya hemos dicho antes que en vida del pintor no existía ninguna medicina que pudiera matar al bacilo de Koch sin dañar grave o mortalmente al propio cuerpo. No se conocía la estreptomycin, ni tampoco derivados como la dihidroestreptomycin, y son entonces inevitables las referencias a la literatura, por ejemplo, a *La montaña mágica* de Tomas Mann, y es ahí cuando se hacen llamativas las diferencias entre la vida aislada y vigiladísima que llevaba Hans Castorp y los otros personajes en aquel Sanatorio Internacional de Berghof en las montañas suizas y la existencia apagada y desigual de Dominguez Alvarez en los alrededores de Oporto, con el Duero desembocando permanentemente en la Foz y sin ningún tratamiento especializado.

Y sí, debe ser más difícil la vida sabiendo que se lleva consigo un germen diminuto y letal, que se reparte generoso con el eco del estornudo, con la persistencia de la tos. Que se muestra expresivo y veraz en el desagrado de un esputo o se camufla imperceptible en la cucharilla del café. Saber que no hay otra forma de combatir al germen que las propias células defensivas que lo envuelvan y lo aíslen, pero ser conscientes también de que el bicho puede seguir vivo dentro del tubérculo y reproducirse. Saber que diariamente somos un escenario de guerra entre el poder de las células para encerrar a los gérmenes y la habilidad de los gérmenes para escapar de las células. Y esperar que el bicho no salga, que se quede sólo en una sustancia dura y calcárea, en una porción necrosada de pulmón enfermo.

⁹⁵ GUIMARÃES, Claudio Correia de Oliveira, “Um artista Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5, 2, 1953, p. 7.

⁹⁶ SOUSA, Alberto; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, p. 48-52

También la enfermedad fue la razón de la delgadez de Dominguez Alvarez, de ese cansancio continuo y sin razón aparente, de las indigestiones frecuentes. Pero si todo esto es cierto, también lo fue la falta de respeto que Dominguez Alvarez le tuvo siempre a la enfermedad y a su propio cuerpo. Ni el tratamiento de algún médico, ni los consejos de la familia o de algún amigo más cercano —se dice que Dominguez Alvarez ocultaba siempre la enfermedad aunque todos la supieran—, ni siquiera el dolor agudo de la pleura, le hizo que se cuidase como debían cuidarse los tuberculosos, como se cuidaban los personajes de Tomhas Mann en el sanatorio internacional de Berghof. Y este arrojo o desconsideración para consigo mismo y para con la enfermedad que tuvo Dominguez Alvarez es particularmente evidente en un tiempo en el que la única medicina que había para combatirla era la combinación de la alimentación, el tiempo y la paciencia.

El descanso era el mejor tratamiento que entonces podía haber tenido Dominguez Alvarez, y descanso en sentido médico para un tuberculoso significaba reposo absoluto, es decir, días de cama. Y es verdad, lo sabemos por alguna de su correspondencia, que, sobre todo en la última fase de su enfermedad, pasaba días enteros en la cama y que se solía levantar tarde, pero era un descanso ya a destiempo, y además, irregular, porque luego había días que apenas entraba en casa, que los pasaba por los alrededores de Oporto, pintando incansablemente y malcomiendo. A veces, ni siquiera comía, bebía, si acaso, vino verde.

La cuestión de la alimentación es otro aspecto también muy llamativo y que dice mucho de la desconsideración del pintor para con su cuerpo. En la década de los treinta, para un tuberculoso que pudiera permitírselo, y la familia de Dominguez Alvarez sí podría haberlo hecho, la dieta era fundamental y aquello en lo que más podía insistir un médico. Uno de los principios básicos es que no se podía comer en exceso, y el otro, que el enfermo debía ir aumentando gradualmente de peso. Solía recomendarse un litro de leche al día, huevos, verduras, frutas crudas, postres fáciles de digerir, y una cucharada de aceite de hígado de bacalao todos los días. Se buscaba que el enfermo alcanzara las dos mil quinientas o las tres mil calorías. Sin embargo, Dominguez Alvarez no tenía el más mínimo respeto a este tipo de recomendaciones y por lo que nos han contado (entre otros su primo Antonio Loureiro, que pasó con él temporadas en Oporto) o hemos leído, solía

comer mal y a deshoras. A veces pasaba los días enteros sin comer, y otros, como nos contó Antonio Loureiro, salía de mañana con dos rebanadas de pan de borona en las que metía unas rodajas de tomate con unas gotas de picante, y no volvía hasta por la noche. En todo el día aquello era lo único que comía.

Hay otro aspecto significativo de esta enfermedad que puede explicar de alguna manera esa desconsideración que Dominguez Alvarez tuvo para con ella. Nos referimos a su intermitencia. La mejoría que producía en los tuberculosos unos días o unas semanas en la cama era sorprendente. Bajaba la fiebre, cesaba la tos e incluso se engordaba con cierta facilidad, esto hacía que muchos enfermos, y cabe suponer que Dominguez Alvarez más que ningún otro, tuvieran la sensación de que se habían curado plenamente y en consecuencia descuidasen cualquier tipo de tratamiento. Mucho más si como parece que sucedió con Dominguez Alvarez no había un estricto seguimiento médico. Este tipo de recaídas eran particularmente graves, y Dominguez Alvarez las padecía con frecuencia, por eso se les exigía a los enfermos una estricta disciplina, a la que él no se atenía, y se les recomendaba que se siguiesen comportando como tales mucho tiempo después de que se sintiesen sanos. Es más, era frecuente que un paciente tuberculoso, que estuviese al cuidado de un médico tenido por competente en la materia, se pasase meses sin hacer el mínimo ejercicio por mucho que tuviese un aspecto vigoroso y una buena disposición de ánimo.

Otra cosa que debían cuidar mucho los tuberculosos y en lo que tampoco parece que Dominguez Alvarez pusiera especial cuidado era en protegerse de las inclemencias del mal tiempo. Tengamos en cuenta que por entonces se pensaba que había climas más propicios para la curación de la tuberculosis y otros menos. Se preferían los espacios soleados, altos, secos y aireados —se hubiera dado por bueno un clima mediterráneo continentalizado, como el de los paisajes castellanos que pintó en su recorrido por España— y, sin embargo, él pasó la enfermedad en los alrededores de Oporto, sin tierras a poniente en las que resguardarse del paso frecuente de los sistemas frontales, de los flujos húmedos del Atlántico. Y aunque la corriente marina cálida del Golfo suaviza en Oporto los rigores invernales de los fríos castellanos, no evita, por el contrario, los muchos días de lluvia ni la humedad elevada del ambiente, ni las mañanas de *nevoiro*.

Parece claro que con esos hábitos Dominguez Alvarez no necesitaba hacerse la prueba de la tuberculina, ni una radiografía del pecho o un análisis del esputo para saber que la enfermedad seguía allí dentro. Ni tampoco parece que fuera a servirle de mucho el paliativo neumotórax o la operación de los nervios frénicos de su cuello. Por el contrario, nos llama la atención la irreverencia con la que durante tanto tiempo pareció plantarle cara a la muerte.

De todo esto que venimos diciendo sobre la enfermedad de Dominguez Alvarez dio fe el pintor Dordio Gomes —que había sido su profesor y por quien Dominguez Alvarez sentía una sincera admiración— en un emotivo artículo que publicó en el *Jornal de Notícias*, en diciembre de 1958, con motivo de la exposición retrospectiva que por entonces organizó Jaime Isidoro. En ese artículo Dordio Gomes culpa a su precaria alimentación y a su descuido para con la enfermedad como razones principales de una muerte tan temprana⁹⁷. A partir de aquí cada uno puede sacar sus propias conclusiones.

⁹⁷ Optamos por transcribir aquí la mayor parte de este artículo, pues nos parece particularmente interesante y significativo: “Era noche cuando el tranvía de la línea 10 paró en el Campo 24 de agosto. Bajé, levantando la solapa del abrigo, pues estábamos en diciembre y el aire helaba. Iba a meterme deprisa en la Avenida Camilo cuando una silueta largirucha y bien conocida surgió ante mí, saliendo de la oscuridad de la Junta de Freguesía donde habitualmente, en aquellas surtidas, acostumbraba abrigarse.

— “Lo estaba esperando —me dijo— pues sé que a estas horas se baja aquí del tranvía, y me apetecía conversar un rato. ¿Ya va para casa? El aire es frío, pero no es desagradable e incluso aviva la sangre”. Y así, conversando, comenzamos a subir lentamente la avenida.

Estas esperas de Alvarez se repetían a menudo. Unas noches paseábamos por la avenida, en otras subía hasta mi piso y allí se quedaba conversando hasta tarde, pues nunca tenía hora ni prisa para comer.

Cierta noche, que recuerdo como si fuese ayer, comenzó por decirme:

— “Estuve en Rio Tinto pintando casi todo el día, ni siquiera me acordé de comer, por eso no me entretengo hoy. Lo acompaño sólo hasta la puerta”.

Cuando llegamos, sin embargo, la conversación no decaía y estuvo allí media hora. Él siempre tenía algo que decir: proyectos de nuevos trabajos, entusiasmos, fe, una fe transbordante y comunicativa, tan sincera que prendía y cautivaba.

— ¿Por qué no sube, Alvarez? Aunque yo creo que debería ir antes a comer algo.

— No, no subo. Me voy, me voy ya.

— Lo acompaño hasta el coche —le contesté— .

Y volvimos a bajar la avenida. Pero cuando partió en dirección de las Antas, a pie y despreciando el tranvía, eran más de las ocho de la noche.

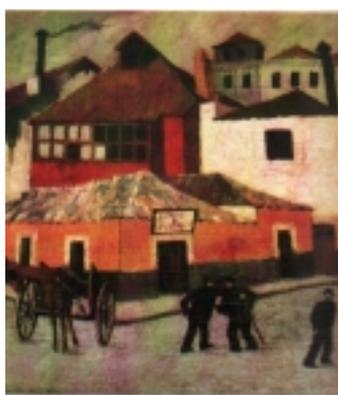
Fue siempre así. Dominguez Alvarez, siempre la misma alma abierta, enteramente debruzada sobre su sueño de pintor, despreocupado de sí mismo, de la salud, de todas las pequeñas futilidades de la vida. Un día entero de trabajo, pintando, era su mayor placer. Y la obra se iba multiplicando (...) Este temperamento, tan rico, de artista, compenetrado con los misterios de su arte, esta pasión por la pintura, le acortaron, sin embargo, lamentablemente, los días. En sus últimos tiempos, totalmente absorbido por el paisaje de los alrededores de Oporto, en particular por las tonalidades grises y húmedas de los días inciertos, por las atmósferas cargadas que amenazan aguaceros, era cuando más le gustaba ir a pintar.

Una noche me dijo:

— “Ayer acabé aquel cuadro del que le hablé hace unos días, pero me costó una mojadura que me llegó hasta los huesos...”

Lo peor es que esas mojaduras y la alimentación irregular y a deshoras —todos los amigos lo sabían— se repetían con frecuencia, mucha más de la que convenía a su pobre salud, y a la predisposición para una

Volviendo a la obra de Dominguez Alvarez, habría que decir que a finales de 1929, y sobre todo en 1930, el pintor realiza una pintura particularmente insinuante y sugestiva, nos referimos a lo que ha dado en llamarse su serie de tabernas y borrachos.



Vinhos e petiscos

Taverna Russa (31,5 x 38,7 cms), *Adega do Galo* (105,5 x 79 cms), *Pomar da Foz* (44,5 x 41 cms),

Taberna (49,2 x 64,3 cms), *Vinhos e Petiscos* (90 x 83 cms), etc., son algunas de las obras más destacadas de este periodo.



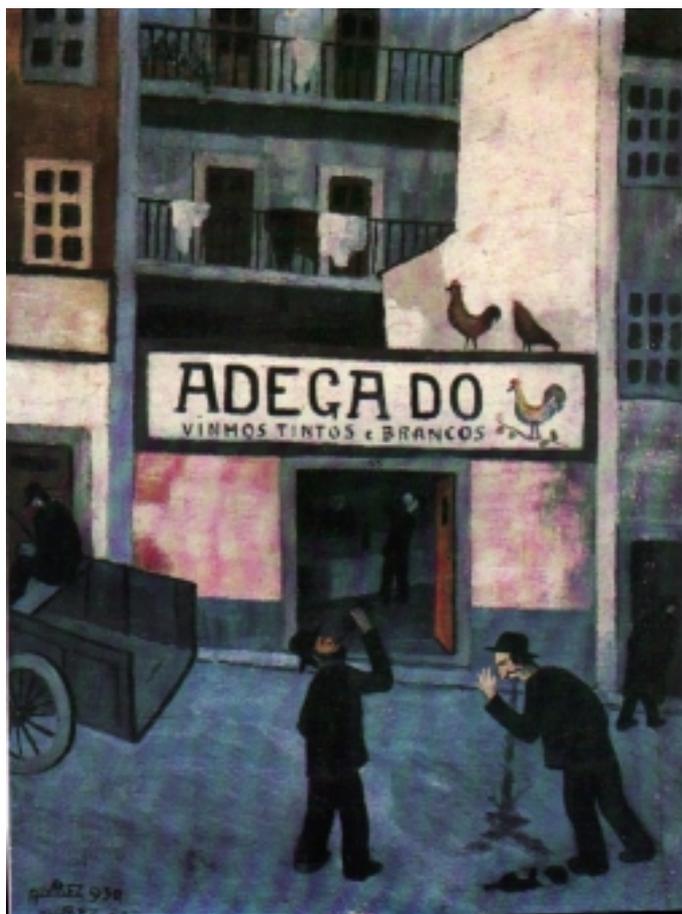
Taverna Russa, 1929

El alcohol es casi tan antiguo como el hombre⁹⁸. Hay quien sostiene que su uso ya era habitual durante el Neolítico. En la tradición judeocristiana se considera a Noé el inventor del vino. Está documentado que en la China del segundo milenio antes de Cristo y en el Egipto de los faraones se abusaba del alcohol; y en los Libros Sagrados de la India una especie de vino, el soma, era el símbolo de la borrachera sagrada que permitía a los hombres comunicarse con los dioses:

“Hemos bebido el soma
somos inmortales,
llegados a la luz,
hemos encontrado a los dioses”.

También el arte está lleno de referencias a Dionisos, a Baco o al viejo dios itálico Liber Pater. Lo dionisiaco expresa el desprecio por las inhibiciones y el comedimiento. Es, en el pensamiento nietzschiano, una de las figuras de la vida, contraria, por oposición, al orden y a la prudencia que representa lo apolíneo. Lo dionisiaco es también la inconsciencia, la ilusión, el desenfreno, la rebeldía y el rechazo al orden impuesto y a la vida codificada.

enfermedad cruel que lo venía acechando desde hacía mucho, y nos lo arrebataría con 36 años de edad”. Véase: GOMES, Dordio; “Recordando Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.



Adega do Galo, 1930

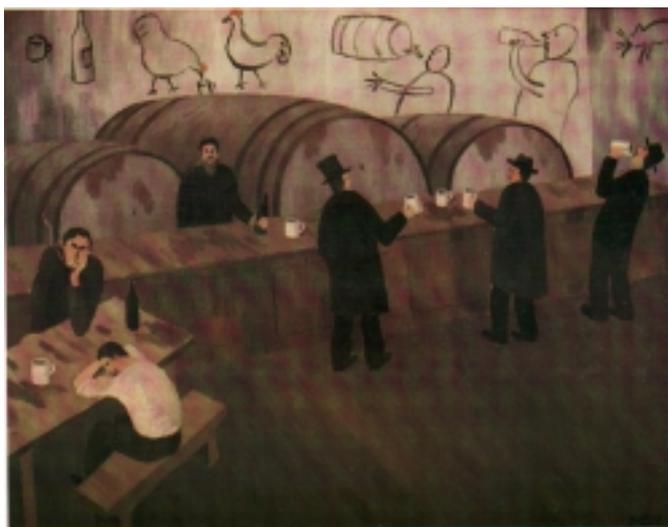
En 1987 Pedro Andrade publicó en la revista *Colóquio* un artículo que se titulaba precisamente “Alvarez pintor dionisiaco”. En él se le consideraba a Dominguez Alvarez un representante del “arte borracho” cuyos contornos, decía este autor, están aún por delimitar. Probablemente esos límites no se hayan fijado todavía, pero si tenemos presente lo que decía Pedro Andrade, el arte de Dominguez Alvarez sería una síntesis de la embriaguez conseguida a través de lo que él llama “estilo étlico”. Para Andrade el arte de Alvarez no habla tanto de la muerte o de la

locura como de la “vertiente embriagada o embriagante del mundo”, eso que António Rodríguez llamó “la agritudlura ciega de la borrachera”⁹⁹. También Bernardo Pinto de Almeida ha aludido a ese poder transgresor que tiene lo étlico en la obra de Dominguez Alvarez. Para este crítico el vino es un vehículo para el sueño, para la distorsión de la percepción, un escape de una realidad que definitivamente ausentan de lo mejor de su obra cualquier vestigio de equívoco y tardío naturalismo¹⁰⁰. De ello son reflejo algunas de sus obras más significativas *Taverna Russa* (31,5 x 38,7 cms), *Pomar da Foz* (44,5 x 41 cms), *Adega do Galo-Os Bêbados* (105 x 79 cms), *Vinhos e Petiscos* (49,2 x 64,3 cms), *Taberna* (49,2 x 64,3 cms), etc.

⁹⁸ A este respecto es muy interesante la consulta de SUÁREZ BLANCO, Germán; *Léxico de la Borrachera*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989. Y en concreto el capítulo “Historia de la borrachera” (pp. 15-17) del que nos hemos servido para redactar el presente párrafo.

⁹⁹ RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.

Fernando ha apuntado con acierto que en estas obras están los únicos interiores pintados por Dominguez Alvarez, que son también los únicos espacios interiores socializados, por eso para Fernando Paulo Días ¹⁰¹ son éstos los únicos lugares de aceptación de la figura humana en la obra de Dominguez Alvarez. En ellos no hay



Taberna

reproches ni cumplidos, ni funcionarios ni taquillas, hay sólo una rutina distinta, tal vez menos productiva pero también menos apremiante. Cada uno hace lo quiere y como quiere, aunque todos probablemente quisieran estar en otro sitio, porque los interiores de las tabernas son también, o quizá más que ninguna otra cosa, lugares de partida. También Guilherme Camarinha habla del alcohol en la obra y en la vida de Dominguez Alvarez como una especie de necesidad, como un sustituto ante la imposibilidad de la huida física:

El alcohol aparecía ahí, para huir de la amargura que lo iba invadiendo todo, en una zona nocturna, donde las manos se iban volviendo cada vez más trémulas. Incluso por la mañana muchas veces lo encontraba inseguro, como si el mundo a su alrededor fuese cada vez más una nebulosa¹⁰².

Pero también es verdad que esas tabernas, pese al vino y a los brindis, parece que estuvieran tocadas por la quietud. Quienes las habitan son borrachos que beben y vomitan, que levantan las copas y miran al techo, que fuman y que duermen pero que, sin embargo, no discuten, no maldicen, casi ni siquiera hablan, como si pese a tanto vino

¹⁰⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de transfiguração”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 63.

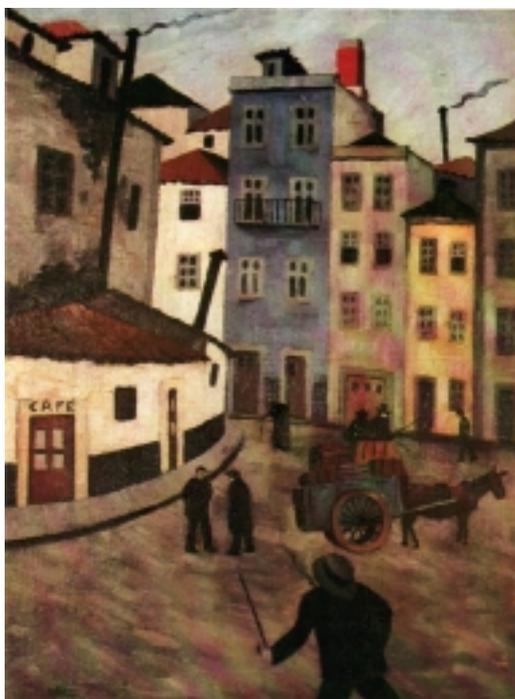
¹⁰¹ DIAS, Fernando P.; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, (Disertación de Mestrado presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, Lisboa, 1996 (edición fotocopiada), p. 223.

¹⁰² “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

siguieran siendo conscientes, como en los versos de Eugénio Florit, de que la huida sólo es posible a través del silencio

El silencio tan sólo
posible únicamente
para así eternizar la realidad
que, pura, nos circunda¹⁰³

Es esa quizá una de las mayores virtudes de Dominguez Alvarez, saber desvestir la realidad, incluso la más adversa, y transformarla en silencio. Pero es, sin embargo, una realidad habitada. Y eso que los personajes de los cuadros de Dominguez Alvarez son gente con la que no tenemos trato, con la que no intercambiamos jamás ningún saludo, pero a la que espiamos, como en aquel verso de Esperanza López Parada, para descubrir “el hueco abandonado de sus cuerpos”¹⁰⁴. Son figuras preferentemente masculinas, y son hombres que parecen cansados, que miran al suelo —o al cielo— y avanzan lentos y encorvados, como si llevaran piedras en las faltriqueras, como si les pesara el humo negro de las fábricas (*Fábrica*, 1929), la rutina de tener que vivir sin un descanso (*Largo da Ramadinha*, 106,5 x 69 cms) y los años se les hubiesen acumulado en los zancajos (*Invierno*, 1930). Hombres replegados que hubieran pasado las noches en blanco sin linternas ni palabras, y llevaran las memorias vacías de compañeros de infancia y de lecturas prohibidísimas¹⁰⁵, figurantes sin densidad corpórea, seres cuya situación es momentánea y mental¹⁰⁶.

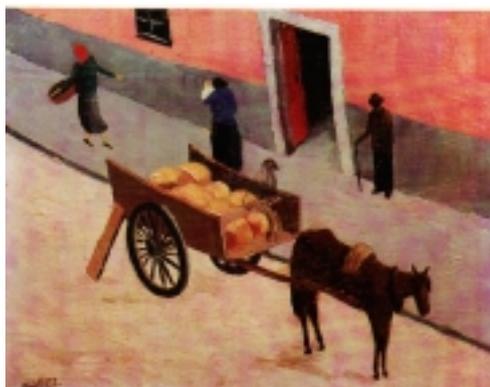


Largo da Ramadinha, 1930

¹⁰³ OLIVIO JIMÉNEZ, José; “Eugénio Florit y la significación histórica de su itinerario poético” in *Poetas contemporáneos de España y América*, Ed. Verbum, Madrid, 1998, p. 236.

¹⁰⁴ LÓPEZ PARADA, Esperanza; [Con él no tengo propiamente trato] in *Poesía española reciente (1980-2000)*, (Edición de Juan Cano Ballesta), Ed. Cátedra, Madrid, 2001. p. 253.

¹⁰⁵ Ana Rossetti tiene un poema titulado “Martyrum omnium” que empieza: “Queridos compañeros de la infancia, / lecturas prohibidísimas, / cuando toda la casa sucumbía / al ardor de verano —detrás de las persianas / la siesta había invadido y deshecho / y ningún albedrío velaba en la penumbra— / rehusando la prudencia yo os buscaba. (...)”; in *Devocionario*, Ed. Visor, Madrid, 1986.



Carroça

En las obras de Dominguez Alvarez el exceso de amor nunca ha estado de moda, los personajes parecen incomunicados o solos, raramente hay contacto, y cuando lo hay es siempre una madre y un hijo, como si fuera siempre la misma madre y el mismo hijo. En *Aspecto da Sé do Porto* (1928) una madre acuna a un niño en su regazo en una calle solitaria, en *Carroça* (22,5 x 28,7) una madre camina con

un niño acurrucado entre sus brazos, en *Casario* (18,5 x 13) una madre con un niño de la mano se pierde por el fondo de una calle desierta, en *Enterro pobre* (1929) todos oscuros siguen al féretro y una mujer vestida de rojo los ve pasar con un niño de la mano. Sólo así hay contacto. Sólo el amor materno-filial, tal vez el único amor eternamente posible, se cuele por las obras de Dominguez Alvarez. Lo demás son, si acaso, borrachos a la puerta de una taberna *Vinhos e Petiscos* (49,2 x 64,3 cms).

Del resto, en su pintura, no hay ojos tan hermosos que duela contemplarlos¹⁰⁷, ni muslos que tiemblen, ni anillos en las manos, ni compañías que nos inviten a sentarnos. En los cuadros de Dominguez Alvarez no hay cabellos esbeltos, ni rodillas inclinadas, ni manzanas verdes, ni cuerpos arqueados con vestidos de tirantas. Hay, sí, muchos hombres solos, aunque no veamos figuras solitarias. Es una humanidad asexual, o como dice Pinto de Almeida, una pintura sin sensualidad¹⁰⁸. Sus formas humanas —dice



Inverno, 1930

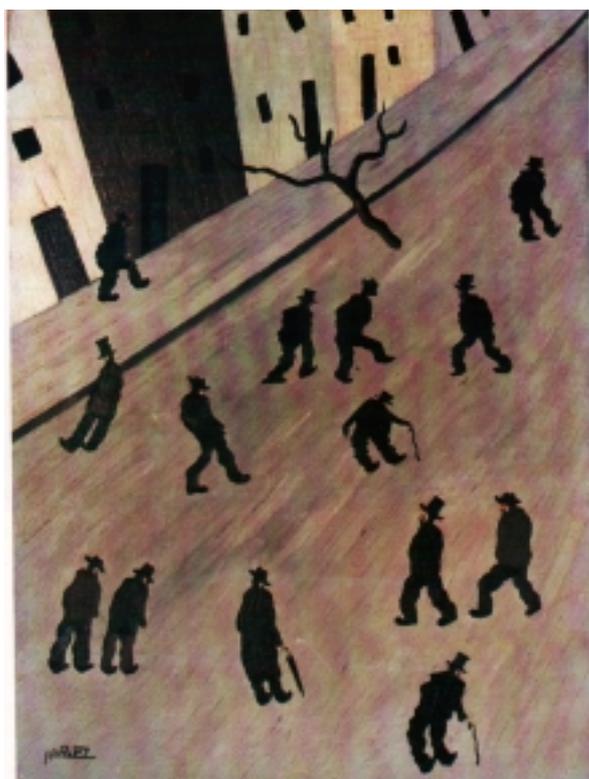
¹⁰⁶ SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 48.

¹⁰⁷ El poeta sevillano Abelardo Linares tiene un poema titulado “Laberintos” en el que se dice “(...) Aún no me has mirado con esos ojos tuyos, / tan hermosos que duele contemplarlos, / y ya mi vida toda presente qué locura, / qué iluso y torpe afán será quererte”. Véase LINARES, Abelardo; “Laberintos” in *Sombras*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1986.

¹⁰⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 26.

Caetano da Silva— son barro seco, esculpido para la elaboración de una especie de composición psicológica del conjunto¹⁰⁹.

Son hombres inclinados que caminan (o vaguean) como líneas de lluvia batidas por el viento¹¹⁰, inestables, imprecisos, tuertos. Deambulaciones sin sentido¹¹¹, figuras poco



Homens na rua

nítidas, tal vez pensativas, o indolentes, o ignoradas. Como si no tuvieran nada que declarar, como si no tuvieran que mirar por nadie, ni tampoco por los suyos. Son sombras de la china (*Homens na rua*, 63 x 46,5 cms), habitantes de un mundo a la deriva. Las casas no son casas, son máscaras; y la calle no es una cuesta arriba, sino una rampa mecánica, un tobogán de pincelada líquida por el que se escurren las sombras. ¿Quién dijo que la vida debería tener sentido? ¿Quién en su sano juicio pudo pensar que esto tuviera algo de trascendente? ¡Menuda pantomima!

Pero esas “siluetas insólitas y lívidas”¹¹², esos “vahídos de realidad”¹¹³ como los llamó Isabel Oliveira e Silva, parece, a veces, que surgieran de un arrepío, o como dice Fernando P. Dias, es como si la angustia resignada explotase en un expresionismo maníaco y sarcástico¹¹⁴ y entonces son sólo hombres tuertos, siluetas codificadas e

¹⁰⁹ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 68.

¹¹⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 26.

¹¹¹ AURÉLIO, Diogo Pires; “A indecisão da matéria”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985.

¹¹² PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 7.

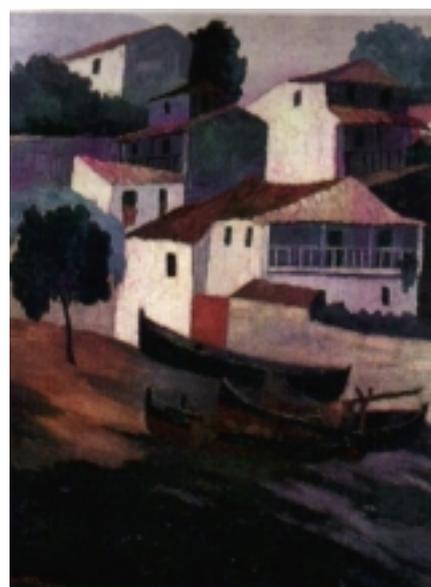
¹¹³ SILVA, Isabel de Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 11.

¹¹⁴ DIAS, Fernando P.; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, (Disertación de Mestrado presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, Lisboa, 1996 (edición fotocopiada), p. 224.

inestables, habitantes virtuales de simulados escenarios cotidianos, puntos vacíos, líneas disonantes

Cada vez mais sou um ponto vazio
emparedado pelos círculos dos astros
e pelas linhas dissonantes do tráfego
um monossílabo no meio do nevoeiro
uma balança que só pesa a sua sombra¹¹⁵

Es inevitable hablar también de la enorme presencia de **puertas y ventanas** en la obra de Dominguez Alvarez. En algunas obras, como *Enterro Pobre* (1929), *Pomar da Foz* (1930), *S/título* (63 x 46,5), *Casario e figuras de um sonho*, *Bairro de Pescadores* (109 x 76,5), *Bairro de Pescadores* (96 x 77), etc. esa presencia alcanza un particular protagonismo. Son vanos irreales y persistentes que acechan y sostienen la curiosidad de quien los mira. Ojos ciegos¹¹⁶, sintéticos rectángulos negros¹¹⁷ que eluden en decires de letrado la nada a la que dan acceso¹¹⁸. Cadavéricas líneas de fuga por las que se escapa dispersa la nada que contienen. Rítmicas y espectrales, elevadas y rastreras, pareadas e irregulares, todas son pequeños huecos con luz en seda negra¹¹⁹. A veces, raramente (*Casario*, 1930; *Galiza*, 1930, *Cenário imprevisto*. *Belvis*, etc.), aparecen entreabiertas y dejan adivinar entonces por la oscuridad de sus interiores la inutilidad de cualquier esfuerzo¹²⁰. ¿Quién las habita? ¿Por qué nadie se asoma? ¿Desde cuándo dejó de haber futuro en ellas?¹²¹. Son ventanas sin pájaros fieles que se posen en sus



Bairro de pescadores

¹¹⁵ RAMOS ROSA, António; *Antologia poética* (selecção, prefacio y bibliografía de Ana Paula Continho Mendes) Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 325.

¹¹⁶ PORFÍRIO, José Luís; “Alguns fragmentos”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 58.

¹¹⁷ LAPA, Pedro; “Bairro de pescadores”, in *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950* (Catálogo), Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, p. 232.

¹¹⁸ AURÉLIO, Diogo Pires; “Sugestões, jogos de olhar” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 15.

¹¹⁹ El poeta Luis García Montero tiene un verso en su poema “Recuerdo de una tarde de verano” que dice precisamente “... la luz en seda negra...”, in *Diario cómplice*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989.

¹²⁰ SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 13.

pretilos¹²², sin celosías ni oxígeno, omnipresentes y quiméricas, tan fabulosas, fingidas e imaginadas como los hombres que deambulan por los espacios que cohabitan.

Efectivamente, en los paisajes de Dominguez Alvarez las construcciones son personajes principales, o como dijo Fernando Caetano da Silva, prácticamente materia de retrato. Ellas miran, sienten, palpitan a través de sus formas, de sus aberturas. Agujeros negros a través de los que se ve otro fondo aún más negro¹²³. Son cuadros que duelen como duelen las palabras prohibidas de los versos de Eugénio de Andrade, el agua, el aire que se respira y la soledad de piedra oscura¹²⁴.

Ahora bien, esos hombres **tuertos** que Oliveira e Silva denominaba delirios de realidad¹²⁵, son quizá también una broma ingenua con la que se quiere hacer reír sin intención de molestar. Recordemos que Dominguez Alvarez fue también un hombre con **sentido del humor**, de los que sabían ver cuánto de cómico o ridículo tienen muchas veces las cosas serias de la vida, le gustaba participar de las bromas que le gastaban a otros y sabía también encajar las que le gastaban a él mismo¹²⁶. Es precisamente en ese

¹²¹ El poeta Rui Pires Cabral tiene un poema que empieza precisamente: “Pergunto-me desde quando / deixou de haver futuro / nas janelas. (...)” in *De Geografia das estações*, Edición de autor, 1994. Véase también *Anos 90 e agora*, (selección y organización de Jorge Reis-Sá), Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2001.

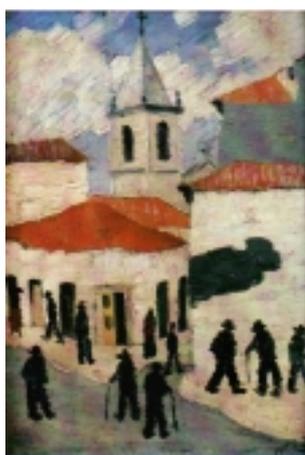
¹²² El poeta Paulo José Miranda en el poema “A casa” tiene un verso que dice: “... Os pássaros mais fiéis pousam no parapeito de janela ...” in *A voz que nos trai*, Ed. Livros Cotovia, 1997.

¹²³ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 68.

¹²⁴ Del poema de Eugénio de Andrade “As palavras interditas”, véase: *Poemas de amor. Antologia de poesia portuguesa* (Organización y prefacio de Inês Pedrosa), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 151.

¹²⁵ SILVA, Isabel de Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 11.

¹²⁶ El pintor Mendes da Silva, que fue muy amigo de Dominguez Alvarez, le contó a Isabel Oliveira e Silva algunas de estas bromas: “Una vez fuimos a la casa de un droguero que era espiritista. Alvarez me llevó allí como enfermo y yo, claro, hice el papel de enfermo. Fuimos a la sección donde aquel individuo manipulaba las tintas, y el droguero comenzó a preguntarme qué me pasaba, y yo a responderle embustes ... “Le voy a curar, le voy a curar”, decía él. Lo primero que empezó a hacer fue rezar una oración, y ahí Alvarez no resistió y se tuvo que salir para poder reírse a gusto”¹²⁶. En otra ocasión le hicieron creer a este droguero que la madre de Dominguez Alvarez no le dejaba entrar en casa por la puerta principal por lo que éste tenía que llegar hasta la cocina colgándose de una roldana. Así lo contaba Mendes da Silva: Una vez, metí una “trola” al tal droguero: “Fíjese, señor Costa, que la madre de Alvarez no consiente que él entre andando por la puerta principal, y tiene que hacerlo por el corral. Así es que él ha tenido que hacerse de una polea para poder deslizarse hasta la cocina”¹²⁶. En otro momento de esa misma entrevista, Mendes da Silva cuenta otra historia que también puede ser representativa de ese humor ingenuo, incluso atrevido de tanta ingenuidad, que caracterizó a Dominguez Alvarez: “En una ocasión fuimos a pintar un paisaje allí por São Caetano, cerca de Rio Tinto, que por entonces era una maleza, y se paró un Labrador con nosotros. Se puso a conversar, y en un momento determinado, aparece una labradora con un martillo a la espalda que viene para nosotros. Alvarez soltó una inconveniencia y el Labrador dijo: — “¡Es mi mujer!”



Casario com homens tortos

sentido lúdico, en esa capacidad para encajar de manera optimista y divertida algunas circunstancias adversas, donde a nuestro entender también hay que buscar el porqué de algunas de sus obras, y estamos pensando, por ejemplo, en *Casario como homens tortos* (63 x 46,5 cm) y en otros cuadros de los hombres tuertos, de esas figuras ingravidas que vestidas de negro se pasean sin orden ni concierto por el medio de los lienzos. Son sombras que no necesitan argumentos para vivir porque saben que nunca van a faltar razones para hacerlo, tal vez porque la vida si es algo, es más una razón que un argumento¹²⁷.

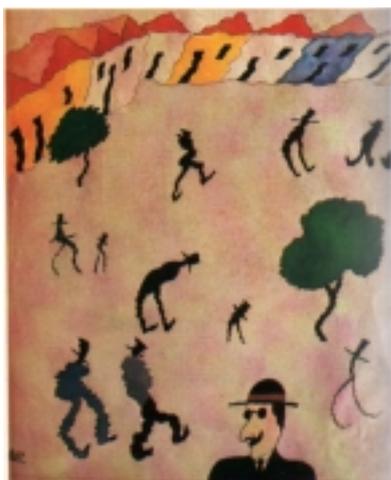
Es así también el delirio de la borrachera, como en ese cuadro de 1934 que no lleva título (30 x 49 cms), pero que pareciera inspirado en los esperpentos de *Luces de Bohemia*. Y así Dominguez Alvarez, borracho, con bigote y sin sombrero, hubiera tenido el atrevimiento de autorretratarse al lado del mismísimo Valle-Inclán, que confuso nos lo representa en positivo y en negativo, como dos copias del mismo proceso. Detrás, sobre un fondo neutro, deambulan todos los “dramatis personae” de *Luces de Bohemia*: Don Latino de Hispalis, Dorio de Gadex, Don Filiberto, etc. todos siguen el recorrido nocturno de ese poeta olvidado y moribundo que era Max Estrella.



Sin Título

— ¡Usted perdone —respondió Dominguez Alvarez—, pero como ellas no tienen letrado!”¹²⁶. Véase: “Regresso aos testemunhos do passado: Mendes da Silva (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Mendes da Silva) in Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

¹²⁷ Y al decirlo tenemos presente estos dos cuartetos de Nuno Júdice: “Como se não precisasse de outros argumentos / para viver, restavam-lhe os sentimentos: / rima irregular de um cansaço de dias que / arrastava ao longo de margens doentias. // No entanto, tivera razões para se iludir; / mas nem delas nem de si próprio pudera fugir, / acrescentando razões ao desejo de ficar / mesmo que soubesse nada ter para encontrar”. Véase: JÚDICE, Nuno; *Poesia reunida 1967-2000* (prefacio de Teresa Almeida), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 802.



Estudo (página de álbum)

Este mismo humor está también presente en algunas acuarelas como *Casario* (15 x 20,5 cms) o *Estudo* (página de álbum). En esta última todo es leve y distinto. Los hombres ni siquiera son hombres, son sólo sombras mutantes con sombrero que danzan arrítmicas por plazas con casas de colores. En primer plano alguien se deja retratar con lentes oscuras, parece serio y respetable, pero no engaña a nadie, se está riendo por dentro y de un momento a otro va a soltar una sonora carcajada. Se va a dar la vuelta y se va a poner a dar botes, como los otros, dejándonos la cara de sorpresa, sin saber quiénes son, ni qué hacen, ni por qué habitan casas que se desmoronan sin lastimarse las artistas. Tal vez sea sólo un entretenimiento, una forma de jugar con los pinceles, quizá no quiera decir nada sólo divertirse. Es quizá también una manera de estar fuera del tiempo, porque de alguna forma la pintura de Domínguez Álvarez, como el universo poético de Dulce María Loynaz, está fuera del tiempo

Es tarde para la rosa:
Es pronto para el invierno.
Mi hora no está en el reloj...
Me quedé fuera del tiempo...!

Pero esa atemporalidad, pese a lo humorístico, tiene mucho de metafísico, como si en ella más que nada cupiese el vacío, como si estuviese más cerca del dolor de César Vallejo que de la melancolía de Loynaz, por eso, irremediabilmente nos remite también a aquel poema, “*Altura y pelos*”, del poeta peruano

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.
Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.



Casario e figuras de um sonho

Ahora bien, si hablamos de vacío y de metafísica, de aire y de silencio, es imprescindible entonces referirnos a **Casario e figuras de um sonho**, probablemente la obra más sugerente e inquietante de Dominguez Alvarez y tal vez también la más ingenua y desposeída. Como en *La Danza* de Matisse las figuras forman una elipse, pero aquí no hay dinamismo ni color, sólo quietud y noche. Tampoco hay rostros —sólo uno y mira al cielo—, son figuras que parece que tuvieran miedo a descoyuntarse ¿o es acaso un paisaje de ahorcados, de defenestrados seres que huyen de sí y se exorcizan en público ritual sin mirtos ni llagas, danzando como marionetas tristes pendidas de hilos miserables e invisibles?, ¿o acaso no son muertos, sino falsos amortajados que animados por una letanía de responsos hubieran salido a desperezarse ya cuando se acabó el día y la plaza dejó de ser bullicio y los niños de jugar a las esquinas? Es asombrosa la facilidad que tiene Dominguez Alvarez para llenarlo todo de silencio, para despojar los paisajes de labios y de mirlos, de simientes y de obscenidades, y, a la vez, despertarnos el anhelo de

habitar y sentir sus irrealidades. Es, como Cesário Verde con sus versos, capaz de crear una plaza llena de sornidad y melancolía que despertara un absurdo deseo de sufrir¹²⁸.



Homem e chuva

Otro elemento cargado de presencia en la obra de Dominguez Alvarez es la **lluvia**. Con ella, lo ha dicho Isabel Oliveira e Silva¹²⁹, el pintor comienza una deambulación por la temática del tiempo atmosférico, y de ello son reflejo el título de muchos de sus cuadros: *À chuva*, *Dias de chuva*, *Efeitos da chuva*, *Nuvens baixas*, *Ameaçando Trovoada*, etc.

Es, efectivamente, una particularidad muy sugerente de la paleta de Dominguez Alvarez. Parece como si el pintor portuense tuviese facilidad para transmitir ciertas sinestias visuales como la humedad —que consigue preferentemente a través de la aplicación de coloraciones de tonalidad azul verdosa o azul púrpura—, las superficies mojadas —casi siempre amarillos verdosos, blancos azulados, blancos verdosos e incluso violetas muy pálidos— o la propia lluvia —para lo que utiliza combinaciones inespecíficas conformadas por líneas diagonales de diversa longitud y colocadas a distintas alturas en el plano del cuadro—. Y además Alvarez consigue transformar esa humedad en dulce sugerencia, como si el cuadro se exteriorizase y nosotros oyésemos llover tras la ventana. Como si fuese aquel lindísimo poema de Dulce María Loynaz:

¿Quién toca el arpa de la lluvia?
Mi corazón mojado se detiene a escuchar
la música del agua.
El corazón se ha puesto
sobre el agua de una rosa,
¿Qué dedos pasan por las cuerdas
trémulas de la lluvia?
¿Qué mano de fantasma arranca
gotas de música en el aire?

¹²⁸ Aludimos así a aquel poema, “Ave-Marias”, que comienza precisamente con la siguiente estrofa: “Nas nossas ruas, do anoitecer, / Há tal sornidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam um desejo absurdo de sofrer”. Véase: VERDE, Cesário; *Poesia completa* (Introducción y notas de Joel Serrano y Jorge Serrano), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 123.

¹²⁹ SILVA, Isabel de Oliveira e; “Fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 48.

El corazón suspenso, escucha:
La rosa lentamente se dobla bajo el agua...

Por tanto, en la obra de Dominguez Alvarez la lluvia no parece tener el poder fecundador que tradicionalmente se le atribuye, ni es un equivalente cosmológico del semen, ni tampoco principio activo de nada, es, si acaso, la expresión sonora del paso del tiempo:

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día
hoy es igual que ayer

La lluvia en los cuadros de Dominguez Alvarez es así, como en esos versos de Antonio Machado, monótona y melancólica, como lo debieron de ser las largas caminatas que uno y otro dieron por los alrededores de sus ciudades. Antonio Machado, como buen alumno de la Institución Libre de Enseñanza, fue un infatigable caminante y de sus paseos nacieron bastantes de sus poemas; Dominguez Alvarez salía por la mañana de casa y se pasaba el día entero andando por los alrededores de Oporto, buscando motivos y pintando paisajes. ¿Cuántos días de éstos no estaría lloviendo?



Chuva



Catedral de Santiago

Son también de estos años sus cuadros de **Galicia**, y especialmente sus vistas de Santiago de Compostela, que de todas las ciudades de Galicia fue aquella la que más le sedujo y a la que dedicó las palabras más poéticas y emotivas, lo que era particularmente valorable en él que era en eso un hombre parco y por lo general bastante prosaico. En esas obras

de Santiago, *Fachada del Obradoiro*, *Catedral de Santiago-Fachada del Obradoiro*, *Día de Chuva em Santiago-Fachada de la Azabachería*, *Pórtico de Santiago-Puerta Santa o*

Puerta de los Perdonos, Vista de la Catedral desde vía Sacra, etc. predominan los grises y las coloraciones perladas, son espacios deshabitados en día húmedos, en tardes de invierno. Lugares de pasado y soledad en los que aún parece que estuviera presente la luna lorquiana de los *Seis poemas galegos*:



Día de chuva em Santiago

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

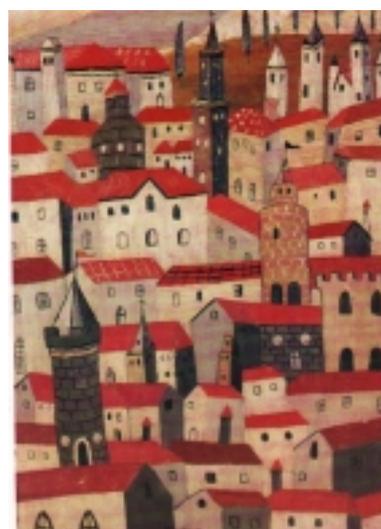
Es como si Dominguez Alvarez, igual que Lorca, hubiese deseado “quedarse a reposar toda la vida” en la Plaza de Quintana, que no por casualidad era un antiguo cementerio.



Cavadores

De Galicia nos dejó también algunas escenas rurales como *Cavadores* y, sobre todo, pueblos costeros *Bairro de Pescadores* (109 x 76,5 cms) o *Bairro de Pescadores* (96 x 77 cms). Son espacios humildes debruzados sobre el agua, exiguos puertos cubiertos por “nubarrones tristes [que] le

dan sombras al mar”¹³⁰. También muchos trechos urbanos de distintas localidades, Pontevedra, Porriño, Salcedo, etc. Por lo general, prefiere los espacios porticados (*Casario* 55 x64) o los monumentos más significativos (*Convento de Santa María de Belvis*) pero a veces le vale un rincón cualquiera (*Cenário imprevisto-Belvis*) o una iglesia rural (*S. Martinho de Salcedo*). Y una obra singular y distinta, de extrema ingenuidad y primitivismo, *Casario Compostelano* que, como apuntó José Luís Porfírio, es casi medieval en la composición¹³¹.



Casario compostelano

En cuanto a la cromacidad de estas obras del primer lustro de los años treinta, habría que decir que abundan las coloraciones de características psicossomáticas frías y parecen

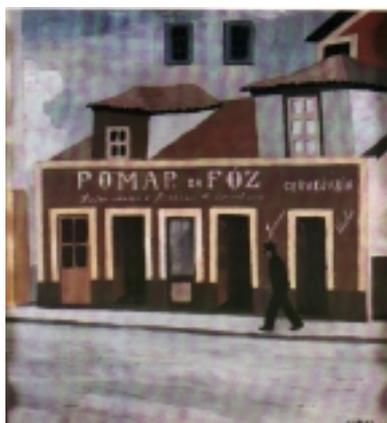
¹³⁰ El entrecomillado se corresponde con un verso de Juan Ramón Jiménez. Véase: JIMÉMEZ, Juan Ramón; *Diario de un poeta recién casado*, (Edición de M. P. Predmore), Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 127.

¹³¹ PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível”, in *Expresso*, 1-5-1987. p. 52R.

cargadas de ciertas connotaciones negativas: soledad, aislamiento, orfandad, aflicción, etc. No obstante, al afirmar anteriormente que Dominguez Alvarez recurría cada vez más a coloraciones de tonalidades neutras no estábamos queriendo decir que su obra de este periodo esté carente de iluminación. Aunque predominen las tonalidades más apagadas y afluyan coloraciones poco saturadas, amortiguadas o, incluso, mortecinas, también es verdad que en ciertos cuadros hay un predominio del gris amarillento, el gris anaranjado, el pardo amarillento más claro y el pardo anaranjado más oscuro, que transmiten una luminosidad muy particular. Además Dominguez Alvarez es sumamente hábil y prolijo en las coloraciones cenicientas (en todas sus gamas, pero con predominio del rojo ceniza, el ceniza, el verde ceniza, el rosa ceniza y el cernada) y cereñas, por lo general bastante neutras y muy claras, con las que, en algunas obras, consigue una textura visual casi vítrea y enormemente sugerente. Véase, por ejemplo, el suelo de *À Chuva* (1930).



À chuva



Pomar da Foz

En otras obras de este periodo, como *Pomar da Foz* o *Interior de taverna*, se recurre, dentro de un cromatismo semioscuro a coloraciones herrumbrosas y pardas, por lo general de tonalidades entre rojo y amarillo anaranjado, o entre amarillo anaranjado y verde, pero por lo común bastante débiles. Este mismo cromatismo lo utiliza Dominguez Alvarez en el suelo del *Largo da Ramadinha* o en algunos tejados y fachadas de *Vinhos e petiscos* o *Inverno*.

Hay también otra coloración muy característica de este periodo en la obra de Dominguez Alvarez que sedujo particularmente a Fernando Lanhas, son esos casi imperceptibles “rosas o violetas” que podemos encontrar, por ejemplo en *Adega do galo* o *Casa das violas*. Son sugerencias de color, matices o tonos compuestos muy posiblemente a partir del azul



Casa das Violas

púrpura o del púrpura azulado, pero muy manchados con blanco, con verde grisáceo o con verde oscuro.

Pero además del color hay otros aspectos formales a los que también hemos de referirnos, tales como el **dibujo** o una luminosidad muy característica de muchas de sus obras. Parece claro que en la obra de Dominguez Alvarez predomina el color sobre el dibujo. De hecho ha habido críticos, como Rui Mário Gonçalves, que en algún momento le han considerado “un dibujante de pocos recursos”¹³², y han reparado en que en su obra “el color es utilizado con más espontaneidad que los elementos del dibujo”¹³³.

Incluso parece que eso mismo ya debieron reprochárselo en vida al propio Dominguez Alvarez, pues cuenta Jaime Isidoro que el pintor Mendes da Silva le confesó que en cierta ocasión Dominguez Alvarez le había dicho refiriéndose al cuadro *Torre dos Clérigos*, “Pinté este cuadro de Oporto para demostrar que sé dibujar”¹³⁴. Sea como fuere, si bien es cierto que, por regla general, en la obra de Dominguez Alvarez el dibujo está en función del color, también lo es que en esa misma obra hay una relación de dependencia entre la línea y el color, entre el dibujo y la pintura.



Torre dos Clérigos

Dominguez Alvarez utiliza el dibujo como esqueleto de la composición y a partir de él va dando vida a los cuadros a base de color. Primero delimita lo que quiere expresar por medio de la línea y luego, con el color, con la luz, da verosimilitud a esos trazos que quizá por ello no suelen ser delimitaciones rígidas. Por tanto, Dominguez Alvarez recurre al dibujo para lograr que sobre la superficie del soporte nazca la impresión de formas

¹³² GONÇALVES, Rui Mário; “Exposição na Galeria Gravura: Domingues Alvarez”, *Colóquio/Artes*, nº 23, abril, 1963. p. 63.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ ISIDORO, Jaime; “Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, Vila Nova de Cerveira, 1997. También Adolfo Casais Monteiro alude a esto mismo en un artículo que publicó en *O Estado de São Paulo*. Véase: *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 45-46.

corpóreas que quiere transmitir. Dependiendo del periodo, su dibujo es más o menos fiel a la naturaleza.

No obstante, Dominguez Alvarez dibujó mucho y además durante toda su vida, aunque es cierto que prácticamente ninguno de esos dibujos son autónomos ni tenían la finalidad en sí mismos. La mayor parte de las veces son delimitaciones lineales, cursivas y sintéticas de una composición, croquis en los que aparecen emplazados los principales elementos del paisaje. Por eso él siempre llevaba consigo papel y lápiz que le servían para recoger con inmediatez la visualización mental de un motivo. Luego era en el taller donde esas visualizaciones se transformaban en cuadros.

Ahora bien esos dibujos tienen algo de experimentación íntima, son indagaciones, búsquedas, pero Dominguez Alvarez no los mostraba ni los regalaba, y de hecho la mayor parte de ellos permanecieron recogidos en carpetas incluso años después de su muerte. Fue luego ya, y sobre todo por interés de Jaime Isidoro, cuando esos dibujos empezaron a ser conocidos, e incluso algunos de ellos entraron en el mercado.



Dibujo



Dibujo

Estos dibujos nos permiten saber cuál era el proceso de creación del artista. Primero, debía de trazar una estructura base incolora que le servía como premisa organizativa. La misma le permitía establecer las relaciones que creyese convenientes entre las distintas formas y cuerpos, y sobre ese armazón iría añadiendo posteriormente modulaciones de color. Por tanto, la función del dibujo era ofrecerle una primera información sobre la estructura global de la composición. Además, Dominguez Alvarez también solía realizar por separado dibujos de las distintas partes del cuadro, sobre todo si eran figuras, de esta manera obtenía un repertorio de formas que le eran muy útiles para distribuir las luego convenientemente en el soporte. Además, le permitía establecer relaciones entre luces y sombras.

En su pintura también es posible vislumbrar, como se puede ver en las obras que marcan el inicio de la segunda etapa, pensemos por ejemplo en la serie fábricas, que trazaba unos contornos oscuros a los que quedaban restringidos el resto de formas y colores. Sin embargo, en su evolución posterior parece como si cada vez fuese concediendo mayor importancia a esas estructuras básicas a las que aludíamos anteriormente. Con ellas consigue delimitar y separar los espacios, establecer conexiones entre las distintas partes (y objetos), individualizar formas, crear superposiciones, etc. No obstante, hemos de confesar que, atendiendo al dibujo, no nos resulta posible establecer una unidad temporal, estilística o temática en la obra de Dominguez Alvarez.

Otro aspecto interesante de su obra es el que tiene que ver con su **luminosidad**. Diogo Pires Aurélio escribió que los cuadros de Dominguez Alvarez son obras animadas por la luz de la perplejidad¹³⁵ y tal vez sea cierto. En cualquier caso, quien ha hablado con más detenimiento y admiración de esa luminosidad ha sido, sin duda, Miguel Viqueira:

Trabé contacto con la pintura de Dominguez Alvarez muy tardíamente y por casualidad. Inmediatamente despertó en mí la emoción de aquello que toca la fibra sensible ... Lo que me atrajo de inmediato fue la luz de sus cuadros. Busqué entonces más datos sobre el hombre y la obra (...).

... De los cuadros que conozco retiro y retengo la luz. Porque es una luz del norte, de ese norte atlántico que va desde el Duero litoral a los cabos de Escocia, una luz ignota para los neófitos, gris-niebla, difusa y todavía matizada, que no se queda en el cielo o en el aire sino que desciende y se mete en las casas, en las calles, en los rostros y en las sombras de los objetos y de los gestos. Luz que con tanta acuidad supo el pintor fijar en estos cuadros. Y tan embebido está de esa luz que la trasplantó a Castilla, al pintar los lejos parduzcos de la meseta con los colores de las casas de la Ribeira ...

... De nuevo y siempre la luz, repartida en el rostro de *O Louco* o del semejante *Expressão Estranha*, cubriendo cada arruga, cada curva, todas las cavidades del rostro, como una circulación luminosa en vez de sanguínea ...¹³⁶

¹³⁵ AURÉLIO, Diogo Pires; "A indecisão da matéria", in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985.

¹³⁶ VIQUEIRA, Miguel; "A luz de Dominguez Alvarez" in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 27 y 28.

João Alberto, también habla de la importancia de la luz en la obra de Dominguez Alvarez, e incluso, en función de ella, establece diferencias entre las distintas etapas del artista. Así, refiriéndose a los cuadros de los años treinta, escribe:

“Todo estaba en función de los objetos, y el pintor parecía incluso abstraerse de la propia luz, contentándose con representar las cosas iluminadas. Los opacos, en su pintura, eran declaradamente de proceso táctil, en el que el gris de la luz nunca se despega de su compañero de vibración, el cálido. La iluminación se reducía casi al claroscuro (...) Esta manera de iluminar las cosas con una luz extraña, borbotada de una fuente misteriosa, colocada fuera del ambiente representado, es una nota vibrante en estado místico¹³⁷.

Sin embargo, los cuadros de la última etapa le merecen otra valoración:

Huyendo de esta manera, en persecución de la verdadera luz, Alvarez nos aparece ahora [el artículo está escrito en los últimos días de 1937] en un periodo de transición naturalista velazquiano, de grises y construcciones en el primer plano y luminosidades vaporosas en los lejos. Más realista y más alegre, persigue la luz con el entusiasmo de un verdadero impresionista¹³⁸.

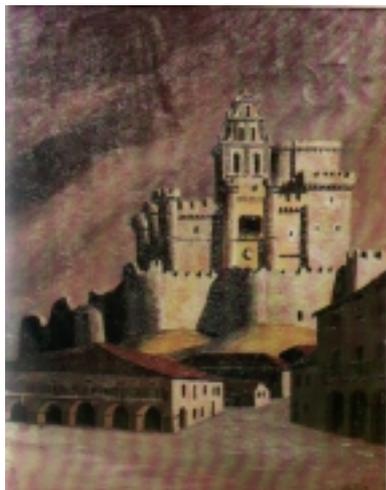
Paisagens de Castela

En 1932 Dominguez Alvarez realiza un gran viaje por España y eso va a ser decisivo en su obra. Son de este momento sus llamados “Paisagens de Castela”¹³⁹, una serie de paisajes sobre Castilla que son particularmente novedosos y sugerentes en el modernismo portugués. Son de este periodo *Torrelobatón* (47,5 x 60,5 cm), *Santillana del Mar* (47,5 x 60,5 cms), *Segovia* (47 x 59,5 cms), *Segovia* (13,7 x 24,6 cms), *Segovia* (56 x 66 cms), *Segovia* (50,6 x 40,5 cms), *Segovia* (47 x 40 cms), *Catedral de Segovia* (26,4 x 20,8 cms), *Castelo de Turégano, Riaza, Soria* (50 x 68 cms), *Paisagem com Torre de Igreja* (19,5 x 26 cms), *Villaluenga* (41 x 62 cms), *Toledo* (22,7 x 30,5 cms), *Toledo* (38,5 x 30,2 cms), *Paisagem-Toledo, Puente de Alcántara-Castillo de San Servando* (24 x 31 cms), *Puente de San Martín* (24,6 x 31,6 cms), *Consuegra* (39,8 x 58,5 cms), etc.

¹³⁷ ALBERTO, João, “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Sol Nascente*, Ano 1, Nº 22, 1-1-1938, p. 11.

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ Esta parte de la obra se ha estudiado con más detenimiento en el capítulo “Dominguez Alvarez y la Generación del 98”, por lo que nos limitaremos aquí a dar tan sólo una visión somera para que la misma pueda ser entendida en el conjunto de su obra.



Castelo de Turégano

También este viaje va a significar un cambio en su gama cromática. Por una parte, recurre a las tonalidades frías, imprecisas y complejas que caracterizaban su pintura de los años treinta, pero las limita sólo a ciertas partes del cuadro o a ambientaciones muy determinadas, preferentemente nocturnos y horas crepusculares, como puede verse en *Segovia* (47x59,5) o en *Castelo de Turégano*. Sin embargo, lo que es propiamente el tema del cuadro se busca ahora que esté particularmente iluminado, que sea el centro receptor de la luz, con lo que Domínguez Álvarez consigue un contraste lumínico casi irreal y casi desconocido hasta entonces en su obra.

Hay, además, una vuelta a las coloraciones cálidas de la primera etapa, como los rojos y amarillos, pero éstos están ahora mucho más definidos y tratados, no son aquellos amarillos anaranjados y aquellos rojos fuertes de 1928, sino colores que se sujetan a las reglas del dibujo y a las exigencias de la composición.

Un cuadro muy representativo de esta época es *Paisagem de Castela-Soria*. Podemos ver ahí cómo este cromatismo al que aludimos no es ahora, como era entonces, el único del cuadro, es, sí, el más llamativo y cálido, pero no el único, puesto que está sujeto a contrastes que reducen significativamente su saturación. Además, tampoco



Paisagem de Castela-Soria

está ya en primer y casi único plano, como sucedía con los cuadros de 1928, sino que ese primer plano se rellena ahora con coloraciones terrosas, ocre, pardas o “sombras”, mientras que para los colores cálidos se reserva el centro de la composición.

Precisamente, la zona que Dominguez Alvarez quiere que esté más iluminada. Por eso pinta los edificios de color oro (que es una coloración fuerte, clara y de textura visual brillante) y los remata con rojo. Pero como no se quiere que toda la zona esté igualmente iluminada no se pintan todos los tejados del mismo rojo, sino que los tejados de la parte central derecha (los que reciben más luz) se pintan de rojo de cadmio, que favorece, como el amarillo de las fachadas con el que contrasta, una textura visual brillante, mientras que, para restarle luminosidad, en los tejados del fondo el rojo se oscurece y apaga hasta convertirlo en un color casi neutro (algo parecido pasa con las coloraciones doradas de las fachadas). Se consigue así una iluminación distinta para las distintas partes del cuadro, al mismo tiempo que nos sirve para constatar que al Dominguez Alvarez de 1932 ya no le interesa sólo el color, como le sucedía cuatro años antes, sino que ahora le interesa sobre todo la luz. Este interés por la luz, y la iluminación que a partir de ahí consigue reflejar en sus cuadros es, probablemente, lo más significativo de toda su etapa castellana.

En estos cuadros de su etapa castellana es particularmente impresionante la presencia del cielo. Lo ocupa casi todo. Como si Dominguez Alvarez en vez de intimidarse hubiese tenido el atrevimiento de mirarlo fija y lentamente para contárnoslo. Como si al hacerlo (al mirarlo de nuevo) hubiese sido consciente del enorme potencial de su presencia, algo así como le sucedió a Juan Ramón Jiménez en aquel poema de su *Diario de un poeta recién casado*

Te tenía olvidado,
 cielo, y no eras
 más que un vago existir de luz,
 visto —sin nombre—
 por mis cansados ojos indolentes,
 Y aparecías, entre las palabras
 perezosas y desesperanzadas del viajero,
 como en breves lagunas repetidas
 de un paisaje de agua visto en sueños...

Hoy te he mirado lentamente,
 y te has ido elevando hasta tu nombre¹⁴⁰.

Pero en estos cuadros Dominguez Alvarez no sólo recupera el cielo, sino que además le concede un protagonismo esencial. El mismo que les otorgó el poeta de Moguer cuando los llamaba “nubarrones tristes [que] le dan sombras al mar”¹⁴¹, así son los cielos de Dominguez Alvarez sobre “el mar” de Castilla que es un mar de páramos y de lomas, de tierras yermas y de tardes de tormenta. Son cielos de tristeza, como los de aquel soneto de Alexandre O’Neill que comenzaba

No céu duma tristeza cor de falda
uma angústia de nuvens se desenha¹⁴²

Para esos cielos Dominguez Alvarez recurre nuevamente a las coloraciones oscuras y neutras, sobre las que frecuentemente traza grandes manchas grises. Este contraste entre una gran masa de grises oscuros —incluso marengo que llega a ser negro en las zonas sombreadas— y otra masa más clara y brillante —conseguida, sobre todo, a base de grises claros y coloraciones cenicientas o perladas— provoca una sensación de irrealidad y un aspecto de noche extrañamente iluminada muy poco frecuente y a la vez muy llamativo. Así pues, en general, Dominguez Alvarez para esos cielos negruzcos y anubarrados que le son tan característicos —y muy especialmente en estos paisajes castellanos *Torrelobatón* (47,5 x 60,5 cm), y, sobre todo, los paisajes de Toledo— traza un fondo muy oscuro, casi negro, sobre el que



Torrelobatón



Segovia

va colocando grises de diferente luminosidad, incluso a veces, acompañándolos de coloraciones blanquecinas, semineutras y acromáticas, y cuya luminosidad apenas está ligeramente atenuada. Además estas manchas están trazadas en diagonal sobre el plano del cuadro, con lo cual se refuerza la sensación de inestabilidad y sobrecogimiento que ya de por sí caracteriza a los cumulonimbos, las nubes

¹⁴⁰ JIMÉMEZ, Juan Ramón; *Diario de un poeta recién casado*, (Edición de M. P. Predmore), Ed. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 131-132.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 127.

¹⁴² O’NEILL, Alexandre; *Poesias completas* (Introducción de Miguel Tamem), Ed. Assírio & Alvim, Braga, 2000, p. 69.

bajas, densas y sombrías, que amenazan tormenta y que tienen esa forma tan característica de montañas nevadas con bordes brillantes. Otras veces, como en *Segovia* (50,6 x 40,5 cms), *Segovia* (47 x 40 cms), *Catedral de Segovia* (26,4 x 20,8 cms), etc., Dominguez Alvarez recurre a coloraciones de blanco grisáceo, gris claro, gris marengo, gris azulado y gris púrpura. Sin embargo, en cuadros como *Segovia* (47 x 59,5 cms) consigue, en una combinación inespecífica de púrpura azulado con púrpura rojizo o rosado, trasladar a la tela la sensación de que las nubes estuviesen siendo iluminadas directamente por la luz solar del crepúsculo (ángulo inferior izquierdo) y tal vez por eso todo el cuadro parece tocado por una sugerente textura visual sedosa.



Segovia

No obstante, como ya hemos tratado con detenimiento esta parte de la obra de Dominguez Alvarez en otro apartado de este trabajo, no vamos a reiterar ahora ni su importancia ni sus particularidades, lo que sí hemos de destacar es que la misma ha tenido una gran importancia a la hora de difundir el paisaje de Castilla en la cultura portuguesa. Por ejemplo el poeta Alberto de Serpa empieza su libro *Vê se vês terras de Espanha* precisamente con un poema dedicado a Castilla en el que Serpa agradece a Dominguez Alvarez el haber sido, junto a Unamuno, su descubridor de las tierras castellanas:

Deixo
a minha solidão
—a solidão povoada em que me fecho—,
e vou a Espanha, como tantos vão.

Mas não mercadejar nas ruas de Madrid,
nem por elas flandar, como o bom português:
vou à dura Castela que apenas entrevi
nos livros de Unamuno, nas telas do **Alvarez**.

Ela, de lá de longe, tanto acena
com futuros poemas verdadeiros,
que levo uma saudade bem pequena

de praias, ondas, velas, nevoeiros.

E terei praias nas campinas rasas,
ondas, nas serras quase a Deus erguidas,
velas, nas asas das cegonhas, longas asas,
nevoeiros, nas fases contraídas...

Que ansiedade comigo vai, tamanha!
De lá, darei meu lírico sinal.
Vou ver se vejo, pois, terras de Espanha.
—Adeus, areias de Portugal!¹⁴³

El motivo que había llevado a Alberto de Serpa a realizar ese viaje que le había inspirado el poema anterior había sido participar en el I Congreso de Poesía que se celebró en Segovia del 15 al 23 de junio de 1952. Durante esos días el poeta portugués escribió un diario que posteriormente fue publicado con el título *Poetas... Poetas... Diário do I Congresso de Poesía em Segóvia* y en el que Alberto de Serpa nuevamente volvió a evocar con agradecimiento la memoria de Dominguez Alvarez:

“Me quedo aquí, en la ventana de mi cuarto, debruzado sobre el Guadarrama y siento a mi lado al pobre de Alvarez que tanto me empujó siempre, con sus cuadros y su entusiasmo, a estas tierras”¹⁴⁴.

Pero como se dijo en 1951 con motivo de la retrospectiva que se organizó aquel año en el Salón Silva Porto, el simbolismo de Dominguez Alvarez no estaba sólo en las variantes cromáticas a las que ya hemos aludimos anteriormente sino, también, en la originalidad de los temas y en la manera de tratarlos: las casas desequilibradas, los hombres tuertos, los paisajes oníricos y, por supuesto, el realismo atroz de sus figuras¹⁴⁵. Son también de estos años esas **figuras espectrales** que se fijan inertes entre el observador y la pintura¹⁴⁶. *Bispo (Figura Eclesiástica)*, *Homem Compostelano (Cabeça compostelana)*, *D. Quixote*, *Homem da Cartola y Louco*, todas ellas obras realizadas entre 1933 y 1934, y que nos

¹⁴³ SERPA, Alberto de; *Vê se vês terras de Espanha*, Edições Saber, Oporto, 1952, pp. 11-12.

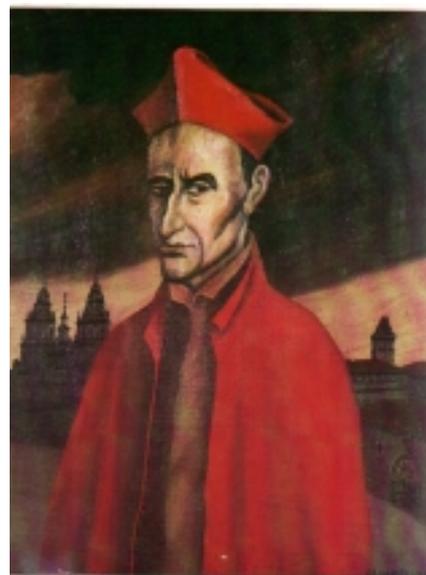
¹⁴⁴ SERPA, Alberto de; *Poetas... Poetas... Diário do I Congresso de Poesía em Segóvia*, Edições Saber, Oporto, 1952, p. 8.

¹⁴⁵ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

¹⁴⁶ DIAS, Fernando P.; *Ecoss expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, vol. 1, (Disertación de Mestrado presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, Lisboa, 1996 (edición fotocopiada), p. 233.

hacen pensar si Dominguez Alvarez no conocería ya la pintura alemana de la Nueva Objetividad. Son los “rostros de soledad” como los calificó Isabel Oliveira e Silva en la exposición de 1987, personajes en los que se confunde lo real y lo imaginario¹⁴⁷, máscaras moldeadas en bronce¹⁴⁸. Son rostros envueltos “en atmósferas densas en las que se operan las transfiguraciones”¹⁴⁹ o como dijo Fernando Caetano da Silva apariciones, emergencias precarias de otro ser, figuras que muestran algo invisible a través de lo visible¹⁵⁰.

La primera de estas efigies la pintó en 1933, *O Bispo*, también conocida como *Figura Eclesiástica* o *Figura da Igreja*. Una obra extraña y sugerente que muestra a un obispo que parece hubiera sido arrancado, como escribió César Príncipe, de inquisiciones terrenas y deambulaciones celestes, figura portentosa que se impone sobre las torres de sus dominios —al fondo la Catedral compostelana—, que penetra en los borrascosos firmamentos, que de Santiago avisa y petrifica, impávido a los vientos y a las aves¹⁵¹. Es, sí, una figura para la recreación literaria, por eso el poeta y dramaturgo Mário Cláudio le dedicó un hermoso texto del que citamos sólo este fragmento:



O Bispo

... Es el Obispo y, por detrás, la Catedral de Compostela, que toca la obscuridad del cielo, y en medio se adivina la niebla espesa y el barro, la sordina de un rosario recitado hasta que el sueño rinda. Está él con esos cadáveres bajo la lluvia ... salidos de tabernas donde la noche agoniza. Contra el Obispo esgrime el artista su paleta invadida, el pincel que no descansa, hiere el Mundo, penetra en él, engendra otro día, un día más¹⁵².

¹⁴⁷ PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível”, in *Expresso*, 1-5-1987. p. 52R.

¹⁴⁸ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3

¹⁴⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de transfiguração”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 62.

¹⁵⁰ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 68.

¹⁵¹ PRÍNCIPE, César; “Alvarez: «bodas de sangre» e ouro” in *Jornal de Notícias*, 11-2-1992.

¹⁵² MÁRIO CLÁUDIO; “Do lado do Bispo” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 18-19.

Y tal vez por eso también en esta obra se viese ilusamente retratado el poeta Miguel Torga¹⁵³, que quiso poseer el cuadro y al que en su *Diário*¹⁵⁴ dedicó este poema titulado precisamente *O Bispo*

Soturno como um cipreste,
O triste bispo que eu sou
É pintado.
Diante de Compostela,
Meu bispado,
Ali estou na minha tela,
Magro, pálido e parado.

Olhos cavados de fé.
Nariz curvo e descaído,
Boca rasgada e torcida,
Até na tinta se vê
Que não anda bem na vida
Quem já no céu está perdido.

A fogueira arde por dentro
Da batina e da romeira...
A fogueira...
O lume que reconcentro
Numas brasas da lareira.

Ninguém se salva comigo,
Porque eu próprio me condeno.
No quadro, o meu inimigo
É um postigo...
Um simples olhar sereno.

Foi o pintor Alvarez
Que me pintou tal e qual:
Inquisidor castelhano
A fazer um entremês

¹⁵³ Lo cuenta su hija, la escritora y profesora Clara Rocha, que dice que Miguel Torga escribió este poema el 8 de mayo de 1944 después de que el presencista João Meneres Campos le enviase una reproducción de esta obra en la que el poeta se veía retratado. Véase ROCHA, Clara; *Miguel Torga: Fotobiografía*, Publicaciones Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 88.

¹⁵⁴ TORGA, Miguel; *Diário*, Ed. autor, Coimbra, 1957.

Mais humano
em Portugal.

Para Isabel Oliveira e Silva, este cuadro, por su enorme ambivalencia, puede ser considerado como una de las grandes obras del segundo modernismo portugués¹⁵⁵. No obstante, para esta especialista en la obra de Dominguez Alvarez, la figura de mayor presencia, la más compenetrada con su papel filiforme, es *D. Quixote*. Su rostro largo e interminable, el fondo frío e indeterminado, la barba mimética y la mirada de soslayo nos devuelven la imagen de un rostro necesariamente enloquecido, el enigma inasible del Caballero de la Triste Figura que nos aparece desnudo, desvestido de las armaduras de sus bisabuelos, sin colores que distraigan ni narraciones que interfieran, está solo, no hay nadie, ni Dulcinea ni Aldonza Lorenzo, ni Sancho ni el bachiller Sansón Carrasco, ni el hipotético Cide Hamete Benegeli ni el impostor Alonso de Avellaneda. Tampoco hay espacios ni molinos, ni leones ni títeres, está solo la figura triste de quien es probablemente uno mismo, el propio pintor descabellado.



D. Quixote

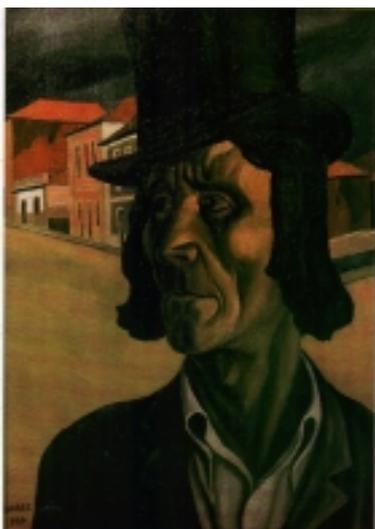


Homem Compostelano

Otras veces es un individuo anónimo, un *Homem Compostelano* que se deja retratar con su barba crecida y el miedo en el cuerpo. Lleva boina y la frente despejada, tiene la nariz grande como las orejas y la mirada perdida. Su humildad contrasta con la nobleza del fondo arquitectónico. La coloración blanquecina del rostro, así como los cuellos de la camisa o el pañuelo anudado se oponen al color obscuro de la boina, de la barba y del abrigo. Es una silueta encorvada sobre fondo iluminado y blanquiamarillento, no es un mendigo, no es un labriego,

¹⁵⁵ SILVA, Isabel de Oliveira e; “Fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 53.

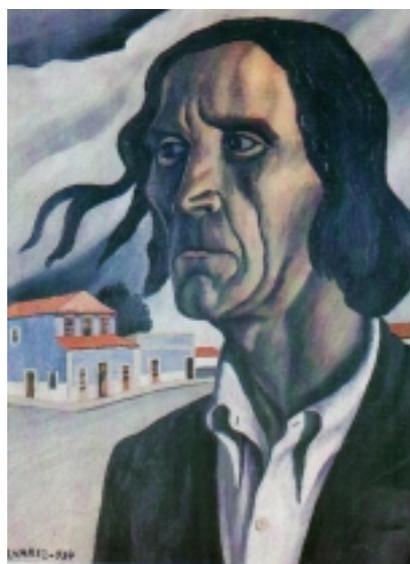
no es un artista, es sólo un *Tipo Galego*. Pero esta *Cabeça compostelana* comparte con el prelado de Santiago y con el héroe cervantino la misma mirada oblicua y sesgada, todos parecen tocados por la misma suerte, por la misma amencia contenida, por una especie de locura o irrealidad que no repara ni distingue entre estratos sociales ni entre personajes reales o recreados.



Homem da Cartola

parece el mismo fondo, pero la figura ya no tiene sombrero y el cabello se suelta y ondea. Hay mucho silencio y un enorme espacio vacío, la expresión del hombre anuncia una desgracia, la plaza sigue deshabitada y en ella no se tasa el viento que pasa ni pasan muchachas que lleven el sol entre las manos¹⁵⁷ porque es un día gris con nubarrones de tormenta, ¿o será sólo eso lo que presiente el loco, el ruido inexplicable de los truenos? ¡Qué sabe nadie! Porque es precisamente en esa facilidad para generar inquietud y eludir respuestas donde tiene su razón de ser la obra de Dominguez Alvarez.

Otra de estas figuras es el *Homem da cartola* también conocida como *Expressão Extranha*, una máscara de mendigo con sombrero alto —no una chistera aplastada y sórdida, sino un auténtico «huit-reflets» sedoso e imponente—, sobre el fondo diluido de un paisaje urbano que debe de ser el de Vila Nova de Gaia. Es, como alguien escribió en 1951, un mendigo, sí, pero un mendigo de tierra rica, de opulento almacén de vinos célebres, que se cubre como un grande de España¹⁵⁶. Es el mismo rostro del *Louco*, la misma mirada y hasta

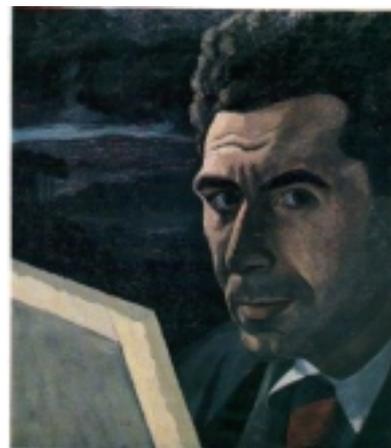


Louco

¹⁵⁶ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3

¹⁵⁷ En alusión al poema de Manuel Alegre “Canção para o meu amor não se perder no mercado da concorrência” que comienza con los versos “Não leves o sol nas mãos / quando fores amor à praça”; y termina con los versos repetidos: “nessa praça onde tu passas / tan sem preço como o preço / que o vento teria amor / se o vento tivesse preço”. Véase: ALEGRE, Manuel; *Obra poética* (prefacio de Eduardo Lourenço) Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, pp. 99-101.

Pero quizá todas estas figuras, como vislumbraron Bernardo Pinto de Almeida o Isabel Oliveira e Silva, no sean sino autorrepresentaciones del propio Dominguez Alvarez que camaleónico se transmuta en heterónimos formales. Sólo una vez (*Autorretrato*) se retrata él mismo en una obra que no data ni firma, y lo hace vestido de domingo con camisa blanca y corbata frente a un caballete cargado. No lleva ni boina ni mitra ni tiene la frente rapada, pero comparte con todos ellos la misma mirada oblicua y triste de ojos almendrados. Es por eso que lo identificamos y lo juzgamos sereno y ortónimo, aunque sospechemos del oscuro paisaje del fondo y de la proximidad de su rostro, demasiado cercano como para no tener nada que ocultar si nos quisiera decir algo. ¿A quién miras, Alvarez? ¿Con qué espejo nos confundes? ¿Qué imagen quieres que te devolvamos?



Autorretrato

Es probable que por estos años realizase también Dominguez Alvarez algunas de sus naturalezas muertas más conocidas, de éstas hay una que pintó precisamente en 1934 y que a nosotros nos resulta particularmente atractiva y sugerente: *Natureza morta com gato*. Y de ella nos resulta sobre todo llamativa la presencia del gato que emparenta a Dominguez Alvarez con Balthus. Casi es el mismo rostro felino que luego Balthus pintó en 1949 en *La semaine des quatre jeudis*. Es más, toda la obra tiene ese algo irreal y sugerente que caracteriza a la pintura balthusiana. Pero en Dominguez Alvarez la obra no está habitada, el gato es un objeto más, como lo es el libro, el jarrón o la aspidistra. Sólo hay una perfecta ausencia. Una ausencia que duele más que todo en el mundo y que se vuelve sensible a las cosas anodinas¹⁵⁸. Los objetos son elementos incomunicados,



Natureza morta com gato

¹⁵⁸ Parafraseamos el poema de Vasco Graça Moura titulado “Uma tão perfeita ausencia” y que pareciera inspirado en este cuadro. La segunda estrofa de este poema dice: (...) essa ausência doía mais que tudo / e que a tornavam sensível às coisas / anodinas: uma jarra, o olhar através / de uma janela (...)” in GRAÇA MOURA, Vasco; *Poesia 1977-2000*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2001, p. 151.

apresados, por eso el gato no se aproxima a la ventana, porque no hay voces para oír, ni pájaros que vuelen, ni hojas que se caigan. En el cuadro de Dominguez Alvarez sólo hay silencio y quietud. Dentro y fuera. En la estancia y en la distancia.

Ahora bien, a lo largo de este primer lustro de los años treinta, Dominguez Alvarez había continuado su labor formativa y había ido ampliando sus contactos en el medio artístico no sólo portuense sino también gallego. Es precisamente por ahora cuando Dominguez Alvarez intensifica su relación con Galicia y se plantea organizar en Oporto una gran exposición de arte gallego¹⁵⁹. Realiza entonces frecuentes visitas a Galicia y entabla una estrecha relación con Folgar Lema y Tito Vázquez, sin embargo aquella exposición, más que nada por desacuerdo entre los propios artistas gallegos, finalmente no llega a realizarse lo que le produce una gran contrariedad. El estallido en España de la guerra civil debió de contribuir también a disuadirlo de nuevos intentos.

No obstante el protagonismo que alcanzó Dominguez Alvarez con esta iniciativa de organizar una gran exposición gallega en Oporto le sirvió también para darse a conocer en el ambiente artístico portuense, sobre todo en aquél más consolidado, convencional y de gusto naturalista contra los que se había rebelado unos años antes firmando el manifiesto *Mais Além*. Es precisamente con este grupo con el que participa en la **Grande Exposição dos Artistas Portugueses**¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Para todo lo relativo a esa exposición, preparativos, intenciones, desavenencias, etc. remitimos al capítulo titulado “Dominguez Alvarez puente artístico entre Galicia y Portugal” en que se ha tratado en profundidad todo lo referido a este asunto.

¹⁶⁰ Para todo lo referido a esta exposición véase: “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Comércio do Porto*, 16-5-1935, p.6. “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Comércio do Porto*, 23-5-1935, p. 2. “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 4-6-1935, p.1. “Arte. Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1935, p. 2. BAYARD, “Ars Luza. A grande exposição dos Artistas Portugueses no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 20-5-1935, p. 3. BAYARD, “A grande exposição dos Artistas Portugueses continua a despertar o maior entusiasmo”, *A Voz*, 27-5-1935, p. 3. “Do Porto. Vida Artística”, *Diário de Notícias*, 16-5-1935, p. 5. “Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-6-1935, p.1. NOBRE, Marcelo; “Lotaria de arte”, *A Montanha*, 30-5-1935, p. 1. “O Século no Porto’. Inauguro-se uma exposição cuja receita se destina à construção de monumentos a três pintores portuenses”, *O Século*, 16-5-1935, p. 6. “Porto, Braga, Coimbra, e... A grande exposição dos artistas portugueses no Porto continua a ser muito visitada”, *Diário da Manhã*, 23-5-1935, p.7. “Porto, Braga, Coimbra, e... Grande exposição dos artistas portugueses no Salão Silva Porto”, *Diário da Manhã*, 22-5-1935, p.7. “Porto, Braga, Coimbra, e... Grande exposição dos artistas portugueses”, *Diário da Manhã*, 27-5-1935, p. 6. “Vida Artística. Grande exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-5-1935, p.3.

Si ya en diciembre de 1930 Dominguez Alvarez había participado en una de esas macroexposiciones que con algún fin benéfico solían organizarse en Oporto, ahora, en 1935, vuelve a hacerlo compartiendo espacio con artistas tan alejados de su compromiso inicial como Arnaldo Ressano o Manuel Lúcio. Para dar una idea de lo que suponían y conllevaban este tipo de macroexposiciones, presentamos con profusión los preparativos y la parafernalia de ésta que se organizó en mayo de 1935 con la excusa de obtener fondos para levantar en Oporto tres monumentos a Silva Porto, Henrique Pousão y Artur Loureiro.

Prueba del esmero, pomposidad y afectación con la que se organizaban este tipo de exposiciones es el cuidadísimo catálogo que se publicó con motivo de la misma. En él, y con el mismo estilo recargado y trascendente que caracterizó a todo el evento, se explicaban las razones que llevaron a sus inductores a proponerlo¹⁶¹. Ahora bien, lo que no parece que fuera un mérito sobresaliente de Dominguez Alvarez fue el hecho de participar en esta exposición, ya que según se decía en el propio catálogo en ella tendrían cabida todos los que quisieran participar¹⁶². Por tanto, la máxima del comité de selección, si lo hubo, debió de ser “cuanto más mejor”, de ahí que en la misma tuvieran cabida tanto artistas consagrados como aficionados a la pintura. Tampoco se debió de tener en cuenta el estilo de cada uno —aunque la gran mayoría presentó paisajes convencionales de tendencia naturalista—, ni la técnica, pues lo mismo se colgaban cuadros al óleo que a pastel, lo mismo dibujos que acuarelas. Y por supuesto, tuvieron cabida, como era lo normal en este tipo de exposiciones, los caricaturistas¹⁶³.

¹⁶¹ En el mismo podía leerse: “Al plantear *A Grande Exposição dos Artistas Portugueses*, se tuvo en vista obtener fondos para ofrecer a la ciudad de Oporto, con el producto de las obras de arte de todos los que en Portugal cultivan las Bellas Artes, tres singulares y expresivos monumentos a Silva Porto, Henrique Pousão y Artur Loureiro, pretendiéndose con la consagración de los tres grandes artistas portugueses glorificar el arte portugués.”

¹⁶² En la catálogo se decía “Y así, lanzando una llamada a todos los que en Portugal cultivan las Bellas Artes, se estudió la manera de evitar a los que a esa llamada respondieron con algún desaire, decepción o melindre, [por lo que se buscó] la fórmula de colocar, sin excepciones y del primero al último, todos los trabajos ofrecidos”.

¹⁶³ Por eso el listado de los participantes, ordenados alfabéticamente, tal como aparecen en el catálogo, se hace interminable: Abel Mendes, Abel Moura, Abel Salazar, Abel Santos, Abel Vilhena, Acácio Lino, Adelaida Estrada, Adelina Barros, Adolfo Marques, Adolfo Silva, Agostinho da Fonseca, Agostinho Salgado, Aida Costa, Alberto Aires Gouveia, Alberto Silva, Alberto Sousa, Alberto Sousa (Dr.), Albino Armando Costa, Alceu, Alda Machado Santos, Alexandrina Chaves, Alfredo Azevedo, Alice Grilo, Alice de Sá, Alípio Brandão, Altino Maia, Álvaro Cardoso de Azevedo, Alves de Sousa, Américo Braga, Américo Gomes, Américo Teixeira Lopes, Ângelo Correia da Costa, Aníbal Salgado de Faria, António Augusto da Costa Mota Sobrinho, António Augusto da Silva, António Costa, António José Fernandes, António Lima, António Mendes, António Saúde, António Sousa, António Vale, António Vitorino, Argentina Alarcão, Armandina da Conceição, Arnaldo Malho, Arnaldo Ressano, Artur Salgado de Faria,

Pero si interminable era la relación de los artistas que expusieron, qué decir de los que contribuyeron a que se montase la exposición: organismos oficiales, empresas privadas, personas físicas, etc., etc., y de todos ellos se daba cuenta en el catálogo. Además, previamente se había creado una “Gran Comisión promotora de los homenajes ciudadanos a Silva Porto, Henrique Pousão y Artur Loureiro” cuyos presidentes honorarios eran Alfredo de Magalhães, en representación del Ayuntamiento de Oporto, el pintor Carlos Reis y el aficionado Eduardo Honório de Lima, y en ella, de una forma o de otra, estaban representadas prácticamente todas las asociaciones o instituciones de cierta relevancia en la ciudad¹⁶⁴. Cualquier organismo que tuviera relación con la cultura o

Artur Diégues, Augusto I. Tavares, Augusto Pina, Aires de Carvalho, Baltazar, Berta Loureiro, Betina Nogueira Bandot, Branca Alarcão, Branca Assis, Branca Ferraz Monteiro, Braz Ruivo, Brito Barbosa, Carlos Carneiro, Carlos Moura, Carlos Pinto Ramos, Carlos Reis, Casimiro de Carvalho, Castro Henriques, Constâncio da Silva, Cristiano de Carvalho, Daniel Constant, David Melo, Dinorah Moreira, Diogo de Macedo, Domingos Alvão, Dórdio Gomes, Eduarda Lapa, Eduardo Leite, Eduardo Malta, Eduardo Moura, Elvira Serpa Pinto Marques, Emílio Velo, Enio José Machado, Erid Mitchell, Eugénia Coelho, Evaristo da Costa Barreto, Ezequiel Pereira, Falcão Trigoso, Fausto Conçalves, Félix Eglésias, Fernanda Oliveira, Fernando Batalha, Fernando de Castro, Fernando Galhano, Ferreira Alves, Filomena Freitas, Francisco Couceiro, Francisco Elias, Francisco Gouveia, Francisco Valença, Francisco Viana, Frederico Aires, Frederico George, Frei Nemo, Gardy Arriaga, Gladys Giddy, Gonçalo Pacheco Pereira, Guilherme Ferreira da Silva Campos, Heitor Cramez, Helena de Bourbon e Menezes, Henrique Medina, Henrique Moreira, Henrique Tavares, Henry Huguenin, Isabel Gentil, Isabel Huguenin, Ivonne Frey, João Alves de Sá, João Custódio da Silva, João Marques, João Monteiro, João Reis, João da Silva, Joaquim Alfredo Duarte, Joaquim Costa, Joaquim de Freitas, Joaquim Lopes, Joaquim Madureira (hijo), Joaquim Meireles, Jorge Colaço, Jorge Valadas, José de Brito, José Campas, José Cavadas, José Contento, José Dominguez Alvarez, José da Fonseca, J. H. Baptista, José Joaquim Ramos, José Leite, José M. Coutinho, José Monteiro, José Nobre, José Sá Lemos, José Sousa Lousada, José Teixeira, Júlio Ramos, Júlio Rezende, Júlio de Sousa, Júlio Vaz, Lauro Corado, Leal de Câmara, Lima Machado Pereira, Lincoln Mendes, Lino Romão, Lourenço Chaves d’Almeida, Lucília Aranha, Lúcio Fanzeres, Luíz Marcolino, Luíz Salvador, M. Tavares, Machado da Luz, Mafra Elias, Magdalena Luizelo, Manuel Campos Silva, Manuel Gouveia, Manuel Lúcio, Manuel Marques, Manuel Monterroso, Manuel Pinheiro da Rocha, Manuel d’Oliveira, Manuel Rodrigues, Manuel Torres, Margarida Costa, Maria Natália Taveira, Maria Adozinda Seara Cardoso Dias, Maria Adozinda Ferreira, Maria Alcina Baía, Maria Amélia G. Coelho, Maria Amélia Loureiro, Maria Amélia Mag. Carneiro, Maria Amélia Santos Silva, Maria Antónia Malheiro, Maria do Carmo M. P. de Menezes, Maria Dina Ferreira, Maria Elisa Aguiar Bragança, Maria Emília dos Santos Carvalho, Maria Estela Faria e Sousa, Maria Fernanda Costa, Maria Fernanda Lobão de Carvalho, Maria Isabel Loureiro Pires, Maria de Jesús Conceição Silva, Maria de Jesús Pereira de Carvalho, Maria José Malheiro, Maria de Lourdes M. Cabral, Maria Lourdes da Silva, Maria Luiza Reis, Maria Luiza Wright, Maria Luiza Vilhena, Maria Margarida Ferreira, Maria dos Prazeres Gagean, Maria Raquel Morais, Maria Louise Rothes, Maria Adozinda Ferreira, Marina Recarey, Mário Augusto, Mário Costa, Mário Eduardo, Mário Costa, Mário Eduardo, Marques Guimarães, Marques Rodrigues, Marthe Huguenin, Martinho da Fonseca, Martins Gimenez, Matoso da Fonseca, Maximiana Alves, Miguel Ferreira Martins, Miguel do Espirito Santo Oliveira, Noémia Vasconcelos, Octávio Sérgio, Oliveira Passos, Olívia Ramos, Ortigão Burnay, Otão Luíz, Paulino Gonçalves, Pedro Costa, Pedro Cruz, Pedro de Figueiredo, Pereira d’Oliveira, Platão Mendes, Porfírio Abreu, Raúl Xavier, Rebelo Junior, Regina Blanco, Regina Santos, René Bandot, Rodrigo de Castro, Romano Esteves, Romão Junior, Roque Gameiro, Saavedra Machado, Sampaio e Melo, Sarah Alarcão, Saul d’Almeida, Serra da Mota, Severo Portela Junior, Sofia Martins, Sousa Caldas, Sousa Pinto, Teixeira Lopes, Teodósio Ferreira, Tomaz Moura, Túlio Vitorino, Varela Aldemira y Zeferino Couto.

¹⁶⁴ Además de existir una presidencia efectiva que era ocupada por Manuel Pinto de Azevedo, el presidente del consejo de administración del periódico *Primero de Janeiro*. Esa comisión tenía también su “cuerpo de

cualquier asociación o institución de carácter cultural tenía necesariamente su representante en esa gran comisión promotora de estos homenajes¹⁶⁵. Y si aún eran pocos, además de esa comisión se formó la que se llamó “Comisión Ejecutiva” que tenía como presidente a António Bragança, del Ayuntamiento de Oporto, y como vocales al periodista y crítico de arte Joaquim Madureira (Braz Burity), al médico y pintor Abel Salazar y al empresario y coleccionista Manoel Pinto de Azevedo Júnior.

O sea, que no faltaba nadie. Parecía, más que ninguna otra cosa, un evento destinado a colmar la vanidad de los vivos con la excusa de honrar la memoria de los muertos.

vocales” que en este caso estaba formado por: el Gobernador Civil de Oporto, Herculano Ferreira; el comandante de la región militar, Schiappa de Azevedo; el arquitecto Marques da Silva, como director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto; el rector de la Universidad de Oporto, Adriano Rodrigues; los directores de los Museos Soares dos Reis y Municipal, Vasco Valente y Júlio Brandão, respectivamente; el director de la Biblioteca Municipal, Joaquim Costa; el director de la Escuela Infante D. Henrique (de la que luego sería profesor Dominguez Alvarez) Mário Pacheco; Sousa Caldas como director de la Escuela Fária Guimarães, los pintores Falcão Trigoso y João Reis como representantes de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa y del Grupo Silva Porto; Alberto Silva en representación de la Sociedad de Bellas Artes de Oporto de la que era presidente; Juliano Ribeiro en representación de la Asociación de Periodistas y Hombres de Letras de Oporto, António Oliveira Cálem y Xabier Esteves en representación de la Asociación Comercial e Industrial, respectivamente; Guilherme Braga en nombre del Ateneo, João da Cunha Guimarães por el Club Fenianos y Lemos Ferreira por la Liga Agraria del Norte; Raul Ferreira y J. Pinto Leite en representación de la Asociación de los Comerciantes y del Centro Comercial respectivamente; así como un representante de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y de cada una de las Facultades de la Universidad de Oporto.

¹⁶⁵ Pero además, de esa comisión también formaban parte toda una retahíla de artistas, arquitectos, aficionados, periodistas, críticos de arte, etc. Por ejemplo, en nombre de los artistas estaban: Margarida Costa, Sofia de Sousa, Teixeira Lopes, Acácio Lino, José de Brito, Joaquim Lopes, Júlio Ramos, Aires de Gouveia, Manuel Lúcio, Octávio Sérgio, Carlos Carneiro, Alberto de Sousa, Júlio Pina, António Costa, Eduardo Moura, Manuel Monterroso, João Monteiro, Luís Cunha, Silva Gouveia, Fernandes Lima, António de Azevedo, Henrique Moreira, J. Oliveira Ferreira, Fernandes de Sá, Rodrigo de Castro, Pedro de Figueiredo, Luaro Corado, Abel Santos, Cristiano de Carvalho, Paulino Gonçalves, Adolfo Marques y Américo Gomes. Como arquitectos estaban: Manuel Marques, Baltazar de Castro, Amoroso Lopes, Oliveira Ferreira, Júlio Brito, Joaquim Madureira (hijo) Emanuel Ribeiro, Rogério de Azevedo y Homero Ferreira Dias. En representación de los aficionados al arte formaban parte de la comisión: Maria Terra, Ludovica Frias de Matos, Jacinto de Magalhães, Vasco Ortigão de Sampaio, Leopoldo Mourão, Francisco Borges, Cupertino de Miranda, Fernando de Castro, Amadeu Vilar, Couto Soares, Manuel Pinto, Fernando Galhano, Mário Rosas da Silva, Vasco de Oliveira, Eduardo Santos Silva, Nuno Salgueiro, António Ramos Pinto, J. J. Pereira Osório, Alberto Aguiar, Alberto Saavedra, Adriano Fontes, Almeida Garret, Álvaro Teixeira Bastos, Carlos Lima, Casimiro de Carvalho, Jacinto Romariz, Sena de Cabral, Pinto de Mesquita, António Dias, António Seixas, José Meneres, Pinheiro Torres, Tomaz Joaquim Dias, Aurélio Proença, Umberto Silva y J. J. Mota Barbosa. Como críticos de arte estaban: Aarão de Lacerda, Gaspar Baltar, Visconde de Vila Moura, Pedro Vitorino, Narciso de Azevedo, Koel Alvarenga, Antero de Figueiredo, Magalhães Bastos, Ramiro Mourão, Mendes Corrêa y Cláudio Basto. Como periodistas formaban parte de aquella gran comisión: Bento Cerqueira, director del *Comércio do Porto*; Guilherme Pacheco, director del *Jornal de Notícias*, Marques Guedes director de *O Primeiro de Janeiro*, A. Seixas director del *A Montanha*, Marques de Abreu director de la *Ilustração Moderna*; Tito Martins, por el *O Século*; João Duque en representación del *Diário de Notícias*; Francisco Sequeira en representación de *A Voz*, Teixeira Pinto en nombre de *Diário da Manhã*; además de Aurora Jardim Aranha, Mário de Figueiredo, Eduardo Santos, Mário Amaral y Marques da Cunha.

Y por si al evento le faltaba emoción, se creó lo que se llamó el “Gran Sorteo Nacional de Arte”. Una especie de gran rifa por la que habrían de sortearse todas las obras expuestas. Para ello se vendieron, entre los visitantes a la exposición, papeletas de cinco escudos y lotes de cinco, diez, quince y veinte papeletas y se estableció una serie de premios — hasta un total de 267 que era el número de obras donadas y exhibidas— que se otorgarían en combinación con los números premiados en la Lotería de Santo António de la Santa Casa de la Misericordia de Lisboa que habría de celebrarse el 15 de junio de 1935.

Pero además, para poder establecer la relación de los premios se pedía al público que visitaba la exposición que expresase sus preferencias. Para ello escribiría en un papel el cuadro que más le había gustado y lo introduciría en una urna¹⁶⁶. Luego se sumaría los votos y los cuadros más votados tendrían la categoría de premios principales¹⁶⁷.

Unos días después se celebró el que reiteradamente había sido anunciado en la prensa como Gran Sorteo Nacional de Arte¹⁶⁸. La publicidad siempre dejaba claro que el mismo estaba patrocinado por el Ayuntamiento de Oporto y autorizado por el Ministerio del

¹⁶⁶ Lamentablemente este tipo de votaciones son las únicas posibles en los regímenes dictatoriales, no obstante, no fuese a ser que alguien la pusiera como ejemplo, el resultado de la misma tenía sólo valor orientativo. Los premios principales estaban designados de antemano.

¹⁶⁷ El recuento se hizo el 11 de junio, y en total hubo 312 boletines de voto que dieron el siguiente resultado: una medalla de oro para el pintor Ezequiel Pereira, y otra para el escultor Américo Gomes; así mismo se clasificó con medalla de plata a los pintores António Saude y António Costa; y con medalla de cobre a Adolfo Marques, por una escultura en madera, y a Arnaldo Malho por su escultura en hierro forjado. Además se le concedió el grado de mención honrosa a los siguientes artistas: Frederico Aires, Eduarda Lapa, Alberto Silva, Júlio Ramos, Lima Machado Pereira, Tomas Moura, Armandina de Conceição, Fernanda Costa, Fernando Galhano, Eugénia Coelha, Marina Recarey, Alfredo Azevedo, Agostinho Salgado y Joaquim Costa, Alves de Sá, Alberto de Sousa, Manuel Rodrigues, Agostinho de Fonseca, Fernanda de Oliveira, Maria Adozinda Seara Cardoso, Margarida Costa, Sofia Martins, Aires de Gouveia, Maria Luiza Wright, todos ellos pintores, ya fuera en óleo, acuarela o pastel. Además recibieron mención honrosa los escultores: Maximiano Alves, Zeferino Couto, Joaquim Meireles y Izabel Gentil; los dibujantes João Monteiro, Noémia Vasconcelos, así como Ortigão Burnay, Francisco Elias y Lincoln Mendes.

¹⁶⁸ Los premios —en total 267 trabajos ofrecidos por los 252 artistas expositores— estaban valorados en 300.000 escudos y se repartieron de la siguiente manera: tres primeros premios que se correspondían con los trabajos fuera de concurso de Teixeira Lopes, Carlos Reis y Souza Pinto; cinco segundos premios que eran aquellos trabajos que, de acuerdo con las preferencias de los visitantes de la exposición, habían sido premiados con las dos medallas de oro, dos de plata y una de cobre; otros siete premios de obras que hubiesen obtenido mención honrosa y que estarían valoradas en 2000 escudos; luego otros 20 premios que eran aquellos que también habían sido clasificados con mención honrosa y valorados en 1000 escudos; más 30 premios que se correspondían con obras no premiadas pero de valor superior a 1000 escudos; y además tres premios de aproximación y 200 premios menores que estarían constituidos por las obras del resto de los expositores y que se repartirían de acuerdo con la numeración del catálogo. Estas obras estaban tasadas entre 150 y 1000 escudos, y una de ellas era *Paisagem de Castela*, un óleo firmado por Dominguez Alvarez expuesto con el número 45 y tasado en 1000 escudos.

Interior, y que su finalidad, no lucrativa, era construir tres monumentos para honrar la memoria de los pintores Silva Porto, Artur Loureiro y Henrique Pousão.

No cabe duda de que la historia del sorteo fue una excelente caja de resonancia que cumplió una doble función: por una parte, dio publicidad al evento e impidió que la exposición pasase desapercibida; por otra, sirvió como elemento de distracción. Visto con la distancia del paso de los años, todo aquello tiene un cierto aire de gran juego de salón con el que parecía entretenerse la burguesía portuense. Y efectivamente, ya se encargaban las autoridades portuguesas de que ésta pudiese vivir liberada de las veleidades y los sobresaltos que atemorizaban por entonces a sus congéneres españoles.

En cuanto a la valoración crítica de la exposición —que se clausuró con una conferencia del profesor Reynaldo dos Santos sobre la “Ventana de Tomar y su atribución a un artista portugués”¹⁶⁹—, si nos atenemos a la repercusión que tuvo en la prensa, se puede calificar de un verdadero éxito. Y todos los periódicos coincidieron en ello, y todos, más o menos, en la línea de lo que escribía Marcelo Nobre en *A Montanha*, cuando afirmaba que aquella exposición de arte había sido “desigual por la cantidad de trabajos y autores expuestos, por la forma de adquisición y por la finalidad”¹⁷⁰ de la misma.

En lo que se refiere a Dominguez Alvarez, lo cierto es que pasó bastante desapercibido, tanto para la crítica como para el público que visitó la exposición. De hecho, no le dieron ninguno de los muchos premios establecidos, y además en la mayor parte de las crónicas sobre la exposición su nombre no aparecía recogido.

Sin embargo, en algún caso sí fue reseñado y además en tono elogioso. Por ejemplo, el crítico de *A Voz*, destacaba el carácter moderno de la obra de Dominguez Alvarez: “Apreciable, como aspecto moderno, esa *Explanada da Foz* de René Bandot y el *Paisagem em Castela* de José Dominguez Alvarez, prometedores y ya notables artistas extranjeros”¹⁷¹.

¹⁶⁹ *Jornal de Notícias*, 12-6-1935, p. 6.

¹⁷⁰ NOBRE, Marcelo; “Lotaria de arte”, *A Montanha*, 30-5-1935, p. 1

¹⁷¹ BAYARD, “Ars Luza. A grande exposição dos Artistas Portugueses no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 20-5-1935, p. 3.

Por tanto, dos eran las características que seguían definiendo en este momento a Dominguez Alvarez: el tono moderno de su obra y el que fuera considerado un pintor extranjero. Esto no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que a Dominguez Alvarez en el propio catálogo, que incluía una fotografía de los artistas y una breve reseña biográfica, se le consideraba “nacido en Pontevedra (Galiza)”.

En cualquier caso, y aunque solamente sea para aclarar la profusión y el detalle con el que hemos tratado esta exposición, máxime si tenemos en cuenta el papel tan irrelevante que en ella jugó Dominguez Alvarez, conviene decir que las razones que nos llevaron a ello fueron: primero, porque esta exposición es muy ilustrativa de un cierto tipo de certámenes a los que era muy propenso el medio artístico portuense; segundo, porque la misma es ejemplo del tipo de exposiciones que agradaban al régimen, de ahí que las fomentase y respaldase; tercero, porque nos da idea de quiénes eran los nombres con peso en el ambiente cultural portuense de los años treinta; y cuarto, porque muestra la otra cara de Dominguez Alvarez, o sea, el mismo artista que se rebela contra el academicismo de Marques de Oliveira es capaz de, en poco tiempo, compartir exposición con sus máximos representantes.

Su primera y única exposición individual

Pocos meses después de esta macroexposición tuvo lugar para Dominguez Alvarez un hecho de su suma y trascendental importancia: su primera y única exposición individual. La misma fue presentada como “Exposição de Óleos e Aguarelas de Dominguez Alvarez” y tuvo, al menos en la prensa, una resonancia considerable.

En aquellos primeros días de junio de 1936 en España se vivía una situación de intranquilidad generalizada por todo el país. El recién formado gobierno de Casares Quiroga, al tiempo que trataba de acelerar la reforma agraria para calmar los ánimos de los sectores más desfavorecidos de las zonas rurales, procuraba alejar el fantasma de la insubordinación militar destinando fuera de la capital a los generales que consideraba más peligrosos. La tensión se hacía también patente en la vida cotidiana, las organizaciones sindicales comenzaron a coordinarse para la acción y los grupos falangistas se preguntaban si habría llegado ya la hora de la dialéctica de los puños y de

las pistolas. Mientras tanto, la mayor parte de los intelectuales asumieron su compromiso con la cultura y con la vida y de una u otra manera manifestaron su sentir levantando la VOZ.

En Oporto, sin embargo, el ambiente cultural debía de ser mucho más mortecino y resignado; por entonces, el poeta Teixeira de Pascoais firmaba ejemplares de su último libro *S. Jerónimo e a trovoada* en la librería Lelo, y en los cines Batalha y Carlos Alberto de Oporto, se estrenaba la versión portuguesa de *Vésperas de Combate*, la película de Marcel d'Herber que protagonizaron Victor Franceau y Gabriel Signoret y que la crítica portuguesa calificó como “un canto a la patria, a la disciplina y a la camaradería”¹⁷². También por entonces se preparaba una exposición de homenaje a Aurélia de Sousa en el Palacio de Cristal; y en el Teatro Rivoli, en sesión doble, la vedette Karina Bell triunfaba con la comedia musical *Cinco raparigas encantadoras*.

La exposición se inauguró el 6 de junio en el Salón Silva Porto y de sus paredes se colgaron un total de 66 obras, treinta y una de las cuales eran óleos, otras tantas acuarela y cuatro “gouaches”. Para la exposición se editó un sencillo catálogo, impreso en la casa Nun' Alvares de Oporto, que incluía el título de las obras expuestas, la técnica empleada en la realización de las mismas y el precio con el que se ponían a la venta.



Dominguez Alvarez en su exposición de 1936

Sólo dos de estas obras, dos óleos que pertenecían al arquitecto Cassiano Barbosa, no estaban tasadas, el resto oscilaba entre los 4500 escudos de la obra más cara, un cuadro titulado *Clérigos* —que era probablemente la obra más conocida de Dominguez Alvarez y que por entonces ya había sido reproducido, entre otras, en las páginas de *O Diabo*— y los 80 escudos de la obra más barata, un gouache titulado *Paisagem*. De todas las demás,

¹⁷² “Batalha e Carlos Alberto”, *O Comércio do Porto*, 12-6-1936, p. 6.

tan sólo otros siete óleos superaban los quinientos escudos y más de cuarenta de ellas podían comprarse por la mitad de ese dinero. De las treinta acuarelas expuestas, sólo una, *Casa amarela*, estaba tasada por encima de los doscientos escudos, el resto podía comprarse por menos de esa cantidad, y diez de ellas hasta por cien escudos.

Llama la atención que muchas de las obras expuestas por Dominguez Alvarez tuvieran temática española, casi siempre paisajes, y más aún, que ésta no se limitase a Galicia, dada su ascendencia gallega. Efectivamente, si nos atenemos a los títulos, en aquella exposición se mostraron motivos de los más distintos y alejados puntos de España. Desde la cornisa Cantábrica (Santillana del Mar o Fuenterrabía) hasta las proximidades del Estrecho (Catedral de Cádiz), desde Pontevedra (Plaza de la Leña) hasta Valencia (Portada de Santo Domingo), desde la meseta (Toledo, Ávila, Segovia, etc.) a los campos de Olot en Gerona. Esto confirma que los viajes de Dominguez Alvarez a España no se limitaron a las visitas que hizo a sus parientes de Salcedo, en las afueras de Pontevedra, ni a su reiterada querencia por Santiago, sino que probablemente en uno de ellos se adentró por las tierras de Castilla, bajó hasta Andalucía, subió luego por el Levante a Cataluña y es probable que desde allí se volviera a Portugal por la orilla del Cantábrico. En cualquier caso, de ese viaje del que no tenemos otro testimonio que los títulos de estas obras y de otras que no fueron expuestas, se surtió en gran parte la exposición del 36.

El resto de las obras colgadas se centraban en motivos del viejo Oporto, de ese que rodea a la catedral, el de las calles húmedas y empinadas, llenas de recovecos y tabernas, de rincones repletos de tipismo y de pobreza a los que tan sensible era Dominguez Alvarez, y que sin embargo tanto recelo despertaban en los bien situados de las nuevas avenidas. Tal vez porque, como decía Bayard al hacer la crítica de la exposición, “los rincones de Oporto que pinta Dominguez Alvarez tienen su qué de Patio de los Milagros”, y añadía: “son rincones pintorescos pero peligrosos, que ya no nos reservan las sorpresas de un lance de capa y espada, pero adonde se aconseja al transeúnte que los visita que disponga muy bien de sus músculos y de la más atrevida y serena decisión”¹⁷³.

Con todo, aquella primera exposición individual de Dominguez Alvarez no pasó de ser un acontecimiento local cuyos ecos difícilmente pudieron oírse en Lisboa, pues ni el

¹⁷³ BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, *A Voz*, 9-6-1936, p. 4.

Diário de Lisboa, ni el *Diário da Manhã*, ni el *Diário de Notícias*, todos ellos periódicos editados en la capital, hicieron la más mínima alusión en sus páginas a la exposición de Dominguez Alvarez.

En Oporto, sin embargo, el acontecimiento sí contó con el respaldo de la crítica. La exposición no sólo fue recogida por los diarios de mayor tirada como *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* o el *Jornal de Notícias*, sino también por los de ventas más reducidas, independientemente de su línea ideológica. Así refirieron elogiosamente la exposición tanto el ultraconservador y ultranacionalista *A Voz*, como el progresista *O Diabo*, y no sólo, pues incluso hasta el semanario confesional *A Ordem*, que raramente prestaba atención a las artes plásticas, se refirió a la exposición de Dominguez Alvarez como “una interesante exposición de pintura sobre motivos de Portugal y España”¹⁷⁴.

Además la crítica no sólo reseñó la exposición, sino que también se mostró muy receptiva con la obra de Dominguez Alvarez. Para Aurora Jardim Aranha, que era la encargada de reseñar las exposiciones de artes plásticas en el *Jornal de Notícias*, la obra de Dominguez Alvarez “había acusado notables progresos desde la última exposición (...) tanto en el dibujo, que está más dentro de las leyes de la verdad, como en el colorido [que] se reviste de más armonía y humanismo”¹⁷⁵. Este elogio de Aurora Jardim es la confirmación del inicio de la involución de Dominguez Alvarez.

Muy positiva fue también la reseña que sobre la exposición se publicó en *O Comércio do Porto*¹⁷⁶. El cronista de este periódico se refirió a la misma como una “interesante galería de óleos y acuarelas”, y a Dominguez Alvarez como “un interesante temperamento de artista, valiente sin ser irritante, moderno sin ser futurista y desenvuelto sin ser irreverente”. Y además consideraba que la visión que Dominguez Alvarez tenía del arte pictórico era personalísima y sobremanera subjetiva, lo que hacía de él “un pintor personal, espontáneo e, incluso, brillante”. También destacaba este cronista, su sensibilidad y su capacidad técnica, así como su acierto al elegir los motivos, “a los que sabe transmitir alma y carácter”.

¹⁷⁴ “O Pintor Domínguez Alvarez”, *A Ordem*, 6-6-1936, p. 3.

¹⁷⁵ ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1936, p. 2.

Para Bayard¹⁷⁷, seudónimo de Francisco Pereira e Sequeira, el artista había “encarado los aspectos presentados con bastante maestría e incluso originalidad”. Consideraba este plumista del periódico católico *A Voz* que Dominguez Alvarez, “hijo de la mayor y más loable modestia”, había demostrado conocer bien lo pintoresco de la ciudad en la que vivía y los encantos del terruño gallego que lo había visto nacer” (sic). No debe extrañar esta confusión sobre el lugar de su nacimiento, pues en la mayor parte de las críticas a la exposición, a Dominguez Alvarez se le reseña como pintor gallego afincado en Oporto.

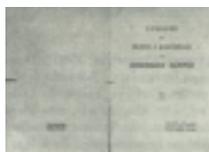
Particularmente amable es la crítica que recibe en el izquierdista *O Diabo*, firmada por Sérgio Augusto Vieira, y en la que se recuerda su pasado vinculado al grupo *Mais Além*, de donde conserva, dice, “su independencia”, “este pintor moderno, con aires de clásico nuevo, que está libre de academicismos, y de manierismos de escuela”. Para Sérgio Augusto Vieira, Dominguez Alvarez es un pintor moderno, pero advierte sobre lo peligroso del uso de este concepto porque en Alvarez moderno no es sinónimo de disparatado o desorientado como sucede con la mayoría de los modernos del impresionismo, expresionismo y post-impresionismo, verdaderos naufragos en un mundo “insentido y confuso”. “Alvarez —continúa— es un moderno sensato, un pintor equilibrado, poseedor de una técnica sobresaliente, aunque a veces le notemos un leve furor demoniaco en las formas”. Y añade aún, en el mismo tono elogioso, y parafraseando a Eugenio d’Ors, que Alvarez es “un pintor de memoria, con una imaginación viva y un poder inventivo, cuando no evocativo, extraordinario”. Finalmente Vieira termina su crítica a la exposición señalando cómo artistas admirables de la categoría de Joaquim Mir, Sisquella o el propio Joan Miró, “se sentirían satisfechos y orgullosos por la compañía del artista gallego Dominguez Alvarez”.

Así pues, si reparamos, los aspectos que más valora Sérgio Augusto Vieira en la obra de Dominguez Alvarez, son los mismos que, desde hacía años, venían siendo defendidos en las páginas de *Presença* como propios de los verdaderos artistas, esto es, independencia, originalidad, sinceridad y modernidad. Es ésta, probablemente, la crítica más acertada y atenta, pese a la brevedad, de todas las que recibió con motivo de esta exposición, que,

¹⁷⁶ “Arte: exposição Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 12-6-1936, p. 6.

¹⁷⁷ BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, *A Voz*, 9-6-1936, p. 4.

por otra parte, tuvo bastante eco en la prensa, si bien en la mayor parte de los casos eran tan sólo breves reseñas o simples recordatorios de la exposición.



Catálogo de la exposición

Prueba de lo uno y de lo otro fue, en el primer caso, la breve alusión que apareció en el semanal *A Ordem*, donde se decía, sin justificar por qué, que “dadas sus cualidades de estudio, trabajo y probidad artística, le auguramos al joven pintor un brillante éxito y la mayor prosperidad”¹⁷⁸. Prueba de lo segundo pudo ser la referencia aparecida en el *Jornal de Notícias*, periódico en el que por entonces, como veremos más adelante, colaboraba Dominguez Alvarez con cierta asiduidad, por ejemplo el 10 de junio se reproducía en sus páginas una fotografía del pintor con el cuadro *Clérigos* al fondo, con el siguiente pie de foto: “continúa abierta al público desde las 9 a las 12 y desde las 14 a las 19 hasta el próximo 15 la exposición de óleos y acuarelas que aquel nuestro apreciado amigo y colaborador viene realizando en el Salón Silva Porto y que ha despertado vivo interés entre nuestros mejores aficionados al arte. Ya fueron adquiridos algunos cuadros”¹⁷⁹.

La tercera fase de su obra

Tras la exposición individual en el Salón Silva Porto, se inicia lo que Fernando Lanhas calificó como la tercera fase de su obra, caracterizada por la vuelta al paisajismo y la renuncia, en pro del virtuosismo técnico, a la visión personal y singularísima de su etapa anterior. Se trata de obras, por lo general pequeñas, bien acabadas y que demuestran un perfecto dominio de la técnica del óleo y una excelente maestría en el uso del color. Están en la línea de lo que se dio en llamar “tardonaturalismo”, que por otra parte era el gusto dominante en Portugal en el segundo cuarto del siglo XX y no sólo fuera de los límites académicos, sino también, y quizá sobre todo, dentro de la propia Escuela. Es esa parte de su obra, que se ha dado en llamar los paisajes de la desistencia, a la que necesariamente hemos de referirnos.



Paisagem

¹⁷⁸ “O Pintor Domínguez Alvarez”, *A Ordem*, 6-6-1936, p. 3

¹⁷⁹ “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1936, p. 2.

Probablemente la primera vez que se alude públicamente a esta, digamos, claudicación de Dominguez Alvarez, es por medio de la pluma del también pintor João Alberto en un artículo muy elogioso y condescendiente aparecido en el *Sol Nascente* el día de año nuevo de 1938. En ese artículo, titulado “O pintor Dominguez Alvarez”, João Alberto, sin aludir directamente al pintor portugués, escribe:

Algunos pintores sin la personalidad suficiente para resistir la influencia degradante de un medio tan funesto, viven agitados en un vaivén de pelota de goma; se desbordan en saltos de una tendencia a otra, perdidos entre lo que les sale de dentro y la necesidad social de agradar a un grupo de tercios, sólidamente anclados en mohosos preconceptos.

Se establece un conflicto entre la necesidad íntima y la necesidad social de agradar. Esta lucha interna termina siempre en la manifestación clara de los más tristes resultados, expresión de una impotencia absoluta de producción o, más vulgarmente, la exposición impúdica de habilidades nulas e insustanciales¹⁸⁰.

Luego, en 1958, apareció publicado por la editorial Artis un ensayo de Alberto de Serpa, calificado por la crítica como “subjetivísimo y encantador”¹⁸¹, en el que trazaba una semblanza enternecida y admirativa de Dominguez Alvarez, pero en el que se recordaba también su trayectoria involutiva y en cierta forma lamentable. En él, Alberto de Serpa, que fue, como sabemos, uno de sus mejores amigos y uno de los mayores defensores de su memoria, se lamentaba de que en un momento determinado Dominguez Alvarez, tentado por el ambiente y por los “buenos consejos” de familiares y amigos prácticos, “se hubiese dejado ir, y hubiese comenzado a ser una especie de Silva Porto sin vaquitas, de Pousão que sustituyese las “vv” por las “bb”, dándose a una pintura bucólica y vendible”¹⁸². En otra parte de ese ensayo, refiriéndose a esta última fase, se decía:

los valores fueron aquietados por la monotonía y por la mengua paisajista de los arrabales portugueses, por la complacencia y la placidez de una copia en la que no tienen cabida más inquietudes que las de la naturaleza.

¹⁸⁰ ALBERTO, João, “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Sol Nascente*, Ano 1, Nº 22, 1-1-1938, p. 10.

¹⁸¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de transfiguração”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 62.

¹⁸² SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 8.

A raíz de ahí, otro de sus amigos, y probablemente el otro gran valedor de su obra, el poeta Adolfo Casais Monteiro publicó en Brasil, donde se encontraba exiliado, un artículo reseñando este ensayo en el que se decía que Dominguez Alvarez en la última fase de su obra “había quedado reducido a simple paisajista porque le faltó coraje para seguir pintando las ‘horrendas’ escenas de calle que le había inspirado, en torno a 1930, algunas telas admirables”¹⁸³. En otro momento de ese mismo artículo es aún más claro

Alvarez quiso agradar, y las pinturas de sus últimos años son una triste prueba de abdicación; le faltó coraje para seguir siendo diferente a los demás.

Tanto uno como otro ya habían aludido con anterioridad y con cierto empeño a esa desistencia, recordemos por ejemplo la polémica que se montó con motivo de la exposición retrospectiva de 1942 o el intento conjunto de montar por entonces una exposición en la que sólo figurasen las obras que ellos consideraban más significativas e importantes de Dominguez Alvarez. En cualquier caso esa diferenciación ha estado siempre patente al hablar de la obra de Dominguez Alvarez. También hoy se valoran de muy distinta manera las obras de una y otra fase.

No obstante hubo autores que, en consonancia con su gusto estético, describieron la evolución artística de Dominguez Alvarez como “una bella curva ascendente”¹⁸⁴, incluso los que, como Artur Portela, consideraron la pintura de la última fase como la mejor pintura del artista. En esta línea estuvieron también Sérgio Augusto Vieira y Claudio Correia de Oliveira Guimarães, que destacaba, sobre todo, las pinceladas anchas como golpes de espátula que eran a su entender reflejo de decisión, fuerza y vida. Así como un escrupuloso equilibrio en las líneas significativas y un acentuado gusto por las formas sólidas, lo que hacía de Dominguez Alvarez un notable paisajista¹⁸⁵. Sérgio Augusto

¹⁸³ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez” in *O Estado de São Paulo*, 4-1-1959. Artículo reproducido en *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 45-46.

¹⁸⁴ PAMPLONA, Fernando de, “Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário da Manhã*, 10-2-1943, p.3.

¹⁸⁵ GUIMARÃES, Claudio Correia de Oliveira, “Um artista Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5-2-1953, p. 7. Sin embargo, este autor, que considera lógica la evolución que siguió la obra de Dominguez Alvarez, en otro momento de ese mismo artículo califica de “heroica, bravía e inquebrantable” la resistencia del pintor a ceder al convencionalismo académico de su tiempo, y eso en medio de una existencia en la que, según él, no faltaron aspectos bien dramáticos. En otro momento de ese mismo artículo define a Dominguez Alvarez como “temerario nefelibata plástico” y valora el que no hubiese cedido a las presiones de la aceptación servil de los moldes banalizados”. Esta circunstancia de decir en un mismo artículo lo uno y lo contrario es

Vieira recordó que Dominguez Alvarez le había dicho en los últimos meses de vida: “Hoy que creo haber conseguido una técnica mía, sólo mía, con la cual puedo atreverme a grandes cometidos, me falta la salud. Es triste”¹⁸⁶. Tal como muchos años antes ya había escrito Lope de Vega:

Mas cuando un hombre de sí mismo siente
Que sabe alguna cosa y que podría
Comenzar a escribir más cuerdamente,
Ya se acaba la edad...

Por el contrario también hubo cronistas, como el escritor Tomaz de Figueiredo¹⁸⁷, que fueron muy duros con la evolución artística de Dominguez Alvarez y otros, como Diogo de Macedo¹⁸⁸, que aún prefiriendo la pintura de su última fase renunciaron a valorar si la misma debía ser juzgada con criterios de evolución o de renuncia. Luego estuvieron también los críticos que dieron explicaciones bastantes personales y difícilmente clasificables¹⁸⁹.

algo que he observado con cierta frecuencia y que a mi entender refleja de algún modo el carácter aficionado de buena parte de la crítica que escribió sobre Dominguez Alvarez.

¹⁸⁶ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudio do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942, p. 2. Sin embargo, en contradicción con esa afirmación están las palabras de Alberto de Serpa que dice una de las últimas veces que lo fue a visitar a Dominguez Alvarez, “a la hora de la despedida me cogió las manos y me hizo prometerle que organizaría una gran exposición a nuestro gusto”. Con lo que según Alberto de Serpa con esas palabras Dominguez Alvarez se estaba reafirmando en su pintura anterior a la tercera fase. Véase SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 9.

Después, cuando fui a acompañarle a la sepultura, supe que sus últimas palabras habían sido: “Apague-me a luz. Quero dormir”. Efectivamente, bastaba de luz y de lucha¹⁸⁶.

¹⁸⁷ Para Tomaz de Figueiredo la pintura de Alvarez debe ser entendida como una especie de “abdicación del ser”. Y se lamenta amargamente de que una obra que prometía mucho hubiese descendido a la categoría de lo “habilitoso”, hubiese renunciado a expresar el alma y se hubiese contentado con describir ambientes. Véase: FIGUEIREDO, Tomaz de; “O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes”, *Acção*, 18-2-1943, p. 3.

¹⁸⁸ Para Diogo de Macedo, que como decimos no quería entrar a valorar si había que hablar de “evolución o sencillamente de renuncia”, la pintura más interesante era la de la primera etapa, aquella en que “el artista se lanzó al arte con la lealtad fogosa e instintiva de su temperamento, sin influencias escolares, cuando sus preocupaciones técnicas eran simplemente los auxiliares necesarios para la intensificación de lo que llevaba dentro”. Por eso su primera obra había sido la que le había causado mayor “admiración”, la que le había provocado mayor “emoción”. Y escribe: “aquella pintura, aquella atrevida individualidad de concepción y creación, expresaba la vida con sinceridad y originalidad”. Por el contrario, su obra final expresaba tan sólo “los encantos, las alegrías, las minucias y los efectos decorativos de la naturaleza y del paisaje”. Véase MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Ocidente*, nº 59, marzo 1943. pp. 339-340.

¹⁸⁹ Como pudo ser, por ejemplo, la que apareció en el periódico *República* con motivo de la retrospectiva de Lisboa en 1943, y en la que se interpretaba la evolución artística de Dominguez Alvarez casi en clave mesiánica. Para aquél cronista en la obra de Dominguez Alvarez había que distinguir dos fases, una “universal” y otra “peninsular”. En aquélla el artista revelaba un proceso amplio y abarcaba temas que lo llevaban a la consagración general; en ésta su sensibilidad se habría restringido a motivos portugueses y españoles, a sus preocupaciones estéticas. Dominguez Alvarez —decía el cronista anónimo— en el primer



Paisagem

Esa claudicación ha sido entendida y explicada por la crítica de distinta manera, aunque siempre se alude a la enfermedad del pintor y a la pobreza del medio en el que éste desarrolló su obra como las dos razones principales. Para Guilherme Camarinha¹⁹⁰, la razón estaba en que “fueron tiempos violentos para el pintor”, sobre todo porque él presentía cómo “la muerte se aproximaba” y se veía en la “necesidad de sobrevivir en un medio en el que él ya no podía sustentar sus creencias y sus descubrimientos”.

Jaime Isidoro está también entre aquellos que justifican esta tercera fase de su pintura por la necesidad que tenía Dominguez Alvarez de terminar la carrera de Bellas Artes. Para este acuarelista portuense, Dominguez Alvarez se dispuso a realizar una pintura que estaba en consonancia con el espíritu de la Escuela. Y añade:

Se dio así, al “aportuguesamiento” de su pintura que fue la verdadera y funesta metamorfosis de Dominguez Alvarez. Es, pues, sin reacciones, sin problemas en la expresión, sin drama, sin inquietud estética, cómo Dominguez Alvarez satisface su pasión de pintor en decenas y decenas de cuadros de los alrededores de Oporto, haciendo una pintura aburguesadamente agradable y lírica, dominada por la técnica. La habilidad aprendida le embotó el sentido creador.¹⁹¹

También José Luís Porfírio¹⁹² ha reflexionado sobre esta “claudicación”. Para el director del Museo de Arte Antiga y crítico del *Expresso* parece necesario contextualizar el espacio en el que vivió Dominguez Alvarez para poder entender su evolución. Saber que era un ser intuitivo y parcialmente informado, que vivió en medio de poderosas contradicciones sin los instrumentos ni las influencias que pudieran ayudarle a resolverlas, en un país que oficialmente se situaba entre el folklore y el portugués suave.

caso quiso lanzar un mensaje al mundo para que valorase sus méritos reales; en el segundo, se limitó a dar una nota de ternura al país que le fue cuna y a aquél que iluminó el despertar de sus progenitores”. Véase “Artes plásticas: Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 9-2-1943, p. 7.

¹⁹⁰ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

¹⁹¹ ISIDORO, Jaime, «Dominguez Alvarez, pintor português de ascendência galega», *Céltica* (Caderno de Estudos Galaicos-portugueses-Organização de Oliveira Guerra), Oporto, 1960, p. 100.

En esas circunstancias, parece decirnos José Luís Porfírio, los únicos caminos que le quedaban a Dominguez Alvarez eran la adaptación, el silencio o la involución, y en su opinión, la vida le llevó por este último. No obstante para Porfírio tampoco fue ajeno a una notoriedad que pese a ser justa, no dejó de tener aspectos más o menos sentimentales y oportunistas.

No obstante, también han sido varios los pintores o estudiosos que han reivindicado la necesidad de valorar esta última fase de su pintura, en la que encuentran particularidades suficientemente atractivas como para no arrinconarla en el tardonaturalismo mimético y convencional que caracterizó al paisajismo de otros pintores de su tiempo. Así, Fernando Lanhas¹⁹³ considera que hay que valorar:

la sabiduría de Alvarez al hacer uso de su paleta (...) esa mezcla de verdes con rosa o violeta con la que llegaba a tonalidades raras por la expresividad y angustia que contenían

Otro de los pintores que encuentra en muchas de esas obras la impronta del Alvarez de los años anteriores es Guilherme Camarinha. Según le contó a Isabel Oliveira e Silva¹⁹⁴:

Hay también aspectos tristes de Alvarez en esa fase de su pintura. Por ejemplo, unos campos verdes de Valongo, de los alrededores de Oporto que él pintaba con unos verdes crudos, pero de una crudeza triste y con unos cenizas especiales, muy diferentes, todo subrayado por una materia gruesa y terrosa.

Y, en otro momento de la referida entrevista, añade:

Al final, sólo aparentemente, son paisajes tranquilos; porque si los analizamos de cerca son realmente dramáticos. Todo se conjuga. Es la pincelada que se vuelve completamente espesa. Es, casi, la desistencia del color; con el cartón sirviendo de soporte en esa desesperación final que es el resultado de la falta de muchas cosas

¹⁹² PORFÍRIO, José Luís; “Alguns fragmentos”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 60.

¹⁹³ LANHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 26.

¹⁹⁴ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

Y en cualquier caso, aun reconociendo en esa pintura una suerte de desposeimiento del compromiso con la modernidad, la misma es también una afirmación de lo vivido, pero expresado con cierta gratitud, con alguna complacencia, como en aquellos versos de Francisco Brines que son también una despedida:

Con todo, en este invierno tan lejano,
hay un calor de vida ya gastada,
la seca aceptación del mal o la alegría,
un secreto entusiasmo de haber sido.

Por lo demás, Dominguez Alvarez en la mayor parte de sus paisajes responde al patrón típico del paisajista de su tiempo: cuadros de tamaño mediano o pequeño, soporte rígido y técnica del óleo. El óleo ha sido desde que se generalizó su uso en el Renacimiento, la técnica más utilizada en la pintura de paisajes. La facilidad con la que se fabrica y las posibilidades que ofrece al pintor han favorecido esta difusión. Permite el retoque y la corrección, proporciona una gama casi infinita de matices y texturas, y la lentitud de su sacado la hace resistente al inevitable deterioro que acarrea el paso del tiempo o la persistencia de la luz.

Obviamente, el hecho de que el óleo sea un medio denso, luminoso y opaco permitía a Dominguez Alvarez, como al resto de pintores, corregir, añadir o cambiar los elementos de una composición, las formas de éstos o incluso los colores que las sugieren, y no sólo durante el proceso de elaboración, sino incluso también después de haberse dado por terminado el cuadro. Si bien los soportes más utilizados para la pintura al óleo suelen ser los lienzos, generalmente tela de lino o algodón tensada sobre un bastidor de madera, Dominguez Alvarez, sin embargo, aunque los utiliza, recurre con más frecuencia al cartón o la madera. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que muchos de sus cuadros fueron pintados directamente en exteriores, por lo que resulta normal que utilizase soportes rígidos, igual que es lógico, como dijimos antes, que fuesen de pequeño tamaño.

Es quizá ahora el momento propicio para hablar sobre el proceso que solía seguir Dominguez Alvarez a la hora de elaborar su obra. Por lo general, este **proceso de elaboración** responde siempre al mismo esquema, primero el pintor toma apuntes rápidos



Dominguez Alvarez pintando

en el exterior, *in loco*, y luego, en el taller, los recrea. De ello hay varios testimonios todos coincidentes. Por ejemplo, los hermanos Corrêa d'Oliveira Guimarães que fueron amigos de Dominguez Alvarez, publicaron en 1982 un artículo en el *Primeiro de Janeiro* en el que evocaban los hábitos de trabajo del pintor portuense:

Alvarez recorría la ciudad y sus alrededores buscando atmósferas (exteriores) de aire libre [...] Errando por serpenteantes veredas, zonas arbóreas, tamizados manzanares, poblaciones periféricas, Alvarez se encanta con motivos que luego reproduce. Hace un alto, arma su caballete o dibuja, en su inseparable bloc, sobre las rodillas, las sugerencias que lo conmueven [...] Cuando vuelve a aquel inadecuado taller de pintura, los óleos, las acuarelas o los simples bosquejos a lápiz, traen ya del exterior la captación del paisaje...¹⁹⁵

También el poeta Alberto de Serpa insiste en aspectos similares:

Sacaba unos papelitos más pequeños que una mano abierta, y, protegido del sol en una sombra, o de la lluvia en un portal —era un pintor de todas las estaciones y de todas las horas— con el lápiz fijaba aquellos motivos triviales y menudos que el arte después haría raros y altos.¹⁹⁶

Algo parecido dejó escrito el presencista Guilherme de Castilho refiriéndose a los últimos años de vida del pintor

“pintaba cada día media docena de minúsculas tablitas, poco más grandes que tarjetas postales, y que estaban destinadas a servirle posteriormente de bocetos para cuadros mayores. Salía muy temprano de casa cargado con el caballete y el resto de utensilios, el fardel para todo el día, y se estaba por ahí pintando hasta que caía la tarde. Andaba todos los alrededores de Oporto —Campanhã, Ermesinde, Ramalde...—, y había lugares en los que “el señor del cabello greñudo” se había convertido ya en una figura estimada y popular”¹⁹⁷.

También los familiares nos han dicho que terminaba los cuadros en el amplio patio trasero de su casa familiar. Esta recreación del motivo en el taller ayudaría, según Vasco

¹⁹⁵ GUIMARÃES, Corrêa d'Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

¹⁹⁶ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 6.



Paleta de Dominguez Alvarez

Graça Moura, a explicar los pequeños formatos y la simplificación de los volúmenes¹⁹⁸. Es más, para Graça Moura es precisamente en ese distanciamiento entre el apunte inicialmente garabateado en un papel y su posterior ejecución final en el lienzo donde reside buena parte del encanto de su obra, porque en ese momento final Dominguez Alvarez ya no ve el paisaje real que quiere pintar sino su razón plástica¹⁹⁹.

También muchos de estos cuadros fueron terminados en lo que él llamaba con credulidad su estudio. En realidad un espacio reducido en el semisótano de la casa que ha sido muy bien descrito, entre otros, por Alberto de Serpa o Guilherme de Castilho, en cierta forma alarmados por lo inadecuado del espacio. Otros lo han calificado de “cuarto miserable en el sótano”²⁰⁰ o de “cubículo depresivo”²⁰¹.

La entrada en aquello que él llamaba su “atelier” era una operación harto difícil que requería algo de gimnasia y no poca cautela para no golpearse en la cabeza con el dintel de la pequeña puerta de entrada. Estaba nada más entrar a la izquierda. No debía de tener ni un metro de altura porque me acuerdo de que era necesario casi acuclillarse para penetrar en el pequeño cubículo al que se descendía por una escalera de media docena de peldaños. Allí adentro era como si estuviésemos metidos en una caja. El compartimento no mediría más de tres metros de largo por dos de ancho. A la derecha, hasta la mitad de la pared, había un armario corrido donde él guardaba sus telas —las más antiguas. Las recientes —y en esa época pintaba varias por día— estaban apoyadas a lo largo de las paredes, encima de la repisa que formaba armario, por todas partes. Una vez allí dentro, era difícil moverse, tal era la sensación de *encobremet*, el recelo a desmoronar todas aquellas pilas de cuadros y más cosas encajadas y apoyadas unas en otras, en un equilibrio engañosamente conseguido. La luz venía de dos pequeños postigos, a la izquierda, que quedaban exactamente al nivel de la calle. Encuadrados en ellos, se veían los pies y el principio de las piernas de las personas

¹⁹⁷ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 143.

¹⁹⁸ MOURA, Vasco Graça; “Um Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 4 y 5.

¹⁹⁹ MOURA, Vasco Graça; “Um Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 5.

²⁰⁰ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 67.

²⁰¹ GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

que pasaban. En medio de todo aquello aún fue posible hacer espacio para dos sillas, una para mí, otra para él²⁰².

Alberto de Serpa, más preciso, incluso nos da las medidas:

Era lo que Alvarez llamaba, con tanta seriedad como los amigos ironía, su “atelier” (...) traspasada la puerta de entrada, había a la izquierda otra puerta, esa de tales dimensiones que sólo en cuclillas se pasaba y se bajaba a la parte de la bodega, un compartimento cuyas dimensiones aquí dejo para la historia, vergüenza y esperanza: 3,40 de largo, 2,50 de ancho, 1,80 de alto. La luz venía del suelo de la calle, por dos tragaluces de 1,14 por 0,48. Dos sillas, un caballete, dos armarios de media altura casi sin fondo, y en estos, y sobre ellos, por el suelo, en los derrames de los tragaluces, por las paredes: cuadros, cuadros, cuadros...²⁰³

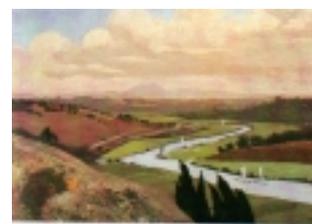
En ese taller debían estar también los envoltorios que compraba en las droguerías y que le servían para fabricar las tintas que después utilizaba, porque otro de los mitos que se repiten siempre cuando se habla de Dominguez Alvarez es el de que él se fabricaba sus propias tintas

Si alguien pasaba por el taller a visitarlo él no dejaba de pintar, pero si la conversación se prolongaba, sacaba de los armarios botellas y envoltorios con los preparados (preparativos) de la droguería y se fabricaba las tintas —en cierta ocasión vi cómo con una navaja le arrancaba a una teja el color de un tejado—²⁰⁴

Algo similar ha contado también Guilherme Camarinha

hacía pintura con materiales que fabricaba él mismo con tintas de droguería, polvos, que mezclaba con albayaldes de mala calidad, y con eso producía la materia²⁰⁵.

Ahora bien, centrándonos en las **obras de esta última fase**, habría que decir que prácticamente todas son paisajes. Unas



Rio Vouga

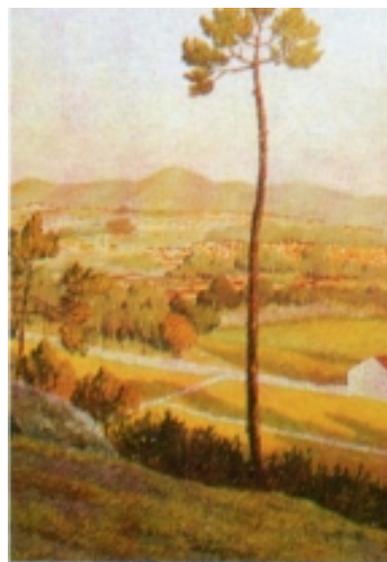
²⁰² CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 142.

²⁰³ SERPA, Alberto de; *Alvarez*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958, p. 7.

²⁰⁴ *Ibídem*

²⁰⁵ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 38.

veces son paisajes amplios, de enormes vistas, por los que discurre sinuoso y tranquilo un río navegado, como en *Rio Vouga* (47 x 64 cms). A los lados las márgenes frondosas, el verde tierno de las riberas o los más alejados ocres de las tierras cultivadas; y en lo alto el cielo cirroso, filamentos de lana cardada que esconden el azul esférico. Hay mucha luz en este cuadro y un ligero viento que mueve los arbustos del primer plano. En otras obras —*Paisagem* (47 x 59,5 cms) o *Paisagem* (47 x 60,5 cms) los cuadros de este periodo no tienen títulos son sólo *paisagens*— los cielos son mucho más fríos y ferruginosos, parecen tardes de invierno. Unas veces son campos cultivados, maizales, huertos, etc., otras son claros de monte, pequeñas llanuras en medio de árboles altos. Unas veces los campos aparecen bien parcelados, en otros no se pueden distinguir las zonas de cultivo. Hay tardes de verano con los campos agostados y días de invierno con verdes fríos e intensos. Por lo general, son vistas amplias miradas casi siempre desde arriba en las que casi nunca se ve a nadie, pero sabemos que están habitadas porque hay casas, hay huertos, incluso hay pueblos. Otras veces son eras, casas de aldea, alpendres, remansos de agua en los que se reflejan las formas próximas, incluso ferias y mercados populares, son muchos campos distintos pero es siempre el mismo paisaje. Los paisajes de la desistencia, el naturalismo al estilo de Malhõa, como los calificó Isabel Oliveira e Silva.



Paisagem



Paisagem

Los colores utilizados en esta fase fueron los que mejor estudió Fernando Lanhas y probablemente los que más le entusiasmaron, según él mismo nos confesó en el verano de 1997, sobre todo, por su disposición en el lienzo, con lo que se demostraba que Dominguez Alvarez tenía un dominio de la técnica y del color absolutamente magistral, o en palabras suyas, “intuitivamente magistral”. Las combinaciones podían ser aparentemente inexplicables, pero los resultados eran extraordinarios.

Afortunadamente tuvimos la oportunidad de que Fernando Lanhas nos permitiese ver parte de lo que había sido aquella suerte de diagrama cromático elaborado por él en 1950 sobre los colores utilizados por Dominguez Alvarez y que se mostró junto a la obra del pintor en el Ateneo Comercial de Oporto en 1951. De su estudio, así como de la observación detenida de las obras que conocemos de Dominguez Alvarez y que fueron realizadas después de 1937, deducimos que en su paleta están prácticamente todos los verdes, un color que, por otra parte, hasta entonces había utilizado bastante poco. Así encontramos, preferentemente, verdes más oscuros, verdes amarillentos, verdes azulados, el verdacho y las coloraciones verdinas, las coloraciones oliváceas y acetrinadas, el verde basalto, etc. Son verdes envolventes y tangibles unas veces, diáfanos y casi imperceptibles otras, a veces muy saturados y frecuentemente de textura visual brillante. No obstante, es imposible y descabellado querer describir la variedad de verdes que utiliza en sus últimos años Dominguez Alvarez. Verdes que, por otra parte, casi nunca aparecen solos, pues el pintor sigue recurriendo a las coloraciones grises cenicientas, a los tonos cálidos, al rojo para los tejados y a las coloraciones ocre y pardas.

En cualquier caso, es de sobra conocido que ésta es la fase más rica y variada de la tabloza de Dominguez Alvarez, pero también su fase menos original y llamativa. La maestría en el uso de los verdes nadie se la discute a Dominguez Alvarez, pero tampoco creemos que nadie se atreviera a discutírsela a algunos de sus compañeros de generación que, sin embargo, han pasado bastante desapercibidos en la historia de la pintura portuguesa contemporánea. Ciertamente, dominar las coloraciones verdosas a mediados del siglo XX, como mucho, podía dar pie a elucubraciones sobre el uso de este color y las sensaciones que el mismo nos sugiere, pero difícilmente, si además servía para recrear paisajes, podría haber aportado algo de novedoso u original en el fantástico y complejo mundo de la historia del arte.

Y nadie discute que el verde sea un color sugerente y lleno de connotaciones sobre el que se ha escrito mucho. Por eso se sabe que el verde está asociado gustativamente con los sabores agrios o ácidos; olfativamente con las fragancias aromáticas; visualmente con las dimensiones medias, con lo plano y con lo estático; auditivamente con la nota “Do” y la consonante “L”; y táctilmente, con la blandura, la tibieza o la humedad. Y hasta es probable, no vamos nosotros a discutirlo ahora, que todo ello esté en esas obritas

impresivas y casi todas sin firmar que pintó Dominguez Alvarez en los últimos años de su vida. Las obras de la “desistencia”, como las llamó Isabel Oliveira e Silva, que hoy pululan por subastas y colecciones, de mano en mano, verdaderas y apócrifas, todas bajo sospecha. Incluso es posible que esos verdes de Dominguez Alvarez den pie para que algún crítico hable alguna vez del color de la esperanza y del deseo del artista de recuperar, a través de él, el paraíso perdido y la eterna juventud que el verde también simboliza. Y aún será posible que haya otro crítico todavía más sagaz y exagerado que recuerde que se puede asociar este color con el verdor sinestético de los dolores pectorales relacionándolo así con la vida física de Dominguez Alvarez. Pues bien, ni siquiera así, ni con todas estas sugerencias y asociaciones, Dominguez Alvarez hubiera aportado nunca nada a la plástica portuguesa si en vez de pintar la ingenua y fantástica visión de *Casario e figuras dum sonho* se hubiera pasado la vida pintando lindísimos paisajes con infinitas gamas de verde.

Más exposiciones colectivas

Entre tanto, en febrero de 1938, Dominguez Alvarez volvió a participar en otra de esas exposiciones colectivas que se solían organizar en Oporto con fines humanitarios, la **Exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro**²⁰⁶ que había sido promovida por la

²⁰⁶ Para cualquier información sobre esta exposición véase: “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 24-2-1938, p. 2. “A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-2-1938, p. 1. “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 26-2-1938, p. 2. “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 27-2-1938, p. 2. “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 27-2-1938, p. 2. “A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 27-2-1938, p. 3. “A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-3-1938, p. 1. “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 3-3-1938, p. 2. “A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-3-1938, p. 4. “A Grande Exposição de Arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 16-2-1938, p. 2. “A Grande Exposição de Arte na ‘Casa da Imprensa e do Livro’”, *Jornal de Notícias*, 17-2-1936, p. 6. “A grande exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 19-2-1938, p. 2. “A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 4-3-1938, p. 2. “A Grande Exposição de Arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-2-1938, p. 1. “A Grande Exposição de Arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-2-1938, p. 7. ARANHA, Aurora Jardim; “Na Casa da Imprensa e do Livro uma exposição de arte”, *Notícias*, 18-2-1938, pp. 1 y 2. “Encerra-se hoje a Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 6-3-1938, p. 6. “Na Casa da Imprensa e do Livro”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1938, p. 3. “Na Casa da Imprensa e do Livro uma grande exposição de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-2-1938, p.4. “Porto. Exposição de Arte Colectiva na ‘Casa da Imprensa y do Livro’”, *Diário da Manhã*, 19-2-1938, p. 4.

asociación de la prensa de Oporto y en la que participaron prácticamente todos los artistas la ciudad²⁰⁷.

Aquella exposición se inauguró el dieciocho de febrero, por la tarde, con la ciudad completamente nevada, porque, como se decía en la prensa, una ola de frío se había abatido sobre la Península. Aquel mismo día dieciocho, y en otros sitios mucho más fríos, también lo decía la prensa portuguesa, los nacionales habían avanzado cinco kilómetros en el frente de Teruel, y en Burgos, habían vuelto a colocarse las imágenes de los santos crucifijos en las salas de la Audiencia por determinación del ministro de Justicia. La exposición había sido organizada para obtener fondos para la Caja de Pensiones de la Casa de la Prensa y el Libro, y de la misma se había encargado el pintor Júlio Pina con el apoyo del periodista Loureiro Dias y el respaldo de Alfredo Magalhães, presidente de esa institución y antiguo alcalde de Oporto.

Ahora bien, como era de suponer en este tipo de exposiciones, la mayoría de los trabajos que se mostraron era sobre todo de tendencia naturalista, que era el estilo preferido tanto por los artistas consagrados que expusieron, como por los aficionados que les acompañaron, lo mismo cabe decir de los posibles compradores o de la propia crítica, que elogiaba la exposición destacando precisamente la ausencia en la misma de pintores modernistas: “los pocos trabajos de facción modernista que se inscriben en el admirable

²⁰⁷ La lista completa de los artistas participantes era: Maria Estela de Sousa, Ezequiel Pereira, Emilio Vello, Maria Luisa Reis, Carlos Reis, Tomaz de Moura, Joaquim Costa, José de Brito, Joaquim Lopes, Cândido da Cunha, Sónia Martins, Manuel Rodrigues, Paulino Gonçalves, Mário Costa, Fernando Galhano, Alberto Sousa, Heitor Cramez, Filomena de Freitas, Albino Cunha, Júlio Ramos, Dordio Gomes, Domingos Alvarez, Laura Costa, José Veloso Salgado, António Costa, João Reis, Hermano Baptista, Carlos Carneiro, Maria Luisa Frias Wright, F. Marques Rodrigues, Aníbal Salgado Faria, João Custódio da Silva, Henrique Tavares, Argentina Alarcão, Agostinho Salgado, José Felix, Lincoln Mendes, Gardy Arriaga, Abel Vilhena, Teodósio Ferreira, Abel Santos, Jorge Maltieira, Maria Adosinda, Casimiro Carvalho, Trindade Chagas, Bruno Reis, José Contente, António Cruz, Eduarda Lapa, José Seara da Mota, Mendes da Silva, Acácio Lino, Alípio Brandão, Aires de Gouveia, Manuel Lúcio, Augusto Gama, Abel de Moura, P. Figueiredo, Alfredo Morais, José Malhoa, A. Figueiredo, Ventura Júnior, F. Romano Esteves, Benvindo Ceia, Alice Grilo, Grancisco Gouveia, José Leite, Lucília Aranha Grave, Lauro Corado, Sara Alarcão, Francisco Valença, Maria L. Vilhena Soares, João Marques, Alfredo Azevedo, António Sampaio e Melo, J. Sousa Pinto, Alberto Silva, Falcão Trigoso, Salazar, Teixeira Lopes, Pinto do Couto, Henrique Moreira, Américo Gomes, Paul Xavier, Macário Diniz, Francisco Couceiro, Branca Alarcão, Eduardo Mafrá Elias, Adolfo Marques, Lima Machado Pereira, João Silva, Cruz Caldas (caricatura), Pinto do Couto, Franklin Ramos Pereira, A. Salgado (esmalte artístico), Cruz Caldas, Platão Mendes, F. Alves Mendes, Alvão, Foto Medina, Virgílio Mengo, Foto Beleza, A. Vieira, Américo Teixeira Lopes, Furtado & Reis, Tavares de Fonseca, M. Pinheiro da Rocha, Marques Abreu, Pedro de Lima, António Mendes y António de Silva. No nos ha sido posible localizar el catálogo de esta exposición, del que no consta su existencia ni en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto ni en la Biblioteca Nacional en Lisboa, sin embargo, sí sabemos de su existencia, así

conjunto, no evidencian osadías o irreverencias irritantes. El buen gusto constituye, nítidamente, la línea general del certamen”²⁰⁸.

En conjunto, se trataba —como decía la prensa— de un “grandioso certamen de cuadros en óleo, pastel, acuarela, dibujos, caricaturas y fotografías, trabajos de artistas consagrados y aficionados de elevado merecimiento”²⁰⁹.

La exposición se abrió con gran éxito, y como se informaba en el *Jornal de Notícias*, aquella misma tarde ya “quedaron marcados diversos cuadros”²¹⁰, lo que para aquel periodista probaba no sólo el interés que la exposición había despertado, sino también el valor de la misma. En total se expusieron 117 obras, que fueron vendidas en una especie de subasta, consistente en que los visitantes interesados en comprar alguna obra colocaban al lado de la misma la cantidad que estaban dispuestos a pagar por ella, y al final del certamen, los autores de las mejores ofertas eran los que se quedaban con las obras. Previamente las obras habían sido tasadas por los organizadores con precio base.

Ciertamente, si nos atenemos a la gran repercusión que tuvo en la prensa, la exposición fue un éxito, y a ello debió de contribuir, a la vez que su carácter benéfico y el nombre de los expositores, el corporativismo de la crítica. Ésta fue, sobre todo, generosa con los artistas consagrados, como Carlos Reis, Sousa Pinto, Joaquim Lopes, José de Brito, Veloso Salgado, Eduarda Lapa, etc., o el escultor Teixeira Lopes; pero también con Dominguez Alvarez que expuso sólo una obra titulada *Paisagem*. En el *Jornal de Notícias* se destacaba “la tarde de verano” de Dominguez Alvarez; en *O Primeiro de Janeiro* se decía que Dominguez Alvarez “sabía tratar el paisaje con generosidad”; y en el lisboeta *Diário da Manhã* se destacaban los magníficos trabajos de los pintores gallegos Emilio Vello y Dominguez Alvarez.

Por tanto, Dominguez Alvarez debió tener la satisfacción no sólo de exponer con los grandes nombres del paisajismo naturalista —lo que pudiera satisfacerle especialmente

como de las artistas expositores y de las obras que mostraron, pues todo ello aparece recogido en el artículo: “Na Casa da Imprensa e do Livro”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1938, pp. 1 y 3.

²⁰⁸ “Na Casa da Imprensa e do Livro”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1938, p. 3.

²⁰⁹ “Vida Artística. Na Casa da Imprensa e do Livro. Uma Grande Exposição de Arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-2-1938, p. 4.

²¹⁰ “A grande exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 19-2-1938, p. 2.

en un momento en el que él estaba centrando su obra en ese tipo de paisaje—, sino también la de ver su nombre impreso en distintos periódicos, alguno de los cuales, como hemos visto, lo seguía considerando como un pintor gallego.

En cualquier caso, aquel certamen que estuvo abierto al público “en la calle del Bomjardim, haciendo esquina con Rodrigues Sampaio”²¹¹ desde las 11 hasta las 18 horas, y en los días de buen tiempo, también desde las 21 hasta las 23 horas, fue uno más de los eventos, bienintencionados y clasistas, que tanto le gustaban a la dictadura, donde se reunían “las personas cultas de Oporto”²¹², para saludarse cortésmente mientras se dejaban ver, siempre los mismos, y, tal vez también, para congratularse de esa paz mortecina que tan poco tenía que ver con la cruel veleidad que por entonces se estaba viviendo a orillas del Ebro.

El hombre

Ahora bien, hasta ahora hemos hablado bastante de la obra de Dominguez Alvarez y de su entorno, pero sin embargo hemos hablado muy poco de él. Se confirma así que no es una casualidad el hecho de que sea conocido en la historiografía portuguesa como el pintor sin biografía. Además de por su famoso autorretrato, en el que según Manuel Pacheco²¹³ se nos presenta con una expresión excesivamente severa para su bonhomía, de Dominguez Alvarez lo poco que sabemos, lo sabemos por los testimonios de algunos de sus amigos, quienes, a fin de cuentas y siempre de forma muy parcial, acabaron por ser también sus biógrafos.

Alberto de Serpa, que lo conoció en 1929 con motivo de la exposición del grupo *Mais Além*, lo describe como un obrero de Oporto, con piernas que difícilmente aguantaban un cuerpo estrecho y curvado, vistiendo ropas indolentes y gastadas (...), y en lo alto una cabeza de rasgos marcados, ojos pequeños pero inquietos y desconfiados, la sombra de una cabellera enmarañada, cerdosa y negra, a la buena de Dios²¹⁴.

²¹¹ “A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-2-1938, p. 1.

²¹² “A Grande Exposição de Arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-2-1938, p. 7.

²¹³ MONFORTE, Federico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943, p. 1.

Cláudio Correia de Oliveira Guimarães lo conoció algo más tarde, en 1933, o sea, cuando el pintor tenía ya veintisiete años, y lo describía como “un muchacho de cabellera hirsuta y de figura débil, larguirucho como un álamo y levemente encorvado”. En otro momento, este mismo escritor, aludiendo a su complexión física, decía: “tenía el pecho hundido, la espalda cóncava, la epidermis macerada y febril, todo denunciaba ya la enfermedad que lo minaba”²¹⁵.

En 1938 el pintor João Alberto lo describía como una “figura alta, delgada, como medio encorvada por el peso invisible de tanto encantamiento, de expresión dulcísima y voz serena, que contrastaban violentamente con su mirar inquieto que era a su vez el reflejo de un alma ardiendo de entusiasmo por la naturaleza que lo rodeaba”. Otras semblanzas las trazaron, por ejemplo, Jaime Ferreira que lo recordaba por su figura alta, largirucha, medio curvada, de expresión dulcísima y voz serena, que contrastaban violentamente con su mirar inquieto que era a su vez el reflejo de un alma ardiendo de entusiasmo por la naturaleza que lo rodeaba²¹⁶.

En cuanto a su carácter también hay coincidencia. Guilherme Camarinha²¹⁷ lo recuerda como “un muchacho tímido y afable, (...) un niño grande, delicioso e ingenuo”. También Federico de Monforte nos da de él una imagen de muchacho modesto, bondadoso, soñador e infantil²¹⁸. El pintor Dordio Gomes, que fue profesor suyo durante varios, para describirlo, utilizaba los adjetivos “puro, franco, simple y lealísimo”²¹⁹. El también pintor y crítico João Alberto llegó incluso a establecer un paralelismo entre Dominguez Alvarez y su obra, la cual, según él, “irradia un formidable potencial de sentimientos concentrados”²²⁰. No obstante, también hubo quien habló de raros y dolorosos momentos

²¹⁴ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 6.

²¹⁵ GUIMARÃES, Corrêa d'Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

²¹⁶ FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto”, *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27. Este artículo fue posteriormente publicado, junto a otros, en formato de libro. Véase: FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólvros de Portugal, Trofa, 1989, pp. 133-137.

²¹⁷ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 38.

²¹⁸ MONFORTE, Federico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943, p. 1.

²¹⁹ GOMES, Dordio; “Recordando Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.

²²⁰ ALBERTO, João, “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Sol Nascente*, Ano 1, Nº 22, 1-1-1938, p. 10.

de desánimo, de recaídas en las que la obstinada energía y la fortaleza aparente se transformaban en crispación y abatimiento.

Empero, en su carácter hay un rasgo que resulta de alguna forma llamativo y que ha sido referido en varias ocasiones, es el que tiene que ver con una especie de convicción firme y mutante en sus propias posibilidades, lo que le llevaba a creer que cada obra que terminaba era la mejor de las que había pintado hasta entonces. De ello, hay, como decimos, varios testimonios, todos en la misma línea de este que reproducimos de los hermanos Corrêa d'Oliveira Guimarães describen esta constante reafirmación de Dominguez Alvarez:

De regreso a su casa, cuando venía del centro, se pasaba por la nuestra que le quedaba de camino. Otras veces, de tarde en tarde, venía directamente desde las Antas, con su última tela. En cuanto la mostraba su semblante resplandecía, eufórico y convencido:

— ¡Vean ustedes cómo avanzo al encuentro de lo que quiero! ¡Esto, ahora, finalmente, es pintura! ¡De la mejor, se lo digo yo!

Pero esa manifestación súbita de entusiasmo le duraba poco. Pasados unos días, con el mismo entusiasmo y optimismo, nos traía un trabajo nuevo. Si osábamos, por ejemplo, escamotearle aplauso, o ponerle alguna objeción negativa respecto al anterior, se contrariaba y estallaba [...]

— ¿Qué idea, hombre? ¡¿Se está haciendo el tonto?! Fíjese bien. Aquello no vale nada. Nada ¿Entiende? ¡Esto sí, es magnífico! ¡Definitivo!²²¹

Esto puede ser entendido como un continuo afán de superación, pero también como una especie de desconfianza permanente en su propia obra. Recordemos que Alfred Adler²²² en aquel ya mítico ensayo *El carácter neurótico* describe como una de las principales manifestaciones de eso que se dio en llamar complejo de inferioridad el continuo deseo de autoafirmación, el afán constante de superación e incluso un aparente desprecio ante lo que se ha sido o se ha hecho con anterioridad. Cabe, por tanto, entender esa manifestación súbita de la que hablaban los hermanos Corrêa d'Oliveira Guimarães como

²²¹ GUIMARÃES, Corrêa d'Oliveira; "Singularidades Biográficas de Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

²²² ADLER, Alfred; *El carácter neurótico*, (supervisión, notas, introducción y apéndice de Jaime Bernstein), Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975.

una suerte de parapeto defensivo ante juicios que le pudieran resultar poco favorables, una especie de inoculación ante desconfianzas exteriores a las que era, aunque quisiera disimularlo, sumamente susceptible y permeable. De hecho el arquitecto y profesor Octávio Lixa Figueiras, lo calificó como un hombre “ingenuo, naïf, inculto e influenciável”²²³.

Otro rasgo del carácter de Dominguez Alvarez al que se ha aludido reiteradamente —y del que también nosotros ya hemos dado pruebas en otras partes de este trabajo— es el de su generosidad. Bastaba un indicio de admiración ante uno de sus cuadros o un gesto de amistad, para que inmediatamente Dominguez Alvarez correspondiese ofreciendo una de sus obras. De hecho la mayor parte de las obras que se adquirieron en vida del pintor fueron donaciones de éste, en algunos casos insuficientemente valoradas, entre otras cosas, porque no eran muchos los que confiaban en su valía²²⁴.

Sin embargo, Dominguez Alvarez era también un tipo con bastante sentido del humor y dispuesto siempre a divertirse; le gustaba alternar y no solía hacerle feos a un vaso de vino y, en cuanto podía, prefería los ambientes humildes a los círculos intelectuales. De todo ello son reflejo las varias anécdotas que sobre él nos contó su primo António Loureiro. De entre éstas hay dos que nos parecen particularmente interesantes y que pueden resultar ilustrativas de su carácter. La primera alude a un día en que acompañó a su primo a pintar por los alrededores de Oporto. En un momento oyeron que en uno de los caseríos había mucho jaleo por lo que decidieron entrar a ver qué pasaba. Estaban limpiando maíz y entonces esta actividad se alternaba con algunos cánticos y juegos, por lo que, invitados por los trabajadores, decidieron quedarse y pasaron con ellos toda la tarde; cuando llegaron a casa era bien de noche y venían bastante alegres. En otra ocasión, en la que también inicialmente había acompañado a su primo a pintar,

²²³ FILGUEIRAS, Octávio Lixa; “O(s) estatuto(s) do artista”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 75;

²²⁴ De ello es reflejo el testimonio referido por Jaime Isidoro, según el cual el hijo de un amigo de Dominguez Alvarez le contó que en el poco tiempo en que fue profesor de la Escuela Infante D. Henrique el pintor hizo amistad con su padre, que también era docente, por lo que comenzó a visitarle con cierta frecuencia y a regalarle cuadros. Como a este hombre no le gustaba el tipo de pintura que hacía Dominguez Alvarez, un día le dijo: — “Alvarez, venha quando quiser, mas não me traga mais quadros!” Por lo visto Dominguez Alvarez insistió en que aquel cuadro que llevaba lo había pintado expresamente para él, por lo que el amigo finalmente lo aceptó, aunque con una advertencia: — “Pronto! Mas este é o último quadro que pintou para mim!”. Según cuenta Jaime Isidoro, el hijo de aquel amigo lamentó luego mucho la firmeza de su padre. Véase: *Catálogo de la IX Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira*, Vila Nova de Cerveira, 1997.

terminaron de tascas por los alrededores de Oporto y cuando se dieron cuenta era ya tan tarde y estaban tan lejos de casa que no podían volver a pie por lo que tuvieron que regresar a la ciudad en barca. En el camino decidieron compartir su alegría con el barquero y como a ellos se les acabó el vino, el barquero tuvo que sacar el suyo y terminaron todos cantando completamente borrachos en medio del Duero²²⁵.

Le comentamos al señor António Loureiro que esta, digamos, facilidad de trato de Dominguez Alvarez encajaba mal con el carácter reservado y tímido que otros le habían atribuido. Para él, Dominguez Alvarez era un hombre campechano, y en cierta forma alegre y atrevido, aunque siempre muy correcto y nunca malintencionado. También el arquitecto y pintor Fernando Lanhas nos comentó que por lo que él sabía Dominguez Alvarez se sentía mucho más a gusto con la gente humilde que con las personas de posición, ello puede explicar esa ambigüedad de carácter. Algo similar nos contaron también Elvira Campos, viuda del poeta y abogado João Meneres Campos, y Adalberto Sampaio.

Otro aspecto sobre el que existe un gran silencio en la biografía de Dominguez Alvarez —una biografía llena de silencios por otra parte— es el que tiene que ver con su afectividad. Se sabe, sí, que vivía bastante sólo —“No tenía, no tenía a nadie”²²⁶—, que contaba con muchos conocidos pero con pocos amigos íntimos, que le gustaba alternar y que era de trato fácil, etc., pero, sin embargo, no se sabe nada de su relación con las mujeres, por ejemplo.

No sé de ninguna relación específica con una mujer. Me acuerdo tan sólo de que, en apariencia, Alvarez estaba muy saludablemente empeñado en lo “femenino”, pero [un empeño] finalmente imaginario, porque había en él audacia y recelo al mismo tiempo. Como una especie de temor, en cierta forma, a abordar el otro lado de la vida, a integrarse en ella²²⁷.

²²⁵ António Loureiro nos contó también que después había pensado muchas veces en el enorme riesgo que habían corrido aquella noche y en la inconsciencia que da la borrachera. También nos dijo que en su opinión a Dominguez Alvarez le gustaban mucho este tipo de fiestas, aunque rechazó categóricamente que fuera una persona alcohólica o que tuviera dependencia de la bebida.

²²⁶ “Regresso aos testemunhos do passado: Mendes da Silva (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Mendes da Silva) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

²²⁷ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 38.

En otro momento, Guilherme Camarinha también alude a su relación con las mujeres:

Su ingenuidad era candor intrínseco. Era admiración interior ante el mundo: ¡Cómo si fuera un niño! Al ver pasar a una chica le decía un piropo: ¡Chocho! Pero con tal sentir que impresionaba.

Él parecía vivir en un desierto afectivo: la amargura y la ingenuidad contenidas en esos piropos nos daban la sensación de una ausencia de plenitud. No sé qué pasaba en su interior, pero parecía que vivía en soledad y en abandono²²⁸.

Cuando preguntamos a su primo António Loureiro sobre las relaciones afectivas de Dominguez Alvarez, o de si él tenía noticias de que hubiera mantenido relación de noviazgo o amistad con alguna mujer, nos dijo tener un desconocimiento absoluto sobre ese aspecto. Y no recordaba tampoco que Dominguez Alvarez le hubiese hablado en ninguna ocasión de una mujer en concreto. Sí nos comentó, sin embargo, que durante las temporadas que pasó en la casa familiar de Dominguez Alvarez en Oporto, éste le propuso en alguna que otra ocasión visitar casas “de ambiente dudoso”. Lo que António Loureiro nunca llegó a saber —según él mismo nos dijo— es si Dominguez Alvarez lo hacía porque realmente tenía interés en entrar en ellas o era tan sólo una broma con la que pretendía dejar en evidencia al primo joven que llegaba a la ciudad con la inocencia propia de la provincia. También el pintor Mendes da Silva aludió en alguna ocasión, aunque sin especificar nada, a salidas nocturnas de Dominguez Alvarez²²⁹.

Sin embargo, en el otro entorno familiar consultado, el de su hermanastro Manoel Gonçalves, se evoca una relación afectiva en la que Dominguez Alvarez habría demostrado cierto empeño, pero a la que se habría opuesto su familia. Un amor incipiente y compartido sobre el que nunca quisieron hablar en su casa. Pero no hay nombres, ni cartas. De esa historia no quedó nada, como tampoco se sabe nada de los ramos de flores que todos los años, por los difuntos, una mano anónima dejaba colocados sobre su tumba de Agramonte. La familia sólo sabe que un año vieron llegar a una mujer, que lo colocó sobre su sepultura, que se mantuvo enfrente, rezando, pero que se fue, despacio y

²²⁸ *Ibíd*em

²²⁹ “Regresso aos testemunhos do passado: Mendes da Silva (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Mendes da Silva) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

silenciosa, cuando ellos se acercaron. Nunca volvieron a verla. Luego, un año, dejó de haber también un ramo de flores sobre el nombre de Alvarez.

En una fotografía²³⁰ publicada en 1957²³¹ Dominguez Alvarez pinta en la calle rodeado de curiosos. Está tan pendiente del trazo que no repara en el objetivo de la cámara, pero junto a él hay una muchacha que sí lo mira. Tiene la boca grande y una camisa de rayas. Lleva falda larga y zapatos de medio tacón. Tiene cruzadas las piernas, y coqueta, se ha quitado las gafas que retiene entre las manos mientras le



Dominguez Alvarez pintando en la calle

echan la foto. No sabemos quién es, pero parece contenta. Como satisfecha de que la fotografien mientras Dominguez Alvarez está pintando. ¿Sería ella la joven de los amores contrariados? ¿Tendría el bueno de Alvarez una moza enamorada que le velara las horas? ¿Cuántas veces, en Oporto, una muchacha lamentó la vida que quiso tener y no tuvo? ¿Sería la señora que a primeros de noviembre pasaba con flores camino de Agramonte?

La consagración y el reconocimiento

Los últimos años de Dominguez Alvarez serían, aunque la expresión resulta exagerada, sus años de consagración y reconocimiento. Pero también aquellos en los que llevó una vida bastante rutinaria, en la que se alternaban los periodos de inactividad debidos a sus recaídas en la enfermedad, cada vez más frecuentes, con los periodos de mejoría, en los que pintaba mucho y con entusiasmo. Continuaba publicando algún que otro artículo, cada vez más de tarde en tarde, en el *Jornal de Notícias* y seguía frecuentando las aulas de la Escuela de Bellas Artes, aunque ahora de una forma más relajada y con un trato mucho más cordial y amigable con los profesores. Es en este contexto en el que, ya con la carrera prácticamente terminada, solicitó el 25 de enero de 1940 una beca al Instituto para

²³⁰ Fernando Silva describió esta fotografía en los siguientes términos: “lo muestra sentado en la calle, pintando, rodeado por mirones reclinados tranquilamente en su ocio y por una mujer de blusa a rayas, sentada a su lado, que nos mira fijamente con una mirada marcada por el desafío y un orgullo canino. Dominguez Alvarez se debruza sobre una tela pequeña colocada en la tapa y apoyada en el respaldo de una silla. Su aura no es, con todo, de ensimismamiento o de abstracción por lo que pasa a su alrededor”. Véase: SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 67.

²³¹ ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de um grande artista)”, *Eva*, nº 1031 (Año 32), diciembre 1957.

la Alta Cultura dependiente del Ministerio de Educación para poder desarrollar y perfeccionar su vocación de paisajista:

“(…) al amparo de la legislación vigente para que le sea concedida una ayuda o beca de estudio por espacio mínimo de dos años, con la finalidad de que pueda dedicarse con afán y amor patrio al estudio del paisaje, que en Portugal parece un privilegio de la Naturaleza, requiere a la Excelentísima Junta Nacional de Educación la concesión de la referida ayuda (…)

A esa instancia adjuntaba Dominguez Alvarez un certificado de notas y tres cartas de recomendación. Una del profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto Aarão de Lacerda:

... José Cândido Dominguez Alvarez ha sido uno de mis mejores alumnos. Tres años de convivencia escolar me permitieron conocer su temperamento de artista ... No es normal su distinción, pues cultiva ampliamente su espíritu, estudiando permanentemente, educa, con sana disciplina, su sensibilidad de moderno. Él bien merece una ayuda del Estado para poder llevar a cabo lo que en su alma, desde hace mucho, es un deseo apremiante: conocer Portugal, entrar en íntimo contacto con su tierra para revelarla según su sentido en el que hay un fondo de religiosa adoración por la Naturaleza...

Las otras dos eran de los pintores, y también profesores de la misma Escuela, Joaquim Lopes y Dordio Gomes. El primero justificaba la necesidad de que fuera concedida la ayuda en los siguientes términos:

(...) alumno ejemplar, tanto por su porte moral, como por sus excelentes cualidades artísticas e incluso por una extraordinaria pasión por el arte que abraza desde muy joven. Esa pasión no dejó jamás de revelarse, haciendo evidente su personalidad y revelándole cualidades innatas para llegar a ser un gran paisajista. Además de sentir y amar fervorosamente la naturaleza... Es un trabajador honesto e incansable. Busca la perfección en sus realizaciones y jamás da un trazo o pincelada que no esté motivada por una noble razón de arte. Su temperamento se ha manifestado dentro de una excepcional inquietud artística, lo que le ha granjeado apreciables dotes de investigador y crítico. Vive exclusivamente para la pintura, y no ha ahorrado continuos sacrificios y constantes estudios para enriquecerla y perfeccionarla. Es, sin duda, una vocación que necesita absolutamente ser amparada y estimulada (…)

Por su parte, Dordio Gomes, entre otras cosas, decía lo siguiente:

(...) Alvarez forma parte de un brillante núcleo de pintores del que mucho debe enorgullecerse la Escuela Superior de Bellas Artes. Dotado de una cultura poco frecuente en un artista joven, de fuerte y marcada personalidad que le acarreó no pocas dificultades en sus primeros estudios, Dominguez Alvarez es el pintor más estructural y el temperamento más sensible de todos los artistas de su generación. Educado, por afinidades con su temperamento, en la admiración por la pintura española, muestra una pasión desmedida por el paisaje que siente como ningún otro ... El paisaje de los alrededores de Oporto... tanto en sus atmósferas sombrías como en las formas luminosas de los días estivales, no tiene secretos para este artista (...).

La beca le fue finalmente concedida en abril de aquel año, sin embargo la noticia coincidió con un agravamiento en su estado de salud, que le obligó a permanecer en la cama durante varios meses, según se deduce de la carta que envió a su amigo Numídico Bessone el 4 de junio de ese año de 1940:

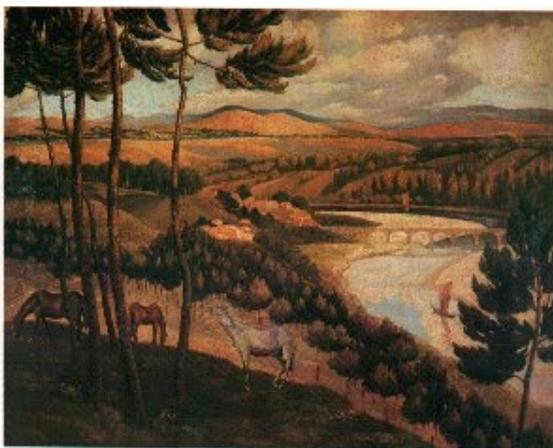
(...) La vida desgraciadamente no me ha ido bien. La falta de salud me obligó a meterme en la cama a finales de marzo con unas congestiones pulmonares. Tuve que abandonar los pinceles en pleno oficio y en pleno magnífico progreso. Sin embargo, ahora, ya voy mejor y si esto no da marcha atrás pronto estaré otra vez bueno. Ya mismo estoy otra vez cogiendo los pinceles.

Y en cierta manera se veía obligado a hacerlo por requerimientos académicos. En julio de ese año debía presentar en la Escuela su trabajo final de carrera que era imprescindible para acabar los estudios.

Aprovechando la mejoría y cumpliendo con el compromiso contraído con el Instituto para la Alta Cultura, se desplazó por la zona de Sernada-Vale de Vouga, donde realizó varios bocetos y estudios. Uno de ellos, le sirvió como base del cuadro *Paisagem com Animais—Vale de Vouga*²³² que presentó en julio de 1940 como trabajo final de carrera.

La obra fue muy bien recibida por el tribunal, compuesto por Dordio Gomes, Joaquim Lopes y Acácio Lino, que la juzgó sobresaliente y la calificó con la nota máxima de 20

valores. De la misma se valoró, sobre todo, la excelente perspectiva y la maestría en el uso del color²³³. Sin embargo, es una opinión generalizada entre la mayor parte de los críticos y de los admiradores de Dominguez Alvarez la idea de que con aquella



Paisagem com animais- Tese

calificación no se había evaluado una obra determinada, sino que se había hecho justicia a una carrera artística. De hecho son varios los que han afirmado que *Paisagem com Animais—Vale de Vouga* es una obra menor en comparación con otras que Dominguez Alvarez había realizado anteriormente. Sérgio Augusto Vieira²³⁴ escribía en 1942 que esa obra era muy inferior a la mayor parte de la producción

de Dominguez Alvarez y que los profesores que la habían juzgado se habían fijado más en las grandes posibilidades del artista que en la obra en sí. También Guilherme Camarinha decía muchos años después lo siguiente:

Su prueba final en la Escuela tenía fuerza, pero era sin duda academizante, aquel paisaje con pinos (del que me acuerdo perfectamente) no estaba a su altura, como pasa siempre con las pruebas finales de una escuela. No revelaban su categoría de pintor y de hombre libre ante las cosas que le interesaban²³⁵.

Luego, en aquel verano de 1940, Dominguez Alvarez formó parte de la IV Missão Estética de Férias²³⁶ que aquel año tuvo su sede en la ciudad de Viana do Castelo; sin embargo Dominguez Alvarez no se volvió a Oporto al final del verano como hicieron el resto de los componentes, sino que permaneció por las comarcas de los alrededores tomando apuntes y pintando paisajes, en parte por deseo propio y en parte por el

²³² Esta obra fue realizada a partir de algunos estudios que Dominguez Alvarez, tal como él mismo refería en una instancia al Instituto para la Alta Cultura, había realizado en la región del Vale do Vouga-Sernada en la primavera de 1940.

²³³ “No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3.

²³⁴ VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 30-1-1943, p. 1.

²³⁵ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

compromiso contraído con el Instituto para la Alta Cultura que le había concedido la beca aludida anteriormente.

También es ahora cuando empieza a participar con cierta asiduidad y por diversos motivos en varias exposiciones colectivas. Por ejemplo, en diciembre de 1939 participó en la IV Exposición de Arte Moderna organizada por el SPN/SNI —ya lo había intentado en la edición del año anterior, pero su obra había sido recusada²³⁷—, y lo mismo hizo en la quinta edición; sin embargo, aunque ni en una y ni en otra recibió críticas negativas, la experiencia debió de resultarle poco estimulante²³⁸. También participó en la *Exposição Etnográfica do Douro Litoral e Feira das Colheitas* celebrada en el Palácio de Cristal de Oporto en septiembre de 1940²³⁹ y un mes antes lo había hecho en la tradicional exposición anual de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto²⁴⁰ que se celebraba en la misma escuela.

²³⁶ Para todo lo relacionado con las Misiones Estéticas de Férias y la participación de Dominguez Alvarez en la IV Misión celebrada en Viana do Castelo en el verano de 1940 remitimos al capítulo titulado “Dominguez Alvarez y la IV Missão Estética de Férias”.

²³⁷ Véase “Síntese cronológica (1906-1942)”, in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 165.

²³⁸ Eso, al menos, es lo que se desprende de la correspondencia que mantuvo con su amigo el escultor Numídico Bessone y que fue publicada parcialmente en *O Primeiro de Janeiro* el 3-12-1958. A este tema aludimos con mayor detenimiento en otra parte de este trabajo, concretamente al hablar de la relación de Dominguez Alvarez con la política artística del *Estado Novo*.

²³⁹ A esta exposición aludiremos más adelante con mayor profusión y detalle al hablar, como en el caso anterior, de la relación de Dominguez Alvarez con la política artística del *Estado Novo*.

²⁴⁰ Anualmente, al final de cada año lectivo la Escuela de Bellas Artes de Oporto solía organizar una exposición en la que se mostraban trabajos realizados por los alumnos durante el curso, sobre todo aquellos que habían obtenido las mejores calificaciones en los distintos niveles y especialmente en los cursos finales. La exposición incluía las tres modalidades —pintura, escultura y arquitectura— que se estudiaban en la Escuela y como venía siendo costumbre la misma se celebró en el edificio de la Biblioteca, que era también donde entonces estaba la Escuela de Bellas Artes. La exposición permaneció abierta durante unos días desde las 10 a las 12 de la mañana y desde las 2 a las 5 de la tarde. Este fue el año que Dominguez Alvarez presentó como prueba final de carrera su óleo *Paisagem com animais*, con el que obtuvo la calificación máxima de 20 valores, por lo cual esta obra figuró en lugar destacado en la citada exposición. En la misma prueba destacaron también, aunque no obtuvieran la máxima nota, las obras presentadas por Alberto de Sousa y Amélia Pinto Ribeiro, y de hecho las tres fueron reproducidas por aquellos días en los diarios portuenses *Jornal de Notícias* y *O Primeiro de Janeiro*. Además de Dominguez Alvarez y los otros dos artistas citados, aquel año de 1940 también fueron premiados António Sampaio que obtuvo el Premio Rodrigues Soares de pintura, António Teixeira que obtuvo la primera mención en el concurso de “Cabeças” y Hélia Estrela y Francisco Mendo que lo hicieron en “Paisagem”. En “Reproducción de pintura antigua” consiguieron las mejores calificaciones Renato Torres, Francisco Macedo, Manuela Portelo, Hélia Estrela y António Sampaio. En el curso especial de pintura se destacaron entre otros los dibujos de Júlio Resende, António Pedras. Esto por lo que respecta a la pintura, porque en escultura destacaron José Domingues, Carlos Bragança, Maurício Penha, X. Costa y Rebelo Junio; y en arquitectura, en sus distintas facetas: composición, arqueología, construcción general, composición decorativa, etc., aquel año destacaron, entre otros, Queiroz Mezquita, Virgílio Bravo Silva, Amandio Marcelino, Sequeira Braga, Germano Pinheiro, Oldemiro Carneiro, Lopes Montalvão o Maria Luisa Tudela. Véase: “Na Escola de Belas Artes. As tres melhores classificações”, *Jornal de Notícias*, 2-8-1940, p. 1. “No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3.

Es también en 1941 cuando Dominguez Alvarez empezó a dar clases de Dibujo Técnico



Aspecto actual de la E.I.I.D. Henrique. Foto: Garbiñe Estéfano

en la **Escuela Industrial Infante D. Henrique de Oporto**²⁴¹. Esta escuela había sido creada en 1884 con el nombre inicial *Escola de Desenho Industrial*, en Vilar, y formaba parte de un programa del gobierno de Pereira de Melo que pretendía incentivar la enseñanza técnica en Portugal²⁴² para dotar así al país de los

obreros especializados que eran necesarios para su industrialización. Posteriormente, de acuerdo con el decreto del 5 de diciembre de 1884, pasó a denominarse Escuela Industrial Infante D. Henrique²⁴³. La misma tuvo una importancia destacada en el desarrollo

²⁴¹ Para todo lo relacionado con la Escola Industrial Infante D. Henrique remitimos a la siguiente bibliografía: *Escola Industrial "Infante D. Henrique"*, Oficinas Gráficas da Escola, Oporto, 1922; *O Infante*, año 1, n° 1, Oporto, marzo de 1939; *O Infante*, año 2, n° 1, Oporto, febrero de 1940; *O Infante*, año 3, n° 1, Oporto, enero de 1941; *O Infante*, n° único, Oporto, diciembre 1984; *O Infante*, série AAA, n° 00/00, Oporto, octubre 1987; *O Infante*, serie AA, n° 01, Oporto, junio 1988; *O Infante*, serie AA, n° 02, Oporto, junio 1993; RAIMUNDO, Rui, *A rota do "Infante". Percurso duma escola* (mecanografiado), s/d, pp. 5 y ss; VEIGA, José António; "Resumo Histórico da 'Escola Industrial do Infante d. Henrique'" in *O Infante*, año 1, n° 1, Oporto, marzo de 1939, p. 1.

²⁴² La historiografía portuguesa se suele remontar al Marqués de Pombal (S.XVIII) cuando escribe sobre el origen de la enseñanza técnica en Portugal. Se alude entonces a la preocupación de aquel estadista por dotar a la enseñanza de una finalidad práctica, objetiva y experimental, que favoreciese el desarrollo del país. Y en ese contexto habría que situar la creación del *Aula de Comércio* o más tarde el *Aula de Desenho e Fábrica de Estuques* que comenzó a funcionar en la *Real Fábrica de Sedas*. Sin embargo, el origen de la Escuela Infante D. Enrique, aunque con un espíritu bastante similar, no tiene lugar hasta la promulgación del Real Decreto de 3 de enero de 1884, cuando se publica el "Regulamento General das Escolas Industriales e de Desenho Industrial". La iniciativa fue respaldada por el entonces primer ministro Fontes Pereira de Melo, cuyo gobierno, siguiendo la línea ilustrada del Marqués de Pombal, mostró preocupación por dotar al país de una infraestructura viaria y técnica que favoreciese su desarrollo económico. Conscientes de que el mismo no sería posible si no venía acompañado de un desarrollo industrial, y de que éste no podría darse si previamente no existían en Portugal trabajadores especializados que lo llevaran a cabo, se optó por favorecer desde el poder la instrucción de obreros técnicos especializados sobre los que recayese la responsabilidad de modernizar al país. En esa conciencia se encuentra la justificación del citado Real Decreto, según el cual, "el trabajo y la industria deben estar preparados para producir, en condiciones indispensables de perfección y a bajo precio, no pudiendo esta capacidad ser adquirida sino por la instrucción dada en las escuelas especiales...". Y a raíz del mismo se crean en Portugal trece escuelas industriales: tres en Lisboa (Alcântara, Belém y Xabregas), dos en Oporto (Bonfim y Vilar), y una en Caldas da Rainha, Coimbra, Covilhã, Guimarães, Portalegre, Tomar, Torres Novas y Vila Nova de Gaia.

²⁴³ A tenor de la documentación encontrada, debió de ser enorme la expectación que generó en Oporto la apertura de esta escuela. El primer plazo de matrícula se abrió el 20 de junio de 1885, y el número de solicitudes en la primera convocatoria ascendió a 555, de las cuales tan sólo diez eran de sexo femenino. Las clases comenzaron el 14 de enero de 1886 y los alumnos matriculados se distribuyeron en cuatro grupos de cuarenta alumnos cada uno. Inicialmente se contaba con un único profesor, Teodoro Pinto dos Santos Fonseca. En el segundo año, la Escuela siguió funcionando todos los días, incluso los domingos, con la única asignatura de Dibujo (artístico, geométrico, perspectiva, arquitectónico, de máquinas y de figuras). Se inscribieron: caldereros, carpinteros, ebanistas, grabadores, hojalateros, jardineros, litógrafos, orfebres,

industrial y económico de Oporto. En ella impartieron docencia algunos de los primeros profesores técnicos de Portugal, bastantes de ellos venidos del extranjero²⁴⁴, y en sus aulas se formaron muchos de los obreros especializados que trabajaron en la industria portuense.

Cuando en 1940 Dominguez Alvarez llegó como profesor interino de Dibujo a esta Escuela, tuvo que dar clase en alguno de los tres niveles que existían, o en la etapa preliminar, o en el ciclo general o en cursos de especialización²⁴⁵. En cualquier caso, acceder a la condición de profesor le supuso un reconocimiento social²⁴⁶ y una compensación económica de los que había carecido hasta entonces, aunque también es

pintores, profesores, relojeros, sastres, tallistas, tejedores, tintoreros, torneros, zapateros y otros sin profesión. En 1891, de acuerdo con la orden para la Organización de la Enseñanza Industrial de 8 de octubre de 1891, la Escuela pasó a la categoría de Escuela Industrial “completa”, impartiendo, desde entonces, además de lo que sería propiamente la enseñanza del dibujo, los conocimientos complementarios y técnicos necesarios tanto para los obreros especializados como para los aprendices.

²⁴⁴ Por ejemplo, el veneciano Michalangelo Soá, encargado del diseño arquitectónico, Vittorio Fiorentini para el diseño mecánico, Guiuseppi Cellini, Nicola Bigaglia, el suizo Ernesto Korrodi, Cesare Ianz, Leopoldo Battistini, el holandés Gerard van Kricken, etc.

²⁴⁵ La etapa preliminar estaba destinada a cumplir la función de puente entre la escuela de instrucción primaria y la escuela industrial. En esta etapa las materias eran de carácter general y la asistencia obligatoria para los alumnos menores de trece años. Después se pasaba al ciclo general, destinado a la formación de aprendices y que tenía una duración de cuatro años. Finalmente se accedía a los cursos complementarios o de especialización, que tenían ya un carácter más específico y estaban destinados a formar obreros especializados, a los que se otorgaba una carta de habilitación especial que les permitía ocupar lugares de mayor responsabilidad en la industria: encargados, maestros, contramaestros, etc. Eran normalmente de dos años, y en el último trimestre, los alumnos estaban obligados a hacer prácticas en talleres del Estado, o bien, en empresas privadas, pero vigilados siempre por profesores de la Escuela. Además de esta formación curricular, la Escuela ofrecía también unos cursos de perfeccionamiento destinados a obreros que necesitaban especializarse, pero que, bien por la edad o por otras circunstancias personales, no podían matricularse a los cursos generales o complementarios. La Escuela entonces se regía por el Decreto 20.420, de 20 de octubre de 1931, que había corregido y reorganizado la enseñanza comercial e industrial hasta entonces regulada por el Decreto 18.420, de 4 de junio de 1930. Según el citado Decreto en la Escuela se impartirían módulos de Carpintería Civil, Carpintería de Moldes, Cerrajería Mecánica, Electricista, Encuadernador, Fresador, Grabador Químico, Impresor, Herrero Forjador, Maquinista, Mecánico de Automóviles, Tipógrafo Compositor, Tornero Mecánico, Costura y Bordados; y un curso de habilitación complementaria que permitía el acceso a los Institutos Industriales. Este Decreto estuvo en vigor hasta el 25 de agosto de 1948, en que fue sustituido por el Decreto número 37.029

²⁴⁶ No cabe duda de que cuando Dominguez Alvarez llegó a la Escuela para ser profesor, tanto la institución a la que llegaba, como la función para la que lo hacía, tenían una consideración social muy distinta de la que tienen en la actualidad. Tanto en Portugal como en España, hoy vivimos en una sociedad mucho más diversificada y abierta, que nos garantiza y facilita la formación pero que, sin embargo, no nos asegura el empleo. Si a esto unimos, entre otras cosas, que valores tradicionalmente aceptados como positivos, tales como el conocimiento o la preparación, han sido sustituidos en la escala de preferencias sociales por otros como riqueza o popularidad, podemos entender que instituciones como los centros de formación profesional, o profesiones como la de profesor, hayan perdido consideración. De hecho hoy, para una parte de la sociedad, los institutos o, incluso, las universidades, más que centros de formación se han convertido en expendedorías de títulos académicos. Ya no importa tanto recibir formación lo suficientemente buena que te garantice el buen desempeño de un trabajo, como obtener la titulación que te permita conseguir ese trabajo.

probable que ninguna de las dos cosas colmase sus aspiraciones, o al menos no las que tenía unos años antes.

Del breve periodo en el que Dominguez Alvarez fue profesor interino de la Escuela Industrial no contábamos con documentación ninguna, por lo que fue necesario recurrir a los archivos de la propia Escuela²⁴⁷, que, por otra parte, tampoco fueron muy esclarecedores. Se confirmaba así, una vez más, la afirmación de que Dominguez Alvarez era “el pintor sin biografía”. De hecho, los funcionarios de la Escuela se sorprendían de que alguien indagase allí sobre un antiguo profesor del que no tenían constancia ninguna. Finalmente, y gracias a los libros de cuentas, se pudo confirmar y documentar el paso de Dominguez Alvarez por la Escuela Infante D. Henrique.

Según estos libros, Dominguez Alvarez estaba en el apartado: “Personal contratado no perteneciente a la plantilla: profesores y maestros de taller, contratados, en prácticas, interinos, etc.”. En esta categoría estaban en torno al 40% del total de plantilla. Dominguez Alvarez, con carnet de identidad número 149.828 que le había expedido el 28 de enero de 1939, tenía, como decimos, la categoría de “profesor interino” y su nombramiento como tal tenía fecha de 24 de octubre de 1941. Había recibido igualmente el visto bueno del Tribunal de Cuentas el 9 de enero de 1942.

De esa documentación también podemos colegir que Dominguez Alvarez frecuentó muy poco las clases, seguramente porque ya estaba muy enfermo. Si bien no existe constancia expresa de ningún parte de baja, ni ningún otro tipo de justificación, esto se puede deducir tanto por la firma de la declaración de ingresos recibidos como por la llamada hoja de orden, en la que se especificaba, junto a la categoría profesional del profesor y sus datos personales, el número de faltas de asistencia. En el primer caso, mientras el resto de sus compañeros firmaban en el apartado correspondiente de la hoja de cuentas como que habían recibido los ingresos estipulados, él, sin embargo, no firmaba ahí sino que remitía por correo un acuse de conformidad como que había recibido de la Junta

²⁴⁷ Nos hubiese gustado contar con algún testimonio oral que nos informase sobre este periodo, por lo que pretendimos contactar con algún profesor que hubiera sido compañero de Dominguez Alvarez o con algún alumno de entonces que lo hubiese tenido como profesor, pero esto no fue posible por más que lo intentamos reiteradamente. A las ya sabidas dificultades de estar trabajando en una tierra distante de nuestro lugar de residencia, con tiempo limitado y pocos contactos personales, se añadía la brevedad del periodo sobre el que investigábamos, lo que no dejaba de ser otro considerable agravante. Tampoco fue tarea fácil, en contra de lo que puede parecer, la consulta de los archivos de la Escuela, para los que era necesario la autorización previa de la Dirección Regional de Educación del Norte, que fue imprescindible solicitar con bastante antelación y por correo tradicional. Esta dificultad fue aún mayor si tenemos en cuenta que una parte considerable de nuestra investigación se ha realizado durante los meses de verano.

Directiva de esa Escuela la cuantía estipulada²⁴⁸, esto demuestra que no cobraba personalmente sino que recibía sus emolumentos por giro postal, como solía suceder con las personas que estaban de baja. En lo que se refiere a las faltas de asistencia, estas aparecen desglosadas entre faltas justificadas y no justificadas, y si bien no en todos los periodos este apartado está debidamente cumplimentado, en los que sí lo está se observa que mientras el resto de sus compañeros sólo faltaba puntualmente, Dominguez Alvarez lo hacía de forma reiterada y casi siempre por motivos justificados.

La muerte

Pero éstos eran ya tiempos muy duros, no sólo su enfermedad se había agravado considerablemente, sino también la su madre que murió por entonces. Después de la muerte de la madre, que sintió mucho, su salud empeoró muy de veras. En enero de 1942 cayó gravemente enfermo²⁴⁹. Una congestión pulmonar le obligó a guardar cama durante días. Ya casi no podía salir de casa, la vida se le fue apagando cada vez más deprisa²⁵⁰, como si con el tiempo se le fueran yendo también la ganas de seguir, como si consciente de la inutilidad del esfuerzo aceptase la obscuridad como descanso:

“Apague-me a luz. Quero dormir”²⁵¹

Era el 16 de abril y la prensa²⁵² lamentó la muerte de un poeta, habló de estrellas en el firmamento²⁵³ y de talentos truncados²⁵⁴, de espíritus gentilísimos y de caracteres

²⁴⁸ Véase en el apéndice documental una fotocopia del documento referido.

²⁴⁹ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942, p. 2.

²⁵⁰ Para los hermanos Corrêa d’Oliveira Guimarães varios fueron los factores que concurrieron en la muerte prematura de Dominguez Alvarez: la salud frágil, los disgustos y las privaciones sufridas, el trabajo excesivo y el descuido y olvido de sí mismo. Véase: GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

²⁵¹ Según la crónica aparecida en el *Primeiro de Janeiro* (“Domingues Alvarez. Faleceu, na madrugada de ontem, êste esperançoso e talentoso artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-4-1942, p. 1) éstas habían sido las últimas palabras de Dominguez Alvarez. Lo mismo escribió Alberto de Serpa: “cuando fui a acompañarle a la sepultura, supe que sus últimas palabras habían sido: “Apague-me a luz. Quero dormir” Véase: SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 9.

²⁵² Prácticamente todos los periódicos recogieron la noticia de su fallecimiento, generalmente en la sección de necrológicas y sin excesivo realce. En algunos casos, como en el periódico *O Século*, se dio mucha más importancia a la muerte del pintor español J. Moreno Carbonero, de quien se decía que era “mundialmente célebre por sus cuadros inspirados en Don Quijote” y de quien se reproducía una fotografía, que al fallecimiento de Dominguez Alvarez, al que sólo concedían cinco líneas y a quien consideraban natural de Pontevedra. Véase: “O Século no Porto. Necrológicas”, *O Século*, 17-4-1942, p. 6. También en el *Diário de Notícias* se dio mucha más relevancia a la muerte de Moreno Carbonero, que incluso mereció un artículo [“O pintor espanhol Moreno Carbonero morreu em Madrid”, *Diário de Notícias*, 17-4-1943, p. 2] que a la de Dominguez Alvarez. En el ultracatólico *Novidades* ni siquiera se hizo alusión a ésta, y sí se hizo, sin embargo, a la José Moreno Carbonero.

impolutos²⁵⁵, de promesas de arte²⁵⁶ y de artistas malogrados²⁵⁷. Y también de un hombre que cuando miraba la ciudad desde el atrio de una iglesia veía cuadros²⁵⁸.

Aquella tarde, D José Ferreira, amigo de la familia, se encargó de acercarse a la oficina número 1 del Registro Civil para notificar su fallecimiento. El mismo quedó inscrito con el número 370 en el tomo 3 y en los siguientes términos:

A las dos horas del día dieciséis del mes de abril del año de mil novecientos cuarenta y dos, en la rua da Vigorosa, setecientos setenta de la feligresía de Campanhã de esta ciudad, falleció de pleuresía un individuo de sexo masculino de nombre José Cândido Dominguez Alvarez, de treinta y seis años de edad, de profesión profesor de la Escuela Infante Dom Henrique, natural de la feligresía de Santo Ildefonso, de esta ciudad, domiciliado en la casa donde falleció, hijo legítimo de Manuel Cândido Dominguez, funcionario de seguros, natural de la feligresía de la Vitória, de esta ciudad, y de Maria Dolores Elvira Alvarez Gil Dominguez, ya fallecida, y él domiciliado en la casa arriba referida.

El fallecido era soltero, pagaba la tasa militar y no dejó herederos sujetos a la jurisdicción orfanológica, no dejó bienes, ni hizo testamento y su cadáver va a ser sepultado en el cementerio de Agramonte de esta ciudad.

Fue declarante José Pereira, casado, empleado de armador, residente en la suya de las Oliveiras, cuarenta y cuatro, de esta ciudad.

Este certificado, escrito en esta oficina del Registro Civil, a las dieciséis horas, después de leído y cotejado con su extracto va a ser firmado por mí, Manuel José Calho, funcionario, y por el declarante.

El importe de los emolumentos es de tres escudos y la de los sellos adeudados por la parte es de cincuenta centavos.

Oporto, primera oficina del Registro Civil a dieciséis de abril de 1942.

²⁵³ “Domingues Alvarez. Faleceu, na madrugada de ontem, êste esperançoso e talentoso artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-4-1942, pp. 1 y 3. Este periódico fue el único que dio la noticia en primera página y el único que, junto con el *Jornal de Notícias*, ilustró la noticia con una fotografía de Dominguez Alvarez.

²⁵⁴ “Pintor José Cândido Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 17-4-1942, p. 5.

²⁵⁵ “Sección Necrológicas”, *Jornal de Notícias*, 17-4-1942, p.3.

²⁵⁶ Macedo, Diogo de; “Notas de Arte. Noticiário” in *Ocidente*, nº 49, vol. XVII, 1942. p. 97.

²⁵⁷ “O Porto dia a dia. Lutuosa: Domingues Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-4-1942, p.4.

²⁵⁸ AZEVEDO, Narciso de; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1942, p.3.

De los servicios fúnebres se encargó la Casa Alberto Pereira. El funeral fue a la diez y media, con responso en la Iglesia de Santo António das Antas, quince minutos antes el acompañamiento solemne había salido de la casa paterna en el 770 de la calle de la Vigorosa. Le enterraron en el cementerio de Agramonte, en la sepultura 327 de la sección 17, en el lado derecho y a sólo ocho palmos de profundidad porque a más la tierra daba agua²⁵⁹. Había muy poca gente, el periodista José Mesquita, el pintor Mendes da Silva, el poeta Alberto de Serpa... sólo unos pocos, los más íntimos²⁶⁰.

²⁵⁹ Información aportada por Doña Horténsia, funcionaria del Archivo General del Ayuntamiento de Oporto. En el mismo lugar se nos informó también de que el cadáver fue exhumado el 6 de agosto de 1960, y de que sus restos quedaron depositados al lado derecho de la cabecera.

²⁶⁰ “Regresso aos testemunhos do passado: Mendes da Silva (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Mendes da Silva) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 39.

3. Otras consideraciones y la exposición póstuma de su obra

Dominguez Alvarez y la política cultural del *Estado Novo*

De las conversaciones que mantuvimos con los escasos familiares¹ que quedan de Dominguez Alvarez dedujimos que era un hombre sin una conciencia ideológica definida, aunque claramente contrario a la dictadura de Salazar. Del *Estado Novo* rechazaba sus principios autoritarios y de la Iglesia su intromisión en la privacidad de la gente. Manoel Gonçalves recordaba haberle oído discutir algunas veces con su padre, un hombre muy católico y de comportamiento afín al régimen, y casi siempre por cuestiones de este tipo. Eran discusiones sin acritud, generalmente motivadas por las amonestaciones que Don Manuel Cândido hacía a la vida desordenada de Dominguez Alvarez o por los comentarios comprometedores que hacía éste sobre la situación política del momento y que merecían los reproches de su padre que los consideraba arriesgados o inoportunos. Es sólo de esas conversaciones de donde nosotros suponemos que Dominguez Alvarez era emocionalmente contrario al Régimen —como intuimos que lo era ante cualquier otra realidad impuesta que limitase su libertad individual—, pero sin adquirir nunca el compromiso político que asumieron algunos de sus amigos, como por ejemplo el poeta Adolfo Casais Monteiro, ni siquiera el más liviano de Alberto de Serpa.

Sin embargo, Dominguez Alvarez sí se muestra crítico con la política artística del *Estado Novo*, sobre todo a raíz de su participación en la IV y V Exposición de Arte Moderna con la que quedó muy disconforme. De ello es prueba, como veremos, la correspondencia que mantuvo con su amigo el escultor Numídico Bessone.

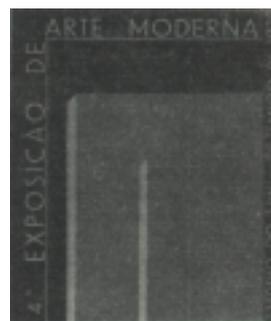
En 1939, por insistencia de Dordio Gomes — como dijo el propio Dominguez Alvarez—participó en la IV Exposición de Arte Moderna² organizada por el Secretariado

¹ Nos referimos a las conversaciones mantenidas en Lamego (primavera de 1997) con su primo António Loureiro, que solía pasar algunas temporadas en la casa familiar de Dominguez Alvarez en Oporto; y a las mantenidas con su hermanastro Manoel Gonçalves (en Oporto, invierno y verano de 1998) que era entonces un niño, pero cuyas evocaciones de su infancia en la Rua da Vigorosa 770 nos resultaron imprescindibles para entender la cotidianidad hogareña de Dominguez Alvarez.

² Sobre esta exposición puede verse: “A IV Exposição de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 24-12-1939, p. 5. “Artes Plásticas”, *Diário de Notícias*, 23-12-1939, p. 4. “Artes Plásticas”, *Diário de Notícias*, 29-12-1939, p. 4. “Artes Plásticas”, *Diário de Notícias*, 3-1-1940, p. 9. “Artes Plásticas”, *Diário de Notícias*, 7-1-1940, p. 6. “Artes Plásticas”, *Diário de Notícias*, 10-1-1940, p. 6. “Artes Plásticas. Quarta Exposição de arte moderna no Estudo do S.P.N.”, *Diário de Notícias*, 24-12-1939, p. 4. “Arte plásticas: Várias expressões de arte moderna”, *República*, 26-12-1939, p. 4. CHAVES, Luíz; “Nos domínios da etnografia e

de Propaganda Nacional, entonces dirigido por António Ferro que fue precisamente uno de los encargados de inaugurar la exposición. A esta exposición Dominguez Alvarez concurre con cuatro obras, las dos expuestas (*Homem Compostelano* y *Uma figura de Igreja-Bispo*) y dos paisajes que le fueron rechazados, lo que le enojó tremendamente.

La exposición, que venía siendo anunciada en la prensa como “una revelación de los nuevos y auténticos valores de la pintura portuguesa contemporánea”³, se inauguró el 23 de diciembre de 1939 en el Estudio del Secretariado de Propaganda Nacional. A la inauguración asistieron “numerosas personalidades”, entre ellas “el Jefe de Gabinete del Sr. Ministro de Educación Nacional, en representación del respectivo titular, el embajador de España, los ministros de Suiza y Argentina, Júlio Dantas, etc.”. También Sousa Lopes, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, o el propio António Ferro, director del Secretariado de Propaganda Nacional.



Portada del catálogo de la IV Exposición

En la misma expusieron sesenta y cuatro obras de veintisiete artistas⁴ y estuvo abierta hasta el sábado doce de enero del año siguiente. Sobre la valoración crítica de la exposición hubo disparidad, si bien, como en cualquier acto oficial, predominaron los comentarios plausibles sobre los discordantes. Entre los primeros, los vertidos en el *Diário de Notícias* donde se calificaba a la IV Exposición de Arte Moderna de “bella y

do folclore. Uma exposição de arte e la inspiração etnográfica” in *Ocidente*, nº 22, vol.VIII, 1940. pp.457-458. “Diário de Lisboa: A II (sic) Exposição de Arte Moderna” *O Comércio do Porto*, 24-12-1939, p. 5. DUTRA FARIA, “O IV Salão de Arte Moderna”, in *Renascença*, nº 212, 15-1-1940, p. 5. F.[ernando] de P.[amplona]; “Belas Artes-Malas Artes. O IV Salão de Arte Moderna”, *Diário da Manhã*, 8-1-1940, p. 5. GUSMÃO, Adriano de; “Arte Moderna no S.N.P.”, *O Diabo*, 6-1-1940, p. 4. “IV Salão de Arte Moderna”, *A Voz*, 4-1-1940, p. 2. “IV Salão de Arte Moderna”, *A Voz*, 7-1-1940, p. 3. “IV Salão de Arte Moderna”, *A Voz*, 10-1-1940, p. 3. “IV Salão de Arte Moderna”, *A Voz*, 11-1-1940, p. 3. M. S. “Arte & Artistas - IV Exposição dos “Modernistas”, *A Voz*, 24-12-1939, p. 2. M. S. “Vida Artística. Exposição de Arte Moderna, no estudio do S.N.P.”, *O Século*, 25-12-1939, p. 2. MACEDO, Diogo de; “Arte, arte antiga e arte moderna” in *Ocidente*, nº 22, vol. VIII, 1940. pp. 445-447. MACEDO, Diogo de; “Notas e comentários. 4º Salão de Arte Moderna” in *Ocidente*, nº 21, vol. VIII, 1940. p.319. “O IV Salão de Arte Moderna”, *Diário da Manhã*, 23-12-1939, p. 6. “O IV Salão de Arte Moderna no Estudio do S.P.N.”, *Diário da Manhã*, 21-12-1939, p. 6.

³ “O IV Salão de Arte Moderna no Estudio do S.P.N.”, *Diário da Manhã*, 21-12-1939, p. 6

⁴ Estos artistas fueron Elisabeth Wrede, Marcelle Noël, Maria Adelaide Lima Cruz, Maria Keil de Amaral, Mily Possoz, Regina Santos, Sara Afonso, António Pedro, Augusto Tavares, Aires de Carvalho, Carlos Botelho, Celestino Alves, Dominguez Alvarez, Eduardo Malta, Emmerico Nunes, Fred Kadolfer, Frederico George, Jorge Barradas, J. Rebocho, José Maria Amaro Junior, Júlio Santos, Machado da Luz, Magalhaes Filho, Manuel Lapa, Mário Eloy, Paulo Ferreira y Tomaz de Melo.

equilibrada, y sin duda ninguna la mejor de las cuatro celebradas”⁵ hasta entonces. No era de la misma opinión Fernando de Pamplona, para quien esta exposición “no era superior a las de años anteriores”⁶. No obstante, los dos alababan la “alta misión” del Secretariado de Propaganda Nacional por la iniciativa, y destacaba el mérito de la misma. Es más, para el cronista de *Diário de Notícias* se trataba de una “de las más interesantes exposiciones últimamente realizadas en Lisboa”, de ahí que la calificase de “edificante y triunfante”.

No obstante, algunas voces fueron más críticas, entre ellas las de Diogo de Macedo o Adriano de Gusmão. Diogo de Macedo⁷ se mostró crítico con los expositores a los que comparaba, desfavorablemente para ellos, con “la gloriosa media docena de artistas” que treinta años antes iniciaron en Portugal el combate en pro de la modernidad. Para Diogo de Macedo, la 4ª Exposición de Arte Moderna era el ejemplo de cómo “los jóvenes se preparaban para envejecer”, les acusaba de pensar en exceso en la “consagración oficial” y les reprochaba sus “deseos de perpetuidad”. Sin embargo él, paternalmente, les pedía “un poco más de sabiduría y un poco más de dinamismo” porque, decía, “la alegría es movimiento y la vida agitación”. En resumen, la impresión general de aquella IV Exposición era, en palabras de Diogo de Macedo, “la que se tiene al hojear una revista extranjera: cosmopolitismo, civilización, modernismos, pero... *à la manière de...*”⁸. Así pues, este crítico echaba en falta dos valores fundamentales en el arte: la sinceridad y la originalidad.

Llama la atención, sin embargo, que Diogo de Macedo que había sido uno de los artistas más cosmopolitas y europeístas del primer modernismo, y había incluso alardeado de ello, clamase ahora por “la tradición nacional” y acusase a los jóvenes expositores de ser simples traductores de lo que se hacía fuera del país. Es más, incluso se atrevía a aconsejarles: “si cada uno estuviese en su casa, sin paralelos ni estorbos de los vecinos, a solas con sus sensaciones y los temas de sus sueños, alcanzaría un volumen mayor, porque el aislamiento favorece el misterio. Las mezclas democráticas desagradan a los más sensibles”. Ciertamente esta postura de Diogo de Macedo merece ser calificada,

⁵ “Artes Plásticas. Quarta Exposição de arte moderna no Estudo do S.P.N.”, *Diário de Notícias*, 24-12-1939, p. 4.

⁶ F.[ernando] de P.[amplona]; “Belas Artes-Malas Artes. O IV Salão de Arte Moderna”, *Diário da Manhã*, 8-1-1940, p. 5.

⁷ MACEDO, Diogo de; “Arte, arte antiga e arte moderna” in *Ocidente*, nº 22, vol. VIII, 1940, pp. 445-447.

⁸ *Ibidem*. p. 446.

como ha hecho con acierto Patricia Ribeiro⁹, de incoherente. Y para Diogo de Macedo “de todos aquellos pintores el más representativo, el más sincero y el más pertinaz”¹⁰ era Mário Eloy, el único, por otra parte, que merecía ser citado en su crítica.

Tampoco en *O Diabo* la crítica fue más benévola, aunque quizá por una concepción distinta. Adriano de Gusmão¹¹ defendiendo postulados próximos al Neorrealismo comenzaba su crítica en los siguientes términos:

“He aquí una reunión de trabajos de pintores denominados modernos. Sin embargo ¿qué nos presentan de nuevo? Vemos los mismos temas, ya conocidos, pintados de forma diferente: retratos, paisajes, cabezas, caseríos”.

Para el historiador y crítico de arte Adriano de Gusmão, el artista que más se aproximaba a sus propuestas estéticas era Ayres de Carvalho, mientras que Dominguez Alvarez, como el resto de expositores, ni siquiera era mencionado. Pero, por lo general, la exposición fue recibida en la mayoría de los casos con críticas favorables, por ejemplo M. S. [¿Martins dos Santos?] en *O Século* se refería a ella como “como una verdadera galería de pintores jóvenes”¹².

Otro aspecto que caracterizó a esta exposición, según los críticos, fue la diversidad; para el cronista de *O Século*, en la exposición era posible encontrar a quienes “permanecen fieles a su canon de ‘irritar al indígena’, están los que transigen un poco y dejan adivinar recursos (...), están los que comienzan a regresar al gusto antiguo y están los que buscan furiosamente encontrar el equilibrio entre el primitivismo y lo clásico, entre lo clásico y lo inverosímil”¹³. Y entre los que formaban el primer grupo de “fieles irritantes” incluía a António Pedro, Magalhães Filho, J. Rebocho, Mário Eloy y Sara Afonso, pero no a Dominguez Alvarez, del que tan sólo destacaba su “natural españolismo”.

⁹ RIBEIRO, Patricia; *Teoria e crítica da Arte em Portugal*, (Memoria de Licenciatura presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa en enero de 1996 y dirigida por la doctora Margarida Acciaiuoli). Inédito, p. 244.

¹⁰ MACEDO, Diogo de; “Arte, arte antiga e arte moderna” in *Ocidente*, nº 22, vol. VIII, 1940. p. 447.

¹¹ GUSMÃO, Adriano de; “Arte Moderna no S.N.P.”, *O Diabo*, 6-1-1940, p. 4.

¹² “Arte plásticas: Várias expressões de arte moderna”, *República*, 26-12-1939, p. 4.

¹³ *Ibidem*

También el escritor y periodista Dutra Faria, en la crítica que publicó en la revista *Renascença*¹⁴, insistía en esta diversidad. Según este crítico, que llegó a ser jefe de redacción del oficialista *Diário da Manhã* y que a veces firmaba con el seudónimo de Patrick Cane, la exposición se recorría “como quien hojea una historia del arte moderno, allí están los impresionistas, los futuristas, los suprarrealistas, los neoclásicos y e incluso los ‘neo-botas-de-elástico, sin olvidarnos de aquellos que buscan inspiración en la ingenuidad o en la sobriedad de los primitivos”. Y calificaba al certamen como “un amontonamiento de melancólicos y amables lugares comunes”. Dutra Faria situaba los extremos de esa disparidad en Eduardo Malta (de quien decía que “no llega a ser, tal vez, un pintor moderno”) y en António Pedro y Mário Eloy, en medio, el resto, entre los que destacaba a Sara Afonso, Elisabeth Wrede, Milly Possoz, Paulo Ferreira, Tom, Marcelle Noel, Emmerico, Botelho, Kradofer, Maria Keil, Magalhães Filho... y Dominguez Alvarez. También el crítico del *Jornal de Notícias*¹⁵ resaltaba el contraste entre la modernidad de António Pedro y “el sabor clásico” de Eduardo Malta o Maria Adelaide Lima Cruz.

Esta disparidad era también perceptible en la propia crítica. Por ejemplo, Fernando de Pamplona fue particularmente duro con la obra de António Pedro y en una crítica muy conservadora aparecida en el también muy conservador *Diário da Manhã*, venía a decir que la obra de António Pedro, al que calificaba de “pregonero del dimensionismo”, “por su naturaleza abstracta” no tenía cabida en las artes plásticas, y la definía como “una perversión del arte”.

Una opinión completamente distinta tenía el crítico anónimo del diario opositor *República*¹⁶, para quien la exposición iba a ser “el acontecimiento más discutido del año artístico” por lo que se veía obligado a salir en defensa del arte moderno. Para este crítico, “el arte era expresión de vida” y no una copia de ella, por lo que el artista moderno no debía limitarse a reproducir, sino que había de interpretar y era esto lo que la mayoría, “acostumbrada a las reglas del clasicismo”, no alcanzaba a comprender. Para este crítico, que en su crónica ni siquiera llega a citar a Dominguez Alvarez, era precisamente António Pedro la máxima “expresión intelectual del arte moderno”.

¹⁴ DUTRA FARIA, “O IV Salão de Arte Moderna”, in *Renascença*, nº 212, 15-1-1940, p. 5.

¹⁵ “A IV Exposição de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 24-12-1939, p. 5.

También destacaba, entre otros a Botelho, Tom, Emmerico, Mário Eloy, Paulo Ferreira o Sara Afonso¹⁷.

En lo que se refiere a la valoración crítica de Dominguez Alvarez fue cuando menos aceptable. El periodista y escritor Dutra Faria¹⁸ destacó, sobre todo, el españolismo de su pintura. Para este crítico de Angra do Heroísmo, Dominguez Alvarez había intentado “imitar la pintura española antigua” y lo había conseguido “por lo que podía darse por satisfecho”, si bien, para él, Dominguez Alvarez “podía ambicionar legítimamente algo más”, esto es, le suponía un talento mayor del que demostraba con las dos obras expuestas. También el crítico de *O Século* incidió en esto mismo al escribir que “las dos telas de Dominguez Alvarez estaban infundidas de un natural españolismo”¹⁹. Igualmente el crítico anónimo de *Diário de Notícias* destacaba “el cuño bien español de Dominguez Alvarez” que era para él particularmente perceptible en su *Cabeça compostelana*. Que era también la obra que más le había gustado a Fernando de Pamplona y de la que decía que se trataba de “un cuadro sombrío, denso de tragedia, que impresiona no tanto por el estilo pictórico, algo duro, como por su potencial de expresión”²⁰.

No es de extrañar que el único periódico que destacó a Dominguez Alvarez sobre al resto de artistas expositores fuese precisamente el *Jornal de Notícias*²¹ que, como sabemos, es un diario de Oporto en el que además colaboraba de manera puntual Dominguez Alvarez. Para este matutino, de las dos obras colgadas de Dominguez Alvarez merecía especial atención *Uma figura da Igreja*, que fue el título con el que fue expuesta la obra comúnmente conocida como *O Bispo*.

¹⁶ “Arte plásticas: Várias expressões de arte moderna”, *República*, 26-12-1939, p. 4.

¹⁷ Conviene recordar que coincidiendo con los anuales Salones de Arte Moderna el Secretariado Nacional de Propaganda concedía los llamados premios “Columbano” y “Souza Cardoso”, con los que se pretendía distinguir a dos de los artistas participantes en estos certámenes. En esta ocasión el jurado encargado de atribuir los premios estuvo formado, además de por el director del S.P.N., por Reinaldo dos Santos, Souza Lopes, Jorge Segurado y Barata Feio. Los premios recayeron en Jorge Barradas (premio “Columbano”) y Paulo Ferreira (premio “Souza Cardoso”).

¹⁸ DUTRA FARIA, “O IV Salão de Arte Moderna”, in *Renascença*, nº 212, 15-1-1940, p. 5.

¹⁹ “Arte plásticas: Várias expressões de arte moderna”, *República*, 26-12-1939, p. 4.

²⁰ F.[ernando] de P.[amplona]; “Belas Artes-Malas Artes. O IV Salão de Arte Moderna”, *Diário da Manhã*, 8-1-1940, p. 5.

²¹ “A IV Exposição de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 24-12-1939, p. 5.

Ahora bien, como dijimos esta exposición no fue nada estimulante para Dominguez Alvarez que quedó profundamente decepcionado con su participación en la misma tal como le comentó a su amigo el escultor Numídico Bessone:

... Quedé decepcionado, ya ves, no con el hecho de que no me hayan expuesto los cuadros, pues esto es lo que menos me importa, sino porque eso me hace ver que la exposición de Arte Moderno de Lisboa no es nada independiente ni cosa que se le parezca. Es, por el contrario, una exposición en la que los trabajos tienen que obedecer a un determinado gusto o criterio. Con esta actitud el salón de Arte Moderno pierde su natural y lógico sentido pasando a ser sólo un salón en el que un determinado número de artistas de un determinado tipo pueden comparecer. En fin, arte moderno dependiente, con reglas, leyes, jurados que no entienden nada de pintura. Es, por tanto, la primera y la última vez que concurso a una exposición de Arte Moderno” (...) “En fin, querido mío, veo que aquí en Portugal se anda atrasado por lo menos veinte años en materia artística...”²².

No obstante, pese al enfado, al año siguiente vuelve a participar en la *V Exposição de Arte Moderna*²³ con otra obra, “que mandé por mandar porque en realidad poco o nada me interesa la exposición”²⁴. Se trataba de *Paisagem do Vale do Vouga* y nuevamente se mostró ofendido y desilusionado con los organizadores del certamen, que no era ni más ni menos que la propia administración:

“Estuvo ayer en mi casa Dordio Gomes ... según me dijo, mi cuadro fue pésimamente colocado, lo que lamento bastante, puesto que mi trabajo merecía más atención, pero no me extraña, pues ya sé que mi pintura no cae bien a la gente del Secretariado que, en cuanto a entender de pintura, me parece que no va muy lejos. En el Secretariado se creó una ideología única, tipo «L’ Art vivant». Un pintor que no esté

²² “Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malogrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista [Carta del 1-1-1940]”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.

²³ Y con respecto a la exposición se repitieron nuevamente los mismos comentarios y las mismas disparidades que se habían dado en la IV Exposição de Arte Moderna por lo que no vamos a insistir en ello. Digamos tan sólo que para el crítico del diario opositor *República* la iniciativa tenía la ventaja de mostrar las varias escuelas artísticas que había en Portugal y el grado evolutivo de cada uno de nuestros pintores. Sin embargo, este cronista —para quien la exposición era una manifestación de interés plástico, digna del mayor aprecio— echaba en falta un mayor rigor en la selección de las obras expuestas lo que según él hubiera contribuido a revalorizar el certamen. Y aquí viene lo llamativo, y es que a la hora de citar a los artistas que más le habían llamado la atención, que eran casi todos, no nombraba a Dominguez Alvarez por lo que podemos suponer que en su opinión la obra expuesta de Dominguez Alvarez era una de aquellas que se habrían visto favorecidas por la falta de rigor en la selección.

²⁴ *Ibidem*

dentro de esos conceptos, hoy un tanto fatigados y agotados, está condenado a ser completamente incomprendido”²⁵.



Portada del catálogo de la V Exposición

Es probable que al hacer estos comentarios Dominguez Alvarez no tuviera intención de criticar a la dictadura del *Estado Novo*, ni tampoco la decisión que éste tomó en septiembre de 1933 de crear el Secretariado de Propaganda Nacional. Seguramente Dominguez Alvarez no tenía presente al hacer esos comentarios que la dictadura había creado aquella institución como un instrumento de gobierno, porque sabía — lo había aprendido de los regímenes de Alemania o de Italia— que políticamente sólo existe lo que el público sabe que existe. Tampoco creemos que él pensase que su obra representaba más que ninguna otra a la identidad nacional o que cumplía la gran misión de elevar el espíritu de la gente portuguesa. Es más que probable que Dominguez Alvarez al hacer aquellos comentarios no estuviera pensando en la “política de espíritu” con la que sintéticamente se expresaba la finalidad del SPN, ni siquiera en aquella máxima de su ideólogo e impulsor António Ferro, según la cual había que “ser moderno sin dejar de ser portugueses”. Dominguez Alvarez era mucho más simple que todo eso, por ello sus juicios y sus enfados sólo demuestran que, en su opinión, en Portugal no había una verdadera política cultural y que la que había no respetaba la individualidad de los artistas ni la modernidad de sus obras. Esos comentarios, como ha escrito Fernando Marques da Costa²⁶, sólo nos sirven para constatar la percepción que Dominguez Alvarez tenía de la política cultural del *Estado Novo* y de sus consecuencias. Dominguez Alvarez no es crítico con la dictadura en la medida que no es crítico con nada, igual que tampoco era una persona comprometida ideológicamente, como lo era, por ejemplo, su coetáneo Júlio; sin embargo, en aquello que le afectaba a él, o que tenía que ver directamente con algo que a él le interesaba, sí se muestra decidido en los juicios o incluso valiente en las afirmaciones, y estas cartas lo demuestran.

²⁵ *Ibíd*em

²⁶ COSTA, Fernando Marques da; “Pode ser” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 22.

Ahora bien, estas cartas²⁷ también admiten otra lectura quizá menos generosa, y es la de que, si bien es cierto que su obra no interesó demasiado en Lisboa, también lo es que de haber interesado Dominguez Alvarez no hubiese puesto excesivos reparos en que el régimen se hubiese servido de ella. Creemos sinceramente que lo que realmente le molestó a Dominguez Alvarez no fueron los criterios seguidos por el jurado, ni el mayor o menor apego a la modernidad que con ellos demostraba tener éste, sino el hecho de que le rechazasen su obra, de que no hubiesen sido capaces de reconocer la valía que había en ella. Y decimos esto porque Dominguez Alvarez no tuvo inconveniente en participar en septiembre de 1940 en la **Exposição Etnográfica do Douro-Litoral e II Feira das Colheitas**²⁸ celebrada en el Palacio de Cristal de la capital portuguesa, pese al carácter propagandístico del certamen.

El 27 de marzo de 1938, cuando en España las tropas de Franco se dirigían hacia el Mediterráneo para dividir en dos el territorio de la República, Salazar anunció la gran conmemoración que merecía el año 1940. El año del doble centenario, el de la independencia de 1140 y el de la restauración de 1640. Para ello se organizó en Lisboa la Gran Exposición del Mundo Portugués, probablemente el mayor acontecimiento político-cultural del *Estado Novo*, y todo el país se vio sacudido por una ola de propagandismo autoritario con la que el régimen pretendía no sólo conmemorar las grandezas del pasado, sino legitimarse en el presente y poner de su parte el futuro de Portugal.



Catálogo de la Exposición

²⁷ No obstante, hemos de tener presente que esas cartas no se publicaron en su integridad, por lo que, aunque no tengamos razones para ello, cabe pensar que en las mismas podía haber comentarios aún más explícitos que hoy nos hubieran resultado muy interesantes, pero que en 1958 no hubieran resultado del todo convenientes.

²⁸ Para todo lo relacionado con esta exposición véase: “A Exposição etnográfica e a feira das Coletas”, *O Comércio do Porto*, 3-10-1940, p. 1. “A Feira das Coletas foi ontem muy concorrida tendo-se realizado a inauguração da Exposição de Arte”, *Jornal de Notícias*, 3-10-1940, p. 2. JARDIM, Aurora; “Arte. Exposição de arte no Palácio de Cristal”, *Jornal de Notícias*, 4-10-1940, p. 4. “Mais um ‘Dia infantil’ no Palácio de Cristal. Exposição de arte-Variedades”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-10-1940, p.4. MATOS, Armando de; “A Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Jornal de Notícias*, 20-10-1940, p. 7. “No Palácio de Cristal O snr. Bispo do Porto visitou, ontem, a secção de Arte da Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Jornal de Notícias*, 3-10-1940, p. 2. “No recinto da ‘Exposição etnográfica e a feira das coletas’”, *O Comércio do Porto*, 11-10-1940, p. 1. “No recinto do Palácio de Cristal”, *Jornal de Notícias*, 3-10-1940, p. 3. “No recinto do Palácio de Cristal será inaugurada amanhã uma nova secção”, *Jornal de Notícias*, 2-10-1940, p. 4. “Novidades do Pôrto. Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Novidades*, 15-10-1940, p. 6. “O Século no Porto. Exposição Etnográfica e ‘II Feira das Coletas’”, *O Século*, 4-10-1940, p. 6.

En este contexto, y probablemente para callar las ya de por sí silenciadas bocas del norte y evitar posibles comparaciones con Lisboa (que se hacían así mucho más evidentes), el régimen organizó en Oporto como premio menor una exposición temática titulada Exposición Etnográfica del Douro Litoral y Feria de las Cosechas. Luego todo se acompañó de la retórica literaria que conviene en estos casos, que si la rica etnografía de las provincias del norte, que si el futuro museo etnográfico, que si cómo iba el norte a dejar de conmemorar en fecha tan señalada su portuguesismo siendo éste el mayor de Portugal, etc., etc.

Así, el 15 de septiembre, con toda la parafernalia y las autoridades que convenía en casos como éste se inauguró en el Palacio de Cristal la citada *Exposição Etnográfica do Douro Litoral e Feira das Colheitas*. Una profusión de escaparates y estanterías en las que ordenadamente se iban exhibiendo las grandezas de la patria: tejeduras de lino de Marco de Canaveses, filigranas de Gondomar, calderería de Penafiel, zuecos de Maia, cestos de Lousada, azafates de Arouca, etc., etc. Y junto a la exposición, la Feria de las Cosechas que por lo que decían los periódicos debió de ser una especie de gran mercado de frutas y verduras en el marco incomparable del Palácio de Cristal. Y para que a la exposición no le faltara de nada, se organizó también una muestra de arte. Obviamente no tenía nada que ver con la exhibición que se había hecho en Lisboa, ni se tardaron catorce meses para organizarla, ni en ella colaboraron doce arquitectos, veinte escultores y más de cuarenta pintores. Todo fue mucho más modesto e improvisado. Según decía la prensa portuense se trataba de un certamen —organizado por el director-secretario de la Sociedad de Bellas Artes de Lisboa, José Moreira Fernandes— que comprendía óleos, acuarelas, dibujos y esculturas. De acuerdo con lo que escribía Aurora Jardim en el *Jornal de Notícias*, la exposición se inscribía en el programa de paisajes, monumentos y costumbres de la provincia del Douro Litoral, y se había organizado en poco más de un mes y en una época en la que muchos artistas se encontraban fuera de Oporto, lo que redoblabla, según esta cronista, el valor de la misma.

La muestra fue inaugurada el 3 de octubre de 1940, y a la misma asistieron muchas personalidades. En total se expusieron más de cien obras²⁹, la mayor parte tenía como motivos monumentos, paisajes y costumbres de la zona, y fueron particularmente admirados, según decía la prensa, los cuadros de Joaquim Lopes y M^a Eduarda Lapa³⁰. Dominguez Alvarez expuso cinco obras que se correspondían con los números del cuatro al ocho de las obras expuestas: el número 4 llevaba por título *Cidade Antiga*, era un aspecto de Oporto y estuvo tasada en 300 escudos; el número 5 se correspondía con el cuadro *Paisagem*, y era un aspecto de los alrededores de Oporto que pertenecía a la colección de M. Pinto de Azevedo Junior; las otras tres obras pertenecían a la Escuela de Bellas Artes de Oporto, las identificadas con los números 6 y 7 tenían el mismo título *Paisagem. Rio Tinto* y la número 8 era *Paisagem com animais*, precisamente la obra con la que se presentó a la prueba final de carrera y con la que obtuvo la calificación máxima de veinte valores.

Salvo Aurora Jardim que dijo que la obra de Dominguez Alvarez tenía “equilibrio y realidad”, no hubo ninguna otra alusión en la prensa. Bien es verdad que ésta apenas reseñó el acontecimiento, y cuando se refirió a la exposición lo hizo como una actividad más de la exposición etnográfica. Salvo el *Jornal de Notícias*, ningún periódico publicó propiamente una crítica de la exposición, limitándose la mayor parte de ellos a informar sobre su inauguración o cuándo ésta era visitada por alguna personalidad relevante.

En torno al galleguismo o iberismo de Dominguez Alvarez

El 7 de octubre de 1929 y luego también el 15 de diciembre del mismo año, Dominguez Alvarez escribe desde Tuy y Pontevedra, respectivamente, a su amigo Carlos Diogo contándole su estancia en Galicia:

²⁹ de los siguientes artistas: Abel Moura, Abel Santos, Acácio Lino, Agostando Salgado, Albino Cunha, Alfredo Azevedo, Alfredo Moráis, Alise Ribeiro, Amplia P. Ribeiro, António Sauce, Augusto Tavares, Carlos Carneiro, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Emmanuel Ribeiro, Ezequiel Pereira, Faro Barroso, Fernando Barbedod Galhano, Frederico Ayres, Gouveia Portuense, Helia Estrela, João Alberto, João Marques, João Monteiro, João Rodrigues, Joaquim Lopes, José Contente, José de Brito, Júlio Ramos, Lauro Corado, Maria Eduarda Lapa, Maria de Lourdes M. e Castro, Maria Luises Rothes, Pedro de Figueiredo, Rodrigues Júnior, Serra da Mota, Sofia Martins, Tomas de Moura y Veloso Salgado; y los escultores Henrique Moureira, Sousa Caldas y Raul Xavier.

³⁰ “O Século no Porto. Exposição Etnográfica e ‘II Feira das Coletas’”, *O Século*, 4-10-1940, p. 6.

Ando en una peregrinación constante por tierras de Galicia buscando nuevas formas y emociones estéticas. Galicia de brumas, Galicia verde y manchada de poesía que emociona al espíritu. (...) He andado por montes y sierras plantando aquí o allá el caballete. ¡Lo que llevo andado! Caminatas de impresionista, embriagado por el color gallego de matices tan variados y delicados. Nunca he visto tierras con síntesis cromáticas tan completas...”³¹.

Es indudable la estrecha vinculación que existe entre Dominguez Alvarez y Galicia. Para la historiografía portuguesa son dos nombres íntimamente asociados, hasta el punto de que en la bibliografía consultada es prácticamente imposible leer cualquier texto sobre Dominguez Alvarez en el que no se aluda a su origen gallego. Sin embargo, en Galicia el nombre de Dominguez Alvarez resulta casi desconocido, incluso para los sectores más familiarizados con el arte portugués. Ni en el Museo Provincial de Pontevedra ni en la Fundación Penzol de Vigo encontramos a nadie que supiese de la existencia de Dominguez Alvarez ni tampoco de su origen gallego o de su simpatía por Galicia.

No obstante, Dominguez Alvarez, como queda demostrado con este trabajo, se sintió íntimamente vinculado a Galicia. No sólo por formación o por ascendencia, sino —y sobre todo— por afecto. Es más, durante mucho tiempo se hizo pasar por gallego —lo que tampoco era incierto, recordemos que conservó la nacionalidad española hasta 1936— y él mismo se presentó en varias ocasiones como un pintor gallego residente en Oporto.

De hecho, las primeras alusiones que encontramos en la prensa referidas a Dominguez Alvarez destacan precisamente su origen gallego. Por ejemplo, con motivo del manifiesto *Mais Além* y de la exposición que meses después este grupo realizó en el Salão Silva Porto, el cronista Bayard al hacer la crítica a esa exposición, “por merecido deber de hospitalidad”³², se refería en primer lugar a Dominguez Alvarez a quien consideraba “un brillante pintor gallego”³³. Contribuía a ellos que todas las obras que Dominguez Alvarez

³¹ Citado por Isabel Oliveira e Silva. Véase: SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 47-48. En esa cita se dice que esas cartas estaban en posesión del pintor Jaime Isidoro, sin embargo éste nos dijo personalmente no poseía ninguna correspondencia de Dominguez Alvarez y que tampoco tenía constancia de ella ni de nadie que pudiera tenerla o nos pudiera proporcionar información al respecto.

³² BAYARD, “Ars Lvza (XXXII)-A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 4-11-1929, p. 4.

³³ *Ibíd*em

presentó en aquel certamen tenían como temática motivos gallegos, e incluso varias de ellas habían sido pintadas en Galicia.

Unos años más tarde aún se seguía hablando de él como un pintor gallego. Por ejemplo, en 1934, cuando intentó, en compañía de Folgar Lema, organizar una exposición de arte gallego en Oporto, la prensa portuguesa que se hizo eco de la iniciativa con gran entusiasmo, seguía refiriéndose a él como un pintor gallego afincado en Oporto. Y lo curioso es que quienes más insistían en ello eran precisamente las personas más cercanas a Dominguez Alvarez. Por ejemplo, los hermanos António y Cláudio Correia d'Oliveira Guimarães que le conocieron bien y fueron de los primeros que empezaron a escribir sobre él, lo consideraban un pintor gallego “oriundo de Pontevedra que vive y trabaja en Oporto”³⁴. Incluso quien por aquel entonces era probablemente su mejor amigo, el también pintor Artur Justino, publicó un artículo en el semanario *Fradique* en el que se refirió a Dominguez Alvarez como “un pintor gallego que reside desde hace mucho tiempo en Portugal”³⁵.

Por aquellos días también se publicó en el *Diário da Manhã* una breve entrevista a Dominguez Alvarez en la que se le presentaba “como un gallego que quiere enternecidamente a Portugal, donde vive desde hace años”³⁶. También Diogo de Macedo³⁷ al referirse a aquella exposición recordó su origen gallego y en concreto aludió a él como un pintor compostelano.

Incluso dos años más tarde, en junio de 1936, con motivo de la que fue su única exposición individual en vida, aún se le seguía considerando un pintor gallego, entre otros por quien era uno de sus amigos más cercanos, el periodista Sérgio Augusto Vieira³⁸, que ya le había calificado como pintor gallego residente en Oporto un par de años antes. También después de su muerte, y durante mucho tiempo, se le siguió considerando un pintor nacido en Galicia³⁹.

³⁴ GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d'Oliveira; “Arte Galega”, *Fradique*, 2-8-1934, p. 7.

³⁵ JUSTINO, Artur, “Da Galiza”, *Fradique*, 4-10-1934, p. 8.

³⁶ “Realiza-se em Outubro uma Exposição de Arte Galega”, *Diário da Manhã*, 9-9-1934, p. 5.

³⁷ MACEDO, Diogo de; “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, 9-9-1934, p. 5.

³⁸ VIEIRA, Sérgio Augusto; “O pintor gallego Dominguez Alvarez”, *O Diabo*, 6-6-1936, p. 3.

Cabe pensar entonces que Dominguez Alvarez debía de sentirse a gusto con esta, digamos, ambigüedad, o que incluso fuera él mismo quien la propiciara, sólo así se entiende que permitiera que sus amigos le siguieran llamando gallego, pese a haber nacido en Oporto y haber residido prácticamente siempre en esta ciudad. Ciertamente es, por otra parte, que él mantuvo la nacionalidad española hasta 1936, aunque nunca se presentara como español ni como tal fuera calificado por nadie.

En cualquier caso, y al margen de esta confusión sobre su lugar de nacimiento, que a fin de cuentas es lo de menos, lo cierto es que la bibliografía portuguesa desde un principio ha relacionado su obra con Galicia. Los hermanos Correia d'Oliveira Guimarães ya escribían en 1934 que la obra de Dominguez Alvarez era un “ejemplo de su galleguidad”⁴⁰. Para estos cronistas si bien Dominguez Alvarez en muchos cuadros conseguía “transmitir la alegría sin par de nuestra luz, la translucidez de nuestro cielo, la claridad hialina de los horizontes portugueses, aún se afirmaba mucho más como pintor gallego, amante de los panoramas grises, de las fotosferas nubladas, de los cielos tristonos, de la luz difusa”⁴¹.

Desde entonces esa vinculación se ha mantenido reiteradamente. Diogo de Macedo aludió a ella en 1943 cuando equivocadamente escribió que Dominguez Alvarez había sabido honrar a sus dos patrias, una en la que nació y en la que estudió, otra en la que vivió⁴². Años más tarde, el poeta Adolfo Casais Monteiro⁴³ se refirió a Dominguez Alvarez como un “milagro galaico-portugués” y consideraba su inocencia propia de “la tristeza y la saudade del buen gallego y portuense que era Dominguez Alvarez”. Para Ramos de Almeida⁴⁴ su ascendencia gallega “tuvo una importancia esencial en su personalidad artística (...) y no sólo por lo que pudiera tener de sanguíneo o de racial, sino por su contacto durante su infancia y juventud con el paisaje gallego”. En otro

³⁹BRAZ BURITY; Impressões de Arte. José Dominguez Alvarez, Pionero obscuro das Belas-Artes Nortenhas”, *O Barreiro*, 13-8-1942, p. 1.

⁴⁰ GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d'Oliveira; “Um pintor”, *Fradique*, 20-9-1934, p. 7.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Lo que no era cierto, pues él nació, vivió y se formó en Oporto. MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Dominguez Alvarez”, in *Ocidente*, nº 59, vol. XIX, marzo, 1943, p. 339.

⁴³ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953, p. 5.

⁴⁴ ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de um grande artista)”, *Eva*, nº 1031 (Año 32), diciembre 1957, p. 29.

momento, Ramos de Almeida, que lo conoció personalmente y lo trató con asiduidad, escribe:

“Galicia estaba dentro de él y de su paleta, y lo expresaba espontáneamente, como un desahogo o un recuerdo. En cierta ocasión leí en el *Jornal Pequeno* de Recife (Brasil) un breve artículo que comenzaba así: ‘Dominguez Alvarez, el valiente artista de Galicia ¡me mandó su alma! ... el alma del cielo, de la luz y de los castillos que reciben en lo alto el beso nervioso de las ventoleras’⁴⁵.

Incluso años después, cuando la crítica más preparada y documentada se hizo eco de obra de Dominguez Alvarez se siguió hablando de la afinidad que existía entre ésta y Galicia. Por ejemplo, para Fernando Pernes, Dominguez Alvarez habría creado en la pintura contemporánea portuguesa “un original lenguaje galaico-portugués” que sería una especie de mezcla entre lo ibérico y lo popular⁴⁶. Isabel de Oliveira e Silva considera, por una parte, que Dominguez Alvarez había sabido delimitar las tierras en un espacio onírico de anulación de fronteras⁴⁷, por otra, que fue la interiorización del paisaje gallego el detonante que le permitió expresar sus propias inquietudes⁴⁸. Bernardo Pinto de Almeida⁴⁹ encuentra en las negruras de la pintura gallega de la época —aunque no especifica qué negruras— la razón de ser de algunos de los paisajes de Alvarez.

Pero si ha sido constante en la crítica portuguesa recurrir a la ascendencia gallega de Dominguez Alvarez para explicar la originalidad de su obra, no han sido menores las alusiones a su hispanofilia, a su iberismo o la españolidad de la misma.

En 1958, Alberto de Serpa⁵⁰, tras recordar que su madre era natural de España y su padre de ascendencia española, afirmaba que la obra más representativa de Dominguez Alvarez es aquella en la que está presente el *lirismo* y el *carácter* (en español en el original), dos rasgos que Eugenio d’Ors había considerado como genuinamente propios

⁴⁵ *Ibíd*em

⁴⁶ PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 8.

⁴⁷ SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 44.

⁴⁸ *Ibíd*em. p. 48.

⁴⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de Transfiguração”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 63.

⁵⁰ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 11.

de la pintura española. Seguidamente en ese mismo texto añade: “Dominguez Alvarez fue un artista que siempre anduvo ‘por aquellas ardientes regiones en las que la pintura, agitada por una febril ambición expresiva, está a punto de volatizar su materia para convertirse en música o en poesía, lirismo y carácter”. Para corroborarlo pide que se observen las “telas de amplias panorámicas de castillos, pueblos (en español en el original) y ciudades gallegas o castellanas”, y se vea cómo hasta ahora la crítica portuguesa no ha sabido dar una visión de conjunto de la obra de Dominguez Alvarez. Pero también reta a la crítica española a que sea capaz de mostrar a “otro pintor contemporáneo que haya sabido expresar con mayor certeza y acierto las oscuras o doloridas tierras castellanas”.

Ya con anterioridad Ramos de Almeida⁵¹ había afirmado que Dominguez Alvarez, por su sangre, era un pintor español. Y encontraba en su obra “aquella belleza formal, aquel equilibrio de valores, aquella materia pictórica que la pintura española posee en exuberancia y demasía”. Eso le daba pie a emparentar la obra de Dominguez Alvarez con la de Goya o la de Velázquez. No obstante, en ese mismo artículo también dejaba claro que Dominguez Alvarez era, al mismo tiempo, un pintor portugués “porque la poesía que se derrama de sus cuadros es demasiado suave y lírica como para ser española”.

Algo parecido a esto escribieron los hermanos Corrêa d’Oliveira Guimarães cuando en el *Primeiro de Janeiro* explicaron la dimensión de la obra de Dominguez Alvarez en función de su peninsularidad: “de España tomó la fisionomía paisajística y humana que le es propia y, de Portugal, la transparencia del cielo y la tibieza solar que lo acarician”⁵². En esta misma línea está también Jaime Isidoro⁵³, para quien Dominguez Alvarez era sobre todo un pintor “de raza característicamente española”. Según este crítico y galerista es precisamente la presencia de España lo que inspira “su mejor realización pictórica”⁵⁴. Por el contrario, Jaime Isidoro habla del “aportuguesamiento’ de su pintura” para explicar esa última fase de la obra de Dominguez Alvarez, tenida hoy por una fase menor, y que

⁵¹ ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.

⁵² GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades Biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.

⁵³ ISIDORO, Jaime, «Dominguez Alvarez, pintor português de ascendência galega», *Céltica* (Caderno de Estudos Galaicos-portugueses-Organização de Oliveira Guerra), Oporto, 1960, p. 100.

⁵⁴ Y que Jaime Isidoro explica atendiendo, tal vez, “a la sangre [española] que le corría por las venas”. *Ibidem*.

se caracterizó por un paisajismo lírico de acertada composición, pero escasa fuerza expresiva.

Ahora bien, explicar la parte más original de la obra de Dominguez Alvarez en función de su españolidad no es nada reciente, ya en 1943, con motivo de la crítica a la exposición retrospectiva de Dominguez Alvarez en la Sociedad de Bellas Artes de Lisboa, el crítico Artur Portela escribió en un diario de la capital:

“La primera fase nos muestra un Alvarez agarrado por el modelo humano, a veces, de contenido social, como en la tela *Inverno* y no sólo, como dijimos, por el tipo humano, sino por el drama de las propias cosas, tramos de casas, donde el dolor parece filtrar agua de las paredes consumidas, y por el paisaje, de cielos sombríos, violentos, a veces, dardeados de relámpagos rojos, que se dirían son una traducción plástica del más profundo y trágico castellanismo del gran y olvidado Unamuno. Aunque nacido en Oporto, Alvarez nos da en ese primer aspecto de su obra, digamos, toda su ancestral esencia racial. Era la lección de la sangre, tal vez inconsciente, y la de los maestros comenzando por Zurbarán, de llamas sulfúreas de un infierno, y continuando por un Zubiarra (sic) ese formidable modelador de tipos vascos⁵⁵.

Muchos años después también Isabel Oliveira e Silva⁵⁶ ha recurrido a su iberismo o a su españolidad para explicar buena parte de su obra, por ejemplo algunas figuras como Quixote u Obispo: “Alvarez supo transformar tales figuras, trasponiéndolas muy lejos de cualquier modernidad portuguesa. Les dio la dimensión ibérica de la esperanza y de la desesperación de una humanidad apasionada e irónica, sin saber jamás llegar al fin de su propio encantamiento”. Para esta autora, no sólo la obra de Dominguez Alvarez, sino también su vocación artística —y ahí habría que incluir su interés por organizar una exposición de arte gallego en Oporto— representan una apertura inédita en el panorama artístico portugués. No se trataba de mirar a París, sino de crear una visión hispánica que, aunque hecha de desunidades y de hiatos, es lo que mejor define la obra de Dominguez Alvarez y lo que ésta tiene de más característico.

⁵⁵ A.P. [Artur Portela], “Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 9-2-1943, p. 2.

⁵⁶ SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, pp. 12-14.

Así pues, mucho y repetidamente se ha hablado de la españolidad de Dominguez Alvarez, pero seguramente de todos los que se han referido a ella quien lo ha hecho con más criterio y profundidad ha sido Fernando Pernes y lo hizo en un texto titulado “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” que estaba incluido en el libro *Alvarez*, publicado en 1987 por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda bajo la supervisión de Isabel de Oliveira e Silva⁵⁷.

En ese artículo Fernando Pernes reflexiona sobre el distanciamiento cultural que ha existido siempre entre Portugal y España. Para Pernes las razones de ese distanciamiento habría que buscarlas sobre todo, en el deseo que ha tenido siempre Portugal de marcar distancias con España, de constituirse en una identidad propia que sería tanto más propia cuanto más alejada estuviera de la identidad española. Es así como habría que entender —dice Fernando Pernes— “nuestro empeño por preferir el estrechamiento de relaciones político-culturales con la Europa transpirenaica, para compensar la comprensible desconfianza [que nos producía] la poderosa gente que nos cercaba las fronteras”. Esto habría hecho que Portugal buscara tradicionalmente sus símbolos distintivos “entre el atlantismo y el europeísmo”, pero a costa de haber renunciado a lo que él llama el “telurismo ibérico-matriarcal”.

Para Fernando Pernes ese “complejo *espanófono*” habría condicionado todo el proceso evolutivo del arte portugués del siglo XX, en que Dominguez Alvarez habría sido, precisamente por su acercamiento a España y por su hispanofilia, una excepción. Es en esa excepcionalidad donde radica, según Fernando Pernes, buena parte de la originalidad de Dominguez Alvarez. En haber sabido “armonizar la modernidad europea y la originalidad ibérica”, “el sueño del atlantismo con el humus de peninsularidad”. Por eso, para Fernando Pernes, Dominguez Alvarez habría creado en la pintura contemporánea portuguesa “un original lenguaje galaico-portugués” que sería una especie de mezcla entre lo ibérico y lo popular⁵⁸. Esos rasgos distintivos de su pintura, de su iberismo, Fernando Pernes los encuentra en la admiración de Dominguez Alvarez por El Greco, en el gusto por los temas triviales, por la vulgaridad sin trascendencia metafísica y

⁵⁷ PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, pp. 6-10.

⁵⁸ PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 8.

que desemboca en un lirismo onírico, y en una especie de ósmosis de escarnio y de bonhomía con el expresionismo internacional. Además de por su sinceridad expresiva y por la teatralidad de muchos de sus cielos.

Tal vez teniendo esto presente nos sea más fácil entender a Fernando Pernes cuando dice que es precisamente en los viajes que hizo por España donde hay que buscar el origen de ese enigma en el que, visto con ojos portugueses, se convierte, a veces, la obra de Dominguez Alvarez.

Sin haber ido nunca a Berlín o a París, ni siquiera a Lisboa, difícilmente habrá visto a Chagall o a Matisse. Recorrió tan sólo caminos de Galicia y de Castilla más allá de las fronteras. Por allí captó la visión de rostros alargados, deslucidos o flameantes, de montes, castillos o catedrales irguiéndose como desiertos de piedras bajo soles sombríos, cuando no a la luz plateada de noches fantasmagóricas. Las vibraciones de silencio irradiadas de su luminosidad, las siluetas insólitas y lívidas de su mayor originalidad nacieron de ahí. La tradición de la picaresca envuelve la extraña galería de los *hombres tuertos* de Alvarez. El quijotismo le dio rostro escuálido al héroe de Cervantes y resuena en la blanda megalomanía con la que se autoconsideraba “el mayor paisajista de la Península”. Todas las *figuras de soledad* que concibió, reflejan ardores ascéticos y barrocos del Siglo de Oro, plasmados en obispos inquisitoriales, en *expresiones extrañas* donde se confunden cabellos y vientos, la mudez y el grito⁵⁹.

Y tal vez sea cierto, y sea aquí, en las procesiones de Solana o de Regoyos, en las visiones de Zuloaga o Zubiaurre, donde esté el origen de esa visión tan particular, tan ingenua y tan propia. Es más, en algunos casos, como en sus paisajes castellanos, esa ascendencia parece indiscutible. Sin embargo, en aquella otra parte de su obra, la de los hombres tuertos y los paisajes fantásticos y desolados, la presencia de España, de ser cierta, está tan tamizada, tan tocada de un humor propio y de una complaciente ingenuidad, que nada acaba siendo lo que parece por mucho que nosotros queramos que esas similitudes tengan algo, lo que sea, de analogía irrefutable.

⁵⁹ PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 7.

Hay momentos en los que buscando el porqué de la pintura Dominguez Alvarez en las obras de otros pintores españoles hallamos razones que nos complacen y tranquilizan; pero hay otros, los más, en que nos parece desmedido e incluso descabellado explicar la obra de Dominguez Alvarez en clave española. En estos casos sólo entendemos que otros, o incluso nosotros en otro momento, lo hayan, o lo hayamos, hecho porque tampoco las explicaciones son creíbles si se hacen en clave portuguesa. Es ahí cuando nos asalta la certeza de que la tan aludida presencia de España en la obra de Dominguez Alvarez sólo es tal por falta de presencia portuguesa. Si el modernismo de Alvarez fuera vanguardismo español, y su trayectoria biográfica a la inversa, seguro que aquí andábamos buscando la explicación de su obra en clave portuguesa, y es probable que hablásemos entonces de la tristeza lírica de la *saudade*, de los rostros taciturnos de Columbano o de la complejidad inabarcable de los heterónimos de Pessoa. Y así, tan distante como pudiera parecerle a un portugués la analogía entre el pintor portuense y Pessoa —a quien nunca conoció y a quien probablemente nunca había leído—, nos pueden resultar a los españoles algunas de las comparaciones que se hacen en Portugal sobre el españolismo de Dominguez Alvarez.

Sobre la marginalidad de Dominguez Alvarez

Otro aspecto sobre el que se ha incidido bastante cuando se ha hablado de Dominguez Alvarez, especialmente en la década de los ochenta, y sobre el que creemos necesario detenernos es el de su marginalidad. Diogo Pires Aurélio escribió en *Prelo* que Alvarez se merecía como el que más entrar “en la galería beatificante de los incomprensidos y de las víctimas del olvido”. El semanario cultural *JL Jornal de letras, artes e ideias*, en su número de 27 de abril de 1987, titulaba en primera página “A pintura ‘marginal’ de Alvarez”, luego en la página 25 António Rodrigues empezaba su crónica bajo el titular “A marginalidad de Alvarez”. También en 1987 se celebró en Funchal un Congreso de Arte Portugués Contemporáneo organizado por el Instituto Superior de Artes Plásticas de Madeira, en el que la profesora Raquel Henriques da Silva presentó una comunicación titulada: “A propósito de Dominguez Alvarez — Para uma arqueologia do Modernismo português”, que giraba, en gran parte, en torno a esa marginalidad de Dominguez Alvarez.

Por eso conviene plantearse, cuando hablamos de la marginalidad de Dominguez Alvarez, ¿a qué nos estamos refiriendo? ¿a que vivió al margen de las normas sociales comúnmente admitidas? Porque ciertamente Dominguez Alvarez no fue el prototipo de muchacho burgués que desde un principio busca esposa y posición y asiste religiosamente a misa los domingos, pero tampoco fue un tipo de carácter huraño y desabrido que despreciase el trato humano. ¿O con ello estamos queriendo decir que su obra no tiene relación con la pintura de su tiempo? Porque entonces convendría recordar lo que escribió António Rodrigues en el artículo arriba referido, en el que afirmaba que la marginalidad de Alvarez si existió fue sólo en el ámbito de lo imaginario, porque en lo formal su obra no fue más marginal que la de otros pintores de su tiempo. ¿O al hablar de la marginalidad de Dominguez Alvarez nos estamos refiriendo a que fue preterido por el poder en cualquiera de sus formas y se vio obligado a pintar y a vivir en condiciones de inferioridad? Es probable que sea éste el sentido con el que más se utiliza el sustantivo “marginalidad” cuando se habla de la obra de Dominguez Alvarez y a ello debió de contribuir bastante la imagen que de él nos dio, sobre todo, Alberto de Serpa en 1958:

El verso terrible de António Nobre en el que todos los poetas de aquí gritan de desgracia, nacencia y Portugal, también lo clamó Alvarez muy sentidamente, no por hambre de pan, que ésa no la sufrió porque estaba el plato en la mesa paterna (...) Le consumió otra, la que a veces mata a los escritores y a los artistas portugueses, por su propia iniciativa y por la ceguera de alrededor y que no es menos angustiante que la del pan. Que este buen pueblo de Oporto, arrebatado y altruista, que es capaz de un pregón libre y altivo por sí mismo o por quien sufre lejos, es, sin embargo, inclemente, tal vez sin culpa y sin fuerza, con quien lo ilustra y levanta. (...) El gracejo y el desdén que le constreñían en su trabajo, los sufrió con el orgullo del príncipe tapado por el exterior plebeyo, hasta la revuelta y las lágrimas que le dieron durante diez años aquella rabia que, junto al amor, llevan al arte a la mayor de las alturas. La única exposición individual que realizó fue de resultados financieros equivalentes a los pobres elogios que le dedicaron los periódicos. En la escuela todavía se sonreían, los museos no reparaban —como no repararon hasta su muerte— en aquella pintura sucia y bárbara (...) ⁶⁰

Ahora bien, en la comunicación que la doctora Raquel Henriques da Silva presentó en aquel Congreso de Funchal se hacían algunas afirmaciones sobre las que nos parece interesante reincidir. Venía a decir la doctora Silva que tradicionalmente se había hecho

una “lectura fácil y moralizante” del arte contemporáneo portugués, y criticaba que para justificar esa visión se hubiera recurrido en exceso a las desgracias personales y al desatino de los que castigaron a los buenos artistas, mientras premiaban a los malos. Para esta autora resultaba “particularmente morboso” defenderse del pasado argumentando una “suma considerable de desastres personales”, máxime cuando se podía mirar a ese mismo pasado con una intención más optimista y hacer de él una lectura más positiva e igualmente válida.

Para sustentar ese debate, entonces probablemente necesario y sin duda estimulante, Henriques da Silva hacía una serie de afirmaciones que sin ser falsas, resultan, a nuestro entender, insuficientes. Está claro que la autora no intentaba menospreciar al pintor portuense, pero, sin embargo, en su afán por desmontar la marginalidad de Dominguez Alvarez acababa por hacerle único responsable del silencio que le envolvió durante muchos años. Y no cabe duda de que, en última instancia, sólo uno es responsable de uno mismo, pero ¿no son también determinantes las circunstancias?, y si la respuesta es afirmativa, entonces ¿por qué no responsabilizar también a las circunstancias?.

Para Henriques da Silva la marginalidad de Alvarez es consecuencia “de una ausencia de diálogo y de estímulo intelectual o artístico, pero no, como podría juzgarse, (de) una actitud de negación”. Y esto lo fundamenta en que “en 1940 el pintor obtuvo una beca del Instituto de Alta Cultura, la misma institución que, seis meses después de su muerte, promovió una gran exposición retrospectiva presentada primero en Oporto y después en Lisboa”. Además, recuerda Raquel Henriques da Silva, que “en el medio portuense Alvarez deja entrever en sus cartas el aprecio con el que contaba en la Escuela de Bellas Artes, bien a través de su director, Joaquim Lopes, bien a través de su maestro Dórdio Gomes, figura tutelar de los jóvenes aprendices de pintura”. Esto le lleva a afirmar a esta autora que la marginalidad con la que siempre se entiende la obra de Alvarez “carece de la más clara elucidación”. Y añade, “durante su corta vida el pintor pudo hacerse un camino, deambular por el medio portuense y entrever el gallego, contactar con escritores de *Presença* y dar noticia, en artículos de periódico, de la literatura de los países escandinavos y del expresionismo alemán. Contó con algunos amigos e incluso con algunas protecciones”. Por todo esto, concluye Raquel Henriques da Silva, si Dominguez

⁶⁰ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958, p. 8.

Alvarez acabó haciendo “una pintura de mansa ausencia estética”, fue más que nada porque terminó claudicando “ante su propia infelicidad personal” y porque “fruto de la triste biografía de un hombre solitario” “tuvo miedo de lo que le revelaba su propia pintura”. Y continúa: “fue sólo más tarde, cuando la historia con su medrosa simplificación se apropió de la producción artística portuguesa de la primera mitad del siglo, cuando Alvarez fue considerado un pintor marginal. No sólo lo fue él. También sus exactos contemporáneos Mário Eloy y Júlio dos Reis Pereira han sido incluidos en ese entendimiento esquemático”.

Repetimos, es más que probable que cuando la doctora Henriques da Silva presentó aquella comunicación estas afirmaciones fuesen del todo necesarias⁶¹, pero con respecto a Dominguez Alvarez creemos que son también necesarias algunas puntualizaciones:

Primero, es verdad que Dominguez Alvarez mantuvo una estrecha relación con Alberto de Serpa y con Adolfo Casais Monteiro, pero también lo es que son ellos precisamente los primeros que denuncian la marginalidad de Alvarez. Tal vez porque, representando entonces menos de lo que sus personalidades nos parecen hoy, eran conscientes de que Dominguez Alvarez estaba en un estadio inferior y, en consecuencia, carecía del reconocimiento y del respeto del que ellos gozaban. Por tanto, a nuestro entender, no es el hecho de un contacto más o menos directo con “destacados presencistas” argumento suficiente para atenuar la marginalidad de Alvarez. Entre otras cosas porque buena parte de aquella correspondencia la mantuvo con un Casais Monteiro encarcelado, y con un Alberto de Serpa que, aunque conocido de ellos, todavía no era un “miembro destacado de *Presença*”. Y, en último caso, porque ninguno de ellos era José Régio, y todos sabemos lo que pesaban las decisiones de Régio en el seno de *Presença*. Además, ya hemos estudiado en otro capítulo de este trabajo, y por tanto no lo vamos a reiterar ahora, como el reconocimiento *presencista* fue más afectivo que efectivo⁶².

⁶¹ De hecho, nosotros también coincidimos con ella en que Dominguez Alvarez fue en gran parte responsable de la evolución de su obra, tal como se dice repetidamente en varios apartados de este trabajo, nos distancia, sin embargo, la mayor o menor determinación que en uno y otro caso se da a ciertas circunstancias en la vida del pintor.

⁶² Además, de la conversación personal que mantuvimos con la viuda de Meneres Campos, pudimos deducir que la relación que Dominguez Alvarez mantuvo con los hombres de *Presença* no era una relación de igualdad. Se sentía por él condescendencia y cariño, y se le reconocía gran mérito, sin embargo existía algún distanciamiento en el trato que era el reflejo de cierta preeminencia de los hombres de *Presença*. Por ejemplo, a las distintas reuniones y comidas de «presencistas» que se celebraron en la casa de los Meneres, nunca asistió Dominguez Alvarez.

Segundo, da la sensación tras leer aquella comunicación que el pintor portuense ha gozado de un respaldo institucional considerable en la exposición de su obra, cuando en realidad sólo en dos ocasiones ésta fue expuesta individualmente en Lisboa, y las dos después de su muerte. Una, en 1943, la otra, precisamente en 1987, que es la que da pie a esta comunicación de Henriques da Silva. Entre una y otra mediaron casi cuarenta y cinco años de silencio. Por tanto, el contexto en el que se hace la citada reflexión, justamente después de que se celebrara una gran exposición sobre Dominguez Alvarez, —por otra parte, a decir de la crítica, la mejor y más completa de las que se habían realizado hasta entonces, después no ha vuelto a haber ninguna otra—, es, cuando menos, algo oportunista. Además, se establecía una comparación entre el reconocimiento del que estaba siendo objeto Dominguez Alvarez y la desatención institucional que se estaba manteniendo con respecto a Mário Eloy, cuya fuerza plástica, en opinión de la profesora Henriques da Silva, sobrepasa pictóricamente el lívido mensaje de Alvarez. Pues bien, afortunadamente, aquel agravio comparativo ya ha quedado claramente subsanado, aunque hubo que esperar al verano de 1996 con la merecidísima y excelente exposición que se le dedicó al pintor lisboeta —comisariada precisamente por Raquel Henriques da Silva— en el Museu do Chiado.

Tercero, para objetar la marginalidad de Alvarez, la profesora Henriques da Silva contrapone el hecho de que el pintor portuense se licenciase en Bellas Artes con la máxima calificación posible, los veinte valores. Ahora bien, es de sobra conocido⁶³ que Dominguez Alvarez obtuvo esa calificación porque dejó de pintar como pintaba, porque renunció a una pintura original y atrevida y se avino a esa “pintura de mansa ausencia estética”, como la califica la propia Henriques da Silva. Por tanto, no podemos acusar a Dominguez Alvarez de lo uno y de lo contrario al mismo tiempo. Si queremos utilizar

⁶³ Podríamos recurrir a más citas, sin embargo, nos limitamos a reproducir las palabras que a este respecto publicó Adalberto Sampaio en *O Comércio do Porto* con motivo de la exposición que sobre Alvarez organizaron en el Ateneo Comercial de Oporto, Alberto de Serpa, Meneres Campos y Fernando Lanhas en 1951: “Los maestros ni se reían ni lloraban, se lamentaban tan sólo. Y comenzaron a entorpecerle el camino, dejando piedras y más piedras, creando un gran muro que le separaba de la conclusión de los estudios. Aquí despertó. Necesitaba acabar, colocarse, tener una vida segura. Comenzó a hacer la voluntad de los maestros, a pintar de acuerdo con el formulario, a ser menos él mismo... pero a aproximarse al fin de los estudios. Pasado el tiempo, salió de la Escuela con una alta calificación, en posesión de un diploma que quiso tener y de un arte que le engañaba, que le alejaba del verdadero Alvarez que, antes, tan sólo con sus cualidades innatas, era mucho más artista” Véase: SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

como argumento los veinte valores no le reprochemos entonces su desistencia estética, porque lo uno no hubiese sido posible sin lo otro. Si Dominguez Alvarez dejó de pintar como pintaba fue, en parte, porque la institución escolar le obligó, y si la Escuela le dio la calificación que le dio, fue precisamente por haber dejado de pintar como pintaba.

Por otra parte, cuestionar la marginalidad de Alvarez argumentando que disfrutaba del reconocimiento afectivo de *Presença* o de la simpatía de los compañeros y de los profesores de la Escuela, es, cuando menos, insuficiente. Marginalidad también es que te rechacen las obras en las exposiciones oficiales, mientras se admitían las de otros que hoy son desconocidos, pero cuya pintura era inferior a la de Alvarez entonces y ahora. Mário Eloy sin ir más lejos, —y ha de quedar claro que consideramos a Mário Eloy un pintor impresionante y que pensamos que en otras circunstancias, y probablemente con otra nacionalidad, hubiera llegado a ser un artista mucho mayor de lo que aún es—, no solamente no era despreciado por el S.N.I., sino que gozaba de la simpatía e incluso de la protección de la dirección de este Secretariado. A Alvarez, sin embargo, se le desconocía completamente en Lisboa⁶⁴, y esto es casi lo mismo que decir que se le ignoraba en Portugal. Sobre todo en un momento en el que centralismo político y dirigismo cultural eran la misma cosa, y ambas se imponían desde Lisboa. Recordemos también que por

⁶⁴ El propio Dominguez Alvarez, en varias cartas dirigidas al escultor Numídico Bessone, se quejaba reiteradamente y con amargura de esa falta de reconocimiento que había en Lisboa para con su obra: (...) La Exposición de Arte Moderna en Lisboa me causó un gran disgusto y decepción. Yo había concurrido con cuatro trabajos, los dos que están expuestos y dos paisajes... que aquí habían gustado muchísimo, escogidos por Dordio Gomes.

Pues no los quisieron exponer, alegando, según carta que recibí, que no iban con el espíritu de la exposición, aunque reconocían que eran obras serias y honestas, tanto en la ejecución como en la intención. Quedé desilusionado, ya ves, no con el hecho de que no me hayan expuesto los cuadros, pues eso es lo que menos me importa, sino porque ello me hace antever que la Exposición de Arte Moderno Independiente en Lisboa no es nada independiente ni cosa que se le parezca. Es sí una exposición en la que los trabajos tienen que obedecer a un determinado gusto o criterio. Con esta actitud el salón de arte moderno pierde su natural y lógico sentido pasando a ser tan sólo un salón donde un determinado número de artistas de un determinado tipo pueden comparecer. En fin, arte moderno dependiente, con reglas, leyes, jurados que no saben nada de pintura, etc. (1-1-1940)

Todavía no se me olvidó, ni se me olvidará así como así, la jugarreta que me hicieron en Lisboa, en el Secretariado, rechazándome los paisajes. Trabajos que al regreso de Lisboa, volvieron a ser apreciadísimos, han sido colocados en la Escuela en lugar de honor, en el despacho del Director. Quedé tan desanimado con esta jugarreta, si así se le puede llamar, pues no había ningún motivo para el rechazo, que no es probable que yo vuelva a ese certamen... (4-6-1990)

Según me dijo [Dordio Gomes] mi cuadro fue pésimamente colocado, lo que lamento bastante, puesto que mi trabajo merecía más atención, pero no me extraña, yo ya sé que mi pintura no cae en gracia a la gente del Secretariado que, en lo que respecta a saber de pintura, me parece a mí que no llegan muy lejos. En el Secretariado se creó una ideología única, tipo "L'Art vivant". Un pintor que no esté dentro de esos conceptos, hoy bastante fatigados y agotados, está condenado a ser completamente incomprendido... (19-1-1941). Véase: "Correspondencia" in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 145.

entonces se celebró la gran exposición de 1940 y que en ella participaron decenas de artistas. No existió la mínima colaboración de Dominguez Alvarez. ¿Debió de haberse ido Alvarez a Lisboa?, ¿y por qué no a París?, ¿pero con qué medios, si no tenía viñas en Amarante ni era hijo de joyero?

Por otra parte, señalaba Henriques da Silva que la “conversión” de Dominguez Alvarez, en la fase final de su producción pictórica, “a valores propios de un paisajismo académico” encaja mal con esa visión marginal que tenemos de él. Y al mismo tiempo considera que tampoco es un ejemplo de marginalidad el hecho de que fuese admitido en la IV Misión Estética de Ferias que se celebró en Viana do Castelo y que después fuese becado por el Instituto para la Alta Cultura. Es cierto, pero ¿hubiera sido posible lo uno sin lo otro? Queremos decir, ¿si Dominguez Alvarez no hubiera entrado por el aro del “paisajismo académico” habría participado en la IV Misión Estética de Ferias y habría recibido la ayuda del Instituto de Alta Cultura? ¿Le hubieran concedido la ayuda si en vez de paisajes convencionales hubiera seguido pintando hombres tuertos? Nos tememos que no. Además estas “gratificaciones” las recibe el pintor en sus dos últimos años de vida, cuando ya estaba severamente enfermo, por lo que habría que entenderlas más que como una claudicación, o al menos tanto como una claudicación, como una forma de supervivencia. Y Dominguez Alvarez, por sus circunstancias personales, necesitaba sobrevivir más que ningún otro. Además, según comentó Alberto de Serpa, él nunca renunció a su pintura anterior, sino más bien todo lo contrario. Recuérdese a este respecto lo que escribió el poeta portugués sobre la última visita que le hizo a Dominguez Alvarez estando ya éste en el lecho de muerte: “a la hora de la despedida me cogió las manos y me hizo prometerle que organizaría una gran exposición a nuestro gusto”, y por nuestro gusto, lo repitió Serpa muchas veces, y lo defendió públicamente, se refería a la pintura del no reconocimiento, aquella que no se vio en Lisboa y que le convirtió en lo que tiene de pintor marginal.

Luego la doctora Henriques da Silva dice que Dominguez Alvarez también contó “con algunos amigos e incluso algunas protecciones”. Lo primero es cierto, pero eso no aporta nada, un artista puede ser marginal y tener amigos, basta con que éstos lo sean también o sencillamente con que no quieran o no puedan redimirlo. En cuanto a lo segundo, sería más apropiado utilizar el singular, pues quizá la única protección que recibió Dominguez

Alvarez fue la de Pinto de Azevedo Junior⁶⁵, y probablemente no fuese así tan generosa. No obstante, fue imprescindible y para Dominguez Alvarez inestimable. Ramos de Almeida dejó constancia de esto en 1958: “La cuenta corriente con ese admirador y amigo fue la única posibilidad económica y humana que una sociedad entera le facultó para mantener su humilde bohemia de artista, que fue siempre una forma de liberarse de la humillación, de la enfermedad, y de la miseria mitigada —avergonzada, como se suele decir— que si no lo mató de hambre, lo mató de disgusto, de abandono, de soledad”⁶⁶

En cualquier caso, reiteramos que con estas observaciones no hemos pretendido defender la marginalidad de Dominguez Alvarez, entre otras cosas porque no nos parece una cuestión mayor, nos hemos limitado tan sólo a hacer algunas observaciones que nos parecían *a priori* necesarias.

Nombres relacionados con Dominguez Alvarez.

Dominguez Alvarez y la pintura española

Dominguez Alvarez debió de llegar a España en 1932, el mismo año que Pancho Cossío regresaba de París, satisfecho y admirado, cuando en Madrid Joaquim Torres hizo posible, junto con Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Luis Castellanos, el Grupo de Arte Constructivo. También ese año se había fundado ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) y había salido el número único de la revista *Arte* —fundada por Alfonso Ponce de León, Manuel Abril, Guillermo de Torre y António de Marichalar— que fue presentada como el órgano de expresión de la Asociación de Artistas Ibéricos.

Durante su estancia en España, Dominguez Alvarez —como ya estudiamos en otros capítulos de este trabajo— anduvo buscando sobre todo la estela de El Greco y de los llamados pintores de la generación del 98, pero tampoco debió de ser insensible a la obra de otros muchos pintores, algunos de los cuales conoció en sus visitas al Museo del

⁶⁵ De hecho Pinto de Azevedo Junior se hizo con la mayor colección privada de obras de Dominguez Alvarez. Lástima que no hayamos tenido la oportunidad de acceder a ella, ni sepamos en qué condiciones se encuentra.

⁶⁶ ALMEIDA, Ramos de; “Rodapé de crítica literaria”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.

Prado, y a otros por lecturas o referencias a las que hubiera estado vedado de haber permanecido en tierras portuguesas.

De ahí que pensemos que a Dominguez Alvarez tampoco le debió pasar desapercibido el paisajismo romántico de la pintura española y sus visiones de ensueño. La imagen exótica, creada, sobre todo, a partir de la literatura de viajes, de un país exagerado y distinto cuyo pasado —ocho siglos de presencia musulmana— aportaba los suficientes elementos ajenos como para saciar las ansias orientalistas de los pintores románticos europeos que, de alguna forma, lo tomaron como modelo. Ese tipo de romanticismo también fue muy cultivado por los pintores españoles, entre los que destacó, como es sabido, Jenaro Pérez Villaamil, de quien sí tenía referencias Dominguez Alvarez —alude a él varias veces en sus comentarios de arte del *Jornal de Notícias*—, y de quien muy probablemente hubiese visto, en el Museo del Prado, su *Castillo de Gaucín*. Dominguez Alvarez debió tomar nota, decimos, de ese paisajismo romántico, de sus vistas panorámicas y teatrales, de los motivos arquitectónicos —por lo general medievales— estratégicamente situados en medio de paisajes agrestes y artificiales, de las atmósferas poéticas e irreales que los envuelve, de las figuras intencionadamente pequeñas que los habitan, etc.

De los pintores románticos españoles es probablemente con el romanticismo de **Leonardo Alenza** con el que más se puede emparentar la obra de Dominguez Alvarez. Tal vez, en sus figuras de hombres tuertos haya alguna reminiscencia del pintor madrileño. Con él compartió, además de una muerte prematura y una existencia enfermiza, ciertas coincidencias temáticas. Por ejemplo, Alenza sitúa uno de sus suicidios románticos en medio de un cementerio —la presencia del camposanto en la pintura de Alvarez es uno de los aspectos de su obra que más impresiona en Portugal—, o en *Escena a la entrada de un venta* aparece un guitarrista en una posición similar a la que tiene uno de los hombres que está en la puerta de la *Casa das violas*; y una de las obras más representativas de Alenza, titulada precisamente *Borracho* (recordemos los borrachos de *Adega do Galo*) la pudo haber visto el pintor portuense en el Museo del Prado. Ahora bien, hemos hablado de coincidencias temáticas entre ambos pintores y no de influencias de aquél en éste, entre otras cosas, porque tenemos muy presente el hecho de que Dominguez Alvarez pintó los cuadros referidos en torno a 1930 y no hay

constancia de que para entonces ya hubiera visitado el Museo del Prado o conociera la obra del pintor madrileño.

No obstante, aún a sabiendas de esto, nos parece interesante señalar que lo más representativo de la obra de Leonardo Alenza son sus temas populares, que, de acuerdo con lo que escribe María Elena Gómez Moreno⁶⁷, están tratados, por lo general, con una pincelada abocetada, rápida y expresiva, y una sensibilidad cromática finísima, con tonos pardos realzados por vibrantes toques de rojos, blancos y verdes. Y tampoco nos resistimos, después de haber aludido a las coincidencias vitales entre ambos artistas, a transcribir lo que esta misma autora cuenta sobre Alenza: “murió poco después de que la Academia de San Fernando lo admitiese como miembro de Mérito, pero tan pobre que los amigos improvisaron una colecta en el propio cementerio para evitar que su cuerpo fuera a parar a la hoyanza. No faltaron luego alabanzas, necrología académica y hasta un soneto de Hartzembuch; todos destacan su bondad y modestia y lamentan que la muerte truncase una carrera que juzgaban prometedoras”⁶⁸. Salvo lo de la hoyanza y el soneto de Hartzembuch (por contra hubo un poema de Torga), todo lo demás también se dijo, y quizá sin exageración, de Dominguez Alvarez.

En España, Dominguez Alvarez tampoco pudo encontrar el realismo crítico y comprometido de los pintores franceses. El Realismo, en España, como en Portugal, se manifiesta, sobre todo, en la pintura de historia y en la pintura de paisajes, y la visión que tanto en un caso como en otro pudo percibir en España no podía diferenciarse mucho de la que estaba recibiendo en Portugal. Por ejemplo, la pintura de historia que se podía ver en España respondía a los mismos esquemas que estaban ejemplarizando en la Escuela de Bellas Artes de Oporto sus profesores José de Brito o Acácio Lino. Los grandes formatos, el dramatismo escénico, el dominio de la composición, la precisión documental, el efectismo o la teatralidad, eran características que en España habían utilizado con gran reconocimiento **Francisco Padilla** o **Eduardo Rosales**, pero que a Dominguez Alvarez sólo debían interesar muy tangencialmente y más que nada como documentos artísticos de valor histórico.

⁶⁷ GÓMEZ MORENO, María Elena; *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Col. “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXXV, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1993, p. 222.

Reflejo de este interés es el artículo que escribió en diciembre de 1936 sobre tres cuadros históricos, *Los fusilamientos de la Moncloa* de **Goya**, *Fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros* de **Antonio Gisbert** y el *Fusilamiento del Emperador Maximiliano* de **Eduardo Manet**. En concreto del cuadro de Gisbert escribe:

El *Fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros* es un cuadro de composición admirable, profunda, sus personajes están imbuidos de una gran expresión real y de una gran tragedia interior. La figura del general Torrijos, listo para ser atravesado por las balas, se corresponden con la expresión histórica de un hombre que vivió buscando heroicamente morir⁶⁹.

No extraña que Dominguez Alvarez se dejara impresionar por la dignidad contenida de los que iban a morir por la libertad, ni que lo asociase con la obra de Goya, cuya influencia está patente sobre todo en los muertos del primer plano, pero este cuadro que él vio en el Museo de Arte Moderno de Madrid, le debió impresionar sobre todo por los colores fríos del fondo, con los que se consigue una sinestesia invernal a la que él era muy proclive, así como el contraste entre el mar embravecido y la serenidad de los que iban a ser ajusticiados, sin descartar el realismo con el que están retratados los liberales que se sublevaron contra el rey.

Además de Goya, a quien Dominguez Alvarez admiró muy sinceramente, y de **Darío de Regoyos**, por quien sintió una particular devoción, según el pintor Guilherme Camarinha⁷⁰, Dominguez Alvarez apreciaba sobre todo a **Solana**. El propio Guilherme Camarinha que fue muy amigo de Dominguez Alvarez, reflexiona sobre esa admiración en los siguientes términos:

La angustia que comienza a aparecer en su pintura era, tal vez, una admiración inmensa por ciertos valores del paisaje y de la pintura española. Alvarez admiraba a Solana ... que le encantaba sobremanera.

⁶⁸ *Ibíd*em

⁶⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Temas de Arte. Tres quadros celebres. Tres factos históricos. I", *Jornal de Notícias*, 7-12-1936, p. 2

⁷⁰ "Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 38.

La aspereza de la pintura de Solana con sus fusilados, sus ahorcados, es un sentido muy personal de pintura que encierra fuerza expresiva, diferente de Velázquez, Goya o Picasso.

Solana pinta con la violencia del presente, que a su manera transforma en caricatura o máscara, y que es también el tabernero efímero, la escena de calle en su acentuado dramatismo, del que ve pasar entierros y hace comentarios sucintos y desengañados sobre la razón de vivir ¡No somos nada!

Paisajes humanos donde se invierte el sentido de lo pintoresco, en la visión de los tragaluces a lo lejos, en los cafés con su casi que mendiga clientela, al final, el pintor medio muerto de hambre, tornando la miseria todavía más alucinada, de las tertulias a las máscaras, a la trágica inmensidad de impotencia contenida en el retrato de *El Mudo*. Con él también se identificaba Dominguez Alvarez.

Pero sobre la influencia que Solana y otros pintores españoles de su tiempo pudieron ejercer en Dominguez Alvarez ya reflexionamos nosotros en otro capítulo de este trabajo, por lo que consideramos innecesario seguir insistiendo en ello en estos momentos. No podemos, sin embargo, aunque este tema también haya sido ya tratado en otro capítulo, dejar de aludir a la influencia que Dominguez Alvarez pudo recibir de la pintura gallega, sin duda la que le resultó más familiar de toda la pintura española.

Referentes en la pintura gallega

Ya hemos dicho anteriormente que Dominguez Alvarez debió de conocer con cierta profundidad el romanticismo de Villaamil, no obstante, más que **Jenaro Pérez Villaamil** —a quien cita siempre como Villamil, con una sola “a”, pero sin posibilidad de confusión con el también romántico y gallego Leopoldo Villamil— a Dominguez Alvarez le llamó la atención, sobre todo, la obra de **Dionisio Fierros Alvarez**. Por lo que parece, Dominguez Alvarez conoció bastante bien la obra de este pintor asturiano íntimamente ligado a Galicia, sobre todo, por su amistad con uno de sus nietos, el poeta Gamallo Fierros, según él mismo escribió en 1936:

Debido a la amabilidad de su ilustre nieto pude analizar algunos de sus estudios a óleo, segurísimos de dibujo, como una soberbia cabeza de niña, una figura de campesino y un estudio de animal, un búho, admirable de composición y colorido. En

la época en que este pintor llegó a Galicia, todavía no existía en esta región ningún caso de Arte pictórico siendo él tan sólo el único caso aislado. Fue el primero en pintar las costumbres de la región gallega, exceptuando a Pérez Villamil⁷¹.

De la obra de Fierros, Dominguez Alvarez destaca además “algunas gradaciones de color” que él califica como “goyescas”, y es probable que también se sintiese atraído por algunos paisajes de su última etapa, caracterizados por la soltura de la pincelada, el abocetamiento de las formas y la diversidad de colorido, particularmente rico en la gama de verdes.

También conoció Dominguez Alvarez el paisajismo de **Serafín Avendaño**, de quien destaca su amistad con Artur Loureiro y su preferencia por los paisajes fronterizos, y de quien muy probablemente había visto *Carreta de algas* en el Museo de Pontevedra, una de las obras más representativas de su última fase, caracterizada por el luminismo impresionista, por los encuadres fotográficos y por la influencia de Beruete o de Sorolla.

No obstante, a la hora de buscar referentes en la pintura gallega, los primeros los encontramos en la obra de los llamados pintores de la “generación doliente”, con los que, al margen de más o menos discutibles coincidencias estéticas, Dominguez Alvarez compartió una muerte prematura y tuberculosa y una vocación desmedida por encontrar un espacio en la historia del arte.

De ellos pudo aprender Dominguez Alvarez el respeto por la naturaleza y la preocupación por la luz. Y de todos probablemente quien más le impresionó fue **Ovidio Murgía**, el hijo de Rosalía de Castro, que tiene una serie de cabezas y de tipos populares que le pudieron resultar de gran interés. Tanto en el realismo de los rostros como, sobre todo, en la aspereza de las miradas es posible encontrar cierto paralelismo con el *Homem compostelano* que Dominguez Alvarez pintó en 1934.

Menores son las coincidencias que encontramos con **Parada Justel** o **Joaquim Vaamonde**, no así con **Jenaro Carceró Fernández** que tiene obras como *Víctima del*

⁷¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cándido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

trabajo que pudieron influir en el pintor portuense, si no tanto por el realismo social del tema, sí, al menos, por la presencia de la lluvia, por el suelo mojado o por los paraguas abiertos.

De la generación siguiente, la de los llamados pintores “noventayochistas gallegos”, es de la que Dominguez Alvarez recibe mayores influencias y a la que alude con más insistencia en sus escritos. En esta generación, con la que se dio un resurgimiento de la pintura gallega, el profesor López Vázquez suele diferenciar dos grupos, el de los pintores gallegos con una trayectoria formativa y vital ajena a la propia Galicia, y el de los que, independientemente de su lugar de nacimiento, tienen una obra desarrollada íntegramente en Galicia.

El primer grupo, según el profesor de la Universidad de Santiago, estaría encabezado por Fernando Álvarez de Sotomayor y Francisco Llorens, el segundo por Mariano Tito Vázquez y Elvira Santiso. A todos ellos los conoció personalmente Dominguez Alvarez y con todos, de una forma más o menos esporádica, tuvo relación. También escribió sobre los cuatro en sus crónicas del *Jornal de Notícias* y vio personalmente muchos de sus cuadros en sus reiteradas visitas a Galicia.

De entre todos ellos, es probable que le llamara la atención el luminismo de **F. Álvarez de Sotomayor** (especialmente el de su serie de tipos gallegos) y, sobre todo, el gran registro de verdes que caracterizó a su paleta. Y más probable aún es que Dominguez Alvarez se dejara seducir por algunos de los pequeños paisajes de Sotomayor, como por ejemplo *Una calle de brujas*, y es ahí donde hay que buscar el origen de muchas de las primeras obras de Dominguez Alvarez. La preocupación por la luz, el abocetamiento de las formas, el colorido intenso, etc., son algunas de las características que definían a los cuadros que Dominguez Alvarez se llevó pintados de Galicia para exponerlos con sus amigos de Oporto. Son ésas también las características que María Luisa Sobrino atribuye al periodo formativo, no sólo de Álvarez de Sotomayor, sino también a Francisco Llorens, otro pintor con el que Dominguez Alvarez está irremediabilmente emparentado.

De **Llorens**, a quien considera “el más delicado intérprete de las campiñas gallegas”⁷², es probable que Dominguez Alvarez tomara la veneración por el paisaje, la creencia de que el alma del paisaje sólo es posible captarla recogiendo directamente de él, su querencia por las vistas panorámicas y los verdes tamizados, por los troncos espigados en primer término para acentuar la profundidad de los lejos, etc. Es probable también que fuera precisamente a través de Francisco Llorens de donde le vino a Dominguez Alvarez su admiración por los pintores catalanes, sobre todo por Joaquín Mir, de quien Francisco Llorens era muy amigo, y a quien, siempre elogiosamente, se refirió varias veces Dominguez Alvarez, sobre todo, para compararlo con su maestro Joaquim Lopes.

De entre los pintores de este periodo que desarrollaron toda su actividad artística en Galicia, con quien mayor relación tuvo Dominguez Alvarez fue, sin duda, con **Mariano Tito Vázquez**. A esa relación ya hemos aludido en otro apartado de este trabajo por lo que no vamos a insistir en ello ahora; sí nos gustaría decir, no obstante, que aunque Dominguez Alvarez no se refiere a él como a “Don Mariano”, que es como le llamaban sus discípulos gallegos, casi siempre que habla de él en sus artículos del *Jornal de Notícias* antepone al nombre del pintor el sustantivo “maestro”. Con todo, muy posiblemente, la influencia que pudo recibir Dominguez Alvarez del que unánimemente ha sido calificado como el maestro de la escuela compostelana de pintura, fue más intelectual que estilística. Y ahí podríamos rastrear la enorme admiración de Dominguez Alvarez por El Greco o por Velázquez, pintores a los que aludía constantemente Tito Vázquez en sus casi veinte años de magisterio en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, o en su taller de la casa de Troya frente a la fachada de las Platerías, del que, por cierto, nos habla Dominguez Alvarez en uno de sus artículos, y donde solía visitarlo cuando subía a Santiago de Compostela.

No obstante, Dominguez Alvarez también supo valorar la “humedad” de sus paisajes, la maestría de sus retratos, algunas coloraciones ocráceas o doradas, y, sobre todo, la solidez de su técnica, a la que alude reiteradamente en las ya varias veces referidas crónicas del *Jornal de Notícias*. De lo que tampoco cabe la menor duda es de que la influencia que pudo recibir Dominguez Alvarez de Tito Vázquez fue, en cualquier caso,

⁷² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

mayor que la que pudieron ejercer sobre su obra las coloraciones terrosas o las escenas de género de **Elvira Santiso**, también docente en la Real Sociedad de Santiago.

Siguiendo con la clasificación que realizó el profesor López Vázquez, a estos noventayochistas gallegos les seguirían los que él agrupa bajo el epígrafe de “los pintores del 16”, esto es, los artistas que comenzaron a destacar a mediados de los años veinte, coincidiendo con la publicación de *Nacionalismo gallego* de Vilar Ponte y lo que sería la generación literaria intermedia entre la del 98 y la del 27.

Éstos son precisamente los pintores con los que más contacto tiene Dominguez Alvarez, y de los que más habla en sus ya citados artículos, aunque todos fuesen ligeramente más viejos que él, pues ninguno nació después de que acabara el siglo XIX. Prácticamente de todos destaca su faceta de paisajistas aunque, atendiendo al género predominante en su pintura, el profesor López Vázquez suele diferenciarlos entre costumbristas, paisajistas e ilustradores, siempre con la advertencia de que son compartimentos interrelacionables.

Pues bien, de todos los artistas de esta generación del 16, quien a nuestro entender pudo ejercer una mayor influencia sobre Dominguez Alvarez fue, sin duda, **Jesús Corredoyra**, que había sido discípulo de Cecilio Pla y de Joaquim Sorolla pero que no destacó, precisamente, por la luminosidad de sus maestros, sino por todo lo contrario, por la parquedad cromática y por la tendencia al claroscuro.

Corredoyra ha sido apodado muchas veces como “El Greco Gallego”, a su obra se la ha asociado reiteradamente con la de Zuloaga o con la de Solana, y, literariamente, con la de Valle Inclán. Se ha exaltado su primitivismo formal y el misticismo de sus figuras. Se ha asociado el enfoque espiritualista y simbólico de sus cuadros con la psicología de Galicia. Se ha catalogado su pintura como la más literaria y expresionista del arte gallego. En fin, todos ellos son rasgos que lo emparentan inevitablemente con una parte de la obra de Dominguez Alvarez sobre la que se han emitido juicios similares y comparaciones parecidas. Precisamente la parte de su obra que está más llena de referencias literarias—y paradójicamente, también la más necesitada de referentes pictóricos— y sobre la que se han hecho más elucubraciones. Tanto *O Bispo* que impresionó a Miguel Torga (y en el

que se vio ilusamente retratado) como el *D. Quixote* preferido de José-Augusto França no tienen otra remisión más nítida y veraz en la pintura de su tiempo que la que podamos encontrar —si es que la hay— en la obra de Corredoyra. Pintor que nació en Lugo en 1887, que viajó luego por América y que se asentó definitivamente en Santiago hasta que le sobrevino la muerte en 1939.

Mucho menores son los paralelismos que podamos encontrar entre la obra de Dominguez Alvarez y la del resto de los pintores de esta generación. Ni el regionalismo del viajado **González Blanco**⁷³, ni las referencias gauguinianas (o puntillistas) de **Juan Luis**, ni el esteticismo costumbrista y arquitectónico de **Sobrino Bohigas**, ni tampoco el verismo cezanniano de **António Fernández**, son características que nos puedan resultar perceptibles en la obra de Dominguez Alvarez.

Como tampoco nos parece significativa la influencia que pudo ejercer en su obra la de ninguno de los pintores que el profesor López Vázquez engloba bajo la etiqueta de paisajistas de la generación de 1916, y entre los que incluye a Enrique Campo, Bello Piñeiro, Imeldo Corral, Martínez Villafínez, Manuel Abelenda, María Corredoira, Seijo Rubio y Germán Taibo. A esta lista nosotros añadimos el nombre de Folgar Lema, y de todos ellos es muy probablemente éste el pintor que más le influyó, aunque también sean perceptibles algunas coincidencias estilísticas, quizá algo forzadas, con una parte de la obra de Seijo Rubio.

Folgar Lema, además de por la ascendencia personal que pudo ejercer sobre Dominguez Alvarez dada la amistad que les unía, tiene en común con el pintor portuense el lirismo de su paisaje, las vistas alejadas y los largos horizontes, los cielos pobladamente cenicientos, la presencia de árboles aislados y altos —casi siempre pinos y casi siempre en primer término, con lo que se acentúa la profundidad y se refuerzan lo lejos—, y un colorido tamizado en el que predominan los verdes aclarados y las pigmentaciones foliares.

⁷³ Si acaso le pudo interesar el iluminismo de alguno de sus fondos y estamos pensando, por ejemplo, en *La vuelta de la feria*.

Con **Seijo Rubio**, sobre el que Dominguez Alvarez publicó un artículo con motivo de la exposición que éste hizo en Oporto en marzo de 1937 y de quien había dicho en otro artículo anterior que con “delicadas y exuberantes notas de color nos da la exactitud del paisaje gallego”⁷⁴, las coincidencias son bastantes menores y más tangenciales, primero porque esos paralelismos, de existir, sólo son visibles en la última pintura de Dominguez Alvarez, y, segundo, porque la obra de Seijo Rubio, además de ser abundantísima —ya lo era antes de la muerte de Dominguez Alvarez—, es de una gran desigualdad estilística. Las coincidencias podemos encontrarlas en las amplias perspectivas, en la presencia de eucaliptales, en la corporeidad con la que a veces uno y otro tratan los objetos, en cierto uso del color y en la similitud de algunos de sus cielos. Menores son las coincidencias en los paisajes urbanos en los que también se prodigó Seijo Rubio, sobre todo de A Coruña que terminó siendo su tierra, aunque fuera de nacimiento madrileña.

Del resto, podríamos encontrar algunas similitudes —siempre algo forzadas— de Dominguez Alvarez con el paisajismo un tanto naïf de Abelenda, con los trechos santiagueses de **Villafinez** o con algunas coloraciones verdinosas de **Imeldo Corral**, aunque con éste serían mayores las coincidencias de carácter, incluso físicas, pues los dos se caracterizaron por una enorme vocación artística y los dos eran altos y delgados, aunque el aire descuidado del artista portuense encajara mal con la afectación del pintor gallego.

Tampoco es evidente en la obra de Dominguez Alvarez la presencia de **Castelao** —a quien por otra parte, y por otros motivos, dice admirar—, y es que, ciertamente, ni el expresionismo del polígrafo gallego ni su compromiso social encajaban bien con las aspiraciones artísticas del pintor portuense.

Otros nombres relacionados o relacionables con la obra de Dominguez Alvarez.

Reiteradamente se ha calificado a Dominguez Alvarez como un representante del expresionismo portugués. Ahora bien, está claro que cuando hablamos del expresionismo de Dominguez Alvarez no tenemos como referencia el colorido fuerte y el movimiento

⁷⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cándido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

violento, por ejemplo, de la *Danza alrededor del becerro de oro* (1910) de Emil Nolde, ni el remolino cromático que envuelve a *La novia del viento* (1914) de Oskar Kokoschka — tal vez porque él nunca supo de las danzas africanas ni conoció nunca a una Alma Malher con la que haber tenido una pasión telúrica. El expresionismo de Dominguez Alvarez, si es que es expresionismo, tuvo que ver con la sensación de irrealidad que se desprende de los paisajes abiertos y desolados de **Eduard Munch**, con esas figuras de perfiles perdidos que no tienen rostro sino sólo dirección en su mirada. Aunque no tanto, Dominguez Alvarez también a veces mantiene esa pincelada líquida que ha caracterizado a Munch.

Se apunta como otra característica de la pintura de Munch su preferencia temática por la soledad, por el miedo, por la enfermedad. Sus personajes, aunque muchas veces en compañía, son personajes solos, como lo son los que habitan las obras de Dominguez Alvarez. Por eso, la soledad se convierte en un elemento de conexión entre la obra de ambos pintores. Es más, en los cuadros del pintor portugués ni siquiera hay parejas de amantes como en las de Munch, hay, sí, parejas, pero de hombres solitarios bajo un paraguas en medio de un aguacero, parejas mudas en una tarde fría de invierno mientras ven pasar viejos, parejas de borrachos que no hablan y si hablan no se entienden, son parejas separadas por una invisible cortina de hielo. Por eso, si los personajes de Munch son personajes solitarios, los de Dominguez Alvarez son los más solitarios de la pintura portuguesa. Rostros cadavéricos como el del guitarrista de la *Casa das violas*, son los mismos rostros de *Paseo vespertino en Oslo*

Recordemos que una de las características del expresionismo es su preocupación por el ser humano en cuanto que habitante del mundo, y además visto por lo general con un cierto pesimismo. Juan Antonio Ramírez escribe: “Mientras el impresionismo atendía a la naturaleza exterior, percibida por una mirada ‘inocente’, el expresionismo mostró preferentemente el lado oscuro de la conciencia humana, enfatizando lo trágico y lo sombrío, lo antisocial y lo degradado”⁷⁵. Esto es así, de alguna manera, en Dominguez Alvarez. Obras como las de la serie “fábricas”, o *Enterro Pobre*, *Adega do Galo*, u otras de temática tabernaria, reflejan precisamente esa preocupación social.

⁷⁵ VVAA, *El Mundo Contemporáneo*, Vol. 4., Alianza Editorial, Madrid, 1997. p. 224.

No estamos queriendo decir que tengan un trasfondo político o un contenido ideológico, no intentamos, ni mucho menos, decir que con ellas Dominguez Alvarez pretendiera denunciar una situación de injusticia; decimos, tan sólo, que esas obras reflejan la injusticia misma. Y lo hacen desde la representación inocente (¿o la inocencia es sólo aparente?) de la propia injusticia, del reflejo de ella interiorizada, y para ello Dominguez Alvarez recurre a iconos que sufren, como pueden ser los dolientes que siguen a un féretro o los borrachos que vomitan. En esto Dominguez Alvarez se diferencia de los realistas o de los neorrealistas, en que sus personajes no son víctimas de nadie (salvo de sí mismos), o al menos no son conscientes de serlo. En que no hay opresores sino oprimidos, en que no hay luchadores sino resignados a su suerte. Por eso creemos que la obra de Dominguez Alvarez no es una obra comprometida con la sociedad, es, en tal caso, una obra comprometida con el individuo.

Los personajes de Alvarez, como los de **Ensor**, no son dueños ni de su vida ni de su destino, parecen títeres de una aventura absurda, ora cómica ora trágica, y que tal vez sea la única aventura inaplazable, la aventura de estar vivos.

En cualquier caso el expresionismo de Dominguez Alvarez es un expresionismo solitario y propio, que tiene poco que ver con el más lírico e intelectual de Júlio, o con el más fundamentado y visceral de Mário Eloy. Y lo es, también, por ignorancia y por carácter. Dominguez Alvarez nunca pretendió con su obra tender un puente de unión entre todos los elementos agitadores y revolucionarios de su tiempo como había pretendido en 1905 aquel grupo de estudiantes de arquitectura cuando arrendó una nave en un barrio obrero de Dresde y empezaron a pintar y a escribir sobre lo que pintaban. Ni siquiera, como hicieron los de Die Brücke, cuando Dominguez Alvarez se puso a escribir no lo hizo para rechazar el arte que entonces se estaba haciendo, sino más bien todo lo contrario —y de ello son buen ejemplo los artículos hueros y agradecidos que le dedicó a Joaquim Lopes, pero ése ya es otro Alvarez, y tampoco la pintura que ese Alvarez hacía es la pintura a la que nosotros aquí nos estamos refiriendo—.

Por eso decimos que el expresionismo de Dominguez Alvarez es infinitamente más primario y localista. Por eso, y también porque él nunca fue a Munich, porque nunca conoció aquella ciudad viva y receptiva a la que iban llegando pintores de toda Europa —

de Portugal llegó Mário Eloy— atraídos por el señuelo de su activa vida cultural. Él no estaba allí, ni podía haber estado cuando esos pintores fundaron el grupo “Der Blue Reiter” y decidieron que era preferible la lírica de los colores al patetismo de los paisajes desolados.

Una parte de la obra de Dominguez Alvarez que tiene que ver con esos paisajes desolados la constituye su serie sobre las fábricas y los paisajes industriales de Oporto. Las fábricas de Alvarez son como las fábricas del americano **Thomas Anshutz**, pero sin obreros. Es por eso por lo que no nos resistimos tampoco a emparentarla con los paisajes mineros de **Constantin Meunier**, aunque la intención del pintor portuense no fuera la de representar los “infiernos de la fábrica” ni ésta fuese el marco donde situar los dramas individuales y sociales que, según Le Bot⁷⁶, pretendía con sus obras el pintor y escultor belga.

También resulta inevitable la comparación con el italiano **Mario Sironi**, sobre todo con su obra de principios de los años veinte, antes de que sustituyese los fondos desolados y melancólicos de sus suburbios proletarios, por las cúpulas renacentistas y los arcos romanos del nuevo clasicismo que caracterizó a su pintura posterior. Por ejemplo, llama la atención la similitud que existe entre las construcciones del *Enterro Pobre* de Alvarez y el fondo del *Paisaje urbano con taxi* que Mario Sironi pintó en 1920. Tanto la obra de uno como la del otro están impregnadas de una u otra manera por el arte metafísico. Igualmente inevitable es la comparación, y en términos parecidos, con una parte de la obra de **Vázquez Díaz**.

Por eso tampoco han faltado quienes han comparado la obra de Dominguez Alvarez con la pintura metafísica italiana, y en particular con **Giorgio de Chirico**, su figura más representativa e impulsor de este movimiento. Y en cierta manera los paisajes de Chirico están de alguna forma presentes en obras de Alvarez como *Casario e figuras dum sonho*, o incluso en algunos paisajes castellanos, como el de *Villaluenga*, cuyas desoladas e irreales vistas evocan las vistas infinitas y fantasmales de Giorgio de Chirico. Además, hay un elemento compositivo muy reiterado en la obra del pintor italiano que se repite también en una parte de la obra del pintor portuense, nos referimos a las chimeneas.

⁷⁶ LE BOT, Marc; *Pintura y maquinismo*; Eds. Cátedra, Madrid, 1979, p. 93 y ss.

Incluso en algunos casos las coincidencias son evidentes. Por ejemplo si observamos el conocido cuadro de Chirico *El enigma de un día*, y lo ponemos en relación con el cuadro de Alvarez *Fábricas*, de inmediato observamos cómo resalta la similitud de las chimeneas, en ambos casos grandes y cilíndricas, como columnas enormes. Pero reteniéndonos en la observación de uno y otro, reparamos también que ambos están contruidos con los mismos cuatro colores. Así, las chimeneas no sólo son iguales por la forma, sino también por el tono; igual que las coloraciones ambarinas del suelo de Chirico son las mismas con las que están hechos los muros de las fábricas de Alvarez; igual que el gris oscuro casi negro que circunda y envuelve el cuadro de Chirico es similar al gris oscuro con el que se perfila la ciudad de Alvarez sobre un fondo ceniciento, el mismo con el que Chirico construye los muros del predio. Sin embargo, la superposición de planos en la obra de Dominguez Alvarez, la menor profundidad de la composición, la humanización del paisaje (repárese en el humo que sale de las fabricas), etc., descargan a la obra de Dominguez Alvarez del simbolismo y de la tristeza irreductible y evocadora que tiene la del maestro de Ferrara, y en consecuencia, también la inferioriza.

En otros casos, los paisajes desolados de Dominguez Alvarez recuerdan también, con la debida distancia, el ambiente de misterio de los paisajes lunares de **Puvis de Chavannes**, y estamos pensando, por ejemplo, en *El sueño*.

También ha habido quien ha establecido similitudes entre Dominguez Alvarez con **Rousseau**, “el Aduanero”, aquel pintor ingenuo y onírico al que admiraron Redon, Lautrec o Picasso, y de quien la propensión al tremendismo de cierta historiografía ha aireado su vida difícil de pequeño funcionario de la Administración de Abastos de París, que sólo podía pintar las mañanas de los domingos porque por las tardes, después de salir de la oficina, tenía que dar clases particulares de solfeo o tocar el violín por las esquinas para poder alimentar una familia de nueve hijos de los que siete se le murieron sin sobrepasar la adolescencia. Pero si hemos de relacionar a Dominguez Alvarez con Rousseau, tiene que ser con el Rousseau que pinta la ciudad, sus monumentos y la vida cotidiana, y no con ese Rousseau más conocido de las selvas lujuriosas y los animales exóticos.

Una de las comparaciones más acertadas que a nuestro entender se han hecho de la obra de Dominguez Alvarez es la que realiza Casais Monteiro cuando escribe, “Para quien nunca vio un cuadro de Dominguez Alvarez, sólo puedo ofrecer una comparación: el gran Volpi antes de las experiencias concretistas”⁷⁷. **Alfredo Volpi**, autodidacta, nació en Italia en 1896 y emigró muy pronto a Brasil donde formó parte del grupo Familia Artística Paulista. Este grupo organizó en São Paulo tres exposiciones (1937-40) que tuvieron gran repercusión en el arte brasileño; por una parte, porque favoreció un debate en la comunidad artística de São Paulo, y por otro, porque mostraron el interés de los artistas paulistas por desarrollar un lenguaje plástico basado en el cromatismo autóctono y en las enseñanzas de los grandes maestros de la historia del arte, sobre todo, los italianos y Paul Cézanne⁷⁸. Volpi fue posiblemente el pintor más destacado de este grupo, y su obra evolucionó desde el paisajismo y la pintura de las figuras realistas de los años treinta y primer lustro de los cuarenta, hasta la abstracción geométrica que caracterizó a su pintura después de esta fecha. Ciertamente *Paisagens y figuras dum sonho*, tiene un gran parentesco con la obra de Alfredo Volpi, con sus estructuras cromáticas y sus formas reiteradas y persistentes. La diferencia, nuevamente, es que los característicos triángulos-techos, de uno y otro, son limitados en la obra de Dominguez Alvarez, mientras que son una constante —como lo son los colores limitados, los fondos claros, y la misma disposición de las formas— en la obra del pintor brasileño.

A Dominguez Alvarez también se le ha comparado en más de una ocasión con **Vicent Van Gogh**, aunque esa comparación se apoya más en coincidencias biográficas que en afinidades estilísticas. Es cierto que ambos tienen una existencia difícil y producen una obra singular, pero salvo eso, y la probable admiración de Dominguez Alvarez por el pintor del Brabante holandés, pocas afinidades más podemos encontrar que sostengan la comparación. Entre los críticos que han recurrido a esta analogía está Adolfo Casais Monteiro para quien el nombre de Van Gogh puede ser muy útil para conocer el porqué de la obra de Alvarez, puesto “que también aquél, en vez de partir de una técnica, siguió el camino más difícil, que fue partir, digámoslo así, de una intuición de la naturaleza”⁷⁹. Luego hay otras coincidencias, pero son sólo circunstanciales y sin trascendencia, ambos

⁷⁷ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez” in *O Estado de São Paulo*, 4-1-1959. Reproducido en *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, pp. 45-46.

⁷⁸ MESQITA, Ivo; “Brasil” in *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. Nerea, Madrid, 1996, p. 210.

fueron empleados en actividades comerciales en su primera juventud, los dos tuvieron una relación algo compleja con sus madres, ambos tenían tendencias al autodidactismo, no prestaban demasiada atención a su apariencia física y descuidaban su alimentación, etc. Pero son muchas más las circunstancias que los separan, por ejemplo, en la familia de Dominguez Alvarez no hay relación con el medio artístico, en la de Van Gogh sí, varios de sus tíos, y en especial su tío Theo, y luego también su hermano Theo, con quien mantuvo una estrechísima amistad y quien creyó firmemente en el genio de su hermano, fueron importantes galeristas de arte e hicieron con esta actividad una fortuna considerable. Además, la existencia enfermiza de uno y otro no son comparables, y difícilmente se puede relacionar la tuberculosis de Dominguez Alvarez con los desbordamientos anímicos de Van Gogh. Ni tampoco el comportamiento psicoestésico, esquizoídic, introvertido, y desadaptado de Van Gogh es comparable con “el carácter delicioso e ingenuo”⁸⁰ de Dominguez Alvarez.

También se le ha comparado en más de una ocasión con **Henrique Pousão**, aunque también probablemente más por coincidencias biográficas, ambos murieron jóvenes y tuberculosos, que por similitudes pictóricas. Así en la crítica de *O Primeiro de Janeiro* a la exposición retrospectiva de mayo de 1951 se decía de Dominguez Alvarez que era uno de los raros casos de genio de la pintura revelados en Portugal, émulo, hasta en su vida breve y en su obra basta, de aquel otro artista excepcional que fue Pousão⁸¹. Y ciertamente Dominguez Alvarez admiró profundamente a Pousão. En 1935, en uno de sus artículos publicados en *Jornal de Notícias*, hablaba de la extraordinaria sensibilidad de Pousão, y lo consideraba como uno de los artistas portugueses contemporáneos mejor dotados⁸². En ese mismo artículo aludía a las acuarelas de Pousão como un “manjar delicado”⁸³, y refiriéndose a los bocetos, expuestos en el Museo Soares dos Reis, *Mulher da água y Rapariga deitada numa árvore*, decía: “son dos primores de espontaneidad, pero de una espontaneidad tan constructiva y de una simplificación tan equilibrada que la sensibilidad del contemplador no pide más. Pueden considerarse cuadros estéticamente

⁷⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953, p. 5.

⁸⁰ “Regresso aos testemunhos do passado: Guilherme Camarinha (texto elaborado a partir de una entrevista de Isabel Oliveira e Silva al pintor Guilherme Camarinha) in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 39.

⁸¹ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

⁸² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Nacional Soares dos Reis I”, *Jornal de Notícias*, 8-11-1935, p. 2.

⁸³ *Ibíd*em

acabados, definidos, delicadísimas acuarelas”⁸⁴. No obstante, las referencias a Pousão son más que nada comparaciones estimables, elogios, como, por ejemplo, cuando Ramos de Almeida escribía en 1951 que la pintura portuguesa no había tenido desde Pousão otro caso como el de Alvarez⁸⁵. También Alberto de Serpa⁸⁶ o Costa Barreto⁸⁷, entre otros muchos, establecieron comparaciones similares entre ambos pintores.

Pero no podemos atender a todas las comparaciones porque son muchos y muy distintos los nombres que se han asociado con Dominguez Alvarez. Por ejemplo, Fernando Caetano da Silva⁸⁸ lo recrea al mismo nivel que Beckett o Kafka. Guimarães⁸⁹ lo asemeja a Dufy y compara su rebeldía con la del joven alfarero de Griffin. Sérgio Augusto Vieira⁹⁰ lo relaciona varias veces, y no es el único, con Cézanne⁹¹. Rui Mário Gonçalves⁹² ve el poso de su pintura en la soledad y el dramatismo de los paisajes de João Hogan, en el lirismo de Nikas Skapinakis o en la humanidad de Sá Nogueira. José Luís Porfírio⁹³ comparó la soledad en la que vivió Dominguez Alvarez con el aislamiento y el orgullo con el que tuvo que subsistir en Lisboa Manuel Ribeiro de Pavia décadas después. Y así hasta hacer la enumeración casi interminable, lo que demuestra lo sugestivo de una obra original e insólita que se presta como pocas a las comparaciones.

Por eso también nosotros podríamos añadir muchos más nombres y decir que ya intuimos en algunas obras de Alvarez las formas de *Migration of the Negro* del afroamericano **Jacob Lawrence** o que cierto sentido escenográfico de alguna de ellas nos recuerda a **Torres García** o a **Rafael Barradas**. Que sus escenarios irreales nos

⁸⁴ Ibídem

⁸⁵ ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.

⁸⁶ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958, p. 8.

⁸⁷ BARRETO, Costa; “Biografía de Arte (Notas críticas)”, *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.

⁸⁸ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, pp. 65-70.

⁸⁹ GUIMARÃES, Claudio Correia de Oliveira, “Um artista Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5- 2-1953, p. 7.

⁹⁰ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 4-10-1942, p. 2.

⁹¹ También hubo quien rechazó esta comparación por considerarla perjudicial para Dominguez Alvarez: “No sabemos de dónde viene la idea, ya divulgada, de pensar en Cézanne cuando se habla de Alvarez. Tal vez tan sólo porque los pintores modernos no reprobaron a ese artista del siglo pasado tenido por precursor. Cézanne era un misántropo, pero un misántropo hostil al mundo, mientras que Alvarez, en opinión de los que con él intimaron, era lo más parecido a la llaneza y a la mansedumbre”. Véase “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942.

⁹² GONÇALVES, Rui Mário; “Exposição na Galeria Gravura: Domingues Alvarez”, *Colóquio/Artes*, nº 23, abril, 1963, p. 63.

⁹³ PORFÍRIO, José Luís; “Alguns fragmentos”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 59.

evocaron también los espacios revelados e inquietantes de Delvaux, aunque sepamos que en el realismo mágico de **Paul Delvaux** hay mujeres desnudas y vistas abiertas que no existen en el de Alvarez, mucho más próximo al reduccionismo cromático del francés **Jean Dupas**. Que sus cuadros nos recordaron algunos paisajes de **Eugène Laermans** o el fauvismo intimista de **Rodolphe Strebelle**. También el color puro y la síntesis formal de **Fernand Wery**, o los suelos mojados del realismo luminista de los primeros tiempos de **Anne-Pirre De Kat**. Incluso que algunas veces vimos clara la relación con **Raoul Dufy** y las escenas cotidianas de su *Affiches à Trouville*, por ejemplo. Tampoco hubiésemos visto mal que se asociara la obra de Dominguez Alvarez con el autodidactismo de **Charles Dehoy**, sobre todo por la simplicidad de las formas y el sintetismo de la composición. O aún con el simbolismo tardío y un poco naíf del leridano **Miquel Viladrich** o con algunos paisajes industriales del maestro **Vázquez Díaz** y del discípulo **Díaz-Caneja**. Incluso hemos llegado a ver la presencia de Alvarez en algunos de aquellos fondos en los que **Romero de Torres** situaba sus arquetípicas mujeres andaluzas.

Ahora bien, las evocaciones pictóricas que podemos hacer a partir de la obra de Dominguez Alvarez son infinitas pero ninguna de ellas sería determinante, y quizá ahí radique la genialidad del artista. Por eso no vamos a caer en la tentación de enumerar nombres que se puedan asociar con el pintor portuense, la lista ya decimos que sería muy larga —aunque también muchas de las similitudes serían, cuando menos, cuestionables—

Pero ya repetimos, sólo son visiones. Simples referencias que a algunos lectores les pueden resultar tan inexactas o exageradas como a nosotros nos resultaron muchas de las asociaciones que hasta hoy se establecieron entre Dominguez Alvarez y otros nombres consagrados de la historia de la pintura. Porque las asociaciones entre unas obras y otras pueden ser infinitas, pero nos tememos que ninguna de ellas sería determinante; y quizá sea precisamente en esa indeterminación donde radique la genialidad del artista.

La firma

Otro aspecto al que no podemos dejar de referirnos, aunque sea brevemente, es el que tiene que ver con la firma de Dominguez Alvarez. Generalmente el pintor portuense, y

sobre todo en sus dos primeras etapas, suele firmar las obras, casi siempre en su parte inferior y normalmente en uno de sus ángulos, aunque sin mostrar preferencia por uno u otro. Mucho menos constante es en la datación de las mismas. La mayoría de las veces sus obras no aparecen documentadas temporalmente y cuando lo están suele ser únicamente con los tres últimos dígitos del año de realización. En ninguno de sus cuadros más significativos el año de realización aparece completo, se limita, tan sólo, a escribir el año de la centuria en curso, así 928, 929, 934, etc.

Raramente nos encontramos con otra información que no sea estrictamente la firma o la fecha, no obstante, en algunos casos, como en *Arcadas-Galiza* (1929) sí aparece alguna información complementaria, en concreto en éste encontramos “Pontevedra vieja, soportales” en el ángulo inferior derecho. Esto sucede, sobre todo, en los cuadros con temática de Pontevedra realizados entre 1929 y 1930, en los que suele dar información sobre el motivo (Pontevedra vieja, Vista de Pontevedra, etc.) lo que ha servido generalmente para dar título a las obras. No obstante, esto también sucedió con obras realizadas con posterioridad, aunque siempre esporádicamente. Rarísimos también son los casos en los que las obras incluyen una dedicatoria, no obstante, en algunos sucede, por ejemplo en la acuarela que le regaló al arquitecto Cassiano Barbosa y en cuyo ángulo inferior izquierdo puede leerse: “Para o Cassiano do Alvarez”.

Es significativo cómo en algunos cuadros de lo que podríamos llamar su fase castellana, además de la firma Dominguez Alvarez, también informa sobre el motivo representado y el año de realización. Esto sucede, sobre todo, con motivos en los que se representan localidades menos conocidas o paisajes de más difícil localización. Así, Torrelobatón, Consuegra, Villaluenga, etc. Pero no cuando se representan capitales de provincia como Toledo, Soria o Segovia (con la excepción de una vista bastante irreal de 1932). Llamativo es también que en estos casos los cuadros aparecen siempre datados, pero no con el año de la centena como es común en Dominguez Alvarez sino sólo con el de la decena, así tenemos, por ejemplo, “Alvarez, Consuegra, 32”, “Alvarez, Villaluenga, 32”, etc. No obstante, tampoco en esto Dominguez Alvarez es sistemático. Así hay obras como por ejemplo *Riaza* (1932), que



Consuegra, 1932. Óleo/tela.

aparece datada, pero que no está firmada, u otras como *Paisagem com torre de igreja*, además de varias acuarelas sin título, que representan localidades poco conocidas o motivos difícilmente identificables y que sin embargo ni aparecen firmadas, ni están datadas ni tampoco incluyen ninguna información adicional que nos pudiera facilitar su reconocimiento. En algunos casos, como en *Castelo de Turégano*, sólo aparece la firma en el ángulo inferior derecho y no hay ninguna otra información complementaria. Esto último, no obstante, es lo más frecuente en las obras de este periodo.

Si quisiéramos establecer una evolución temporal en relación con la firma de Dominguez Alvarez, podríamos empezar por sus trabajos escolares, por ejemplo, las



Modelo masculino (prueba escolar), s/d

copias de modelo vivo que eran obligatorias en sus años de formación. En estos casos ya firma exclusivamente con el nombre de Alvarez, generalmente en el ángulo superior derecho, y aunque no hay una grafía definida y todas las firmas presentan diferencias entre sí, por lo general las letras

se forman a partir de trazos bastante gruesos y marcados. La A inicial, que tiene forma rectangular, es ligeramente mayor que el resto y en ningún caso las obras están datadas.

Los trabajos siguientes, y por tanto muchos de sus paisajes de sus barrios humildes de Oporto, no aparecen firmados. Ahora bien, cuando lo están, lo son nuevamente con el

nombre de Alvarez, siempre sin tilde. La “A” inicial sigue siendo de tendencia rectangular aunque el tamaño de la firma se ha reducido considerablemente, y además ahora aparece

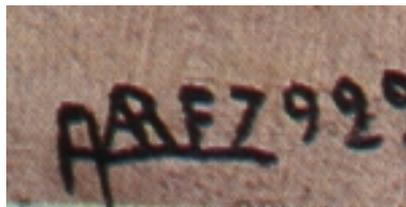


Ruela (Porto), 1928. Óleo s/madera.

ligeramente combada, como si insinuase un arco en el que la clave fuese la “A” central del apellido que curiosamente —y esto es una constante a lo largo de toda la carrera artística de Dominguez Alvarez— no es como la “A” inicial del apellido, sino que responde a una disposición triangular.

A partir de 1929 se observa un cambio en la grafía de la firma. La “A” inicial que sigue respondiendo a una cuadratura rectangular prolonga hacia la derecha su horizontalidad central, trazando una línea que sirve de base al resto del nombre y que

forma, con el trazo vertical de la derecha, un ángulo recto con el que se crea la letra “L”. Del punto de confluencia de ese ángulo arranca en diagonal un trazo que, visto en relación con el palo vertical de la “A” inicial, forma una “V” y que girando en sentido inverso da lugar a un triángulo isósceles con el que se forma la “A” central del apellido. Trazando una línea paralela a ésta y prolongando el palo central de la “A” intermedia se forma también una “R”. Las dos letras restantes, la “E” y la “Z” se trazan teniendo en cuenta la línea horizontal delimitada anteriormente que sirve de base para su configuración. De esta manera la firma queda claramente personificada y su emulación se dificulta considerablemente. Con esta grafía que Dominguez Alvarez utiliza sobre todo en 1929 quedan firmadas algunas de sus obras más significativas, como *Enterro pobre*, *Largo da Ramadinha*, *Ribeira*, *Casario com roupa a secar*, *Fábrica*, etc.



Paisagem, 1929. Óleo /cartón.

En 1930 introduce una ligera variación. El trazo horizontal inferior de la inicial sigue prolongándose y sirviendo de base al resto del nombre, sin embargo ahora la “L” se construye de forma autónoma y se separa así de la “A” inicial y de la “V” posterior. Sólo



Carregadores. Óleo s/tela.

las tres letras centrales del apellido se construyen sirviéndose de un mismo trazo. Esta firma es la que encontramos por ejemplo en *Carroça*, *Carregadores*, *Casa das Violas*, *Adega do Galo*, *Pomar da Foz*, *Casario e figuras de um sonho*, etc. No obstante, también en estos años encontramos obras, las menos, que, aun estando firmadas, el nombre no responde a estas características (por ejemplo, *Á chuva*, de 1930), así, la firma no aparece subrayada, aunque la “A” central y la “V” que le precede sí estén formadas por el mismo trazo.

A partir de 1931 nuevamente encontramos una variación en la firma de Dominguez Alvarez. Ésta ya no aparece subrayada y cada letra se traza de forma autónoma, no obstante, siguen siendo diferentes las dos “A” que forman el apellido. Ésta será la firma que en adelante utilice Dominguez Alvarez, lo que supone, como se puede observar, una vuelta a la grafía inicial. Es ésta



Louco, 1934. Óleo s/tela.

también la firma que encontramos en la mayor parte de sus obras de temática castellana: *Segovia, Castelo de Turégano, Paisagem de Castela-Soria, Toledo*, etc. Tal vez con la única particularidad de que en algunos casos el trazo vertical de la “L” se prolonga considerablemente, por ejemplo, *Villaluenga* o *Sin Título* (14 x 22,5 cms). Ésa es también la grafía con la que firma sus bustos más característicos: *Homem da cartola, Louco, D. Quixote, O Bispo*, etc.; o las pocas naturalezas muertas de las que tenemos constancia (*Natureza morta com gato*, por ejemplo).

Desde 1934 en adelante, Dominguez Alvarez parece perder cualquier interés por firmar sus obras. Así, la mayor parte de los cuadros que realiza a partir de ahora, casi todos paisajes, aparecen sin firmar y prácticamente ninguno está datado.

Esto hizo, como sabemos, que a su muerte la mayor parte de su legado creativo estuviese sin firmar, lo que llevó a su padre a dirigirse a la Escuela de Bellas Artes de Oporto, en una carta fechada el 27 de mayo de 1942, para que esta institución tuviese a bien certificar la autenticidad de los cuadros dejados por Dominguez Alvarez⁹⁴. De esa labor se encargaron los profesores Dordio Gomes y Joaquim Lopes. Por eso es frecuente actualmente que la mayor parte de los cuadros que se subastan de Dominguez Alvarez, y que por lo general casi nunca están firmados, aparezcan en los catálogos de subastas acompañados de la leyenda: *não assinado mas autenticado por Joaquim Lopes e Dordio Gomes em 1942* u otra parecida.

Esta certificación de autenticidad consistía en un sello estampado en la parte posterior del cuadro en el que se decía: *O Diretor da Escola de Belas-Artes do Porto, nomeou os professores Joaquim Lopes e Dordio Gomes para autenticarem as obras deixadas sem assinatura, do pintor Dominguez Alvarez. Certificamos. Porto, Julho, 1942*. Y sobre ese texto firmaban los dos pintores-profesores referidos.

⁹⁴ Esa carta, transcrita literalmente, decía lo siguiente: Excelentísimo Señor Profesor Doctor Aarão de Lacerda Ilustre Director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Excelentísimo Señor: Mi querido hijo José Cândido Dominguez Alvarez, fallecido el 16 de abril último, fue, como sabe Su Excelencia, alumno de la Escuela de Bellas Artes y becario del Instituto para la Alta Cultura.

Dejó casi toda su obra pictórica sin firmar, lo que me pone en seria dificultad en el caso de que quisiera hacer, como deseo, una exposición de sus trabajos.

Por esto, solicito a Su Excelencia el gran favor de que los cuadros de mi querido hijo sean autenticados por Su Excelencia, o por el profesor que se digne indicar. Para tal fin, pido a Su Excelencia me sea indicado el día en que eso pueda efectuarse ...

La exposición póstuma de su obra

El 6 de enero de 1942 el poeta Alberto de Serpa (en Oporto) se dirigía por carta al poeta Adolfo Casais Monteiro⁹⁵ (en Lisboa) en los siguientes términos:

Mi querido Adolfo,

Hace tiempo le escribí sobre la posibilidad de organizar ahí [en Lisboa] una exposición de nuestro⁹⁶ Alvarez. Yo, Dordio [Gomes] y [Guilherme] Camarinha haríamos aquí la selección, la camioneta del Diário Popular conduciría los cuadros, poco a poco, y el periódico organizaría ahí la exposición. ¿Se habrá perdido mi carta o es que usted, todavía, no me ha podido responder?

Ésta es la primera referencia que encontramos, después de muerto el artista, en la que se habla abiertamente de la posibilidad de organizar en Lisboa una exposición sobre Dominguez Alvarez. Se pretendía así dar proyección nacional a un pintor y a una obra que raramente se conocía más allá de la limitada zona de influencia cultural portuense.

Sin embargo, este proyecto, al que aludiremos seguidamente en varias ocasiones, no fue factible tal como estaba inicialmente previsto, según se deduce de lo que le decía Serpa a Monteiro en una carta fechada en Oporto el 12 de enero de 1942: “Por ahora, se desiste de la Exposición de Álvarez, pues no hay posibilidades de hacerla ahí [en Lisboa], a no ser que [António] Ferro quiera organizarla”. No obstante, la idea de organizar una gran exposición sobre Dominguez Alvarez siguió adelante. En ello estaban de acuerdo tanto los familiares del artista, como sus amigos intelectuales. Los primeros, porque se encontraron a la muerte del pintor con una gran cantidad de cuadros y no debían saber muy bien qué hacer con ellos. Los segundos, porque estaban empeñados en que se reconociese públicamente el valor de Alvarez, aunque fuese después de su muerte.

⁹⁵ La correspondencia de Adolfo Casais Monteiro con Alberto de Serpa puede consultarse en la Biblioteca Nacional, en Lisboa, Sección de Reservados, Espolio 15.

⁹⁶ Subrayado en el original.

Y, efectivamente, la exposición se terminó realizando, primero en Oporto y después en Lisboa. Lo hizo con el título *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*⁹⁷ y además contó con el mayor respaldo institucional. Sin embargo, tanto la organización como los preparativos estuvieron envueltos en polémica, sobre todo, porque unos, el padre del pintor y otras personas afines, eran partidarios de exponer, casi exclusivamente, las obras que el artista había pintado en sus últimos años, la mayor parte de ellas inéditas hasta entonces; mientras que otros, los “presencistas”, con Alberto de Serpa a la cabeza y el respaldo de los pintores Dordio Gomes y Guilherme Camarinha, consideraban que era imprescindible exponer, sobre todo, los cuadros de la primera fase, considerada por ellos —y hoy prácticamente por toda la crítica— la más original y sincera. Como no hubo entendimiento, la exposición que finalmente se montó se hizo siguiendo los criterios del primer grupo, a la sazón, los propietarios de las obras. Esto generó un enorme malestar entre algunos de los amigos de Dominguez Alvarez que consideraron que se estaba traicionando la memoria del pintor.

Es en este contexto en el que hay que entender las dos cartas al director que el poeta Alberto de Serpa escribió al *Diário de Lisboa* y al *Diário Popular* acusando a la exposición, que finalmente se realizó, de ser falsa e incompleta y de estar motivada por intereses exclusivamente comerciales. Estas dos cartas son fundamentales para entender

⁹⁷ Para todo lo referido a esta exposición véase: ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 8. “Arte. A Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 22-11-1942, p. 3. “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 26-11-1942, p. 3. “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 2. “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4. “Arte Plásticas. Exposição póstuma de trabalhos de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 17-11-1942, p. 3. “Artes”, *Jornal de Notícias*, 18-11-1942, p. 3. CASTRO, Ernesto de; “Aquí, Porto!”, *Democracia do Sul*, 21-11-1942, p. 2. “Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1942, p. 8. L. D ? “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942. MONFORTE, Frederico de (seudónimo de Manuel Pacheco); “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, pp. 14 y 15. [MONTEIRO, Adolfo Casais]; “A verdadeira exposição do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário Popular*, 10-12-1942, p.5. “O Século no Porto. Exposição de trabalhos do pintor Dominguez Alvarez”, *O Século*, 17-11-1942, p. 3. SERPA, Alberto, “Duas cartas de Alberto de Serpa e Vitorino Nemésio. Com o pedido de publicação, recebemos as seguintes cartas”, *Diário Popular*, 5-12-1942, pp. 1 y 3. SERPA, Alberto de; “Projecta-se uma exposição das obras de Dominguez Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 5-12-1942. SOUSA, Alberto; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, pp. 48-52. “Vida artística. Inaugura-se hoje a grande exposição póstuma Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-11-1942, p. 3. “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942, p. 1. “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 21-11-1942, p. 3. “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-11-1942, p. 4. “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 26-11-1942, p. 4.

los preparativos de la primera exposición póstuma que se hizo del artista portuense, que fue también la primera que se organizó de su obra en Lisboa, y que supuso, de alguna manera, su consagración como artista.

Son igualmente importantes estas cartas para poder entender las razones que inicialmente movían a los organizadores y los motivos que provocaron, siempre según Alberto de Serpa, el distanciamiento final entre ellos. Ahora bien, como en las dos misivas prácticamente se dice lo mismo, sólo transcribimos aquí una de ellas, la que fue redactada en primer lugar. La misma debió ser escrita a finales de noviembre de 1942, pocos días después de que se inaugurara la referida exposición:

Sr. Dr. Joaquim Manso:

Pido un poco de espacio en el *Diário de Lisboa*, periódico que todavía procura interesar a sus lectores por algo más que las noticias de las agencias telegráficas, para una cuestión de arte.

Hace medio año falleció en Oporto el pintor Dominguez Alvarez. Su muerte no fue sólo una falta para los que a él estaban ligados por camaradería o amistad, de la que tan pocas muestras hay entre la gente del arte y de las letras: fue una pérdida para el arte portugués, ya que ese muchacho, casi desconocido fue uno de nuestros grandes pintores como el tiempo también ha de decir.

Pocos días después de su muerte, en el taller del pintor Dordio Gomes, se juntaron con él, alguien de la familia de Alvarez, el pintor Guilherme Camarinha, yo y el sr. Moreira Fernandes, organizador de la exposición. Y de estas personas se formaría un grupo, con el fin de llevar al conocimiento del público la obra del pintor muerto, a través de dos exposiciones —una en Oporto, otra en Lisboa. Tuve que ausentarme de Oporto, y quedó acordado que los demás irían haciendo el inventario de la obra de Alvarez. Cuando regresé y me puse al tanto de lo que se había hecho, noté que una gran parte de los trabajos ni estaba inventariada, ni el sr. Moreira Fernandes y alguien de la familia del artista tenían intención de incluirla entre el número de obras seleccionadas para las exposiciones proyectadas. (Me refiero a las decenas de óleos de comienzo de la carrera del pintor, para mí de los más valiosos de su arte —tal vez aquellos en los que el tiempo se fijará para consagrarlo como grande). Ante mi extrañeza, alguien de la familia de Alvarez me declaró que no consentiría en la exposición esas obras, pues ellas perjudicarían la

memoria del muerto”. Mi enfado no fue pequeño y en él me secundaron Dordio Gomes y Guilherme Camarinha que coincidían conmigo en llevar la marcha de los trabajos por el camino cierto y por nosotros deseado. Días después, sin embargo, fui avisado de que se habían encargado de la selección de las obras de Dominguez Alvarez que iban a ser expuestas personas ajenas al grupo organizador. Inmediatamente escribí a alguien de la familia del pintor negando toda mi responsabilidad en un acto que consideré una traición a la memoria de quien ya en el lecho del que no saldría sino para ir debajo de tierra, me hizo ver, como yo definiendo, la fuerza y el destino de su obra. Esto se lo comuniqué a Dordio Gomes y a Guilherme Camarinha, quienes más discretamente se alejaron de la organización de esas exposiciones.

Digo todo esto porque sé que se inauguró ahora en Oporto una exposición póstuma del pintor Dominguez Alvarez. Lo expuesto en el Salón Silva Porto deben de ser, por lo que leo en los periódicos, en su mayor parte, los últimos trabajos del pintor —notables, sí, algunos; perjudicados muchos por la prisa que le atacó en los últimos tiempos de su vida, como si supiese que ésta le dejaría pintar por poco tiempo— y raros los ejemplares de la primera fase de su obra, afortunadamente guardados en manos de personas que supieron quién era el pintor Dominguez Alvarez ya cuando él andaba, vivo y entero, por este mundo triste.

Y quería yo que, todavía con tiempo, se consiguiese hacer en Lisboa “la verdadera exposición del pintor Dominguez Alvarez”, donde el artista estuviese entero, en una bien proporcionada y concienzuda muestra de su obra que pocos conocen, pero que el tiempo ha de mostrar en toda su grandeza.

Los verdaderos amigos y admiradores de Dominguez Alvarez dirán, con seguridad, como yo: “¡Protesto!

Muy agradecido le quedaré por la publicación de estas líneas, atentamente suyo

Alberto de Serpa.

Como hemos dicho, el mismo día en que se publicó esta carta en el *Diário de Lisboa*, el 5 de diciembre de 1942, apareció en otro periódico, también de la capital, el *Diário Popular*, otra carta al director, también firmada por Alberto de Serpa, sobre el mismo

asunto y expresada en términos similares⁹⁸. Esta segunda carta, aunque se publicó el mismo día, como decimos, sin embargo había sido escrita con posterioridad a la primera, o sea, justamente después de la clausura de la exposición en el Salón Silva Porto el 30 de noviembre. En ella Alberto de Serpa se reafirmaba en todo lo dicho en aquella otra, incluso en ésta se expresaba con más claridad y contundencia:

“[Trabajé en la exposición] hasta el día en que Dordio Gomes, Guilherme Camarinha y yo tuvimos que, en términos violentos, imponer, a los otros dos miembros de la comisión, el criterio que juzgábamos bueno: dar al público un conocimiento tan completo y exacto como fuera posible de la obra de Dominguez Alvarez, *seleccionando los mejores de TODOS sus trabajos*⁹⁹. Viendo que no se iba a seguir este criterio —se encargó la selección, que considero arbitraria y comercial, a personas ajenas—, rompí totalmente mi relación con un acto que consideré y considero una traición a la memoria”¹⁰⁰ [de Dominguez Alvarez].

Más adelante afirmaba:

“En esa exposición triste tan sólo se ha mostrado, arbitraria y comercialmente, una parte de la obra de Dominguez Alvarez (...) y ninguno de sus primeros, osados, fuertes y totales trabajos, ninguno de aquellos en los que, con seguridad, el tiempo se fijará para hacerlo Grande!!!!”¹⁰¹.

Esta carta publicada en el *Diário Popular*, tuvo el respaldo de un artículo, no firmado, pero que sabemos que es de la autoría de Adolfo Casais Monteiro¹⁰², que se publicó en el mismo periódico cinco días más tarde. En éste, Casais Monteiro afirmaba que Dominguez Alvarez “no era un pintor de vaquitas ni de tarjetas postales coloreadas,

⁹⁸ A tenor de lo que se deduce de la correspondencia entre ambos poetas, es probable que Casais Monteiro le afease a Alberto de Serpa el que éste hubiera mandado la carta a dos periódicos distintos en las mismas fechas, y, tal vez, por eso, Alberto de Serpa responde a Casais Monteiro en los siguientes términos: “El ‘disparate’ que hice y creó la mala voluntad del *Diário Popular* contra mí, no fue disparate ninguno. Mandé la carta a [Joaquim] Manso [director del *Diário de Lisboa*] cerca de 15 días antes de la que mandé al *D[iário] P[opular]* y fue la suposición de que Manso no la publicaría, lo que me llevó a mandar una segunda. Todo eso lo supo António Brochado, redactor Aquí [en Oporto] del “D. P.” (subrayado en el original) y pienso que cualquier persona pensaría como yo y haría lo que yo [hice] dada la demora de Manso. Sería interesante saber por qué éste resolvió publicar mi carta el mismo día en el que el D. P. publicó la que recibió..., ¿no le parece? Si quiere dígaselo a su Director.

⁹⁹ En cursiva y en mayúscula en el original.

¹⁰⁰ SERPA, Alberto, “Duas cartas de Alberto de Serpa e Vitorino Nemésio. Com o pedido de publicação, recebemos as seguintes cartas”, *Diário Popular*, 5-12-1942, p. 1.

¹⁰¹ *Ibidem.* p. 3.

¹⁰² Se deduce de la carta que, con fecha 13-12-1942, Casais Monteiro recibió de Alberto de Serpa.

aunque a partir de cierto momento su obra perdiera fuerza”¹⁰³, sino que Alvarez es “el autor de una obra original y llena de personalidad”¹⁰⁴ por lo que si, de acuerdo con lo que había escrito Alberto de Serpa, la obra que se había mostrado en Oporto y se pretendía exhibir en Lisboa era sólo la de esta última fase, “una obra afrentosamente mutilada”¹⁰⁵; él proponía que todos los amigos y camaradas del pintor cediesen sus cuadros para organizar “la verdadera exposición de Dominguez Alvarez”¹⁰⁶, la cual no sólo serviría para desagraviar su nombre, sino también para dar a conocer el verdadero valor del pintor portuense.

Esta propuesta es inmediatamente recogida por Alberto de Serpa, que tres días más tarde escribe a Adolfo Casais Monteiro en los siguientes términos:

Oporto, 13-12-1942.

“Vi en el *Diário Popular* un apoyo a mi carta sobre la triste exposición de Alvarez, apoyo que sólo puede ser suyo y que le agradezco. Su sugestión, en favor de una “Verdadera Exposición” de nuestro amigo, es perfecta. Hay, aquí [en Oporto], un gran deseo de respaldarla, y yo ofrezco mis servicios, los de Dordio Gomes y los de Guilherme Camarinha, para hacer la selección de las obras que están en poder de gente de aquí. Sólo uno de los poseedores con los que hablé se excusó, por solidaridad con los *botas* ¹⁰⁷.

¿Querrá estudiar las posibilidades de este plan? Yo, y los dos pintores, escogeríamos las obras. No habrá gastos en molduras, pues todo está enmarcado. La *camionnette* del *Diário Popular* se encargaría de irlos transportando. El periódico organizaría la exposición, dando catálogos y arrendando un salón. ¿Quiere usted exponer este plan al Dr. António Tinoco? Sería una buena obra que haría el periódico y con pocos gastos, ya que posiblemente conseguiría el salón gratis. ¡Vaya a ver! Trabajando bien, tal vez consiguiésemos hacer la “Verdadera Exposición” antes que la otra, que está marcada para febrero. ¿Vamos allá? ¡Estoy seguro de que Alvarez está con nosotros!

¹⁰³[MONTEIRO, Adolfo Casais]; “A verdadeira exposição do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário Popular*, 10-12-1942, p. 5.

¹⁰⁴ *Ibíd*em

¹⁰⁵ *Ibíd*em

¹⁰⁶ *Ibíd*em

¹⁰⁷ Ya dijimos en otro momento que con la expresión *Bota-de-elástico* se alude en portugués a las personas que por sus ideas, modo de vestir o gustos, están desactualizados. Se debe traducir por “carca”, “carroza” o “retrógrado”.

Salgo mañana de Oporto pero vuelvo el jueves o el viernes. Si usted ahí consigue lo necesario, inmediatamente nos ponemos a trabajar. Hable pronto con Tinoco y dígame el resultado, ¿sí?

Convendría un salón grande, pues debemos juntar muchos trabajos.

Recuerdos a Alice¹⁰⁸, un abrazo a su niño —que ya no debe querer besos—

Su amigo:

(firma de Alberto de Serpa)

P.D. Día 14. Al final, no salgo de Oporto, y por eso le agradezco el favor de una respuesta urgente.

Suyo

(firma)

Sin embargo, pese al empeño de Alberto de Serpa, nuevamente la iniciativa no prosperó. No nos ha sido posible, tal vez se haya perdido, acceder a la respuesta de Casais Monteiro a Alberto de Serpa, pero ésta no debió de ser la deseada por el poeta de *Vê se vês terras de Espanha*, y de hecho la correspondencia entre ambos escritores quedó interrumpida. La siguiente carta que recibe Casais Monteiro de Alberto de Serpa está fechada el 1-11-1943, y en ella ya no hay la más mínima alusión a la referida exposición.

Ahora bien, y volviendo a la exposición de Oporto de 1942, aunque Alberto de Serpa, tal vez por prudencia o delicadeza, se refiere siempre a “alguien de la familia del artista”, en realidad a quien está aludiendo —lo hemos podido deducir no sólo por la lectura de todas las referencias escritas en torno a la preparación de la exposición, sino también por conversaciones con personas que estuvieron al tanto de aquellos preparativos—, es al padre de Dominguez Alvarez, Manuel Cândido Dominguez, que fue acusado en más de una ocasión de haberse deshecho precipitadamente de la obra de su hijo.

¹⁰⁸ Se trata de la profesora, pedagoga y escritora Alice Gomes (1910-1983), esposa de Adolfo Casais Monteiro (y hermana de Soeiro Pereira Gomes, uno de los iniciadores del neo-realismo y autor de *Esteiros*, su obra más significativa, en la que denunciaba el trabajo infantil). Fue también colaboradora de *Presença* (firmando Alice) y alcanzó cierto reconocimiento como autora de literatura infantil y juvenil. Importante

De acuerdo con el catálogo¹⁰⁹, la exposición contaba con una Comisión de Honor¹¹⁰ que respaldaba el evento y otra Comisión Organizadora y Ejecutiva que había sido la encargada de llevarlo a cabo¹¹¹. Esta última comisión advertía en el catálogo de que la exposición estaba “constituida por toda la producción artística dejada en casa o en taller” por Dominguez Alvarez —a quien se referían como “el poeta del paisaje”, y mostraba también su agradecimiento a las personas que habían accedido a formar parte de la Comisión Organizadora.

El catálogo, además de la presentación referida, incluía también un breve y elogioso texto de Aarão de Lacerda y otro, más amplio y no menos agradecido, de Joaquim Lopes que se refería a Dominguez Alvarez como “uno de los mejores alumnos que en los últimos tiempos han salido de la Escuela de Bellas Artes de Oporto”.

La exposición, en cualquier caso, se inauguró, tal como estaba previsto, a las tres de la tarde de aquel miércoles 18 de noviembre de 1942. El mismo día que las Fuerzas Aéreas Norteamericanas bombardeaban Rangún y el embajador España en los Estados Unidos reafirmaba la neutralidad española en el conflicto mundial, el mismo día que un terremoto causaba montones de muertos en una Turquía dispuesta a entrar en el conflicto.

fue también su labor como pedagoga, siendo la organizadora de *Aprender Sorrindo* (1970), un método especial para que los niños extranjeros aprendieran, sonriendo, la lengua portuguesa.

¹⁰⁹ Treinta páginas de dieciocho centímetros impresas en la tipografía de la Casa Nun’Alvares, situada en la Rua Santa Catarina, n° 630, de Oporto

¹¹⁰ Esta Comisión de Honor estaba integrada por Gustavo Cordeiro Ramos (Presidente del Instituto para la Alta Cultura); Reynaldo dos Santos (Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes); António Ferro (Director del Secretariado de Propaganda Nacional); Aarão de Lacerda (Director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto); João Couto (Director del Museo Nacional de Arte Antigua); Vasco Valente (Director del Museo Nacional Soares dos Reis); Adriano de Sousa Lopes (Director del Museo de Arte Contemporáneo); Acácio Lino (académico y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto); Joaquim Lopes (académico y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto); José Marques da Silva (académico y antiguo director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto); Miguel Monteiro (profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto y abogado); F. Seara Cardoso (director de *O Comércio do Porto*); Guilherme Pacheco (antiguo director del *Jornal de Notícias*) M. Pacheco de Miranda (director del *Jornal de Notícias*); Manuel Pinto de Azevedo Junior (director de *O Primeiro de Janeiro*) y António Domingues de Oliveira (de Leça de Palmeira).

¹¹¹ La Comisión Organizadora y Ejecutiva estaba compuesta por Manuel Cândido Dominguez, padre del pintor, Dordio Gomes, pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, Guilherme Camarinha, pintor y profesor, Sérgio Augusto Vieira, escritor y periodista, y J. Moreira Fernandes. Así pues, si bien Alberto de Serpa reiteraba, en las dos cartas citadas, que ni “Dordio Gomes ni Guilherme Camarinha tenían ninguna responsabilidad en la infeliz exposición”, sin embargo, los dos figuraban en el catálogo como miembros de la Comisión Organizadora y Ejecutiva; de lo que cabe suponer que, dado el cariz que habían tomado los acontecimientos, ambos, más discretamente, debieron desentenderse de la organización de la exposición, pero sin renegar de ella, y sin mostrar la disconformidad y el enfado que había hecho público Alberto de Serpa.

Al acto inaugural, que fue noticia de primera página en *O Primeiro de Janeiro*, asistieron, entre otros, Albano Rodrigues Sarmiento, alcalde de Oporto, Vasco Valente, en representación del Instituto para la Alta Cultura, Joaquim Lopes, en representación de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, Tomas Moura, padre del pintor Abel Moura, Miguel Monteiro, Guilherme Pacheco, Manuel de Figueiredo, Visconde de Vilarinho de S. Romão, Costa Marques, Castelo Branco, Cruz Louro, Maria Isabel Guerra Junqueiro, Cândido da Cunha, Afonso Valentim, António Pacheco, Kol d'Alvarenga, Jorge Martins, Carlos Lima, Custódio Guimarães, Alberto Gomes de Araujo, Alberto de Aguiar, Armando Leça, António Pacheco, A. Vieira de Abreu, J. Leonardo, Moreira de Sá, Delfim Vieira, António Domingues de Oliveira, Vicente Almeida d'Eça, Eduardo Santos Silva, Ferreira Alves, Casimiro de Carvalho, Júlio Ramos, etc. Además de los pintores Acácio Lino, Dordio Gomes, Heitor Cramez, Júlio Resende, Fernando Lanhas, Guilherme Camarinha, Agostinho Salgado, António Sampaio, etc.¹¹².

En cuanto a la valoración crítica de la exposición, en general, fue muy buena para con Dominguez Alvarez y algo más crítica, aunque no mucho, con los organizadores. La prensa, digamos, generalista, sobre todo la de Oporto, respondió muy bien a la exposición y se deshizo en halagos con Dominguez Alvarez y su obra. Por ejemplo en *O Primeiro de Janeiro* se exaltaba la “delicada sensibilidad de artista, y se decía que viviendo insatisfecho en la permanente inquietud de perfeccionar su técnica y de crear ritmos nuevos, Dominguez Alvarez dejó una vasta y brillante obra que demuestra: trabajo infatigable, fe ardiente en su ideal y admirables cualidades de realización¹¹³. En la misma línea *O Comércio do Porto* hablaba del innato talento de Dominguez Alvarez que pintaba con devoción, entusiasmo y pasión por imperiosas exigencias de su delicada sensibilidad artística¹¹⁴. El otro matutino portuense, el *Jornal de Notícias*, tampoco se quedaba a la zaga a la hora de elogiar al pintor homenajeado. En la crónica firmada por Aurora Jardim se decía, citando a Joaquim Lopes, que Dominguez Alvarez era un dibujante de raza que “pintaba con el alma, con la inteligencia y con el conocimiento”¹¹⁵.

¹¹² ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Dominguez Alvarez no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 8.

¹¹³ “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942, p. 1.

¹¹⁴ “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4.

Y los tres periódicos destacaban su maestría en el paisaje. Para *O Primeiro de Janeiro*, que lo consideraba “un dibujante correcto, poseedor de un sentido perfecto de perspectiva y una paleta opulenta de colores”, Dominguez Alvarez había compuesto “con mimo, delicadeza y emoción, decenas de encantadores cuadros, en donde el paisaje es ‘cantado’ en toda su expresión lírica, dramática y vivificadora”¹¹⁶. *O Comércio do Porto* que se refería a él como el “poeta del paisaje”, destacaba “su pasión ardiente” por esta temática, a la que “comprendía y sentía en toda su grandeza, belleza y lirismo”, y que había sabido expresar “con la más delicada emotividad de su alma de contemplativo”¹¹⁷. Aurora Jardim en el *Jornal de Notícias*, también resaltaba su “sensibilidad de paisajista”.

Otro rasgo común en los tres matutinos portuenses fue resaltar la temprana muerte de Dominguez Alvarez. “Fallecido en plena juventud”¹¹⁸, se decía en *O Primeiro de Janeiro*; mientras que para el crítico anónimo de *O Comércio do Porto* Dominguez Alvarez había sido “un artista moderno, de sólido y real merecimiento, que la muerte nos había arrebatado en plena pujanza de su vida y de sus privilegiadas facultades artísticas”¹¹⁹; y se sorprendía este crítico de que “un muchacho, con tan corto paso por el mundo, hubiese sido capaz de dejar una obra tan vasta, variada y brillante”¹²⁰. Aurora Jardim, que lo conocía personalmente y probablemente lo hubiese tratado en sus años de colaborador del *Jornal de Notícias*, también aludía a la brevedad de la vida de Dominguez Alvarez, pero más optimista, recordaba que esa brevedad había estado siempre “atravesada por una llama que le ardía en el pecho y que era el reflejo de una agradable convivencia con sus compañeros y profesores y el deseo de subir y llegar a la perfección”¹²¹.

En cuanto a la organización de la exposición, ni el *Jornal de Notícias* ni *O Comércio do Porto*, pusieron la más mínima objeción. Para ambos la obra expuesta era digna del mayor aprecio y significaba la fase más conseguida del artista. El crítico de *O Comércio*

¹¹⁵ ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 8.

¹¹⁶ “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942, p. 1.

¹¹⁷ “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4

¹¹⁸ “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942, p. 1.

¹¹⁹ “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 8.

do Porto decía que si en las obras de su primera fase había cierta “bizarría”, en éstas, sin embargo, todo era perfecto y bello¹²². Aurora Jardim también recordaba que en los primeros cuadros de Dominguez Alvarez existía una cierta dureza que daba impresión de sequedad o aspereza, pero que hoy esa dureza había desaparecido¹²³.

Sin embargo, para *O Primeiro de Janeiro*, si bien elogiaba la exposición, tampoco dejaba de reconocer que era una pena que en este certamen no se expusieran los trabajos del inicio de la carrera del artista, “especialmente aquellos en [los] que Dominguez Alvarez evidenció, en arrojadas y evidentes telas, su temperamento inquieto y desinhibido de pintor”¹²⁴. Mucho más explícito sería este periódico un mes después, cuando en un artículo firmado con la inicial L. (o D) y titulado “A evolução da arte de Alvarez”¹²⁵, se insistía en que con la pasada exposición “difícilmente se podría valorar su evolución artística”. Para este crítico “una exposición retrospectiva exigía el agrupamiento por ciclos, la señalización de su obra por etapas” para poder haber obtenido así una verdadera visión de conjunto, además de la necesidad de haber incluido en ella obras de todas sus etapas, “también los primeros ensayos del artista”. Y sin embargo para este crítico “(...) no se vieron en la exposición las osadas pinturas de su primera época, algunas de las cuales son documentos notabilísimos y reveladores de las varias facetas del genio de Dominguez Alvarez” y entre ellas el cronista había echado en falta los cuadros de la serie “Tabernas”, *Viela do Pinhal*, *Homem da Cartola*, etc.

Por su parte, la prensa de tirada nacional editada en Lisboa, apenas se hizo eco de la exposición, limitándose tan sólo a anunciarla y poco más¹²⁶; sí lo hizo, sin embargo, alguna prensa regional, como el diario *Democracia do Sul*, de Évora, que a través de su corresponsal en Oporto, Ernesto de Castro (filho), informó de la inauguración y clausura de la misma.

¹²² “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4.

¹²³ ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 8.

¹²⁴ “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942, p. 1.

¹²⁵ “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942.

¹²⁶ Véase, por ejemplo, “O Século no Porto. Exposição de trabalhos do pintor Dominguez Alvarez”, *O Século*, 17-11-1942, p. 3.

También le dedicó cierta atención la revista católica *Renascença*, a través de su corresponsal en Oporto, Frederico de Monforte, seudónimo de Manuel Pacheco, que habló elogiosamente de Dominguez Alvarez, a quien se refiere siempre como “pintor-poeta “y de quien destaca, sobre todo, su enorme vocación, “vivía para el arte”¹²⁷, y su gran capacidad de trabajo: “trabajaba por imposición de su ansiedad, de su insaciable inquietud. Y por eso en tan poco tiempo produjo mucho, tanto que hasta los consagrados admiraban en él tanto sus expresiones de verdadero talento como su laboriosidad infatigable”¹²⁸.

Ahora bien, si los preparativos de la exposición estuvieron envueltos en polémica, la clausura de la misma no estuvo exenta de ella. Nos referimos a la entablada entre Alberto de Sousa y Sérgio Augusto Vieira. A propósito de la exposición de Oporto, Alberto de Sousa, médico, licenciado en Bellas Artes y compañero de Dominguez Alvarez, escribió en el *Jornal do Médico*, publicación que sólo admitía colaboraciones de médicos, un artículo muy duro, no sólo con la exposición, a la que calificaba de “infeliz retrospectiva”¹²⁹, sino contra todos los que se habían empeñado en silenciar la obra de Dominguez Alvarez.

Para este médico y pintor —que era también asistente y dibujante de Anatomía en la Facultad de Medicina de Oporto y profesor de Dibujo en la Escuela Industrial Infante D. Henrique¹³⁰, la misma en la que había enseñado Dominguez Alvarez, por lo que ambos, además de ser colegas como alumnos también lo fueron como profesores—, la parte más interesante de la obra de Dominguez Alvarez, lo que él llamaba su “fase extra-escolar”, no había sido expuesta porque “sus verdugos ni después de muerto lo habían consentido”¹³¹. Quizá por eso, porque consideraba esta exposición una traición al verdadero Dominguez Alvarez, Alberto de Sousa, en su reseña crítica en el *Jornal Médico*, no comentaba la exposición, sino que se limitaba a utilizarla como pretexto para

¹²⁷ MONFORTE, Frederico de (seudónimo de Manuel Pacheco); “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, p. 14.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 15.

¹²⁹ SOUSA, Alberto de; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, p. 48.

¹³⁰ “Conferencia de Alberto de Sousa”, *Jornal Médico*, nº 32, 15-3-1942, p. 130.

¹³¹ SOUSA, Alberto de; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, p. 48.

hablar del paso, en su opinión negativo y doloroso, de Dominguez Alvarez por la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Y lo hacía en términos muy duros:

Su vida en la Escuela de Bellas Artes sólo tenía una finalidad (como para tantos de nosotros): salir de allí lo más deprisa posible¹³².

Para Alberto de Sousa, la Escuela quiso meter a Alvarez “por los meandros del dogmatismo y la incultura”, y aunque él “nunca perdió su independencia íntima” sin embargo, sí se vio obligado a aparentar que la perdía:

Alvarez tuvo la necesidad imperiosa de modificar su facción áspera y su conducta, cambiando su independencia por la adulación de los maestros, viéndose forzado a fingir que creía en ellos, porque de otra forma “jamás salgo de aquí”. “He de vengarme” decía¹³³.

Y además acusaba indirectamente a los responsables de la Escuela de, por su negligencia, haber sido los causantes de la enfermedad de Dominguez Alvarez:

A las pésimas condiciones higiénicas de aquella Escuela y de sus talleres, a su incuria (desidia) y a la falta de respeto por la salud ajena (...) debe Alvarez, y tanto otros que por allí pasaron y que ya también murieron, el comienzo de una enfermedad que no perdona¹³⁴.

Pero quizá de todo lo que escribió Alberto de Sousa, lo más llamativo era que ponía en boca de Dominguez Alvarez una serie de afirmaciones que resultan, cuando menos, sorprendentes, sobre todo porque venía a decir que Dominguez Alvarez se había visto obligado a fingir durante años para poder obtener el título de Bellas Artes:

Cuando ambos festejamos el día de libertad, aquel deseado momento que nos restituía a la vida y a la salud artística, y nos daba derecho a la carta de emancipación, allí, en la plazoleta de Santo André, sentados a la mesa de un pequeño restaurante bajo los vapores de aquel saludable vino, confindenciábamos: “¿Sabe, doctor? Me admiro cómo pude salir de allí con vida, y cómo salí,

¹³² *Ibíd*em

¹³³ *Ibíd*em

¹³⁴ *Ibíd*em, 52.

forzando la irreverencia”. Mintiendo, le dije: “Amigo, tú fuiste más precavido, fingiste adorarlos, y yo fingí irritarlos”. “Voy a tirar aquel maizal (sinonimia de millares de cuadros)[En portugués hace un juego de palabras entre Milheiral (maizal) y milhares (millares)] porque aquellos son ellos y yo quiero ser yo. No veo como ellos. Uno me habla de éste o de aquél, el otro quiere que pinte a su manera, ¿Qué hacer?”¹³⁵

Efectivamente, Dominguez Alvarez y Alberto de Sousa terminaron sus estudios por las mismas fechas, y además los dos lo hicieron de forma bastante brillante. De hecho, ambos expusieron, junto con Amélia Pinto Ribeiro, sus trabajos finales de carrera en la exposición que la Escuela organizó en la Biblioteca Pública de Oporto en los primeros días de agosto de 1940. Dominguez Alvarez su conocido paisaje *Vale do Vouga*, con el que obtuvo el primer premio, mientras que Alberto de Sousa presentó una alegoría sobre la Mocidade Portuguesa (2ª premio), y su compañera otra alegoría, en este caso menos patriótica, sobre el mito de Orpheu (3º premio). Los tres trabajos fueron reproducidos por la prensa¹³⁶.

En cualquier caso, si lo que decía Alberto de Sousa fuese cierto¹³⁷, los artículos que Dominguez Alvarez escribió sobre Joaquim Lopes en el *Jornal de Notícias*, y fueron varios, no deberíamos tomarlos en consideración, o al menos no tenerlos como fruto de una opinión sincera, sino como parte de una estrategia de adulación destinada a obtener buenos resultados académicos. Tal vez en esas afirmaciones haya parte de verdad, pero a nosotros nos parece, cuando menos, exageradas, sobre todo porque esa capacidad estratégica de la que habla Alberto de Sousa cuadra mal con la imagen de hombre ingenuo, bueno y generoso que la mayoría de los que conocieron a Dominguez Alvarez, incluido el propio Alberto de Sousa, nos han transmitido de él.

Alberto de Sousa terminaba aquella reseña, con la que curiosamente se inauguraba la sección “A vida artística nacional” del *Jornal Médico*, “confiando en que se haga otra

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Véase: “No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3; y “Na Escola de Belas Artes. As tres melhores classificações”, *Jornal de Notícias*, 2-8-1940, p. 1.

¹³⁷ También Adalberto Sampaio, aunque mucho más moderadamente, alude a este fingimiento de Dominguez Alvarez para poder salir triunfante de la Escuela. Véase: SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

exposición, sin aquel aspecto de feria, que muestre la verdadera personalidad artística de nuestro Alvarez”¹³⁸.

Un mes y medio después, Sérgio Augusto Vieira, amigo personal de Dominguez Alvarez y como hemos visto, uno de los organizadores de la exposición¹³⁹, respondía detalladamente a éste artículo en otro, aparecido en *Democrácia do Sul*, los días 29 y 30 de enero de 1943. Para Vieira, la exposición del pintor portuense había sido el pretexto para que ciertas personas dieran rienda suelta a su histerismo y expresaran resentimientos, envidias, despechos y rencores mal disfrazados¹⁴⁰. Según él, se estaba utilizando el nombre del pintor para hablar mal de los profesores de la Escuela, (...) para denigrar y atacar personas y cosas¹⁴¹, aunque ello fuese a costa de dar una imagen falsa y perversa de Dominguez Alvarez; porque para Augusto Vieira los que estaban demostrando su disconformidad con esta exposición, aunque ellos se creyesen que al denunciarla como incompleta y falsa estaban salvando la memoria de Dominguez Alvarez en realidad lo que estaban haciendo era vejando su imagen¹⁴².

A las afirmaciones de Alberto de Sousa de que Dominguez Alvarez había fingido para poder obtener el título, Sérgio Augusto Vieira responde recordando que él había sido amigo de Dominguez Alvarez desde la infancia de ambos y que después de tantos años de amistad él se atrevía a afirmar que Alvarez era incapaz de sentir de la forma como lo presentaba Alberto de Sousa¹⁴³, y dice: “sincero e ingenuo (...) bueno como pocos, de corazón simple, dócil, compasivo con los males ajenos, tolerante, era incapaz de utilizar expresiones como las de “He de vengarme”¹⁴⁴. Y Vieira añade: “y además, vengarse ¿de quién?, ¿de sus maestros? Si éstos hubieran sido personas que no querían bien a Alvarez no lo hubiesen calificado como lo hicieron¹⁴⁵. Tampoco para S. A. Vieira los profesores tuvieron nada que ver en el hecho de que Dominguez Alvarez tardara tanto tiempo en terminar la carrera, para él ello se debió “como todo el mundo sabe, a la falta de salud del

¹³⁸ SOUSA, Alberto de; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez”, *Jornal Médico*, nº 50, 15-12-1942, p. 52.

¹³⁹ Véase: “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 2.

¹⁴⁰ VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 29-1-1943, p. 1.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 1 y 2.

¹⁴² *Ibidem*, p. 2.

¹⁴³ *Ibidem* p. 1.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

pintor”¹⁴⁶, “que padecía la enfermedad desde niño”¹⁴⁷, con lo que también contradice al médico pintor para quien Dominguez Alvarez había contraído la enfermedad en las pésimas condiciones higiénicas de la Escuela.

También rechaza Sérgio Augusto Vieira la afirmación de Alberto de Sousa de que en la exposición de Oporto no había sido expuesta la fase extra-escolar, y lo hace afirmando que la obra exhibida fue toda extra-escolar, o sea hecha fuera de la Escuela, con la excepción del cuadro final de carrera, que por otra parte considera inferior al resto, con lo que encuentra ahí otro argumento para defender la benevolencia de los maestros, al haber otorgado a Dominguez Alvarez una excelente calificación no por la obra presentada sino por su valor como artista.

Y termina el artículo señalando que si respondió a Alberto de Sousa no fue por afán de polémica, sino porque se sintió obligado a honrar la memoria de Dominguez Alvarez, pues para él “la muerte no quiebra la amistad y siempre estaremos dispuestos a honrar a un amigo”¹⁴⁸. Consultado el *Jornal Médico*, no encontramos ninguna respuesta de Alberto de Sousa a este artículo en ninguna de las colaboraciones que tuvo en ese periódico a lo largo de 1943.

Para concluir con esta exposición, y según la información aparecida en el catálogo, decir que en total se expusieron 332 obras, 330 numeradas y dos, *Autorretrato* y *Paisagem com animais —Vale do Vouga*, con carácter excepcional. De ellas, casi trescientas pertenecían a la familia y estaban tasadas y destinadas a venderse. No era éste el caso de los veintidós cuadros pertenecientes a Augusto Lopes Vieira de Abreu, los trece de Manuel Pinto de Azevedo Junior, cuatro de António Domingues de Oliveira y tres de A. Machado, en total cuarenta y dos cuadros no tasados, y que ya tenían propietario. No sabemos si estos cuadros pertenecían a sus propietarios ya en vida de Dominguez Alvarez y fueron cedidos para la exposición, o bien fueron comprados durante los preparativos de la misma, como fue el caso, por ejemplo, de *Ponte de Lima—Mercado da Louça*, que en el catálogo aparece como perteneciente al organismo público Instituto para la Alta Cultura, pero que había sido adquirido por entonces, según

¹⁴⁶ *Ibíd*em

¹⁴⁷ *Ibíd*em

informaba *O Comércio do Porto*¹⁴⁹. En el caso de la colección de Augusto Lopes Vieira de Abreu, esta segunda hipótesis parece la más probable, pues sus cuadros no se expusieron luego en Lisboa, cosa que sí sucedió con los de Manuel Pinto de Azevedo Júnior o de António Domingues de Oliveira.

Y tal como estaba previsto, esta misma exposición de Oporto se llevó meses después a Lisboa.

Una aflictiva feria de arte a precios de saldo, arbitrados, por lo que parece, a tanto por centímetro cuadrado de tela vestida de óleo. Cuesta más el cuadro más grande, cuesta menos, en proporción a la superficie coloreada, el cuadro más pequeño. ¡Tal cual!”.

Y en estos términos se refería el escritor Tomas de Figueiredo en el ultranacionalista *Acção* a la exposición *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*¹⁵⁰ cuando finalmente se inauguró en Lisboa 1943.

¹⁴⁸ *Ibíd*em, p. 2.

¹⁴⁹ “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942, p. 4.

¹⁵⁰ Para todo lo relacionado con esta exposición véase: A. C.; “Exposição de Domingos Alvarez na S. N. de B. A.”, *Novidades* (Suplemento cultural *Letras e Artes*, p. 4), 14-2-1943. “A exposição de Dominguez Alvarez na S.N.B.A. foi ontem muito visitada”, *Novidades*, 8-2-1943, p. 1. “A Exposição Dominguez Alvarez foi visitada, ontem, pelo sr. Presidente da República”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-2-1943, p.5. “A Exposição póstuma do Pintor Dominguez Alvarez foi visitada pelo sr. Presidente da República”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1943, p. 5. A.P. [Artur Portela], “Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 9-2-1943, p. 2. “Arte e artistas. Exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 17-2-1943, p. 4. “Arte e artistas. Exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 19-2-1943, p. 6. “Arte e artistas. Exposições na S. N. B. Artes”, *Novidades*, 6-2-1943, p. 2. “Arte & Artistas. Três Exposições de pinturas e desenhos na Sociedade Nacional de Belas Artes. Os trabalhos de Dominguez Alvarez”, *A Voz*, 7-2-1943. “Artes plásticas: Exposição de Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 17-2-1943, p. 3. “Artes plásticas: Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 9-2-1943, p. 7. DACOSTA, A [António] “Três exposições”, *Diário Popular*, 8-2-1943, p. 9. *Diário de Lisboa: A exposição de Dominguez Alvarez, nas Belas Artes foi, ontem, visitada pelo Chefe do Estado*”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1943, p. 1. *Diário de Lisboa: Vida artística*”, *O Comércio do Porto*, 11-2-1943, p. 6. *Diário de Lisboa: Vida artística*”, *O Comércio do Porto*, 15-2-1943, p. 4. Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-2-1943, p. 1. “Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 19-2-1943, p. 3. F. de P. [Fernando de Pamplona], “Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário da Manhã*, 10-2-1943, p.3. FERREIRA, João Maria; “Dominguez Alvarez”, *Notícias de Évora*, 20-2-1943. FIGUEIREDO, Tomaz de; “O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes”, *Acção*, 18-2-1943, p. 3. GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, pp. 239-240. L. de B. “Vida Artística. Duas novas exposições de pintura na Sociedad de Belas Artes”, *O Século*, 6-2-1943, p. 4. L. de B. “Vida Artística. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Século*, 7-2-1943, p. 5. L. de B. “Vida Artística. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez foi ontem visitada pelo sr. Presidente da República”, *O Século*, 18-2-1943, p. 2. L. T. [Luis Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2. MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Ocidente*, nº 59, marzo 1943. pp. 339-340. MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943, pp. 1 y 3. “Na Sociedade de Belas Artes inaugurou-se, com grande assistência, a exposição Domingues Alvarez”,

A este notario y escritor tardío, el “lamentable” montaje de la exposición le había causado tan mala impresión que en ese mismo artículo reconocía que nunca hasta entonces le había dolido tanto algo sobre lo que hubiera tenido que escribir como le había afligido aquella angustiante exposición póstuma. Por eso afirmaba indignado:

Pobre Dominguez Alvarez al que no llegamos a conocer y bien que nos duele no haberle conocido, pero de cuya alma sospechamos a través de su obra, allí colocada como en un almacén de trastos viejos para liquidarlos por el precio de uva mijona¹⁵¹.

Una exposición de arte así organizada, machaconamente lo queremos remarcar, tan sólo el pintor, su dueño efectivo, tendría el derecho de hacerlo. Discordamos, por eso, vivamente discordamos. La obra de un artista muerto debería ser tratada con sumo cariño, principalmente cuando se presenta por primera vez en una ciudad como Lisboa.

Y continúa el autor de *A toca do lobo*, y colaborador también de *Fradique y Diário Popular*, argumentando en contra de la exposición:

La obra de un artista (...) debía ser mostrada en profundidad y no en superficie, de forma que la misma se impusiese por la calidad y no por el número. Tal es así que muchos de aquellos rectangulitos expuestos más nos parecen pequeños apuntes tomados *in loco* para posterior elaboración poética dentro del taller (...) que cuadros propiamente dichos (...). Difícilmente se puede creer que un artista vibrador como Dominguez Alvarez aceptase fabricar en serie aquellos cuadros, aunque muchos de ellos sean admirables retazos de paisaje, casi todos enmarcados en lamentables molduras chapuceras, sólo comparables con los espejos del antiguo *Bazar dos Tres Vintens*.

Por eso, este escritor de léxico olvidado y popular, a quien exageradamente se ha comparado con Faulkner, no podía evitar:

O Primeiro de Janeiro, 9-2-1943, p. 3. “O Chefe do Estado visita a exposição de DA”, *Diário da Manhã*, 18-2-1943, p. 1. “O Chefe do Estado visitou a Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-2-1943, p. 1. “O Chefe do Estado visitou a exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 18-2-1943, p. 6. “Tres exposições a inaugurar hoje na Sociedade de Belas Artes, em Lisboa”, *O Primeiro de Janeiro*, 6-2-1943, p. 1. “Vida Artística”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-2-1943, p. 5. “Vida artística: Artes plásticas”, *Diário de Notícias*, 11-2-1943, p. 4. “Vida Artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-2-1943, p. 3. VIEIRA, Sérgio Augusto; “Artes Plásticas. O Pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 15-3-1943, p. 1.

salir en defensa de quien ya no puede defenderse, y a quien defendemos sin encargo testamentario, con el derecho que nos da la camaradería del también buscador de belleza, aunque por caminos distintos, diremos que en este mercado de Bolhão¹⁵², donde están a la venta, *ao desbarato*¹⁵³, 285 trabajos de un pintor, deberían ser apartadas, como mucho, unas cincuenta telas. Y créanme que al artista se le apreciaría mucho más, se le entendería mucho mejor, se le amaría mucho más. Porque eso que está en Bellas Artes no es una exposición. Es una casa con muebles. Más aún, con muebles repetidos.

Hemos creído oportuno introducir esta larga cita, no sólo porque es el reflejo de una opinión generalizada, aunque hasta entonces más propia de los «*presencistas*» que de sectores conservadores a los que podía representar Tomas de Figueiredo, sino también porque se hacía eco de una serie de ideas —como la de que los familiares de Dominguez Alvarez se deshicieron de las obras del artista malvendiéndolas— que después se han terminado generalizando y hoy están sumamente asociadas al nombre de Dominguez Alvarez.

La exposición se inauguró el sábado 6 de febrero de 1943, a las 15 horas, en la Sociedade de Bellas Artes de Lisboa y como sabemos había sido organizada bajo el patrocinio del Instituto para la Alta Cultura, por lo que contaba con el mayor respaldo institucional. Se explica así que al acto inaugural asistiera gran número de público y algunas personalidades destacadas de la vida política lisboeta¹⁵⁴. De lo uno y de lo otro se hizo eco la prensa.

Por ejemplo, *O Primeiro de Janeiro* informaba sobre la exposición con el siguiente titular: “Na Sociedade de Belas Artes inaugurou-se, com grande assistência, a exposição Domingues Alvarez”. El crítico de *A Voz* les decía a sus lectores que por mucho que él quisiera informarles sobre la obra expuesta no podía hacerlo, pues dada “la aglomeração

¹⁵¹ Uva de mala calidad generalmente vendida a granel.

¹⁵² Se trata de un mercado de abastos situado en el centro de Oporto y aún hoy muy popular.

¹⁵³ Locución adverbial que significa vender por bajo precio o con gran perjuicio.

¹⁵⁴ Entre otros, estuvieron en la inauguración Gustavo Cordeiro Ramos, director del Instituto para la Alta Cultura, Ressano García, presidente de la Sociedad de Bellas Artes, João Couto, director del Museo de Arte Antigo, Júlio Caiola, director de la Agencia General de Colonias, João Chaves, secretario del Gobernador Civil de Lisboa, el coronel Lopes Galvão de la Sociedad Geográfica, etc.

de gente” que había asistió a la inauguración no le había sido posible observarla¹⁵⁵. En los días siguientes los periódicos siguieron informando en términos parecidos. El día 8, el diario *Novidades*¹⁵⁶, en primera página, destacaba la gran asistencia de público con la que seguía contando el certamen. El día once de febrero, el corresponsal de *O Comércio do Porto*, recordaba que la exposición de Dominguez Alvarez “continúa en pleno éxito y muy visitada”, y ese mismo día, en el *Diário de Notícias*, se decía que la exposición estaba siendo “extraordinariamente concurrida”. Aún una semana después *O Primeiro de Janeiro* seguía informando en términos similares¹⁵⁷.

La exposición, que estaba constituida por 285 obras realizadas en óleo, guache y acuarela, sirvió para que muchos críticos de Lisboa tuvieran finalmente la ocasión de conocer la obra de Dominguez Alvarez; es cierto, como quedó recogido por parte de la crítica, que no pudieron apreciarla en las mejores condiciones, y que la visión de conjunto a la que tuvieron acceso en la Sociedad Nacional de Bellas Artes no era la mejor de las visiones de conjunto posibles, pues allí faltaban obras fundamentales y había, sobre todo, obras menores; pero, en cualquier caso, sirvió, como decimos, para que la crítica lisboeta pudiera valorar la obra de Dominguez Alvarez y juzgarla en su continuidad.

Además aunque parte de la crítica se mostrase contrariada y molesta con los organizadores de la exposición —incluso, como hemos visto, expresase su disconformidad con dureza y sin ambages—, sin embargo, en cuanto a la valoración de Dominguez Alvarez, de su obra y de lo pertinente de la exposición, la generosidad fue

¹⁵⁵ “Arte & Artistas. Três Exposições de pinturas e desenhos na Sociedade Nacional de Belas Artes. Os trabalhos de Dominguez Alvarez”, *A Voz*, 7-2-1943. Tengamos en cuenta que aquel día, en la Sociedad de Bellas Artes, además de la exposición de Dominguez Alvarez, se inauguraron otras dos, una de Marie Luise Rottes (discípula de Artur Loureiro y Alberto Silva) y otra del también pintor portuense Manuel Tavares. Para más información véase también “Tres exposições a inaugurar hoje na Sociedade de Belas Artes, em Lisboa”, *O Primeiro de Janeiro*, 6-2-1943, p. 1.

¹⁵⁶ “A exposição de Dominguez Alvarez na S.N.B.A. foi ontem muito visitada”, *Novidades*, 8-2-1943, p. 1.

¹⁵⁷ “Vida Artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-2-1943, p. 3. La exposición fue especialmente visitada el 17 de febrero cuando el “interessante certamen” recibió la visita del Jefe del Estado y Presidente de la República, el General Oscar Carmona, que fue recibido por el Coronel Ressano Garcia, presidente de la S.N.B.A., y que estuvo acompañado en la visita a la exposición, entre otros, por Gustavo Cordeiro Ramos y por João do Coto, ambos miembros de la comisión promotora del certamen. Para más información sobre esta visita véase también “Arte e artistas. Exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 17-2-1943, p. 4; “O Chefe do Estado visitou hoje a exposição de Domingos Alvarez”, *República*, 17-2-1943, p. 5; “O Chefe do Estado visita a exposição de DA”, *Diário da Manhã*, 18-2-1943, p. 1; L. de B. “Vida Artística. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez foi ontem visitada pelo sr. Presidente da República”, *O Século*, 18-2-1943, p. 2; “O Chefe do Estado visitou a exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 18-2-1943, p. 6 y “A Exposição póstuma do Pintor Dominguez Alvarez foi visitada pelo sr. Presidente da República”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1943, p. 5.

unánime. Así, Fernando de Pamplona, que consideraba la obra expuesta “una verdadera revelación”¹⁵⁸, se refería a Dominguez Alvarez como “un paisajista de amplia visión y profundo sentimiento, cuya fuerte personalidad nos había dado una interpretación original y emotiva de las manchas rústicas y de los motivos urbanos”¹⁵⁹. A la hora de valorar la evolución de Dominguez Alvarez, Fernando de Pamplona consideraba que en su primera fase se apreciaba una técnica todavía dubitativa —“poca solidez en la estructura y representación simplista de la figura humana”— que el artista había sabido compensar con audacia y originalidad. En la segunda fase, escribía Fernando de Pamplona, “lo que [el artista] perdió en exterioridades arrogantes lo ganó, sin duda, en intensidad emotiva y en vigor plástico”. En la tercera fase, la mejor en la opinión de Fernando de Pamplona, “el artista demostraba ser dueño de todos sus recursos y se manifestaba cada vez más vigoroso en el sentimiento y en la expresión”¹⁶⁰. Y terminaba su crítica con una conclusión un tanto fácil, poco esclarecedora y nada comprometida: “La obra de Dominguez Alvarez describe hasta el final una bella curva ascendente. Y es que él, como todos los verdaderos artistas, no se cansaba de subir ...”¹⁶¹.

Igualmente generoso es Luis Teixeira que empieza su crítica en el matutino *Diário de Notícias* diciendo que “no se trata de un ‘piadoso homenaje póstumo’, [pues] esa designación reduciría este gran acontecimiento artístico a la vulgaridad de una tarjeta de pésame”¹⁶², para él, aquella exposición era una “extraordinaria manifestación de la vitalidad creadora de la pintura portuguesa”¹⁶³. Para Luis Teixeira, el pintor Dominguez Alvarez había dado un salto evolutivo desde “lo ‘universal’ de su primera fase hasta lo ‘peninsular’ de la última, particularidad que le hacía reclamar “a los estudiosos del arte” un ensayo que viniera a esclarecer el porqué de esta evolución que él consideraba admirable¹⁶⁴. Para Luis Teixeira, Dominguez Alvarez había entrado con esta exposición “en la galería de los grandes valores de la pintura nacional”¹⁶⁵, y reiteraba su admiración

¹⁵⁸ F. de P. [Fernando de Pamplona], “Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário da Manhã*, 10-2-1943, p.3.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² L. T. [Luis Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2.

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ *Ibidem*

considerándolo “una personalidad profundamente marcada por intenciones y actitudes verdaderamente independientes”¹⁶⁶.

Para Artur Portela la exposición era “grande, y muy bella”¹⁶⁷, y Dominguez Alvarez merecía sobradamente el homenaje que con esta exposición se le estaba rindiendo. En su crítica Artur Portela recalca que en Alvarez la pintura estaba al servicio “del humanismo doloroso y del sufrimiento de la tierra”¹⁶⁸. Paradójicamente Artur Portela señalaba que la pintura de la primera fase de Dominguez Alvarez “era tal vez su periodo más fuerte y sugestivo, aunque el menos original”¹⁶⁹. Sin embargo, para él, la última fase del artista, su fase de paisajista, era la mejor, en la que el pintor se desentraña en amor, dulzura y lirismo, con una serie de manchas en las que su virtuosismo, aliado a una sensibilidad de extraordinarios acordes, nos maravilla no sólo por la facilidad técnica, sino por lo que hay de éxtasis en la visión. Cada pequeño cuadro de Dominguez Alvarez parece un verso de la tierra española¹⁷⁰.

Diogo de Macedo, por su parte, destacó también la “sinceridad y la originalidad”¹⁷¹ de Dominguez Alvarez, sobre todo la de la primera fase de su pintura, aquella que a él le provocaba mayor “impresión y sensación emocional”¹⁷²; no obstante, valoraba también la “crítica dulzura del alma galaico-miñota que caracterizó la obra de su última fase”¹⁷³.

En el *Diário Popular*, en una crítica enternecida y reflexiva, el pintor António Dacosta¹⁷⁴ reconocía haber quedado impresionado “con la experiencia artística de este hombre estigmatizado por una gran libertad de invención” y por su obsesión con la muerte. Porque, decía António Dacosta, “la muerte es una entidad bien presente en sus primeros cuadros, en esa luz de limbo que mortifica todo”. Y se preguntaba: “¿Qué mortífero subjetivismo ardía en este pintor, especie de revolucionario a la inversa?” Y él

¹⁶⁶ *Ibíd*em

¹⁶⁷ A.P. [Artur Portela], “Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 9-2-1943, p. 2.

¹⁶⁸ *Ibíd*em

¹⁶⁹ *Ibíd*em

¹⁷⁰ *Ibíd*em

¹⁷¹ MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Ocidente*, nº 59, marzo 1943. pp. 339-340.

¹⁷² *Ibíd*em

¹⁷³ *Ibíd*em

¹⁷⁴ DACOSTA, António; “Três exposições”, *Diário Popular*, 8-2-1943, p. 9

mismo se respondía: tal vez hubiera “en él una necesidad de asimilación de lo oculto, una habilidad psicológica para esgrimir los fantasmas que le circulaban por la sangre ...”

Ahora bien, de todas las críticas que recibió con motivo de la exposición, probablemente una de las más consistentes fue la que firmó Adriano de Gusmão en *Seara Nova*¹⁷⁵. En línea con los planteamientos estéticos de *Presença*, para Adriano de Gusmão lo fundamental de la creación artística no era la realidad en la que el artista se inspiraba, sino la forma particular y diferente que ese artista tenía de ver esa realidad; por eso, decía este crítico, “la obra de un artista es la revelación de su personalidad”. Y a partir de este razonamiento, Adriano de Gusmão elogiaba a Dominguez Alvarez: “porque nosotros no estamos habituados a ver la naturaleza interpretada con tanta *personalidad*¹⁷⁶ como está patente en algunos de los cuadros del malogrado artista portuense”¹⁷⁷. Para Adriano de Gusmão, la obra de Dominguez Alvarez iba mucho más allá de “la sensibilidad fina, exaltada y, a veces, enfermiza y dolorosa”¹⁷⁸ que es común a muchos artistas, sino que esa obra nos mostraba a un artista con tal poder de imaginación que era capaz de obligar a la naturaleza a doblegarse a su visión idealizada y dramática del paisaje o de los burgos¹⁷⁹. Y esa fuerza, según Adriano de Gusmão, le venía al artista más de España que de Portugal, y, en particular, de El Greco¹⁸⁰.

Otro de los rasgos que este crítico más valoraba de Dominguez Alvarez, y nuevamente en la línea de los principios defendidos por los «presencistas», era su sinceridad como artista. Para Gusmão, Dominguez Alvarez, afortunadamente, no había querido fotografiar a España, sino que se había sentido arrastrado, “en su bella fatalidad de pintor, a transportarla, no real sino virtualmente, de tal forma que la traducía, la explicaba por medio del carácter, de la luz y de la forma, a través del paisaje desnudo y trágico, de sus piedras seculares y sombrías”¹⁸¹.

¹⁷⁵ GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, pp. 239-240.

¹⁷⁶ En cursiva en el original.

¹⁷⁷ GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibidem*

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ *Ibidem*

Adriano de Gusmão, más visionario y acertado, escribía que “la obra prometida en la primera juventud del artista no llegó a efectuarse. De haberla realizado habría enriquecido indiscutiblemente nuestra pintura, pues hubiera erguido su arte a una proyección universal. Sin embargo, el artista, por varios y temperamentales factores, se fue deslizando cada vez más por el plano inclinado del lirismo naturalista¹⁸²”.

Visionario fue también Adriano de Gusmão, además de valiente, al criticar al Estado, en la medida que ello era posible, por su “desinterés” por la obra de Dominguez Alvarez. Así desde la tribuna crítica y contestataria de *Seara Nova* se atrevió a decir:

El Estado manifestó en la adquisición de trabajos de Dominguez Alvarez no sólo una extraña parsimonia, sino el más tímido gusto en la respectiva elección. Ni en el precio ni en la calidad se significó. Los particulares tuvieron ocasión de mostrar un gusto mucho más acertado en la compra de los cuadros. Todo esto significa que al público se le priva de contemplar en sus museos algunas de las mejores pinturas del artista Dominguez Alvarez¹⁸³.

Y no le faltaba razón.

Luego también hubo una crítica menos preparada, pero igualmente generosa y que exaltó sin medida la calidad artística de Dominguez Alvarez y el valor de su obra. Así, para el crítico de *República*, la exposición había sido un “certamen valioso” y una “antología de arte”. Para este crítico la mejor fase de la obra de Dominguez Alvarez había sido la segunda porque era en la que el pintor “dominaba perfectamente, y al mismo tiempo, la técnica personal y la técnica moderna”, o como decía: “Es moderno y es perfecto y acertado en el dibujo¹⁸⁴”. No obstante calificaba la obra de Dominguez Alvarez como neoimpresionista, propia de quien “tenía una sólida formación académica” y al mismo tiempo “talento contemplativo para sentir la belleza, la trágica belleza de ciertos momentos de la naturaleza¹⁸⁵”.

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ “Artes plásticas: Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 9-2-1943, p. 7.

¹⁸⁵ *Ibidem*

Para el crítico de la *República*¹⁸⁶ en los cuadros de Dominguez Alvarez todo era notable. Consideraba que el mayor mérito del pintor, “animado por un saludable neoimpresionismo”, había sido saber “coger de la naturaleza los motivos más enternecedores y darles en las telas una interpretación deliciosa”. Si bien reconocía que la obra de Dominguez Alvarez estaba tocada de “algún que otro detalle de técnica moderna” pero en contra de lo que pudiera parecer esto no hacía sino realzarla. Para el crítico de *Novidades*, para quien Dominguez Alvarez era “un valor inconfundible y una personalidad nítidamente destacada del arte portugués”¹⁸⁷, la exposición le parecía “feliz y formidable” y, en su opinión, la obra creativa de Dominguez Alvarez “abarcaba en toda su belleza, verdad, espontaneidad y proyección”¹⁸⁸

Otros muchos comentarios estaban en la línea del que apareció el 6 de febrero en *O Primeiro de Janeiro*, en el que se definía a Dominguez Alvarez como “un gran temperamento de pintor paisajista, el cual, amando la tierra con una ternura y un cariño de aldeano y un enternecimiento de poeta, nos había dejado una obra de sumo encanto y belleza”¹⁸⁹. Pero no se analizaba la obra, ni se buscaban referencias o explicaciones, se limitaban, tan sólo, con más o menos tópicos, a exaltarla.

Tampoco faltaron en las críticas a la exposición las alusiones a la relación entre Dominguez Alvarez y la pintura española. Por ejemplo Artur Portela¹⁹⁰ comenzaba su crónica diciendo que “Dominguez Alvarez fue un reflejo de la pintura española en el arte portugués” y añadía que ésa era precisamente “la característica fundamental” de su obra y la que le daba a ésta “una expresión singular”. Para Adriano de Gusmão, España había influido más que Portugal en la afirmación de su personalidad. Diogo de Macedo lo consideraba un pintor de dos patrias, etc.

La prensa portuense también se hizo eco de la exposición, y haciendo gala de cierto localismo, parecía mostrar satisfacción porque la valía del artista finalmente fuese

¹⁸⁶ *Ibíd*

¹⁸⁷ A. C.; “Exposição de Domingos Alvarez na S. N. de B. A.”, *Novidades* (Suplemento cultural *Letras e Artes*, p. 4), 14-2-1943.

¹⁸⁸ *Ibíd*

¹⁸⁹ “Tres exposições a inaugurar hoje na Sociedade de Belas Artes, em Lisboa”, *O Primeiro de Janeiro*, 6-2-1943, p.1.

¹⁹⁰ A.P. [Artur Portela], “Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 9-2-1943, p. 2.

conocida en Lisboa, “Ojalá ese interés llegue, que la posterioridad del artista no sea sólo para raros, sino para el consenso de todos aquellos a los que les interesan las manifestaciones del espíritu”¹⁹¹.

Finalmente, conviene prestar atención a la crítica que publicó en el diario *República* Sérgio Augusto Vieira, que como sabemos había sido uno de los organizadores de la exposición y al que indirectamente se había responsabilizado de que la misma estuviese tan descompensada y de que hubiese tan pocas obras de la primera fase del artista¹⁹². Para Vieira las mejores cualidad de Dominguez Alvarez no se encontraban en su primera obra, en la que predomina más el juego de emoción y sensualidad que la reflexiva actitud de artista lleno de recursos”¹⁹³. Para este escritor y periodista, que fue también muy amigo de Dominguez Alvarez, “las obras de su primera época son cosas torpes que revelan poca consistencia, figuras en desequilibrio, sin firmeza, paisajes sin perspectiva, casas informes, tonalidad exagerada, masas constructivas geométricas (cosa que el público lego difícilmente comprende y disculpa)”¹⁹⁴. Por contra, Sérgio Augusto Vieira exalta al Dominguez Alvarez de la última fase, al que considera un paisajista “genial” capaz de “una obra inconfundible y pocas veces conseguida hasta entonces por los pintores portugueses”. “De sus telas —escribe— resalta la luz exuberante. Los colores no se presentan en una gama convencional. Los ocre, los amarillos, los grises, éstos tan queridos por el artista, los rojos, todos, se combinan en un equilibrio original”¹⁹⁵. Por esto, para Sérgio Augusto Vieira, “el panteísmo impresionista de Alvarez aparece en todos sus elementos expresivos”¹⁹⁶. En otro momento de esa crónica escribe: “El artista buscaba siempre la forma precisa para significar, pictóricamente, en una sensibilización enternecedora, el alma de las cosas que su retina captaba, fijando en sus telas un perfecto mundo de armonías mudas y tiernas, suaves y placenteras”¹⁹⁷.

¹⁹¹ “Na Sociedade de Belas Artes inaugurou-se, com grande assistência, a exposição Domingues Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 9-2-1943, p. 3.

¹⁹² No obstante, también hubo a quienes les parecieron excesivas las obras de esta primera fase, por ejemplo, João Maria Ferreira escribió en el *Notícias de Évora* (20-2-1943) que “había obras de su primera fase que sobraban en la exposición”.

¹⁹³ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Artes Plásticas. O Pintor Domínguez Alvarez”, *República*, 15-3-1943, p. 1.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ *Ibidem*

Luego, después de estas dos exposiciones individuales, hubo un largo silencio respecto a la obra de Dominguez Alvarez y de hecho tuvieron que pasar varios años para que una obra suya fuese expuesta de nuevo. Esto sucedió en 1951 con motivo de la exposición *Como Alguns Artistas Viram O Porto*. La misma¹⁹⁸, que se hace con el mayor respaldo institucional y con la intención de que fuese un acontecimiento cultural en Oporto, se realizó en las Salas Alexandre Herculano de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto y estuvo abierta al público desde el 20 de febrero al 20 de marzo de 1951.

La exposición fue organizada por el Gabinete de Historia de la Ciudad, que era un departamento dependiente del Ayuntamiento de Oporto y que tenía, entre otras, la función de “promover exposiciones y conferencias relativas a la ciudad de Oporto”¹⁹⁹. El objetivo de la exposición, de acuerdo con las palabras, luego recogidas en el catálogo, que pronunció J. A. Pinto Ferreira en el acto de inauguración²⁰⁰, era que ésta tuviera,

¹⁹⁸ Para todo lo referido a esta exposición véase: *Como alguns artistas viram o Porto*, (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951; “Como alguns artistas viram o Porto”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-3-1951. p. 6; “Como Alguns Artistas Viram O Porto’ - a magnífica exposição documental que foi inaugurada na Biblioteca- constituiu acontecimento de grande relevo estético”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1951, pp. 1 y 8; “Como Alguns Artistas Viram O Porto”. Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, *Diário do Norte*, 20-2-1951, pp. 1 y 5; “Diário do Porto. Conferencia pelo Prof. Reinaldo dos Santos”, *A Voz*, 23-2-1951. p. 6; (C); “Diário do Porto. Exposição ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *A Voz*, 4-3-1951, p. 6; “Diário do Porto. Exposição documental e artística sobre o Porto”, *A Voz*, 15-2-1951. p. 6; “O Século no Porto. Foi inaugurada uma exposição de quadros iniciativa da Câmara Municipal”, *O Século*, 21-2-1951, p. 4; “Dois minutos com o professor Reinaldo dos Santos”, *Diário do Norte*, 21-2-1951, pp. 1 y 4; “Inaugurou-se ontem na Biblioteca Pública Municipal a exposição documental e artística ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, in *O Comércio do Porto*, 21-2-1951. pp. 1 y 4; “Na Biblioteca Municipal foi ontem organizada a exposição de quadros ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, in *O Primeiro de Janeiro*, 21-2-1951, p. 5; PAMPLONA, Fernando de; “Belas-Artes, Malas-Artes. ‘Como alguns artistas viram o Porto’ notável exposição de pintura na Biblioteca Pública da capital do Norte”, *Diário da Manhã*, 5-3-1951, p. 3; “O Prof. Reinaldo dos Santos falou ontem na Biblioteca Municipal sobre “O Porto Barroco”, *Diário de Notícias*, 23-2-1951, p. 2; “O Século no Porto. ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Século*, 22-3-1951, p. 5; “O Século no Porto. Conferência”, *O Século*, 15-3-1951, p. 5; “O Século no Porto. Conferência adiada ”, *O Século*, 8-3-1951, p. 2; “O Século no Porto. Foi inaugurada uma exposição de quadros iniciativa da Câmara Municipal”, *O Século*, 21-2-1951, p.4; “O Século no Porto. Gabinete de História da Cidade”, *O Século*, 27-2-1951, p. 8; “O Século no Porto. ‘O Porto Barroco’ pelo sr. prof. dr. Reinaldo dos Santos”, *O Século*, 23-2-1951, p. 5; “Vida Artística: ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, in *O Primeiro de Janeiro*, 27-2-1951. p. 6.

¹⁹⁹ Al frente de este departamento, en el periodo de la muestra, estaba J. A. Pinto Ferreira, que fue en última instancia el responsable de su instauración. En la organización de la misma, el Gabinete de Historia de la Ciudad contó con el asesoramiento del crítico de arte Manuel Figueiredo, que era también concejal del Ayuntamiento de Oporto, y del pintor Joaquim Lopes que, por entonces, era el Director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Se encargó del montaje de la exposición el arquitecto Fernando Távora, y fue imprescindible la colaboración del arquitecto-pintor Fernando Lanhas y del pintor Manuel Gouvêa (Portuense).

²⁰⁰ “O Século no Porto. Foi inaugurada uma exposição de quadros iniciativa da Câmara Municipal”, *O Século*, 21-2-1951, p.4.

sobre todo, un “carácter documental y artístico”²⁰¹, de ahí que no se pretendiera hacer en sí un certamen de pintura, sino una muestra de valor documental. Esto explica que los criterios seguidos para seleccionar las obras expuestas no fueran ni su calidad plástica ni su valor estético, sino el hecho de que tuviesen a la ciudad de “Oporto como motivo”, “que poseyesen una expresión regional evidente” y que fuesen “documentos característicos de la ciudad de Oporto”²⁰². La exposición, sobre la que se editó un catálogo²⁰³ que incluía la reproducción de todas las obras expuestas y varios trípticos en papel-cartón²⁰⁴, se completó con dos conferencias²⁰⁵ proferidas por el crítico Reynaldo dos Santos y por el Profesor Vieira de Almeida, ambos presentados por el entonces alcalde de Oporto, el Coronel Lucínio Preza²⁰⁶.

En lo que se refiere propiamente a la exposición, se mostraron un total de 129 obras²⁰⁷, de ellas 71 eran óleos, 39 acuarelas y 19 dibujos²⁰⁸. Algo en lo que suelen coincidir los

²⁰¹ *Como alguns artistas viram o Porto*, (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951. p.6.

²⁰² *Ibidem*. En entrevista concedida por Pinto Ferreira al *Diário do Norte*, añadía que también se pretendía con ella contribuir al desarrollo de la cultura y constatar el interés artístico de Oporto, “porque —en deducción admirable— si los artistas se han interesado por Oporto es prueba de que Oporto tiene interés artístico”²⁰². Véase: “Como Alguns Artistas Viram O Porto”. Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, *Diário do Norte*, 20-2-1951, p. 5.

²⁰³ El catálogo, de 25 centímetros, consta de 54 páginas de texto e incluye la reproducción de las 129 obras expuestas. En él se transcriben las conferencias de Reynaldo dos Santos y Vieira de Almeida, así como las palabras pronunciadas por el alcalde de Oporto en la inauguración de la exposición y en la presentación de los dos conferenciantes. Este catálogo forma parte de la colección *Documentos e Memórias para a História da Cidade*, en la que se corresponde con el número 21 y en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto está ordenado con la signatura S2-8-1-21.

²⁰⁴ Estos trípticos no incluían ilustraciones, pero sí la relación de todas las obras expuestas con el número, título, autor, colección a la que pertenecían y medidas de cada una de ellas. En estos trípticos, igual que en el catálogo, se hace la observación de que algunos de los cuadros que aparecen identificados como formando parte de la colección del Museo Nacional Soares dos Reis, son, en realidad, patrimonio del Ayuntamiento de Oporto. Igualmente se reitera que el montaje de la exposición pertenece al arquitecto Fernando Távora.

²⁰⁵ Inicialmente estaba prevista también una conferencia del profesor Mário Chicó de la Facultad de Lisboa, que fue anunciada con el título de “O Porto e a arte Portuguesa na Idade Media” pero que tuvo que ser retrasada *sine die* por enfermedad del conferenciante. Véase: (C), “Diário do Porto. Exposição ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *A Voz*, 4-3-1951. p.6; y “O Século no Porto. Conferência adiada”, *O Século*, 8-3-1951, p. 2.

²⁰⁶ El hecho de acompañar las exposiciones con conferencias, que directa o indirectamente, tuvieran que ver con la exposición, era una práctica bastante habitual. Ya cuando en mayo de 1930 expuso Dominguez Alvarez por segunda vez en el Salão Silva Porto en compañía Artur Justino, la apertura de la exposición fue precedida de una conferencia sobre arte moderno del entonces joven poeta Adolfo Casais Monteiro. En este caso la conferencia estaba además doblemente justificada, puesto que la “organización de conferencias referidas a la ciudad de Oporto” era otra de las actividades asignadas al Gabinete de Historia de la Ciudad.

²⁰⁷ Es curioso señalar cómo los periódicos consultados reseñan un total de 119 obras expuestas, cuando en realidad fueron 129. La causa del error está en que en la enumeración del catálogo la última obra se corresponde con el número 119. Sin embargo, hay veces que dos obras se corresponden con un único número, añadiéndole a éste la letra A, como sucede con el cuadro de Dominguez Alvarez, *Torre dos*

críticos es en valorar el montaje de la exposición, realizado, con buen gusto y sentido artístico²⁰⁹, por el arquitecto Fernando Távora, que según escribió un periodista, con este trabajo se había revelado como un esteta con criterio²¹⁰. De Dominguez Alvarez se expusieron cuatro obras, dos óleos, una acuarela y un dibujo. El óleo titulado *Aspecto da Sé do Porto* (0,50m x 0,22m), que aparece en el catálogo con el número 35, pertenece al Museo Nacional Soares dos Reis, donde está inventariado con el número 593. El otro óleo, identificado en el catálogo y en la exposición como 55-A, es *Torre dos Clérigos* (1,22m x 0,93m) que entonces pertenecía a la colección de José da Silva Braga. La acuarela, catalogada con el número 95, se titula *Velho Burgo* (0,37m x 0,98m) y fue cedida a la muestra por el coleccionista Alberto Correia. El dibujo, que aparece en el catálogo con el número 109, es patrimonio del Ayuntamiento de Oporto y se corresponde con el título *Largo do Açougue Real* (0,29m x 0,21m).

En lo que se refiere a la repercusión crítica que tuvo la exposición, prácticamente todos los diarios, y especialmente los editados en Oporto, informaron sobre la misma. Ahora bien, los artículos publicados fueron más reseñas periodísticas que propiamente críticas de arte. El hecho de que la exposición fuese organizada por una institución que formaba parte del organigrama propagandístico del régimen, y de que, por lo tanto, a su inauguración asistiesen las autoridades políticas, incluidas las religiosas, contribuye a explicar la enorme repercusión que tuvo el evento. Máxime si tenemos en cuenta que las

Clérigos que fue expuesto con el número 55-A, así, aunque en el catálogo la última obra se corresponde con el 119, en realidad es la 129 de las obras expuestas.

²⁰⁸ Excepto la obra que abrió la exposición, una vista de Oporto tomada desde Gaia, que es un óleo que pertenece al Museo Nacional Soares dos Reis, y que es anónimo, el resto de las obras expuestas era de la autoría, según el orden del catálogo, de los siguientes pintores: M. de Lince (2), Joaquim Lopes (6), João Lúcio, José Campas, Jaime Isidoro (2), Manuel Maria Lúcio, Gouvêa Portuense (2), Artur Loureiro (3), Dordio Gomes, Augusto Ribeiro (3), J. Holland, Nadir Afonso Rodrigues, Acácio Lino, António Sampaio (2), Eduardo Viana (2), Rafael Leiria, Varela Aldemira, Abel Salazar (2), Anibal Alcino, T. Alexandre Ferreira, Martín Moqueda, Melo Junior (2), Luciano (3), Martins da Costa (3), Fausto Gonçalves, António Carneiro (2), Abel Santos, Armando do Basto, Dominguez Alvarez(4), José Luis, Frederico Ayres (2), António Fernandes, José Bastos, Joaquim Mirão, Mendes da Silva, Henrique Medina (3), Henrique Pousão, António Ramalho, Pedro de Figueiredo, Rei D. Carlos, J. Ramalho, Silva Porto, Sofia Martins, Carlos Carneiro (3), Manuel Rodrigues (3), Domingo Rebelo (2), António Cruz (5), Pierre Marie Durand, Daniel Costant, Pinto de Sousa, Oddvard Straume (2), Júlio Resende (2), Agostinho da Fonseca (2), Jaime Ferreira, Beleza, Alberto de Sousa (2), Luis Ortigão Burnay, José de Brito (2), Alves de Sá, Jaime Ferreira, J. Contente (2), Leitão de Barros, Tomás de Melo (Tom), Costa Júnior, Marques de Oliveira, Paulo, W, Haeburn Little, João Monteiro (6), Maria Vasconcelos, Inácio de Pinho (2), Ricardo Guillerme Spratley, Diogo de Macedo, Énio Machado y Palmira Mourão (2).

²⁰⁹ “Como Alguns Artistas Viram O Porto” - a magnífica exposición documental que foi inaugurada na Biblioteca- constituiu acontecimento de grande relevo estético”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1951, p.8.

²¹⁰ “O Século no Porto. “O Porto Barroco” pelo sr. prof. dr. Reinaldo dos Santos”, *O Século*, 23-2-1951, p.5.

actividades culturales de este calado eran la cara amable de la dictadura, y por tanto, aquellas que la prensa más colaboracionista celebraba como logros indiscutibles del régimen y que presentaba como otras formas, más elevadas, de educación. Así, el *Jornal de Notícias*²¹¹, en primera página e incluyendo fotografía de las autoridades en el acto de inauguración, presentaba la noticia con el titular: “Como alguns artistas viram o Porto’ — la magnífica exposición documental que fue inaugurada en la Biblioteca—”, y seguidamente resaltaba en letras grandes “constituyó acontecimiento de gran relevancia estética”. El *Diário do Norte*²¹², también en primera página y en grandes titulares, resalta: “Como Alguns Artistas Viram O Porto. Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, para seguidamente comenzar el artículo diciendo que “la iniciativa sólo merece honores y aplausos”, y que la misma revelaba “mucho esfuerzo, mucho trabajo, mucha inteligencia y mucho amor a las cosas de Oporto”²¹³.

En ninguna de las publicaciones consultadas faltaron las alusiones a las autoridades políticas que asistieron a la inauguración, y en algunos casos también se reproduce íntegro el discurso, breve, del alcalde de Oporto²¹⁴. Sin embargo las referencias al valor plástico de la exposición son casi siempre escasas. Se resalta la importancia del evento, en la línea de lo que escribe el periodista de *O Primeiro de Janeiro* cuando señalaba que, “por el valor y el número abultado de los trabajos expuestos, podía considerarse esta iniciativa como un acontecimiento digno de registro en el medio cultural, etnográfico y

²¹¹ “Como Alguns Artistas Viram O Porto’ - a magnífica exposição documental que foi inaugurada na Biblioteca- constituiu acontecimento de grande relevo estético”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1951, p.1.

²¹² “Como Alguns Artistas Viram O Porto”. Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, *Diário do Norte*, 20-2-1951, pp. 1 y 5.

²¹³ *Ibíd.*, p. 1.

²¹⁴ Esto sucede, por ejemplo, con en los periódicos de Oporto *Jornal de Notícias* y *Primeiro de Janeiro*. Véase: “Como Alguns Artistas Viram O Porto’ - a magnífica exposição documental que foi inaugurada na Biblioteca- constituiu acontecimento de grande relevo estético”, in *Jornal de Notícias*, 21-2-1951, p. 8; y “Na Biblioteca Municipal foi ontem organizada a exposição de quadros ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, in *O Primeiro de Janeiro*, 21-2-1951. p. 5. En ese discurso, el entonces alcalde de Oporto, el Coronel Lucínio Preza, agradecía su presencia al Obispo Auxiliar de Oporto, Policarpo da Costa Vez, al Gobernador Civil, ingeniero Costa Lima, que asistió en representación del Ministro de Interior, y al Vice Rector de la Universidad, el profesor Fernando Magano, que lo hizo como representante de Ministro de Educación Nacional. Además asistieron los señores Corte Real y Magalhães Bastos, Director y Jefe de los Servicios Culturales del Ayuntamiento, respectivamente, y muchos cargos políticos, varios militares, el Director de la Biblioteca Pública, António Cruz, el profesor Barata Feio “y muchas otras individualidades —como escribía el crítico del *Jornal de Notícias*— de nuestro medio cultural y artístico”²¹⁴. Véase: “Como Alguns Artistas Viram O Porto’ - a magnífica exposição documental que foi inaugurada na Biblioteca- constituiu acontecimento de grande relevo estético”, in *Jornal de Notícias*, 21-2-1951, pp. 1 y 8.

pictórico de la ciudad²¹⁵, pero se elude valorar las obras expuestas²¹⁶, como hace este mismo periodista cuando señala que “en los cuadros o dibujos expuestos destacan estilos o técnicas altamente apreciables, según la forma o concepción de quien los produjo ..., pero no destacaremos a éstos o a aquéllos [porque] la colección está tan rigurosamente seleccionada, que lo mejor será apreciarlos en su conjunto en el propio lugar donde está accesible al público este bello certamen”²¹⁷. Y así, con este requiebro, el crítico evitaba hablar de lo que era propiamente el contenido de la exposición. Desgraciadamente hay que reconocer que durante mucho tiempo en Portugal, a falta de una verdadera crítica de arte, éstas eran las únicas referencias críticas que encontraban los artistas cuando exponían sus obras.

En lo que se refiere a las conferencias, ambas tuvieron un cierto eco, especialmente la de Reynaldo dos Santos, y fueron recogidas por la prensa como acontecimientos significativos, si bien las informaciones que se dieron al respecto no pasaron de anunciar el título de la charla, el lugar de celebración, la hora de comienzo y, por supuesto, la relación de los asistentes²¹⁸. La conferencia de Reynaldo dos Santos²¹⁹, que se celebró la

²¹⁵ “Na Biblioteca Municipal foi ontem organizada a exposição de quadros ‘Como alguns artistas viram o Porto’, in *O Primeiro de Janeiro*, 21-2-1951. p.5.

²¹⁶ Quizá la única crítica propiamente dicha de la exposición sea la que publica Fernando de Pamplona en el *Diário da Manhã*. Véase: PAMPLONA, Fernando de; “Belas-Artes, Malas-Artes. ‘Como alguns artistas viram o Porto’ notável exposição de pintura na Biblioteca Pública da capital do Norte”, *Diário da Manhã*, 5-3-1951, p. 3.

²¹⁷ “Na Biblioteca Municipal foi ontem organizada a exposição de quadros ‘Como alguns artistas viram o Porto’, in *O Primeiro de Janeiro*, 21-2-1951, p.5.

²¹⁸ En la que no faltaban las autoridades civiles y militares, profesores, críticos de arte, artistas y elevado número de señoras. Véase, por ejemplo, “O Século no Porto. ‘O Porto Barroco’ pelo sr. prof. dr. Reinaldo dos Santos”, *O Século*, 23-2-1951, p. 5.

²¹⁹ Reinaldo dos Santos (1880-1970) es considerado como uno de los pioneros de la historia del arte portuguesa. Natural de Vila Franca de Xira, estudió en la Escuela Médico-Quirúrgica de Lisboa, y completó su formación en Francia, Estados Unidos y Alemania. En 1916 estuvo en Francia como cirujano y formó parte del Comité Aliado para el Estudio de la Cirugía de Guerra. En Portugal fue director del Hospital civil de Lisboa y presidente de la Sociedad de Ciencias Médicas. Catedrático de varias disciplinas en la Facultad de Medicina de Lisboa, de la que también fue Director, se jubiló en 1950, tras haber publicado muchos trabajos relacionados con su labor docente. Pero además de como científico, Reinaldo dos Santos fue muy respetado en Portugal como erudito e investigador de la historia del arte. En 1940 sustituyó a José Figueiredo como Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, que había sido creada en 1932. En 1956 organizó en el Royal Academy de Londres una gran exposición sobre artes portugués. Desde 1959 hasta 1970, fecha de su muerte, fue director de la parte artística de la revista *Colóquio*, editada por Fundación Calouste Gulbenkian. Durante estos años la publicación se centró sobre todo en aspectos referidos a la historia del arte antiguo portugués, aunque también apareciesen algunos artículos sobre el arte contemporáneo. De entre los cerca de seiscientos trabajos que publicó, y centrándonos en los relacionados con la historia del arte, pueden destacarse: *A Torre de Belem*, 1922; *L’Art Portugais. Architecture, sculpture et peinture*, 1938; *Nuno Gonçalves: o Maior Pintor Peninsular até ao Século XVII*, 1939; *Os Primitivos Portugueses*, 1940; *Renaissance Painting in Portugal*, 1950; *A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas*, 1954; *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, 1936-

noche del 22 de febrero en la Sala de D. Jerónimo Osório de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto, tenía como título *El Oporto Barroco*, y en ella el médico e historiador de arte describió las particularidades del Barroco portugués, señalando similitudes y diferencias con el Barroco español e ilustrando sus disertaciones con ejemplos referidos a la ciudad de Oporto. El 15 de marzo, también por la noche e igualmente en la Sala de D. Jerónimo Osório, el profesor Vieira de Almeida²²⁰ reflexionó sobre la *Projecção psicológica e evolução plástica*.

Respecto a Dominguez Alvarez hay que decir que apenas existen alusiones concretas a su obra, si bien cuando se citan los pintores que participan, él siempre aparece y en la mayor parte de los casos como Domingos Alvarez, pese a que en el catálogo viniese escrito correctamente Dominguez Alvarez. Sí hay, sin embargo, una alusión elogiosa de Fernando de Pamplona en el *Diário da Manhã*, que se refiere a él como “un soberbio intérprete de Oporto”²²¹ y de cuyas obras expuestas destaca *Aspecto da Sé*, a la que dice, le supo imprimir grandeza. También en el final de su crítica, al reseñar a los mejores acuarelistas de la exposición, incluye el nombre de Dominguez Alvarez.

Sin embargo, como vimos anteriormente, el poeta Alberto de Serpa, desde la muerte de Dominguez Alvarez, había asumido el compromiso, digamos, moral, de dar a conocer las obras de la primera fase del artista. Ya sabemos que muy poco tiempo después de la

1970. [Nota pie de página elaborada a partir de PINTO, María José; “Santos, Reinaldo dos; (1880-1970)” in *Dicionário de História do Estado Novo* (vol. II), Bertrand Editora, Lisboa, 1996. p. 884]

²²⁰ A Vieira de Almeida se le ha descrito como un espíritu culto e irreverente, un conversador elocuente y con gracia natural, un profesor fascinante, una personalidad extrovertida, vivísima e independiente. Empezó la carrera docente como profesor de enseñanza secundaria hasta que en 1915 pasó a la Facultad de Letras de Lisboa, donde enseñó hasta que se jubiló en 1958, y en la que fue profesor de Historia de la Filosofía Antigua, Historia de la Filosofía Medieval, Historia de la Filosofía Moderna, Historia de la Filosofía en Portugal, Psicología General, Teoría del Conocimiento, Pedagogía y Didáctica e Historia de la Educación, pero se distinguió sobre todo como profesor de Lógica. Entre sus publicaciones se pueden destacar *Opúsculo Philosophica*, 1926-1937; *Filosofía da Arte*, 1942; *Lógica elemental*, 1944; *Paradoxos Sociológicos*, 1948 y *Pontos de Referência*, 1951-1961. Monárquico integralista en sus orígenes, evolucionó, en los años cuarenta, hacia posiciones monárquico-constitucionalistas. Mário Soares, que fue alumno suyo, ha contado que le pidió en varias ocasiones que firmara manifiestos promovidos por el MUD y que él los firmaba sin leerlos preguntando apenas “Dice ‘abajo’, ¿verdad?”. Participó en diversas manifestaciones políticas puntuales de oposición al Estado Novo, e incluso formó parte de la candidatura opositora de Humberto Delgado. En 1959 fue detenido por la policía política por firmar un manifiesto de protesta contra la no concesión del visado de entrada al socialista británico Aneurin Bevan, que había sido invitado a dar una conferencia en Lisboa. [Nota pie de página elaborada a partir de SERRA, João Bonifácio; “Almeida, Francisco Vieira de (1888-1962)” in *Dicionário de História do Estado Novo* (vol.I), Bertrand Editora, Lisboa, 1996. pp. 36-37]

²²¹ PAMPLONA, Fernando de; “Belas-Artes, Malas-Artes. ‘Como alguns artistas viram o Porto’ notável exposição de pintura na Biblioteca Pública da capital do Norte”, *Diário da Manhã*, 5-3-1951, p. 3.

muerte de Dominguez Alvarez procuró inútilmente, en colaboración con Adolfo Casais Monteiro, realizar una exposición retrospectiva de su obra en los salones del *Diário Popular* de Lisboa. Luego, ya reparamos en ello, discrepó, y lo hizo públicamente, de los criterios que se siguieron para organizar la primera exposición retrospectiva que se hizo sobre Dominguez Alvarez, primero en Oporto, a finales de 1942, y después en Lisboa, a principios de 1943. Más tarde intentó nuevamente organizar una exposición del pintor portugués en la que se exhibiesen los trabajos de la primera etapa del artista, que eran, como venimos repitiendo en este trabajo, los más valorados por la crítica entendida y que, sin embargo, habían permanecido inéditos en la citada exposición retrospectiva.

Pues bien, esta intención de Alberto de Serpa finalmente se llevó a cabo en la primavera de 1951 cuando se inauguró la exposición *Alvarez* en el Ateneu Comercial do Porto²²². Para su realización Alberto de Serpa contó con la colaboración del abogado y poeta Meneres Campos, puntual colaborador de *Presença* y por entonces su compañero inseparable en Oporto; y también con el entusiasmo del arquitecto y pintor Fernando Lanhas, figura inquieta y visionaria, extremadamente precoz, inteligente y sensible, de la vida cultural portuguesa de la segunda mitad del siglo XX. La iniciativa, como veremos, fue muy bien recibida por la crítica, y casi todos los medios de comunicación agradecieron a los tres organizadores el acierto y el empeño de haber proyectado la exposición; por ejemplo, en *O Primeiro de Janeiro* se dijo que la exposición era un acto de justicia intelectual que honraba a quien la había promovido²²³, para otros, los organizadores merecían todos los elogios por el acierto de su trabajo²²⁴ y porque, como queda constancia en el *Relatório e Contas da Direcção do Ateneu Comercial do Porto*, la

²²² Para más información sobre esta exposición remitimos a la siguiente bibliografía: “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3; ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1; “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5; “Dominguez Alvarez”, *Relatório e Contas da Direcção. Gerencia de 1951*, Ateneu Comercial de Oporto, Oporto, 1951, p. 21; “Ecos”, in *O Primeiro de Janeiro*, 11-4-1951, p. 3; “Ecos”, in *O Primeiro de Janeiro*, 16-5-1951, p.3; “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2; SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951; “Vida artística: exposição de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-5-1951, p.4.

²²³ “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2.

²²⁴ “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.

exposición “fue excelentemente organizada, con sobresaliente gusto artístico y expresiva originalidad”²²⁵.

Efectivamente, éste fue el certamen de los elogios. Se elogió la exposición—una retrospectiva excelentemente organizada²²⁶—, a los organizadores, al espacio que la acogía y, por supuesto, a la figura de Dominguez Alvarez. Para el crítico del *Diário do Norte*, esta exposición sin valor comercial constituía en sí misma un homenaje muy vivo y muy sentido a Dominguez Alvarez²²⁷. A partir de ella, se decía en *O Primeiro de Janeiro*, el público ya sabe quién es Alvarez²²⁸, porque con ella “se ha reparado su memoria”²²⁹.

El dibujante, humorista y pintor Adalberto Sampaio, compañero y amigo de los tiempos de *Mais Além*, en un entrañable artículo que publicó en *O Comércio do Porto*, también recomendaba la visita a la exposición porque sus organizadores habían sabido ofrecer a través de las obras expuestas las distintas caras de una vida nítidamente marcada en sus cuadros²³⁰. Para el ensayista Ramos de Almeida, “pocas veces había asistido la ciudad de Oporto a un espectáculo artístico de significado y contenido estético y humano tan elevado como significativo”²³¹. Para el autor de *A arte e a vida*, la exposición era doblemente admirable: por una parte, por la obra expuesta; por otra, por el lugar elegido para exponerla. En el primer caso, era un acierto porque los cuadros escogidos representaban en su conjunto la obra de un extraordinario pintor, en toda su complejidad y plenitud. En el segundo, porque el ambiente serio y digno del Salón del Ateneo, era el que correspondía para que la ciudad de Oporto, con este homenaje y consagración, pudiera saldar la deuda que tenía contraída con un artista que la había sabido comprender y explicar como pocos²³².

²²⁵ “Dominguez Alvarez”, *Relatório e Contas da Direcção. Gerencia de 1951*, Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, 1951, p. 21.

²²⁶ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

²²⁷ “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.

²²⁸ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951

²³¹ ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.

²³² *Ibidem*.

Inicialmente, la muestra fue presentada como una exposición de pintura de las obras consideradas más representativas y personales de Dominguez Alvarez. O como se decía en la prensa “los trabajos más originales y fuertes del malogrado pintor”²³³. Y efectivamente, eso también fue valorado por la crítica: “la retrospectiva reunió las obras esenciales de Alvarez, las de su primer periodo, que es realmente su periodo creador, esto es, su periodo genial”²³⁴. Y efectivamente, en aquella exposición en la que se colgaron, entre óleos y acuarelas, un total de 107 obras, estaban los cuadros más significativos del artista: *Enterro pobre*, *Àdega do Galo*, *O Bispo*, *Autorretrato*, *O Homem da Cartola*, etc.

La exposición estuvo abierta desde el sábado 19 de mayo al jueves 24, en horario vespertino, y de la misma se publicó un catálogo con breve prefacio de los tres organizadores: Alberto de Serpa, João Meneres Campos y Fernando Lanhas. En él se decía que habían querido “reunir lo más importante, en cuanto que era lo más personal, y en consecuencia lo más original, de la obra del artista”. Igualmente se afirmaba que pocos pintores portugueses habían dejado en sus cuadros un testimonio de su personalidad tan evidente como el que había atestiguado Dominguez Alvarez, el cual se mostraba en la obra expuesta tanto por lo que pintó como por la forma en que lo hizo. Y terminaba señalando que en su vasta obra, de las más extensas y elevadas de la pintura portuguesa, el pintor había tenido que luchar, a veces heroicamente, contra un medio adverso; por lo que, consideraban los organizadores, con esta exposición había llegado la hora de su reconocimiento, la hora de aceptarlo y aplaudirlo, entero e inmortal, tal como él se merecía.

Por lo demás, el catálogo, que había sido impreso en la Tipografía Fonseca de Oporto y del que se había lanzado una tirada de quinientos ejemplares, reproducía en su portada dos de las firmas más utilizadas por Dominguez Alvarez. En el interior, ocho páginas, además del prefacio ya aludido, se decía que la exposición había sido patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, se daba el nombre de los organizadores, y se identificaban las obras expuestas, acompañadas del año de realización (cuando éstas estaban datadas) y del nombre de la colección a la que pertenecían. Además se incluía una advertencia sobre la denominación de los cuadros expuestos, según la cual, sólo aquellos títulos que

²³³ “Ecos”, in *O Primeiro de Janeiro*, 16-5-1951, p.3.

²³⁴ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

figuraban entre comillas eran de la autoría de Dominguez Alvarez (en total, veintiséis), el resto, referencias a los motivos pintados, era responsabilidad de los organizadores.

Finalmente, ya hemos dicho que la exposición constituyó un verdadero éxito de crítica. Para unos, Dominguez Alvarez había sido el artista que más sintió y vivió no sólo el alma de Portugal sino también el alma de Galicia²³⁵; otros resaltaron “su fuerte e inconfundible personalidad”²³⁶; hubo quien le calificó como “pintor extraordinario, vanguardista, personal, inconfundible y a veces violentamente desconcertante”²³⁷; y quien resaltó su querencia por los barrios humildes²³⁸; o los que valoraron sobre todo su labor como acuarelista²³⁹. Y por lo que se deduce de las crónicas, además de muy buena crítica, la exposición tuvo también una excelente acogida de público²⁴⁰.

Luego hubo nuevamente varios años de silencio, hasta que coincidiendo con el inicio de la primavera de 1955 se organizó en la Facultad de Ciencias de Lisboa una **Exposição de Pintura Moderna Portuguesa** en la que también se expuso una obra de Dominguez Alvarez. La exposición fue organizada por los propios estudiantes a través de la Asociación de Estudiantes de la Facultad de Ciencias de Lisboa y constituyó un verdadero éxito. Para José-Augusto França²⁴¹, que fue quien con más empeño y entusiasmo habló sobre esta exposición, dada la pobreza de eventos de este tipo que se estaba viviendo en Lisboa, la exposición tenía un valor muy especial, primero porque había sido organizada con seriedad, segundo porque daba una visión histórica de la moderna pintura portuguesa, y tercero porque se trataba de una iniciativa universitaria.

La exposición se había planteado con un cierto sentido didáctico y a través de ella se podía hacer un recorrido por la pintura portuguesa de lo que se llevaba hasta entonces del

²³⁵ “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.

²³⁶ ALMEIDA, Ramos de: “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.

²³⁷ “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.

²³⁸ ALMEIDA, Ramos de: “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.

²³⁹ “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.

²⁴⁰ Así en *O Primeiro de Janeiro* del 22 de mayo se decía que “por compromisos contraídos con los amigos y admiradores de Alvarez, que cedieron los cuadros que se encuentran expuestos (...), la exposición [que estaba abierta al público desde las 15 a las 19 horas] se tendrá que cerrar, inaplazablemente, el próximo jueves. Atendiendo, no obstante, a las especiales solicitudes, habrá mañana un periodo excepcional de visita, desde las 21 a las 23,30 horas”. Véase “Vida artística: exposição de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-5-1951, p. 4.

²⁴¹ FRANÇA, José-Augusto; “O primeiro ensaio duma Exposição Histórica da Moderna Pintura Portuguesa”, *O Comércio do Porto*, 12-4-1955, p. 5.

siglo XX. Así había un primer grupo que se correspondería con los pintores modernistas, sobre todo del primer modernismo, entre los que se incluía también a Mário Eloy y a Dominguez Alvarez. De este grupo formarían parte Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana, Dordio Gomes, António Soares y Guilherme Filipe. Un segundo grupo, que habría sido el encargado de dar continuidad a la generación anterior, estaría formado por Carlos Carneiro, Clementina Carneiro de Moura, Carlos Botelho, Lino António, Magalhães Filho, Júlio Santos, Sara Afonso, Ofélia Marques y Milly Possoz. Todos ellos tendrían su continuidad en un tercer grupo formado por los más jóvenes, Mário Ferreira, João Hogan, Mário de Oliveira, Rui Filipe, Sá Nogueira o José Júlio. Un tercer grupo estaría formado por los llamados pintores neorrealistas, encabezados por Abel Salazar y del que formaban parte Júlio Pomar, Querubim Lapa, Mário Dionísio, Lima de Freitas y Augusto Gomes. Y aún habría un cuarto grupo, el de los surrealistas, del que formaban parte António Pedro, António Dacosta, Vespeira, Fernando de Azevedo, Fernando Lemos y Cândido Costa Pinto. Junto a ellos, los llamados pintores abstractos, Fernando Lanhas, Jorge de Oliveira, Joaquim Rodrigo y Menes Leitão.

En cuanto a la valoración crítica de la exposición hay que señalar, por un lado, el juicio de J-A. França²⁴² que se mostró entusiasmado con la propuesta²⁴³ y la consideró una excelente iniciativa que había permitido que los portugueses pudieran reflexionar sobre el papel y la importancia de la pintura portuguesa contemporánea²⁴⁴; por otro, el de Selles Paes²⁴⁵, crítico de arte en el semanario *O Debate* y en el ultraconservador *A Nação*, para quien la exposición hubiera sido notable si no se hubiese caído “obtusamente” en el error de exponer exclusivamente óleos y si no se hubiesen incluido en ella obras que no tenían nada que ver con el movimiento plástico portugués²⁴⁶.

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ si bien echaba en falta a algunos nombres, tales como Abel Manta, Manuel Bentes, Francis Smith, Tomás de Mello (Tom), Celestino Alves, Manuel Lapa, Roberto de Araújo, Estrela Faria, Maria Keil de Amaral y Frederico George, Júlio Resende, etc.

²⁴⁴ Por eso la calificó de “modestamente notable” y justificaba los posibles fallos de organización por la falta de hábito que había en Portugal para organizar eventos de este tipo.

²⁴⁵ SELLES PAES, “Um ano de Artes Plásticas”, *4 Ventos*, nº 8-9, julio, 1956, pp. 62-66.

²⁴⁶ Para este crítico, si bien era cierto que allí se habían colgado piezas notables de la pintura portuguesa, entre las que incluía las obras de Sousa Cardozo, E. Viana, Hogan, Dordio, Eloy, Nikias, Ofélia, Rui Filipe, Sara Afonso, F. Azevedo y Dominguez Alvarez; también lo era que allí se habían mostrado otras muchas que no habían aportado nada nuevo al panorama artístico portugués, y entre ellas citaba las de Alice Jorge, Abel Salazar, Louro de Almeida, Júlio Santos, Magalhães Filho o Mário Dionísio. También, como José-

De Dominguez Alvarez, como ya hemos dicho, sólo se expuso una obra que estaba catalogada con el número 15 y que llevaba por título *Casas*. Según se desprende del texto citado de José-Augusto França, la misma estaba datada en 1932 y se trataba “de un paisaje lunar que se detuvo como una imagen de sueño”. Esto nos hace pensar que muy probablemente la obra expuesta en la Facultad de Ciencias fue *Torrelobatón* que es efectivamente un paisaje lunar datado en 1932 y que por entonces pertenecía a la colección de Adolfo Casais Monteiro.

Por lo demás, las referencias a Dominguez Alvarez siempre fueron positivas. Ya vimos como Selles Paes lo incluía entre los pintores que merecían estar en la historia de la pintura portuguesa; y José-Augusto França²⁴⁷ que había sido muy crítico con otros artistas —por ejemplo, de la obra de Mário Dionísio decía que era “una traducción provinciana sin sombra de conciencia pictórica”, y se refería a Júlio Santos como el autor de “un cuadro desagradable, de composición confusa, sin espacios ni entendimiento del color”—, también trataba con aprecio su obra expuesta.

A partir de mediados de la década de los cincuenta, sobre todo a raíz de la iniciativa de Jaime Isidoro y António Sampaio de poner el nombre de Dominguez Alvarez a su academia de pintura, la obra del pintor portuense pareció ponerse de moda. Desde entonces sus cuadros empezaron a ser expuestos con cierta regularidad y era raro el certamen colectivo sobre pintura portuguesa de la primera mitad del siglo que no incluyera alguna obra de Dominguez Alvarez. Ése es el caso por ejemplo del organizado por el establecimiento de molduras artísticas **Santos & Irmão**²⁴⁸ en Oporto en 1958.

Augusto França, echaba en falta algunas ausencias, entre otras, las de Santa-Rita, Stuart, Bernardo Marques, António Soares o Jorge Barradas.

²⁴⁷ FRANÇA, José-Augusto; “O primeiro ensaio duma Exposição Histórica da Moderna Pintura Portuguesa”, *O Comércio do Porto*, 12-4-1955, p. 5.

²⁴⁸ Esta empresa fue durante mucho tiempo el principal y más reconocido establecimiento de este ramo en el norte del país. En su origen llegó incluso a traer a profesionales extranjeros para enseñar o perfeccionar el oficio, encargándose posteriormente el socio Joaquim Santos de Oliveira de la revisión y organización del trabajo. Muchos de los cuadros de la mayor parte de los pintores del Naturalismo portugués fueron enmarcados en sus talleres; incluso algunos de estos artistas, como Marques de Oliveira, Aires de Gouveia, Veloso Salgado, Artur Loureiro, o incluso António Carneiro, llegaron también a diseñar molduras para esta casa.

Se trató de una exposición con vocación cultural, pero ajena a cualquier compromiso con la modernidad; la misma estuvo abierta la primera quincena de mayo y en ella se colgaron dos obras de Dominguez Alvarez²⁴⁹, ambas de la colección de Manuel Pinto de Azevedo Júnior, catalogadas con los números 48 y 49: la primera, un óleo titulado *Segovia*, es casi con toda probabilidad la que tiene como medidas 50,6 centímetros de alto por 40,5 centímetros de ancho, y la segunda, la número 50, otro óleo, titulado *Arrabalde do Porto*, del que no tenemos constancia de que haya sido alguna vez reproducido, y el cual, al menos con ese título, no ha sido expuesto en ninguna otra ocasión.

Para acompañar la exposición se editó un catálogo²⁵⁰, en el que además del título de las obras expuestas, se incluía también la fecha de nacimiento y defunción de los artistas representados, la técnica empleada en las obras expuesta y la colección a la que pertenecían.

Estas exposiciones servían sobre todo para mantener viva la memoria de Dominguez Alvarez y para consolidar su nombre entre los más destacados de la pintura contemporánea portuguesa. A ello contribuyó también, por ejemplo, la exposición *O Rio Douro visto por artistas plásticos*²⁵¹ celebrada en el Museo Soares dos Reis de Oporto en junio de 1963.

²⁴⁹ Se expusieron también obras de los siguientes artistas (entre paréntesis el número de obras expuestas por cada uno de los artistas): A. Soares dos Reis (2), Abel Salazar (5), Acácio Lino (4), Alberto Silva (3), Alfredo Azevedo (6), Alves Cardoso (1), António Carneiro (4), António José da Costa (2), Artur Loureiro (4), Aurélia de Sousa (3), Cândido da Cunha (4), Carlos Reis (2), Conceição Silva (1), David Melo (1), Eduardo Moura (2), Ezequiel Pereira (1), Falcão Trigoso (4), Fausto Gonçalves (5), Fausto Sampaio (1), Francisco da Silva Gouveia (2), Henrique Pousão (1), José Augusto Ribeiro (3), João Monteiro (3), Joaquim Lopes (3), José de Brito (3), José Contente (3), José Malhoa (2), Júlio Costa (3), Júlio Ramos (4), Lima Machado Pereira (3), Manuel Maria Lúcio (2), Margarida Costa (3), Maria de Lourdes Figueiredo (2), Marques de Oliveira (7), Paulino Gonçalves (2), Serra da Mota (2), Silva Porto (4), Soares Lopes (6), Sousa Pinto (7), Tomás de Moura (1), Torcato Pinheiro (1), Veloso Salgado (1) y Xavier Pinheiro (1).

²⁵⁰ impreso en la Tipografía Marca, sita en la Rua do Bonjardim, 689 de Oporto, en el cual, el pintor y antiguo profesor de la Escuela Normal de Oporto, Augusto Ribeiro realizaba una breve y elogiosa reseña sobre la importancia y el bien hacer de esta casa de molduras artísticas.

²⁵¹ Para tener más información sobre esta exposición puede verse: “A visita do Chefe do Estado ao Museu Nacional de Soares dos Reis”, *O Comércio do Porto*, 23-6-1963, pp. 7 y 10; “O Rio Douro visto por artistas plásticos”, *Diário do Norte*, 22-6-1963, p. 17; “O ‘Rio Douro’ visto por artistas plásticos”, *Jornal de Notícias*, 21-6-1963, p. 6; “O Rio Douro visto por artistas plásticos”, *O Comércio do Porto*, 21-6-1963, p. 9; “O ‘Rio Douro’ visto por artistas plásticos”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-6-1963, pp. 11 y 12.

Un par de días después de que en Roma fuese elegido el Cardenal Montini vicario de Cristo y sucesor de San Pedro en el gobierno universal de la iglesia católica con el nombre de Pablo VI, en Oporto se inauguró el Puente de la Arrábida. Entre las varias actividades que se prepararon en la ciudad portuense para conmemorar la inauguración de este puente estaba esta exposición de artes plásticas que tenía como finalidad, según se decía en el catálogo, “homenajear la notable obra de ingeniería” que iba a ser inaugurada por el Jefe del Gobierno.

La exposición, que también fue inaugurada por el Jefe del Gobierno el 22 de junio a las once de la mañana, había surgido por iniciativa del Circulo José de Figueiredo con el respaldo del Museo Nacional Soares dos Reis. De su organización y montaje se encargaron los conservadores de este museo, el pintor Agostinho Salgado y Maria Clementina Cuaresma. En total, la exposición estaba compuesta por sesenta óleos, treinta y nueve acuarelas y dos pinturas al pastel. La mayor parte de las obras, o bien habían sido cedidas por los propios artistas o pertenecían a las colecciones de los museos Soares dos Reis, Teixeira Lopes o Fernando de Castro, también algunas pertenecían a otras instituciones portuenses o incluso a colecciones privadas como fue el caso de la única obra expuesta de Dominguez Alvarez, un óleo titulado *Ponte D. Maria Pia*²⁵² que pertenecía a la colección privada de Seara Cardoso.

Con motivo de la exposición se publicó un catálogo que incluía, además de un breve texto de presentación, el nombre de los artistas con fecha de nacimiento y en su caso también la de defunción, el título y medidas de las obras con las que participaban, y el nombre de las colecciones a las que pertenecían²⁵³.

En cuanto a la valoración crítica, la exposición, en general, fue muy bien recibida, pero no se publicó ninguna crítica propiamente artística de la misma. En la mayor parte de los casos, se aplaudía la iniciativa (que solía calificarse “de gran interés”), se exaltaba

²⁵² No hemos encontrado esta obra reproducida en ninguna ocasión por lo que no hemos podido identificarla ni estudiarla con detalle.

²⁵³ El catálogo lo podemos encontrar en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto con la signatura R-7-53 (15), y por él sabemos que en este certamen se expusieron obras de los siguientes artistas: Abel de Moura, Acácio Lino, Agostinho Salgado, Alberto de Sousa, Alfredo Keil, Dominguez Alvarez, António Carneiro, António Guimarães, James Holland, Aurélia de Souza, Dordio Gomes, Silva Porto, Gurlit, Hird, Joaquim Lopes, António Cruz, Dockery, Jaime Isidoro, Manuel Rodrigues, Leal da Câmara, Júlio Resende, Tristram Ellis, Beach, etc.

el paisaje portuense (“la belleza sin par de las márgenes del Duero”) y se valoraba la importancia documental y artística de la exposición, pero no se le hacía propiamente una crítica, de hecho no hemos encontrado ni una sola alusión a la obra expuesta por Dominguez Alvarez. Y es que no se puede olvidar que esta exposición fue una más de las varias actividades que se prepararon para conmemorar lo que realmente tenía protagonismo, la inauguración del puente Arrábida que facilitaría enormemente la comunicación entre la ciudad de Oporto y Vila Nova de Gaia.

Mucho más importante y significativa para la obra de Dominguez Alvarez fue la exposición individual que ese mismo año se organizó en la Gravura de Lisboa. La Galería Gravura pertenecía a la Sociedad Cooperativa de Grabadores Portugueses y había inaugurado por entonces sus nuevas instalaciones en la Travessa do Sequeiro, nº 4, cerca de la plaza Camões. Con el nuevo espacio, abierto desde las 16 a las 20 horas, los dirigentes de la cooperativa pretendían “promover una intensa divulgación de las diversas manifestaciones del arte contemporáneo, presentando en sucesivas exposiciones, individuales y colectivas, obras de artistas portugueses y extranjeros”²⁵⁴.

Este nuevo espacio se inauguró con una exposición de Vieira da Silva, a la que siguió otra del pintor americano Allen Barber, ambos de tendencia abstracta. Sin embargo, en cierto momento, los gestores de la cooperativa creyeron oportuno cambiar la estrategia que habían mantenido hasta entonces y dejaron de presentar exposiciones de artistas vivos y comenzaron a exhibir obras de artistas ya fallecidos. Se pretendía con ello rendir “una especie de homenaje o justicia a la calidad de los muertos, para que no se apague su memoria”. El artista elegido para inaugurar esta nueva línea de exposiciones fue precisamente Dominguez Alvarez.

La exposición²⁵⁵, que fue inaugurada el 18 de marzo de 1943 a las dieciséis horas y clausurada luego el 5 de abril, tuvo un horario de visitas que iba desde las cuatro de la

²⁵⁴ “Artes plásticas. Nova galería da ‘Gravura’, *Diário de Lisboa*, 31-1-1963, p. 22; y “Novas instalações da ‘Gravura’, *Diário Popular*, 31-1-1963, p. 6.

²⁵⁵ Para todo lo referido a esta exposición véase: “Artes Plásticas. A coleção de pintura Dr. Casais Monteiro na Galeria Gravura”, *República*, 18-3-1963. p. 5. GONÇALVES, Rui Mário; “Exposição na Galeria Gravura: Domingues Alvarez”, *Colóquio/Artes*, nº 23, abril, 1963, p. 63. GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura”, *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963, p. 5. M.; “Exposições de Arte: Evocação de Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Notícias*, 19-3-1963, p.7. MARQUES, Alfredo; “Exposições: DA um pintor que no esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.

tarde hasta las ocho de la noche²⁵⁶, y la misma fue muy bien recibida por el público y bastante elogiada en la prensa. Toda la crítica la consideró oportuna, y ciertamente lo era, primero porque ya hacía veinte años desde la anterior exposición de Dominguez Alvarez en Lisboa, y, segundo, porque prácticamente todas las obras expuestas pertenecían a la primera fase del artista, precisamente aquella que casi había quedado inédita en la exposición de febrero de 1943.

No tenemos constancia de que se publicase catálogo de esta exposición, por lo que no nos ha sido posible saber con seguridad las obras que se expusieron, es más, ni siquiera el número exacto de obras expuestas. Para el crítico del *Diário de Lisboa* Dominguez Alvarez era “presentado al público de Lisboa, en media docena de cuadros de la Colección de Adolfo Casais Monteiro ahora ausente en Brasil”; Alfredo Marques, en *Diário Popular*, se refiere a “una decena de trabajos expuestos”²⁵⁷, y Rui Mário Gonçalves habla de cerca de una decena. Por lo tanto, a lo más que llegamos es a saber que se expusieron más de seis y menos de diez. Entre ellos: *Torrelobatón*, *Homem fugindo à chuva*, *Casário*, y un retrato que, por la descripción que de él se hace en alguna reseña periodística, bien pudiera ser el cuadro, luego titulado, *Dom Quixote*. Es probable que también se expusieran: *Escadas da esnoga* (1930), *Telhados* (1930), *Nu* (s/f), *Largo* (1930) y *Paisagem com faisões* (s/f), todas ellas pertenecían a la colección de Adolfo Casais Monteiro, que ya habían sido expuestas con anterioridad en la exposición retrospectiva que sobre Dominguez Alvarez organizaron Alberto de Serpa, Meneres Campos y Fernando Lanhas en el Ateneo Comercial de Oporto en mayo de 1951²⁵⁸.

En cuanto a la valoración crítica, si bien los artículos que se escribieron sobre la exposición fueron, por lo general, elogiosos, sin embargo, el número fue bastante reducido. Aparte de las publicaciones declaradamente culturales, como la revista *Colóquio/Artes*, o el semanario *Jornal de Letras e Artes* —en ambos casos la crítica está firmada Rui Mário Gonçalves—, ningún otro semanario se hizo cargo de la

“Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963, p. 5. “Vida artística. A exposição de Dominguez Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Lisboa*, 19-3-1963, p. 11.

²⁵⁶ “Artes Plásticas. A coleção de pintura Dr. Casais Monteiro na Galeria Gravura”, *República*, 18-3-1963, p. 5.

²⁵⁷ MARQUES, Alfredo; “Exposições: DA um pintor que não esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.

²⁵⁸ En ese certamen, en total, se expusieron 107 obras, de las cuales siete: *Escadas da esnoga* (1930), *Telhados* (1930), *Nu* (s/f), *Largo* (1930), *Torrelobatón* (1932), *Homem fugindo à chuva* (s/f), *Paisagem com faisões* (s/f), pertenecían a la colección de Adolfo Casais Monteiro.

exposición. Sí apareció reseña crítica en *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, y en el portuense *O Primeiro de Janeiro*. Algún otro, como el tolerado *República*, se limitó a anunciar el acontecimiento sin acompañar valoración. También es cierto que la exposición era sumamente modesta y no se presentaba en ninguno de los que podríamos llamar espacios oficiales.

En cualquier caso, esta crítica resaltó la importancia de la obra de Dominguez Alvarez. Para el *Diário de Notícias*, la pintura de Alvarez había marcado “un punto bien representativo entre el Cubismo y el Expresionismo en Portugal”²⁵⁹. Para Alfredo Marques, Dominguez Alvarez, pintor de sensibilidad apurada, estaba entre los mejores de sus contemporáneos, y añadía, para explicar su originalidad, que: “sin olvidar su portuguesismo, Dominguez Alvarez era un pintor de alma española, pues le corría por sus venas la sangre caliente de sus antepasados”²⁶⁰. Para el crítico del *Diário de Lisboa*, estábamos ante un artista de rara sensibilidad y de una sencillez de procesos verdaderamente extraordinaria²⁶¹, por eso, para este crítico anónimo, era necesario que el público sintiese su obra como el artista merecía y éste ocupase “el lugar que le compete en nuestro arte contemporáneo”²⁶².

Por lo demás, cuando se describe su obra expuesta, se habla tanto de “la desolación o la melancolía de sus paisajes”²⁶³, como del “estilo duro y en cierto modo atormentado”²⁶⁴ de sus composiciones; tanto de sus “ricas interpretaciones”²⁶⁵, como de su “poderosa comunicación”²⁶⁶.

Sin duda, las críticas más acertadas y completas son las que firma Rui Mário Gonçalves tanto en la revista *Colóquio/Ates* como en el *Jornal de Letras e Artes*. En el

²⁵⁹ M.; “Exposições de Arte: Evocação de Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Notícias*, 19-3-1963, p. 7.

²⁶⁰ MARQUES, Alfredo; “Exposições: DA um pintor que no esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10

²⁶¹ “Vida artística. A exposição de Dominguez Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Lisboa*, 19-3-1963, p. 11.

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ M.; “Exposições de Arte: Evocação de Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Notícias*, 19-3-1963, p. 7.

²⁶⁴ “Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963, p. 5.

²⁶⁵ MARQUES, Alfredo; “Exposições: DA um pintor que no esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.

²⁶⁶ “Vida artística. A exposição de Dominguez Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Lisboa*, 19-3-1963, p. 11.

*Jornal de Letras*²⁶⁷, Rui Mário Gonçalves considera que pasados veinte años desde de la muerte de Dominguez Alvarez, había llegado el momento de valorar su obra con cierta objetividad, y en esa valoración el crítico lisboeta llegaba a la conclusión de que la grandeza relativa de Dominguez Alvarez había crecido, pero su valor absoluto había disminuido. Esto es, si observamos la obra de Dominguez Alvarez en relación con el medio y el tiempo en el que fue creada, la obra gana en importancia dados los “límites culturales en los que vivió el artista portuense, pero si esa valoración la hacemos prescindiendo de estas limitaciones, su obra disminuye, ya que para Rui Mário Gonçalves, no alcanza la grandeza de los primeros modernistas, caso de Sousa Cardos, Santa Rita, Almada o Eduardo Viana.

Más adelante, pero en la misma crítica del *Jornal de Letras*, Rui Mário Gonçalves reflexiona sobre las disimilitudes y coincidencias que existen entre la obra de Dominguez Alvarez y la de El Greco. Para este crítico, no es precisamente la parte aristocrática que pueda tener la obra del pintor cretense, ni tampoco su sentido místico lo que le interesaría a Dominguez Alvarez de El Greco, sino lo que éste pueda tener de “ese realismo áspero de la pintura española, del gusto por los temas triviales, corrientes y sin trascendencia...”. Aunque son identificables en uno y en otro un cierto serpentear de las líneas de su pintura, sin embargo, para Rui Mário Gonçalves, no se pueden obviar las diferencias que se establecen entre el sentido ascendente de la pintura de El Greco y el “movimiento no ascendente de la pintura de Alvarez”. Además, para Gonçalves, la pintura de Alvarez es más sintética, más deseosa de un lenguaje directo, mientras que la de El Greco es mucho más mística y dinámica.

En la otra crítica a esta exposición aparecida en la revista *Colóquio/Artes*²⁶⁸, Rui Mário Gonçalves insiste en que la obra de Dominguez Alvarez “debería un día ser estudiada tomando en consideración el ambiente en el que vivió, pues en pocos artistas ese factor habrá sido tan decisivo y asfixiante”. También destaca su carácter de pintor independiente y ajeno a las grandes revoluciones estéticas, su falta de ambición intelectual. Rui Mário Gonçalves valora a Dominguez Alvarez sobre todo como un pintor

²⁶⁷ GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura”, *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963, p. 5.

²⁶⁸ GONÇALVES, Rui Mário; “Exposição na Galeria Gravura: Domingues Alvarez”, *Colóquio/Artes*, nº 23, abril, 1963. p. 63.

intuitivo y directo, que utiliza el color de forma espontánea. Es precisamente en el uso del color, y no en la utilización del dibujo —para Gonçalves, Dominguez Alvarez “es un dibujante de pocos recursos”—, lo que hacen de él un pintor apreciable y moderno. Además, Gonçalves relaciona la soledad y el dramatismo de los paisajes de Alvarez con la obra de Hogan, y su modo torpe de representar al hombre con el lirismo de Nikias Skapinakis o con la humanidad de Sá Nogueira. Termina su crítica señalando que “la pintura sintética de Dominguez Alvarez adquiere sin duda una expresividad muy personal, pero refleja, también, los límites del ambiente cultural en el que vivió”²⁶⁹.

Casi dos años después la obra de Dominguez Alvarez volvió a formar parte de otro certamen pictórico de particular importancia, nos referimos a la exposición *Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965*²⁷⁰, celebrada nuevamente en Oporto en 1965. Esta exposición, tal como se decía en el catálogo, se organizó como un homenaje que la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto le rendía a la memoria de Calouste Gulbenkian en el décimo aniversario de su muerte²⁷¹.

En total se expusieron doscientas cuarenta y una obras²⁷², tres de ellas de la autoría de Dominguez Alvarez, concretamente las catalogadas con los números 185, 186 y 187, que

²⁶⁹ *Ibidem*

²⁷⁰ Para tener más información sobre esta exposición, véase: *Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965* (catálogo), Ministerio de Educación Nacional-ESBAP, Oporto, 1965; MENDES, Manuel; “Dois séculos de modelo vivo —1765-1965— na Escola Superior de Belas-Artes do Porto”, in *Colóquio. Revista de Artes y Letras*, nº 39, Lisboa, 1966, pp. 21-25; RAMOS, Carlos; “A propósito de duas grandes exposições ‘Dois séculos de modelo vivo’ (1765-1965) e ‘XIV exposição magna’ na Escola Superior de Belas Artes”, *O Tripeiro*, nº 4, VI serie, abril 1966, pp. 113-116.

²⁷¹ La exposición se organizó con una intención claramente didáctica. Recordemos que 1765 fue el año en que nació el pintor Francisco Vieira, conocido con el sobrenombre de Vieira Portuense, para distinguirlo así de su homónimo Vieira Lusitano, por lo que en cierta manera con la exposición también se estaba conmemorando el bicentenario del nacimiento de esta artista. Con el nombre de “modelo vivo”, se estaba aludiendo a una de las disciplinas más características de la enseñanza de las artes plásticas, la conocida como “Copia de modelo vivo”.

²⁷² Además de las obras de Dominguez Alvarez se expusieron otras de los siguientes artistas (entre paréntesis el número de obras que se expuso de cada uno de ellos): Vieira Portuense (18), Teixeira Barreto (1), Domingos Sequeira (9), João Baptista Ribeiro (1), Augusto Roquemont (11), Thaddeo D’Almeida Furtado (1), João António Correia (4), Francisco Resende (3), Guilherme Correia (3), Soares dos Reis (3), Thomaz Soller (1), Vitorinio Ribeiro (3), Silva Porto (3), Alfredo Torquato Pinheiro (1), Marques D’Oliveira (9), José de Brito (4), Júlio de Sousa Pinto (10), Ernesto Condeixa (1), Henrique Pousão (17), Custódio da Rocha (2), Marques Guimarães (1), António Molarinho (1), Thomaz Costa (3), Alberto de Sousa Pinto (3), Aurélia de Souza (3), Teixeira Lopes (3), Sophia de Souza (3), António Carneiro (1), Thomaz de Moura (3), Fernandes de Sá (4), Raúl Maria (1), Acácio Lino (11), Constantino Fernandes (7), Joaquim Lopes (5), Diogo de Macedo (6) Heitor Cramez (11), Dordio Gomes (5), Ricardo Bensaúde (1), Barata Feyo (6), Agostinho Salgado (1), António Cruz (1), Ventura Porfírio (1), Augusto Gomes (5), Guilherme Camarinha (7), Júlio Resende (6), Eduardo Tavares (3), Amandio Silva (5), Lagoa Henriques

eran respectivamente: *Pintura, modelo masculino*, (óleo firmado de 80 x 60 cms), *Pintura, modelo femenino*, (óleo firmado de 79 x 59'5 cms) y *Pintura, modelo masculino*, (óleo firmado de 81 x 61 cms). Una de las cuales se reproduce en el catálogo acompañada de los siguientes datos biográficos:

“José Cândido Dominguez Alvarez (1906-1942). Natural de Oporto. De ascendencia gallega, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde concluyó el curso de pintura con la clasificación de 20 valores. Víctima de la tuberculosis a los 36 años;

las exposiciones póstumas en Lisboa y Oporto en 1943, pusieron en evidencia sus grandes méritos de colorista y paisajista”²⁷³.

El catálogo²⁷⁴ incluye un pormenorizado estudio introductorio realizado por el arquitecto Carlos Ramos, que era entonces el Director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

En cuanto a su valoración crítica, que fue profusa y generosa con la exposición, nosotros nos vamos a limitar a reseñar tan sólo el juicio positivo que de la misma emitió Manuel Mendes en su crítica de la revista *Colóquio*. Para este crítico la exposición era “admirable”, y justificaba el adjetivo, al menos, por tres razones: primero, por la sorprendente calidad de la mayoría de las obras expuestas —recordemos que las mismas habían sido realizadas por sucesivas generaciones de maestros escultores y pintores portuenses, y que la mayoría de ellas habían sido enviadas desde Roma o desde París en el tiempo que éstos estuvieron como becarios del Estado en sus años de formación; o bien eran las pruebas con las que estos artistas habían concursados a las plazas de profesor en la Escuela de Bellas Artes—. Segundo, la exposición servía para ver cómo había ido evolucionando la enseñanza de las artes plásticas a lo largo de los dos últimos siglos. Y tercero, por el magistral montaje de la exposición, ya que según este crítico, el mismo

(5), Gustavo Bastos (4) y Sousa Felgueiras (1). Además se expusieron otras dieciséis obras no identificadas, cuatro retratos, diez modelos masculinos y dos dibujos.

²⁷³ *Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965* (catálogo), Ministerio de Educación Nacional-ESBAP, Oporto, 1965. p. 150

²⁷⁴ Fue editado por el Ministerio de Educación Nacional y la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, consta de 170 páginas de 20 centímetros con ilustraciones, la mayor parte de ellas en blanco y negro. De cada uno de los artistas se reproduce al menos una obra. Además de todas las obras que se expusieron se da la siguiente información: título y motivo, técnica, si está o no firmada, lugar en el que se pintó y sus medidas en centímetros. La composición, impresión y encuadernación del catálogo se realizó en la tipografía “Imprensa Portuguesa”, que estaba situada en la Rua Formosa de Oporto.

hacía perfectamente legible, incluso para el público, las varias épocas y tendencias por las que había pasado la Escuela de Bellas Artes de Oporto. No hubo referencias reseñables a las obras de Dominguez Alvarez.

Por entonces se celebró también otra de estas grandes exposiciones en las que se incluía alguna obra de Dominguez Alvarez y que sirvieron para consagrarlo casi como un clásico de la pintura portuguesa, nos referimos a la realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro en 1965 y que llevó por título **“Arte Portuguesa 1550-1950”**. Esta exposición se organizó para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de São Sebastião do Rio de Janeiro, por eso se eligió un periodo tan amplio, para hacer coincidir el periodo de las obras expuestas con la historia de la ciudad.

La exposición, como escribe el profesor Mário T. Chicó en el catálogo, pretendía dar a conocer “algunas de las manifestaciones más características del arte portugués desde el inicio de la segunda mitad del siglo XVI hasta finales de la primera mitad del siglo XX”. Por eso también se advertía que no era ésta “una exposición de obras maestras, sino de obras representativas del arte portugués y de su papel como elemento transmisor de las corrientes artísticas europeas para Asia, Brasil y las islas del Atlántico”.

Esta exposición, que contó con el asesoramiento de José Augusto França, fue organizada por una comisión que estuvo compuesta por el profesor Mário Tavares Chicó, como Delegado del Ministerio de Educación Nacional, el pintor Abel Moura, como Director del Museo Nacional de Arte Antigua, el arquitecto Alfredo E. Viana e Lima, el profesor Artur Nobre de Gusmão, como Director del Servicio de Bellas Artes de la Fundación Calouste Gulbenkian y el profesor y pintor Jorge Henrique P. da Silva. La misma constaba de siete grandes bloques organizados de acuerdo a la naturaleza de las obras expuestas: pintura, dibujos y acuarelas, cerámica, escultura, joyería, mobiliario, y tejidos y bordados²⁷⁵.

²⁷⁵ En concreto, en lo que se refiere al apartado de pintura, en el que se incluía la obra expuesta de Dominguez Alvarez, se mostraron obras de Sara Afonso (1), Celestino de Sousa Alves (1), Tomás Anunciação (1), Carlos Botelho (3), Columbano (3), António Dacosta (1), Heitor Crames (1), Dordio Gomes (2), Mário Eloy (2), António Manuel Fonseca (1), Josefa D’Óbidos (4), Alfredo Keil (1), Maria Keil de Amaral (2), Filipe Lobo (1), Cristovão Lopes (2), Joaquim Lopes (1), Adriano de Sousa Lopes (2), Artur Loureiro (1), Miguel Ângelo Lupi (2), José Malhoa (1), Eduardo Malta (1), Abel Manta (2), Ofélia Marques (1), Visconde de Meneses (3), N. Correia (1), Marques de Oliveira (3), Vasco Pereira (1), Júlio Sousa Pinto (1), Silva Porto (4), Henrique Pousão (2), António Ramalho (1), Carlos Reis (2), Agostinho

De Dominguez Alvarez tan sólo se expuso una obra, con el título de *O Porto* (actualmente más conocida como *Clérigos* o *Torre dos Clérigos*), que entonces pertenecía a la colección de José da Silva Braga.

En el catálogo²⁷⁶ se daba información del título de la obra, de la técnica utilizada y de las dimensiones. Además se acompañaba una breve reseña biográfica de los autores, que en el caso de Dominguez Alvarez es particularmente breve, pues sólo se decía:

“Dominguez Alvarez. Pintor. Nació en 1906 y falleció en 1942”.

No obstante, la particularidad de esta exposición no estaba en la información que se aportaba sobre Dominguez Alvarez, sino en el hecho de que una obra suya compartiese espacio con otras de Josefa D’Obidos, Domingos Sequeira, Miguel Ângelo Lupi o Columbano.

También en 1965 se realizó otra exposición, ésta mucho más modesta, en la que se incluyeron obras de Dominguez Alvarez. Nos referimos al certamen organizado por Manuel Calvet de Magalhães en el atrio del Casino de Estoril y que se presentó con el título de *Artistas Modernos Portugueses*²⁷⁷, el cual formaba parte de la serie de exposiciones plásticas que por entonces estaba promoviendo la Sociedad Estoril Sol.

Salgado (1), Domingos António Sequeira (3), Aurélia de Sousa (1), Amadeu de Sousa Cardoso (5), João Vaz (1), Veloso Salgado (1) y Eduardo Viana (3). Además de seis obras de la Escuela Portuguesa de los siglos XVI y XVII. Además se expusieron esculturas de António Duarte (1), Joaquim Correia (1), António Ferreira (3), Barata Feio (1), Luís Fernandes (1), Francisco Franco (1), Diogo de Macedo (2) y Soares dos Reis (1). También tres esculturas de la llamada Escuela Portuguesa de los siglos XVII y XVIII.

²⁷⁶ El catálogo incluía también una introducción de Mário T. Chicó, en la que se justificaba el porqué de la exposición, se hacía un somero recorrido por la historia del arte portugués desde el siglo XVI a la actualidad y se expresaban los agradecimientos y colaboraciones.

²⁷⁷ Para más información sobre esta exposición puede verse: “Artes Plásticas: Artistas modernos portugueses”, *Diário Popular*, 3-12-1965, p. 7; “Artes Plásticas: Artistas portugueses expõem no Casino Estoril”, *Diário de Lisboa*, 5-12-1965, p. 3; “Artes Plásticas: Dezanove artistas modernos portugueses expõem no Casino de Estoril”, *República*, 4-12-1965, p. 10; *Artistas Modernos Portugueses* (Catálogo), Casino de Estoril, diciembre, 1965; “Exposições em síntesis. Artistas Modernos Portugueses” in *Jornal de Letras e Artes*, 15-12-1965. p. 8.

En el mismo participaron “diecinueve de los mejores y más representativos artistas portugueses”²⁷⁸ y de él se publicó un breve catálogo que no incluía ni el nombre de los artistas expositores ni el título de las obras expuestas, sino tan sólo una breve reflexión del comisario de la exposición, M. Calvet de Magalhães, sobre el concepto de arte, y que servía de presentación al certamen²⁷⁹.

La exposición recibió una crítica desigual. Mientras para los críticos del *Diário de Lisboa* y de *República* se trataba “una exposición extraordinaria y muy por encima de la media habitual”, para el del *Jornal de Letras e Artes*, la misma no pasaba de ser “una exposición arbitraria y caótica cuyo interés relativo estaba en la revisión de algunos cuadros de autores conocidos”²⁸⁰ entre los que citaba a Dominguez Alvarez junto con Júlio, António Pedro y António da Costa. En cualquier caso, dado que en el catálogo no hay ningún tipo de información y que las críticas a la exposición fueron muy breves y poco significativas, no nos ha sido posible identificar las obras que se expusieron de Dominguez Alvarez, por lo que nos limitamos, tan sólo, a dejar constancia de su participación en este evento y a señalar que por fin su obra había sido expuesta al sur de Lisboa.

Un año después nuevamente varios cuadros suyos volvieron a formar parte de otro evento, y nuevamente éste se celebró lejos de Oporto. Nos referimos a la exposición que tuvo lugar en el Museo de Amarante en la primera quincena de septiembre de 1966 y que estuvo organizada por el Grupo de Amigos de la Biblioteca Museo Albano Sardoeira y por la Galería Dominguez Alvarez. En ese certamen se expusieron cinco dibujos de

²⁷⁸ “Artes Plásticas: Artistas portugueses expõem no Casino Estoril”, *Diário de Lisboa*, 5-12-1965, p. 3. Estos artistas eran Aníbal Alcino, António da Costa, António Pedro, Augusto Gomes, Carlos Calvet, Celestino Alves, Dominguez Alvarez, Espiga Pinto, Frederico George, Júlio, Lino António, Júlio Resende, Magalhães Filho, Manuel Lapa, Manuel Lima, Maria Keil, Martins da Costa, Miguel Barrias y Amadeo Sousa Cardoso.

²⁷⁹ En la misma se decía: “Se presentan en esta exposición algunos pintores vivos portugueses, caballeros andantes del arte nacional. Como se sabe los conceptos de arte y de artistas andan más ligados a las relaciones sociales y de gabinete que al poder creador de sus obras. Sólo aparecen en público los que sacrifican por el arte nacional y saben estimar el problema del equilibrio entre el individuo y la sociedad y están convencidos de que la actividad creadora puede devolverles su fuerza renovadora. A ellos prestamos nuestros homenajes”. Véase: *Artistas Modernos Portugueses* (Catálogo), Casino de Estoril, diciembre, 1965.

²⁸⁰ “Exposições em síntesis. Artistas Modernos Portugueses” in *Jornal de Letras e Artes*, 15-12-1965, p. 8.

Dominguez Alvarez²⁸¹ de los que no tenemos constancia, pues no aparecen reproducidos en el catálogo ni hay referencias concretas que permitan identificarlos.

En el catálogo, Jaime Isidoro recordaba que hacía diez años la Galería Dominguez Alvarez había colaborado en la organización de una exposición sobre Amadeo de Souza Cardoso que había sido pionera y fundamental en la difusión de la pintura moderna en Portugal. Sin embargo, se lamentaba de que desde entonces se hubiera hecho tan poco por divulgar la pintura portuguesa que él consideraba muy poco conocida, incluso en Portugal. Señalaba igualmente que la organización de aquella exposición le había permitido entrar en contacto con obras que por pertenecer a colecciones particulares eran prácticamente inaccesibles. Y de ese contacto pareció haber surgido esta exposición, que Jaime Isidoro consideraba que iba a quedar también como “pionera en la divulgación de los maestros de nuestra pintura moderna”.

Según se dice en el catálogo, los organizadores de la exposición solicitaron al Dr. António Maria Tenreiro que permitiese exponer parte de su colección en el Museo de Amarante, y lo hicieron porque consideraron que había en este conjunto una representación significativa y bastante homogénea del arte portugués. De ahí la gratitud que se expresaba en el catálogo hacia este coleccionista.

Además la exposición también se presentaba como un justo homenaje a Artur Justino, de quien se decía en el catálogo que se “formó en la Escuela de Bellas Artes de Oporto y que expuso una única vez en 1929, en el Salón Silva Porto, en compañía de Dominguez Alvarez de quien fue amigo dilecto y con quien formó parte del grupo *Mais Além* que se había organizado aquel mismo año en oposición a la pintura académica”²⁸². Efectivamente la muerte prematura de quien fue probablemente el mejor amigo de

²⁸¹ Junto a las obras de Dominguez Alvarez se expusieron otras de Sara Afonso (1), Anibal Alcino (1), Dominguez Alvarez (5), Justino Alves (4), D’Assumpção, Maria Augusta (1), Artur Bual (1), Amadeo de Souza Cardoso (1), Manuel Cargaleiro (3), Carlos Carneiro (1), Martins da Costa (1), António Cruz (4), João Dixo (1), Mário Eloy (1), Jorge Freitas (1), Augusto Gomes (1), Dordio Gomes (1), Jaime Isidoro (4), Costa Júnior (4), Artur Justino (4), Elvira Leite (1), Silva Lino (2), Almada Negreiros (2), C. Neto (1), Manuel Ribeiro de Pavia (5), Fomingod Pinho (1), António Quadros (1), Tito Reboredo (1), Júlio Resende (8), Abel Salazar (3), António Sampaio (2), Abílio Santos (1), Amândio Silva (2), Vieira da Silva (1), Ângelo de Sousa (2), João Teixeira de Vasconcelos (4), Vespeira (1) y Tomás Vieira (2). Los números entre paréntesis se corresponden con la cantidad de cuadros que fueron expuestos de cada artista.

²⁸² *Arte Contemporânea Coleção particular* (Catálogo), Biblioteca Museu Municipal de Albano Sardoira, Amarante, 1966.

Dominguez Alvarez, privó a la modernidad portuense de un artista interesante y hoy prácticamente desconocido.

Ahora bien, si la obra de Dominguez Alvarez tardó mucho tiempo en salir de Oporto, qué no decir de lo que tardó en salir de Portugal. Esto no sucedió hasta 1968, cuando por fin se expusieron tres obras suyas en París con motivo de la exposición *El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días*²⁸³, la cual estuvo abierta desde el 30 de enero hasta el 25 de febrero de 1968 en el centro cultural de la Fundación Calouste Gulbenkian.

Esta exposición había sido organizada por la propia Fundación Calouste Gulbenkian y contó con la colaboración del Secretariado Nacional de Información de Portugal y el respaldo de la Association Française d'Action Artistique. De la misma formaron parte prácticamente todos los artistas representativos del arte portugués de la primera mitad del siglo XX²⁸⁴. En concreto, de Dominguez Alvarez se expusieron tres obras: *Paisagem de Frias*, *Louco* y *Homens na rua*, los tres pertenecientes a la colección portuense de Augusto Vieira de Abreu.

Con ocasión de la misma se publicó un cuidado catálogo, con abundantes ilustraciones e información sobre las obras expuestas: título, técnica, medidas, si estaban o no firmadas y/o datadas, y el nombre de la colección a la que pertenecía. Además incluía algunos datos biográficos sobre cada uno de los artistas. Así, de Dominguez Alvarez se decía:

²⁸³ Para tener una idea más aproximada de esta exposición puede consultarse: “Exposições: O éxito da exposição sobre a arte portuguesa desde o Naturalismo”, *Diário da Manhã*, 11-11-1968, p. 4; COGNIAT, Raymond; “Artistas Portugais exposés à Paris” in *Colóquio*, nº 47, Lisboa, febrero, 1968, pp. 4-10; *Art Portugais* (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), (Catálogo) Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero, 1968.

²⁸⁴ Así, se expusieron obras de los siguientes artistas: Sara Afonso (1), Nadir Afonso (2), Charters d'Almeida (2), Leopoldo de Almeida (1), Dominguez Alvarez (3), Lino António, (1), António Areal (1), D'Assumpção (1), Fernando de Azevedo (3), Manuel Baptista (2), Jorge Barradas (1), René Bertholo (2), Carlos Botelho (2), Artur Bual (1), António Carneiro (2), Lourdes Castro (1), António Charrua (1), Columbano (1), Joaquim Correia (1), João Cutileiro (2), António Dacosta (3), António Duarte (2), Mário Eloy (3), José Escada (1), Salvador Barata Feio (2), Francisco Franco (2), Lagoa Henriques (1), Navarro Hogan (1), José Júlio (2), Fernando Lanhas (3), Sousa Lopes (1), Eduardo Luiz (2), Diogo de Macedo (1), José Malhoa (1), Abel Manta (2), Canto da Maya (1), Menez (2), Almada Nagreiros (3), Sá Nogueira (1), Marques de Oliveira (2), António Palolo (2), António Pedro (1), Costa Pinheiro (1), Júlio Pomar (3), Silva Porto (3), Henrique Pousão (3), António Quadros (1), Paula Rego (1), Carlos Reis (1), Soares dos Reis (2), Júlio Resende (3), Joaquim Rodrigo (2), Artur Rosa (2), Santa-Rita (1), António Sena (1), Nuno Sequeira (2), Francisco Smith (1), António Soares (1), Amadeo de Souza-Cardoso (6), Vespeira (2), Eduardo Viana (3), João Vieira (2) y Jorge Vieira (2). Entre paréntesis el número de cuadros que se expuso de cada artista.

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Forma, en 1929, con otros artistas el Grupo «+ Além». En 1954 inauguración de la Academia Dominguez Alvarez en homenaje al artista. En su obra los valores de sensibilidad resaltados por un lirismo de origen expresionista de artista naïf, aislado en medio de los pintores portugueses de su época, suplantando las exigencias de orden técnico y formal.

La información sobre esta exposición llegó a Portugal, además de por esporádicas reseñas en la prensa periódica²⁸⁵, a través de la revista *Colóquio*, concretamente en un artículo redactado en francés y firmado por Raymond Cogniat, en el que se decía lo siguiente sobre Dominguez Alvarez:

El expresionismo (...) está también con Dominguez Alvarez, a quien se le tiene por naïf y sin embargo se muestra sumamente hábil en los hallazgos imprevistos de esa pseudo-ingenuidad, en la simplificación de los planos, en las perspectivas inesperadas, y sobre todo en su manera de esbozar con algunos toques las actitudes irónicamente gesticulantes de sus personajes²⁸⁶.

Probablemente esta misma exposición, o al menos sí lo fueron las tres obras expuestas de Dominguez Alvarez, se montó de nuevo en el Paleis voor Schone Kunsten de Bruselas. La exposición se presentó con el título *Portuguese Kunst. Schilder-en Beeldhouwkunst van het Naturalisme tot op Heden*. (Arte portugués. Pintura y escultura del Naturalismo a nuestros días) y con motivo de la misma se publicó un catálogo escrito en flamenco, con prefacio de Fernando Guedes, que incluía un eje cronológico y notas biográficas sobre los artistas portugueses, además de información completa sobre las obras expuestas. La información que aparece sobre Dominguez Alvarez es la misma referida anteriormente.

Al año siguiente, de nuevo, varias obras de Dominguez Alvarez volvieron a aparecer en público formando parte de una exposición colectiva, concretamente de **Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. I: Pintores**

²⁸⁵ “Exposições: O éxito da exposição sobre a arte portuguesa desde o Naturalismo”, *Diário da Manhã*, 11-11-1968, p. 4.

²⁸⁶ COGNAT, Raymond; “Artistas Portugais exposés à Paris” in *Colóquio*, nº 47, Lisboa, febrero, 1968, p. 6.

Figurativos em Cinco Coleções.²⁸⁷ Esta exposición, como se decía en el catálogo, estaba promovida por la *Companhia Portuguesa dos Petroleos BP* en colaboración con la Fundación Calouste Gulbenkian, y se pretendía que fuese la primera de una serie titulada *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares*.

Esta empresa, que en 1969 pertenecía al Grupo BP, quiso asumir, como campaña de imagen, su parte de responsabilidad en el desarrollo social y cultural de Portugal, y para ello, se comprometió a subvencionar económicamente algunos proyectos culturales. Así, instituyó por entonces una serie de becas para estudiantes universitarios portugueses en el extranjero, subvencionó actividades teatrales, creó las llamadas quincenas culturales, promovió en 1967 un concurso nacional de pintura, etc. En ese contexto, y con la excusa de celebrar el sesenta aniversario del grupo empresarial, la compañía encargó al crítico Fernando Guedes la organización de una exposición de arte portuguesa. Sin embargo, éste, consciente de la dificultad con la que se encontraban, y se encuentran, historiadores y críticos a la hora de localizar o estudiar obras que pertenecen a colecciones privadas, propuso a la compañía modificar su plan inicial y realizar, a cambio, un inventario de todas las colecciones particulares portuguesas, grandes o pequeñas, que incluyesen obras desde el posromanticismo hasta la actualidad”²⁸⁸.

Este proyecto, que se pretendía que se fuese desarrollando en años sucesivos, aunque no tenemos constancia de que tal cosa aconteciera, contaba con el asesoramiento técnico de la Fundación Calouste Gulbenkian, e incluía también la realización de exposiciones en las que se mostraran las obras de las colecciones inventariadas cada año. Para ello se creó un equipo de investigación compuesto por los pintores y conservadores Teresa Vaz Pinto, Eduardo Nery y Rafael Calada, coordinados por el crítico de arte Rui Mário Gonçalves.

²⁸⁷ Para tener una información más detallada de esta exposición puede consultarse la siguiente bibliografía: “Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares”, *Diário da Manhã*, 7-11-1969, p. 4; “Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares”, *Diário da Manhã*, 9-11-1969, p. 3; “Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares”, *Diário da Notícias*, 7-11-1969, p. 5; “Exposição da BP inaugurada pelo Secretário de Estado da Informação”, *Diário de Lisboa*, 8-11-1969, p. 2; MARQUES, Alfredo; “Pintores figurativos em cinco coleções”, *Diário Popular*, 20-11-1969, p. 7 y 14; “Pintores figurativos em cinco coleções”, *Diário de Lisboa*, (Suplemento Literario), 27-11-1969, p. 3; “Uma exposição de Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX”, *Diário Popular*, 7-11-1969, p. 19; “Voar. A grande aventura do homem do séc. XX em três exposições na BP”, *República*, 7-11-1969, p. 5.

²⁸⁸ GUEDES, Fernando; *Catálogo de Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares, I, Pintores Figurativos em 5 coleções*, 1969.

Este equipo fue el encargado de realizar el primer inventario de las siguientes cinco colecciones: Eva Arruda de Macedo (viuda del escultor y crítico Diogo de Macedo), Augusto Vieira de Abreu, Fernando Seixas, Igrejas Caeiro y Manuel Vinhas²⁸⁹. Del total de obras inventariadas, casi mil quinientas, se seleccionaron ciento seis para ser expuestas²⁹⁰. Los criterios que se siguieron para tal selección fueron: no incluir dibujos ni obras posteriores a 1960, no admitir pinturas no figurativas, y excluir obras surrealistas o de figurativismo fantástico o surrealizante.

Sobre la exposición se publicó un catálogo²⁹¹ que incluía una nota de apertura y un prefacio de Fernando Guedes, además de la reproducción en blanco y negro de todas las obras expuestas²⁹². Cada una de estas reproducciones estaba acompañada de un pie explicativo con la siguiente información: título de la obra, técnica empleada, medidas, fecha, firma y colección a la que pertenecía.

Como podemos observar en el catálogo, Dominguez Alvarez fue uno de los artistas más exhibidos, en total siete obras suyas, sólo superado por Almada Negreiros y António Carneiro, con veinte y once respectivamente, e igualado por Júlio Resende. Las siete obras expuestas eran óleos pertenecientes a la colección de Augusto Vieira de Abreu y estaban catalogados sucesivamente desde el número 75 al número 81, respondiendo, en orden ascendente, a los siguientes títulos: *Estudo*, *Rua ao sol*, *Cervejaria Pomar da Foz*, *Paisagem de Segovia*, *Paisagem de Frias*, *O Louco* y *Homens na rua*.

²⁸⁹ La elección de estas colecciones, según se dice en el catálogo, no se debió a ningún criterio jerárquico o selectivo, sino tan sólo a su mayor disponibilidad, dada la premura con la que aquel equipo se vio obligado a trabajar.

²⁹⁰ Esas ciento seis obras fueron, por tanto, las que se expusieron en la Sociedad Nacional de Belas-Artes en noviembre de 1969, bajo la responsabilidad de Fernando Guedes, Artur de Gusmão, Fernando de Azevedo y Rui Mário Gonçalves que fueron los encargados de la exposición. Aquellas obras pertenecían a los siguientes artistas (entre paréntesis el número de obras que se expuso de cada uno de ellos): Marques de Oliveira (3), Henrique Pousão (1), Aurélia de Souza (4), António Carneiro (11), Francis Smith (2), Eduardo Viana (6), Alves Cardoso (3), Mily Possoz (1), Francisco Franco (1), Manuel Bentes (3), Abel Manta (1), Enmérico Nunes (1), Armando de Basto (1), Dordio Gomes (5), Almada Negreiros (20), Jorge Barradas (3), António Soares (7), Sara Alfonso (1), Carlos Botelho (3), Heitor Cramês (2), Bernardo Marques (4), Fred Kradolfer (2), Dominguez Alvarez (7), Augusto Gomes (1), Cândido Costa Pinto (1), João Navarro Hogan (2), Luis Dourdil (5), Julio Resende (7), Alice Jorge (1), Julio Pomar (6), Nikias Skapinakis (2). El hecho de que en el recuento final salgan 117 en vez de 106 se debe a que en el catálogo sólo se contó como una obra expuesta por Manuel Bentes, cuando en realidad fueron tres los paisajes que se expusieron. Algo similar sucede con Almada Negreiros que en teoría expuso once obras, pero una de ellas, titulada *Dez figurinos*, estaba compuesta en realidad por diez acuarelas, todas ellas, como el resto de las obras de Almada allí expuestas, pertenecientes a la colección de Manuel Vinhas.

²⁹¹ Diseñado por Sebastião Rodrigues y compuesto e impreso en Gris Impresores.

²⁹² Las fotografías procedían del estudio Mário Novais.

La exposición tuvo una buena acogida crítica y sobre la misma se publicaron reseñas en casi toda la prensa diaria. Tanto en el *Diário da Manhã*²⁹³ como en la *República*²⁹⁴ o en el *Diário de Notícias*²⁹⁵ se valoraba muy positivamente la exposición, tanto por “el indiscutible valor antológico de algunas de las obras expuestas” como por el hecho de que “muchas de ellas fuesen inéditas”. Alfredo Marques se refirió a ella como una “notable manifestación de cultura, de destacado interés nacional”²⁹⁶. En el *Diário de Lisboa*²⁹⁷ se valoraba el “montaje acertado, limpio y muy equilibrado” y se decía que la exposición era “un buen ejemplo de cómo las grandes empresas pueden contribuir al desarrollo cultural” del país. Además consideraba esta iniciativa “un ejemplo de lo mucho que hay por hacer en el campo de las artes plásticas” y se quejaba de que “otros organismos como la Sociedad Nacional de Bellas Artes podrían haber asumido” esa responsabilidad y, sin embargo, no lo habían hecho.

Más crítica, sin embargo, fue la reseña aparecida en *Artes e Letras*²⁹⁸, en la que junto a algunos aciertos, como el de haber dado a conocer la maestría de António Carneiro, se señalaban también algunas decepciones, entre ellas la de intentar explicar la modernidad portuguesa con obras que eran en realidad el reflejo de hábitos académicos. No obstante, también para este crítico que firmaba con las iniciales F. P., la exposición era un “acontecimiento cultural de evidente interés”.

Sobre Dominguez Alvarez apenas si hubo referencias explícitas, tan sólo en el *Artes e Letras* se hablaba de él incluyéndolo en el mismo grupo que Pomar o Resende, y decía que “el aprecio de estos pintores tal vez se comprendería mejor atendiendo a ciertos vectores más conservadores, visibles incluso en lo mejor de su pintura”²⁹⁹. También Alfredo Marques, en su crítica del *Diário Popular*, decía: “Dominguez Alvarez, en su estilo, tiene siete pinturas de buen nivel”³⁰⁰.

²⁹³ “Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares”, *Diário da Manhã*, 9-11-1969, p. 3.

²⁹⁴ “Voar. A grande aventura do homem do séc. XX em três exposições na BP”, *República*, 7-11-1969, p. 5.

²⁹⁵ “Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares”, *Diário de Notícias*, 7-11-1969, p.5.

²⁹⁶ MARQUES, Alfredo; “Pintores figurativos em cinco colecções”, *Diário Popular*, 20-11-1969, p. 14.

²⁹⁷ “Pintores figurativos em cinco colecções”, *Diário de Lisboa*, (Suplemento Literario), 27-11-1969, p. 3.

²⁹⁸ F. P.; “Arte portuguesa dos sec. XIX e XX nas Belas-Artes”, *Artes e Letras*, 7-11-1969, p. 5.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ MARQUES, Alfredo; “Pintores figurativos em cinco colecções”, *Diário Popular*, 20-11-1969, p. 14.

El 26 de junio de 1971 llegaron a Lisboa un grupo de críticos de arte españoles invitados por la Fundación Calouste Gulbenkian³⁰¹, eran éstos: Camón Aznar, por entonces presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte y director del Museo Lázaro Galdiano, Enrique Pardo Canalis, que era conservador de este museo y a su vez secretario de la *Revista de Ideas Estéticas*, Gaya Nuño, entonces vicepresidente de la AECA y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Enrique Azcoaga, secretario de la AECA, Soto Vergés, miembro de la AECA, Venancio Sánchez Marín y Merchán Fiz, críticos de la revista *Goya*, José Hierro, crítico de *Nuevo Diario*, Elena Flores crítica de *El Alcázar*, Julián Gallego, profesor de universidad además de crítico, García Viñolas crítico de *Pueblo*, Luis Figuerola Ferreti, subdirector del *Nodo*, Castro Arines que era el crítico de *Informaciones*, Salvador Jiménez que se encargaba de las artes plásticas en el periódico *Arriba* y Ramón Ferlosio que lo hacía en el *Ya*. En la Fundación Gulbenkian fueron recibidos por José de Azeredo Perdigão, Teresa Gomes Ferreira, M^a Helena Soares Costa, Gloria Guerreiro, Artur Nobre Gusmão, Sommer Ribeiro, Baptista da Silva, Fernando de Azevedo, José-Augusto França y Santos Machado, todos en representación de la crítica portuguesa, y que habían correspondido a la visita organizándoles una serie de actividades que les permitieran tener una visión aproximada del arte portugués. Entre otras, encuentros con artistas plásticos y críticos portugueses, visitas a las ciudades de Óbidos, Alcobaça, Nazaré, Sintra, etc., visitas guiadas a distintos museos de la ciudad y alrededores, conciertos, etc.

También formando parte de ese programa cultural de recepción a los críticos españoles, la Fundación Gulbenkian organizó, en colaboración con el Secretariado de Estado de Información y Turismo, una exposición de pintura portuguesa con obras pertenecientes a la propia Fundación y a las colecciones del Secretariado de Estado de Información y Turismo, esta exposición se tituló *Algumas Obras de Pintura Contemporânea das Coleções da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian*. La misma estuvo abierta al público durante el verano

³⁰¹ Se puede obtener información sobre esta visita en los siguientes artículos: “Críticos de arte espanhóis visitam Fundação Gulbenkian”, *O Século*, 28-6-1971, p. 2; “Críticos de arte espanhóis visitam Portugal a convite da Fundação Gulbenkian”, *O Século*, 25-6-1971, p. 5; “Individualidades espanholas do mundo das artes visitam Lisboa a convite da Fundação Gulbenkian”, *Diário de Notícias*, 25-6-1971, p. 7; “O dr. Moreira Baptista visitou a exposição de algumas obras de pintura contemporânea na Fundação Gulbenkian”, *O Século*, 23-7-1971, p. 2.

de 1971, en el espacio destinado a exposiciones temporales del que disponía la fundación y en ella se expusieron dos cuadros de Dominguez Alvarez.

La exposición estaba compuesta por cerca de 111 obras de pintura, escultura, dibujo y grabado, y se había preparado con la intención de que en los dos años siguientes se convirtiese en una exposición itinerante que se montara en distintos puntos del país. También se publicó un catálogo de doce páginas sin ilustraciones ni prefacio, donde tan sólo se daba la relación de los artistas participantes³⁰² y el título de las obras con las que lo hacían. De Dominguez Alvarez, ya decimos, se expusieron dos obras catalogadas con los números 35 y 36, y se correspondían respectivamente con *Casa das violas* y *Casario e figuras dum sonho*. Prácticamente no hubo críticas a la exposición y en ningún caso se hizo la más mínima mención a la obra de Dominguez Alvarez.

También en 1972 se celebraron al menos dos exposiciones en las que se expuso alguna obra de Dominguez Alvarez. Nos estamos refiriendo, por una parte, a la exposición *Artistas portugueses nos últimos cem anos*, que se celebró en Aveiro en el mes de marzo. Y por otra, a la *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* que tuvo lugar en Viana do Castelo en los meses de verano de aquel año.

Concretamente, la exposición de Aveiro se celebró en la Galería Borges y estuvo abierta desde el 13 al 27 de marzo. En ella se expusieron 88 obras de 48 artistas³⁰³. Aunque la inauguración de la misma se convirtió en un acontecimiento local, según decía

³⁰² Éstos fueron: Sara Afonso, Nadir Afonso, José de Almada Negreiros, Helena Almeida, Armando Alves, Celestino Alves, Justino Alves, António Areal, Fernando de Azevedo, Manuel Baptista, Jorge Barradas, Maria Benamor, Manuel Bentes, René Bertholo, Carlos Botelho, Artur Bual, Carlos Calvet, Cargaleiro, Lurdes Castro, Mário Cesariny, António Charrua, Vaco Costa, Waldemar da Costa, Costa Pinheiro, Cruzeiro Seixas, António Dacosta, Mário Eloy, José Escada, Estrela Faria, Dordio Gomes, Luís Gonçalves, Manuela Jorge, José Júlio, Fernando Lanhas, Maria Elvira Leite, Eduardo Luís, Abel Manta, Albertina Mântua, Bernardo Marques, Tomás Mateus, Jorge Martins, Abel Mendes, António Mendes, Menez, Hogan, Eduardo Nery, Noronha da Costa, Mário de Oliveira, António Palolo, Álvaro Passos, João Paulo, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, Mili Passoz, Paula Rego, Júlio Resende, Joaquim Rodrigo, Artur Rosa, Sá Nogueira, Santa-Rita, Júlio Santos, António Sena, Nuno de Siqueira, Francis Smith, António Soares, Amadeu de Sousa Cardoso, Marta Teles, Gil Teixeira Lopes, Maria Velez, Vespeira, Eduardo Viana, João Vieira, Maria Helena Vieira da Silva y Dominguez Alvarez.

³⁰³ Entre ellos, Almada Negreiros, Abel Salazar, Alvarez, António Sampaio, Augusto Gomes, Columbano, D'Assumpção, Dordio Gomes, Estrela Faria, Fausto Sampaio, José de Brito, Vieira da Silva, José Malhoa, Julio Resende, Simao de Veiga, Raquel Roque Gameiro y Jorge Barradas.

el corresponsal del *O Comércio do Porto*³⁰⁴, sin embargo apenas si hubo referencias en la prensa. Tampoco tenemos constancia de que se publicara ningún catálogo por lo que no nos es posible identificar la obra u obras que se expusieron de Dominguez Alvarez.

Como valoración de la exposición pueden sernos de interés las opiniones de los pintores Augusto Gomes, que presidió la inauguración, y António Sampaio, que asistió a la misma. Para el primero, la exposición era de “sumo interés, pues reunía trabajos de elevado nivel”, si bien, también consideraba que había “una sobrecarga de pintura no contemporánea” por lo que echaba en falta “a los artistas de las llamadas corrientes modernas”³⁰⁵. Por su parte, António Sampaio valoraba el interés de este tipo de exposiciones colectivas, pues permitían “la presentación de varias corrientes artísticas “y aún más cuando eran “obras de interés” como en este caso, no obstante también echaba en falta “más artistas de vanguardia”³⁰⁶.

En lo que se refiere a la *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem*,³⁰⁷ estuvo organizada por la Secretaria de Estado de Informação y por la Fundação Calouste Gulbenkian y, en principio, formaba parte de un programa de exposiciones itinerantes con el que se quería divulgar la pintura portuguesa por todo el país. Ésta sería la primera exposición de esta serie y estaba dedicada al paisaje. Se inauguró el 28 de junio de 1972 y estaba previsto que después pasara, al menos, por Póvoa de Varzim, Espinho y Aveiro.

La exposición estaba compuesta por cuarenta obras, entre óleos, acuarelas, grabados y dibujos³⁰⁸. De la misma se publicó un interesante catálogo con decidida intención

³⁰⁴ M. R.; “48 artistas um acontecimento na Galeria Borges”, *O Comércio do Porto*, 16-5-1972, p. 9.

³⁰⁵ “Aveiro. Pintores dos últimos cem anos numa exposição de alto nível”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1972, p. 10.

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ Para tener alguna información adicional sobre esta exposición puede verse: *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Catálogo), Viana do Castelo, julio-agosto, 1972; “Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem”, *Colóquio Artes*, nº 9, 2ª serie, octubre, 1972, p. 69.

³⁰⁸ Todos ellos de la autoría de los siguientes artistas: António Saúde, Ventura Porfírio, Dordio Gomes, Marques de Oliveira, Bernardo Marques, Mily Possoz, Francisco Smith, Abel Manta, Ricardo Hogan, Carlos Botelho, Dominguez Alvarez, Lima de Freitas, Max Braumann, Mário de Oliveira, João Hogan, Bartolomeu Cid, João Abel Manta, Santiago Areal, Maria Benamor, Álvaro Passos, Mário Eloy, Celestino Alves, Elvira Leite, Maria Albertina Mântua, José Júlio, Vieira da Silva, Tomás Mateus, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo, Maria Gabriel, Sousa Lopes, Carlos Carneiro, Henrique Silva, Jorge Barradas, Alice Jorge, Nuno de Siqueira y Vespeira.

didáctica, en el que, además de un texto introductorio³⁰⁹ y otro explicativo del pintor Fernando de Azevedo, se informaba sobre las obras expuestas: técnica utilizada, soporte, medidas, si estaban o no firmadas y datadas, así como el nombre de la colección a la que pertenecían.

Además la exposición estaba montada de tal forma que el catálogo se convertía en una especie de guía explicativa de la misma. En él se establecían relaciones entre las obras expuestas, se sugerían posibles lecturas de las mismas y se informaba brevemente de lo más significativo de cada artista. Así las dos obras de Dominguez Alvarez (*Casa das violas* y *Casario e figuras de um sonho*) se comentaban en el catálogo en relación con *Dramas humanos* que era la obra expuesta de Lima de Freitas, y de las tres Fernando de Azevedo decía:

Lo que nos sorprende principalmente en estos paisajes es la sensación de extrañeza que de ellos se desprende.

Al placer de interpretar contemplativamente el paisaje, que en los cuadros anteriores corresponde a una actitud de sus autores con la naturaleza, se sustituye en estos tres cuadros por la expresión de sentimientos e ideas, cuya exaltación el paisaje despierta, ambienta o simplemente sublima.

Si en los dos cuadros de Alvarez la melancolía y el humor surgen de un modo sentimental, casi ingenuo, en el de Lima de Freitas hay humor y drama, pero con objetivo, con intención crítica sobre el destino humano. En los tres cuadros los paisajes son menos importantes por sí mismos que por el ambiente creado por la acción que en ellos tiene lugar.

Así es que el vacío y la ausencia de lo natural en el paisaje —se está refiriendo a *Casario e figuras de um sonho*— crean un clima de irrealidad en el que las figuras fantásticas y caricaturescas se pasean como en un sueño.

³⁰⁹ En ese texto introductorio Fernando de Azevedo escribía que el principal propósito de los promotores de esta exposición era el de “servir a un sector del público que por vivir fuera de los centros del país en los que tienen lugar las iniciativas artísticas, difícilmente podía tener acceso a la convivencia con el arte”. Y lo hacían con una intención eminentemente didáctica, de enseñar a ver, por eso se decía que la exposición no debía ser entendida “en términos de historia del arte” sino como una forma de explicar que un mismo tema puede ser interpretado de maneras diferentes y todas ellas válidas.

Después de esta exposición hubo un largo silencio en el que la obra de Dominguez Alvarez apenas si fue mostrada. La transición política y los nuevos planteamientos estéticos debieron de contribuir a ello, en cualquier caso no es hasta la década de los ochenta cuando volvemos a encontrar algunas obras de Dominguez Alvarez formando parte de exposiciones colectivas de cierta importancia. Una de estas fue la celebrada en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa en septiembre-octubre de 1983 y que se presentó con el título de *Pintores da Escola do Porto Século XIX e XX nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis*³¹⁰.

La exposición se inauguró el 13 de septiembre y se enmarcaba dentro de la política de intercambio cultural llevada a cabo por los museos portugueses. Tanto la selección de las obras expuestas como los textos del catálogo fueron realizados en el Museo Soares dos Reis, que entonces estaba cerrado por obras. El contenido de la exposición se centraba en los siglos XIX y XX y arrancaba con João Baptista Ribeiro, que había sido el fundador del Museo Portuense y uno de los primeros profesores de la Academia Portuense de Belas-Artes —creada en 1836—, y terminaba, precisamente, con Dominguez Alvarez.

Tal como explicaba José-Augusto França en una crítica a esta exposición aparecida en la revista *Colóquio*³¹¹, en aquel certamen se podían encontrar artistas próximos al Neoclasicismo, como Ribeiro o João Correia; románticos como Roquemont; maestros del Naturalismo como Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, Sousa Pinto y Henrique Pousão; simbolistas como António Carneiro; medio impresionistas como Joaquim Lopes; modernistas como Armando de Basto, Heitor Cramez, Dordio Gomes o Dominguez Alvarez; y otros de más difícil definición como A. J. da Costa, J. A. Ribeiro, Aurélia de Sousa o Eugénio Moreira.

³¹⁰ Para tener más información sobre esta exposición véase: “Exposições na Gulbenkian”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 71, de 8 a 21 de noviembre de 1983, p. 25; FRANÇA, José-Augusto; “Pintores da Escola do Porto” in *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre 1983, p. 74; “Pintores da Escola do Porto” in *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre 1983, p. 77; “Pintores da Escola do Porto-Séculos XIX e XX”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 67, de 13 a 26 de septiembre de 1983, p. 25.

³¹¹ FRANÇA, José-Augusto; “Pintores da Escola do Porto” in *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre 1983, p. 74.

Con motivo de la misma, la Fundación Calouste Gulbenkian editó un catálogo, con ilustraciones en color³¹², en el que se incluía una fotografía de los artistas con notas biográficas, se reproducían muchas de las obras expuestas y se informaba sobre ellas: técnica, soporte, medidas y el número con el que estaban inventariadas en el Museo Soares dos Reis. En el ámbito de la exposición se organizó también un ciclo de visitas guiadas que estuvieron a cargo de Manuel Rio-Carvalho, Maria Clementina Quaresma, Maria Helena Soares Costa, Margarida Matias y José Luis Porfírio.

De Dominguez Alvarez se expuso *Ponte de Lima*, un óleo sobre tela que estaba inventariado en el museo con el número 572. Y sobre el pintor se decía lo siguiente en el catálogo:

Nacido de padres gallegos. Dominguez Alvarez es de los pintores más amantes de la ciudad de Oporto. Con él se ilustra de qué manera el norte de nuestro país acaba en Vizcaya. Habiendo fallecido en 1942 sólo durante ocho años³¹³ fue profesor en la Escola Industrial Infante D. Henrique, pese a su alta clasificación de 20 valores. Es una cuestión por resolver. ¿Qué hizo hasta entonces? Pintó, pintó en Oporto y en Galicia, una pintura toda ella intuición expresionista en la que junto a una composición agitada, implanta con seguridad casas y gentes, anónimas, ocasionales. Infantil y sincero, irremediamente hipotecado a un destino hecho de amarguras, la fuerza de su alma a la que el cuerpo vence con la tuberculosis, hace de él el gran pintor que siempre se evoca. El paisaje que presentamos no es de lo más representativo de su obra, pero es obligatorio recordarlo aquí.

En la crítica a la exposición, José-Augusto França³¹⁴ consideraba desacertado el criterio de “Escuela de Oporto” seguido a la hora de seleccionar las obras, pues en esa selección habían hecho coincidir a artistas que habían trabajado en Oporto con otros que tan sólo habían nacido o estudiado allí, sin ningún otro vínculo con la ciudad salvo ése, y entre estos artistas citaba a Silva Porto o a Henrique Pousão. Para França eso no era razón suficiente para hablar de “Escuela”, y en su opinión ni existía Escuela de Oporto ni de Lisboa. No obstante, valoraba muy positivamente la exposición porque permitía a los

³¹² Del diseño gráfico del catálogo se encargó Fernando Libório y las fotografías eran de la autoría de António Cerveira, Teófilo Rego y Reinaldo Veigas.

³¹³ Es un error, ya sabemos que fueron sólo ocho meses.

³¹⁴ FRANÇA, José-Augusto; “Pintores da Escola do Porto” in *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre 1983, p. 74.

lisboetas el poder contemplar obras excepcionales, entre ellas, *Seara* de Silva Porto, *Persianas azuis* de Pousão, o el *Autorretrato*, “rojo y firmísimo”, de Aurélia de Souza.

Otra de las exposiciones celebrada por entonces en la que se mostró alguna obra de Dominguez Alvarez fue **“O Porto” Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore**³¹⁵ celebrada en Oporto en febrero de 1984. Esta cooperativa creada en 1963 por iniciativa de diez artistas, se convirtió muy pronto en un espacio alternativo y disidente de la atonía cultural impuesta por el régimen. La ciudad de Oporto, menos favorecida que Lisboa por las partidas presupuestarias y en consecuencia más libre del control institucional, se convirtió así en un espacio de encuentro y de animación creativa, probablemente el de mayor inquietud en el norte del país³¹⁶, porque, además de montar exposiciones, y especialmente en su primera década de actividad, este espacio se convirtió en un lugar de indisimulada contestación al régimen político. Esto lo convirtió en un espacio de referencia no sólo para el medio intelectual, sino también para la policía política, que lo visitó con reiterada e innecesaria frecuencia. Allí se organizaron coloquios, recitales, conferencias, debates, conciertos, etc., en los que participaron, entre otros, José Cardoso Pires, Eugénio de Andrade, Alves Redol, Ferreira do Castro, José Afonso, Fernando Tavora, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, etc.

Dada su importancia histórica, en 1984, para conmemorar sus veinte años de funcionamiento, se decidió montar una gran exposición³¹⁷ en la que estuvieron

³¹⁵ Para profundizar en esta exposición pueden resultar de interés: CABRAL, Filomena; “A cidade do Porto é tema em exposição comemorativa”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-2-1984, p.12; FERREIRA, António Mega; “Os 20 anos da ‘Árvore’: está viva e recomenda-se”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 85, del 21 al 27 de febrero de 1984, p. 21; FERREIRA, Jaime; “Panorama artístico do Porto em pinturas do século XX”, *O Comércio do Porto*, 12-2-1984, p. 64; MOTA, Arsénio; “Pode-se amar a cidade com olhos de artistas”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1984, p. 7; “O Porto visto por artistas”, *Jornal de Notícias*, 16-2-1984, p. 6; “O Porto visto por 150 artistas de diferentes gerações”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-2-1984, p. 13; QUEIRÓS, A.; “A. Lopes viu frutos da ‘Árvore’”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1984, p. 9.

³¹⁶ A lo largo de los veinte años de funcionamiento que se conmemoraban con esta exposición, se habían organizado otros muchos certámenes, algunos de ellos en colaboración con el British Council o Goethe Institut. Los mismos habían permitido conocer la obra de artistas como Ângelo de Sousa, José Rodrigues, Armando Alves, João Dixo, Nadir Afonso, António Areal o Alberto Carneiro, entre otros muchos. Significativas fueron también la exposiciones colectivas que se organizaron en 1967 y 1968. Primero una conmemorativa de los pintores Dordio Gomes, Augusto Gomes y Júlio Resende; y un año después la del grupo de los *Quatro Vintes*, Ângelo de Sousa, José Rodrigues, Armando Alves y Jorge Pinheiro, que se celebró simultáneamente en la Cooperativa y en la Galería Alvarez, y que supuso un punto de referencia en la historia plástica de la capital del norte.

³¹⁷ que estuvo subvencionada por el Ayuntamiento de Oporto, por el Gobierno Civil, por el Ministerio de Cultura y por el Instituto del Vino de Oporto.

representados prácticamente todos los artistas portugueses de cierta significación³¹⁸ y en la que se colgaron dos obras de Dominguez Alvarez: una catalogada con el número 50 que se correspondía con *Nesga da Victória* y otra con el 51 *Rua do Porto*, un óleo sobre madera de pequeñas dimensiones (18 x 34 centímetros) del que no tenemos constancia y que jamás hemos visto reproducido.

En el catálogo³¹⁹ se reprodujo una obra de cada uno de los artistas expositores; de Dominguez Alvarez el dibujo a lápiz titulado *Nesga da Victória*. El catálogo incluía también textos introductorios de Arnaldo Saraiva (sobre el origen de la Cooperativa *Árvore*) y de Florido de Vasconcelos (sobre el encanto pictórico de la ciudad de Oporto).

En cuanto a la valoración crítica, la exposición fue muy bien recibida. António Mega Ferreira escribía en el *Jornal de Letras Artes e Ideias*: “No paran de crecer las ramas de este “Árvore” singular, combatido y hostilizado durante mucho tiempo, pero hoy una institución dominante en la vida cultural portuense. Lo prueba, sin duda, la exuberante exposición conmemorativa sobre los pintores de su ciudad”³²⁰. Arsénio Mota, en el *Jornal de Notícias*, se refería a ella como “una sugerencia indispensable”, y recomendaba a sus lectores que no se perdieran “esta exposición bivalente, de homenaje de la ciudad a

³¹⁸ Estos artistas fueron: Abel Salazar (3), Abílio (1), Alberto José Santos (2), Alberto Pésimo (1), Alburquerque Mendes (1), Amândio Silva (2), Américo Melo (2), Américo Moura (1), Américo Silva (2), Ângelo de Sousa (1), António Cruz (2) António Fernando (1), António Olaio (3), António Sampaio (2), Armanda Passos (1), Armando Alves (1), Augusto C. (2) Augusto Gomes (1), Baltazar Torres (1), Barata Moura (1), Cândido Teles (2), Carlos Carneiro (3) Carlos Carreiro (2), Carlos Trindade (1), Costa Júnior (4), Dario Alves (1), Diogo de Macedo (2), Domingos Pinho (3), Domingos Romariz (2), Dordio Gomes (2), Egor (1), Emerenciano (1), Fernando Pereira (1), Fernando Rente (1), Francisco Laranjo (1), Graça Martins (1), Graça Sarsfield (2), Guima (1), Helena Abreu (1), Henrique Silva (1), Humberto A. Cruz (1), Irene Vilar (1), Isabel Cabral (1), Isabel de Sá (2), Isabelino (3), Jaime Ferreira (2), Jaime Isidoro (2), João C. Martins (1), João Meneres (2), Joaquim Filipe (3), José Cameira Cardita (2), José Emídio (1), José Gabriel (1), José Mário Pessegueiro (1), José Paiva (2), José Pulido Valente (1), José Rodrigues (3), J. Sousa Pinto (2), Júlio Resende (2), Lúcia Vieira (1), Luís Demée (1), Manuel Magalhães (1), Manuel Oliveira (2), Marco (1), Margarida Pamplona e Nunes Carneiro (1), Maria Alexandra Soares de Sousa (1), Maria Augusta (1), Maria Candeias (2), Maria Irene Ribeiro (2), Martins da Costa (3), Maurício Rodrigues Coutinho (1), Miguel Yeco (1), Nadir Afonso (1), Natália (1), Paula Soares (1), Paulo Hernâni (3), Paulo Vilas Boas (3), Pedro Rocha (1), Pedro Tudela (1), Ricardo Fonseca (3), Rodrigo Cabral (2), Rui Paes (1), Rui Pimentel (1), Sérgio Godinho (1), Sérgio Sá (2), Sobral Centeno (3), Sosno (2), Sousa Felgueiras (2), Vitor Silva (1), Virgílio Egreja (2) y Zeca Risques Pereira (1). Entre paréntesis el número de obras con las que lo hicieron.

³¹⁹ El catálogo, que no incluye notas biográficas de los artistas, salvo su fecha de nacimiento, y, según los casos, también la de defunción, consta de veintiocho páginas de veintinueve centímetros, con ilustraciones en blanco y negro y buen aspecto gráfico.

³²⁰ FERREIRA, António Mega; “Os 20 anos da ‘Árvore’: está viva e recomenda-se”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 85, del 21 al 27 de febrero de 1984, p. 21.

sus artistas y de los artistas a su ciudad”³²¹. Para Jaime Ferreira, la exposición servía para dar “una panorámica, con lo bueno y con lo malo, de las artes plásticas del siglo XX”³²². No hubo, sin embargo, referencias reseñables a las obras de Dominguez Alvarez.

Un par de años después, en el verano de 1986, se expuso por fin y por primera vez alguna obra de Dominguez Alvarez en tierras gallegas. Fue con motivo de la **VII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra**, organizada por la Diputación Provincial de Pontevedra bajo un proyecto de Antón Castro. Ese año el área internacional de la Bienal estuvo constituida por una delegación francesa y otra portuguesa, ésta bastante más numerosa y cuya selección estuvo a cargo de Bernardo Pinto de Almeida.

El programa que ese año propusieron los organizadores de la Bienal constaba de cuatro secciones³²³, una de las cuales estaba dedicada al arte portugués. La misma fue responsabilidad de Bernardo Pinto de Almeida que decidió ofrecer una doble visión: por una parte, organizó una pequeña exposición histórica titulada “La tradición expresionista-lírica en el arte portugués del siglo XX”; y por otra, una muestra más amplia presentada bajo el epígrafe “Arte Portugués de la última década”³²⁴.

³²¹ MOTA, Arsénio; “Pode-se amar a cidade com olhos de artistas”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1984, p. 7.

³²² FERREIRA, Jaime; “Panorama artístico do Porto em pinturas do século XX”, *O Comércio do Porto*, 12-2-1984, p. 64.

³²³ Con las mismas se intentaba, por una parte, revisar lo que podríamos llamar los periodos de la modernización del arte, tanto en España como en Portugal, y por otra, proponer posibles lecturas sobre la modernidad más actual. Estas secciones fueron: “Escultura española actual”, que fue responsabilidad de Antón Castro, Antón Sobral y Marina Toba; “Pintura francesa actual” cuyo comisario fue Ramón Tío Bellido; “Pensionados de la Diputación de Pontevedra y la renovación del arte gallego (1925-1933)”, de cuya selección se encargó Antón Castro y que era una muestra histórica de los trabajos realizados por los becarios de la Diputación de Pontevedra y que como sabemos desempeñaron un papel fundamental en la renovación del arte gallego; y una cuarta dedicada al arte portugués.

³²⁴ Bernardo Pinto de Almeida seleccionó para esta sección a los siguientes artistas: M. J. Aguiar, Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, P. Cabrita Reis, A. J. Campos Rosado, Calapez, Pedro Casqueiro, J. P. Croft, Gaëtan, Graça Morais, J. Penalva, M. Rosa, Rui Sanches, Julião Sarmento, Pedro Tudela y Z. L. Darrocha. Ahora bien, para incluirlo en el catálogo de la Bienal, el comisario portugués realizó un ensayo titulado *Hipótesis sobre a arte portuguesa dos 80*, en el que planteaba —como justificó en una entrevista que le realizó Filomena Cabral para el *Jornal de Letras*— que el arte portugués contemporáneo era el resultado de cuatro vectores: El repensar sobre la tradición lírica expresionista; la reflexión sobre el lastre cultural barroco, que según Pinto de Almeida, marcaba a la cultura portuguesas desde hacía cuatro siglos; y, como consecuencia de estos dos, lo que Pinto de Almeida llamaba “una sensibilidad primitivizante”; y por último, el choque que producía en lo que se estaba haciendo en 1986 la cantidad de información de la que se disponía en ese momentos. Ese texto, y en general el trabajo realizado por Bernardo Pinto de Almeida para la Bienal de Pontevedra, fue severamente criticado por Alexandre Melo en un artículo titulado “Pontevedra as diversidades da identidade” que apareció publicado en la revista del semanario *Expresso* el 23 de agosto de aquel año. Entre ambos se entabló una polémica sobre ‘los polos de creación y afirmación cultural’ sumamente interesante, pero que desgraciadamente queda fuera de los límites de nuestro trabajo.

De esa, digamos, exposición histórica del arte portugués formaron parte António Pedro, A. Areal, Carlos Botelho, Mário Cesariny, António Dacosta, Dominguez Alvarez, Mário Eloy, Júlio, Álvaro Lapa, J. N. Hogan, Paula Rego, J. Rodrigo, Nikias Skapinakis, Amadeo de Sousa Cardoso, Eduardo Viana y Vieira da Silva. Con ella Bernardo Pinto de Almeida³²⁵ pretendía demostrar el gran peso que la tradición expresionista lírica había tenido en el arte portugués, algo que, en su opinión, aún no estaba completamente aceptado por razones políticas. Para Pinto de Almeida a esa afiliación expresionista-lírica respondían los casos de Amadeo de Sousa Cardoso, Santa Rita, Júlio, Mário Eloy, Dominguez Alvarez, Vieira da Silva, todo el movimiento surrealista portugués, algunos neorrealistas como Júlio Pomar y los casos más recientes de Paula Rego, Cesariny, Areal, o sea, los artistas que habían sido seleccionados. Para este crítico esa tradición habría sido, en cierta forma, redescubierta por los artistas portugueses de la década de los ochenta, sobre todo tras la conquista de las libertades después del 25 de abril. De esta manera, estaría justificada la presencia de unos y otros en la Bienal de Pontevedra.

Sin embargo, las intenciones de Bernardo Pinto de Almeida no fueron bien vistas en Portugal y se montó una considerable polémica ampliamente recogida en la prensa³²⁶. Los criterios de Pinto de Almeida fueron duramente criticados sobre todo por Alexandro Melo³²⁷ y en menor medida también por João Pinharanda. Para el primero, salvo raras excepciones, las obras presentadas en la sección histórica eran insuficientemente representativas del trabajo de sus autores con lo que daba una imagen “minorizada” de la trayectoria que se pretendía ilustrar, máxime teniendo en cuenta que estaban destinadas a un público que prácticamente desconocía el arte portugués. Para João Pinharanda³²⁸, esta exposición funcionaba como justificación de las teorías de Bernardo Pinto de Almeida,

³²⁵ CABRAL, Filomena; “Bernardo Pinto de Almeida: ‘Os Portugueses são excelentes’”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 216, 25-8-1986, pp. 18 y 19.

³²⁶ Para más información sobre esta polémica y la participación portuguesa en la referida bienal, véase: ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A generalização e o estudo dos detalhes”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 218, 8-9-1986. p. 4; CABRAL, Filomena; “Bernardo Pinto de Almeida: ‘Os Portugueses são excelentes’”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 216, 25-8-1986, pp. 18 y 19; MELO, Alexandre; “Pontevedra: as diversidades da identidade”, *Expresso* (Revista), 23-8-1986, p. 28; PINHARANDA, João; “Imagens de Portugal na Galiza”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 217, 1-9-1986, pp. 16 y 17; “Portugueses na Bienal de Pontevedra”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 213, 4-8-1986. p. 22.

³²⁷ MELO, Alexandre; “Pontevedra: as diversidades da identidade”, *Expresso* (Revista), 23-8-1986, p. 28.

³²⁸ PINHARANDA, João; “Imagens de Portugal na Galiza”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 217, 1-9-1986, p. 17.

pero se había caído en el error de presentar nombres en vez de obras (y ponía como ejemplo los casos Amadeo, Botelho, Vieira da Silva o el propio Dominguez Alvarez) lo que dificultaba la comprensión de su planteamiento, sobre todo si tenemos en cuenta que estaba destinada a un espectador que no estaba familiarizado con el arte portugués.

Por lo demás, la obra expuesta de Dominguez Alvarez pasó completamente desapercibida (como también pasó el propio artista) y ni siquiera encontramos impreso el título de la misma en la prensa periódica, ni en la gallega ni en la portuguesa.

A partir de aquí el número de exposiciones en el que se muestra alguna obra de Dominguez Alvarez crece considerablemente, y en muchos casos sin seguimiento ninguno, por lo que sólo trataremos con cierto detenimiento aquellas exposiciones que sí pudieron tener cierta importancia o una mayor repercusión. Entre éstas estaría la que se montó en Oporto aquel mismo año de 1986 bajo el título *Porto: pintura e escultura entre 1906 e 1986. Relance*. La misma, curiosamente, había surgido de una iniciativa del Fútbol Club de Oporto y tenía la función de conmemorar el 80 aniversario de la fundación de este club deportivo. Para llevarla a cabo se formó una comisión organizadora integrada por el Consejo Cultural del Fútbol Club de Oporto y la Cooperativa de Actividades Artísticas-Árvore, actuando como comisario Joaquim Matos Chaves. Del montaje se encargó Henrique Silva y de la dirección gráfica João Nunes.

Con motivo de esta exposición se publicó un catálogo³²⁹ de muy buena presentación gráfica —responsabilidad de Né Santelmo—, en el que se incluía un sencillo y didáctico texto de presentación, escrito por Joaquim Matos Chaves, sobre la evolución del arte portugués del siglo XX visto desde una perspectiva portuense. En el catálogo se reproducían también las obras expuestas con información sobre su datación, técnica y medidas de las mismas, y estaba organizado cronológicamente de acuerdo con la fecha de nacimiento de los artistas.

³²⁹ Del catálogo se imprimieron mil ejemplares en papel couché de 135 g. por las dos caras, encargándose la empresa Portofólio de la composición y Tipografía Maca de la ejecución. Las fotografías reproducidas pertenecían a Jorge Coelho, al Museo Nacional Soares dos Reis y a la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto.

En total se expusieron ciento cuarenta y dos obras³³⁰ de un número muy variado de artistas³³¹. De Dominguez Alvarez se expuso, como del resto, una sola obra y no precisamente de las más significativas, se trató de *Natureza morta*, un pequeño óleo de la colección de Cassiano Barbosa.

No obstante, en relación con Dominguez Alvarez, más que por la obra expuesta, la exposición tuvo interés por dos motivos. Primero, porque fue exhibida a la par que la de otros miembros del grupo de *Mais Além*, algo que no se había producido desde aquella Segunda Exposición de los Alumnos de Bellas Artes en 1931. Efectivamente junto a aquella *Natureza morta* de Dominguez Alvarez se colgaron obras de Abel de Moura, Augusto Gomes, Laura Costa, Mendes da Silva, Reis Teixeira o Ventura Porfírio, todos ellos expositores en el Ateneo Comercial de Oporto en enero de 1931. Y, segundo, porque en este certamen la obra que se expuso de Abel de Moura fue precisamente un

³³⁰ Los criterios seguidos para la selección de las obras expuestas y los objetivos que se pretendían con la exposición quedaban explicados por Matos Chaves en una nota introductoria del catálogo: (...) No están todos los artistas por una cuestión de criterio, aunque haya que admitir algún lapsus. En un caso como en otro, se asume y en el segundo, se lamenta. Tampoco están todos los artistas porque, invitados, algunos entendieron que no debían participar o no disponían de obras con las que pudiesen hacerlo. Estarían por derecho propio. Se reduce la representación de cada uno a una pieza, limitación indeseable pero inevitable. Limitación, por otra parte, aumentada por el hecho de que la pieza escogida no siempre es la deseable, sino la posible. Posible por circunstancias de distinta índole que impiden muchas veces una opinión más acertada sobre el autor. Piénsese, no obstante, que la exposición en su conjunto garantiza propósitos fundamentales. Uno de los cuales consiste en dar a la ciudad la oportunidad de verse en sus artistas, a través de un panorama como no se recuerda otro de la misma amplitud. Con lo cual el prestigio de los artistas, de la ciudad y de la entidad organizadora parece haber sido respetado.

³³¹ Estos artistas fueron: António José da Costa, Artur Loureiro, Marques da Silva, Júlio Ramos, Sofia de Sousa, António Carneiro, António Fernandes de Sá, Sousa Caldas, Acácio Lino, Joaquim Lopes, Abel Salazar, António de Azevedo, Armando Basto, Diogo de Macedo, Heitor Cramez, Dordio Gomes, Ricardo Bensaúde, Lino António, Barata Feyo, Carlos Carneiro, Eduardo Malta, Mendes da Silva, Agostinho Salgado, Luís Reis Teixeira, António Cruz, Dominguez Alvarez, Ventura Porfírio, António Pedro, Jaime Ferreira, Adalberto Sampaio, Augusto Gomes, Laura Costa, Abel de Moura, Guilherme Camarinha, António Sampaio, Aureliano Lima, Israel Macedo, Costa Júnior, Júlio Resende, Eduardo Tavares, Nadir Afonso, Albano Neves e Sousa, Arlindo Rocha, Martins da Costa, Victor Palla, Amândio Silva, Artur Fonseca, Fernando Lanhas, Lagoa Henriques, Garizo do Carmo, Isabelino, Jaime Isidoro, Rui Pimentel (ARCO), Aníbal Alcino, Gastão Seixas, Júlio Pomar, Gustavo Bastos, Luís Demée, Sousa Felgueiras, Irene Villar, Jorge Pinheiro, Álvaro Ferreira da Rocha, Eduardo Luís, Abel Mendes, António Quadros, Henrique Silva, Mário F. da Silva, Tito Roboredo, Armando Alves, Charters de Almeida, Carlos Amado, José Rodrigues, Domingos Pinho, Ângelo de Sousa. Barceló, Laureano Riba-Tua, Queiroz Ribeiro, Zita Magalhães, Dario Alves, Justino Alves, Lima de Carvalho, Maria Antónia Siza, Zulmiro de Carvalho, João Dixo, Manuel Aguiar, Nuno Barreto, José Mougá, Rodrigo Cabral, Clara Meneres, Eduardo Batarda, Humberto Mesquita, Américo Moura, Arminda Passos, Jaime Azinheira, Manuel Dias, Mário Américo, Rui Aguiar, Victor Costa, Carlos Barreira, Manuel Oliveira, Pedro Rocha, Z. L. da Rocha, Carlos Carreiro, Emerenciano, Joaquim Vieira, Margarida Santos, Rui Anahory, Fernando Marques Oliveira, Jaime Silva, Carlos Marques, Graça Morais, Sobral Centeno, Carlos Reis, Isabel Cabral, João Antero, Luisa Gonçalves, Rui Pimentel, António Quadros Ferreira, Fernando Pinto Coelho, Luís Calheiros, A. Péssimo, Gerardo Burmester, Amaral da Cunha, Miguel D'Alte, Francisco Laranjo, José Emídio, Francisco Trábulo, Rui Paes, Augusto Canedo, Ana Maria, Mário Bismark, Marrucho, Teresa Torres, Pedro Tudela, António Olaio y Sousa Vieira. En total 142 artistas de los cuales se expuso una obra de cada uno.

retrato de Dominguez Alvarez, se trataba de un óleo no datado de 50 x 42 centímetros y en el que el pintor aparecía con el pincel en la mano delante de un cuadro.

Otra exposición de cierta importancia en la que también se expuso alguna obra de Dominguez Alvarez fue *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*³³² que tuvo lugar en el Museo Nacional Soares dos Reis de Oporto en los primeros días de 1987.

En enero de 1987, para celebrar los setenta y cinco años de existencia de la Universidad de Oporto, la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto en colaboración con la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto decidieron montar una gran exposición conmemorativa. De la misma se encargó una comisión organizadora formada por los profesores de la Universidad de Oporto, Moreira de Araujo en representación de la Facultad de Ciencias, Pedro Ramalho de la Facultad de Arquitectura y Matos Chaves de la Escuela Superior de Bellas Artes, que contaron con la colaboración del arquitecto Alves Costa, del escultor Gustavo Bastos y del pintor Luis Demée. Del montaje de la exposición se encargaron el escultor José Grade y el pintor Carlos Prata.

El certamen, de acuerdo con lo que se informaba en la prensa³³³, estaba dividido en tres secciones diferentes. En la primera sección se exponía una serie de grabados italianos y dibujos de los siglos XVI y XVII. En la segunda se mostraba información sobre los edificios de la Universidad de Oporto, especialmente proyectos, entre ellos los de los arquitectos, Viana de Lima para la Facultad de Economía, Carlos Amarante para la Facultad de Ciencias y Álvaro Siza para la Facultad de Arquitectura. La tercera sección, que sería la que a nosotros más no interesa y que era también la más extensa, se correspondía con el patrimonio de la Escuela de Bellas Artes, esto es, se volvieron a exhibir muchas de las obras que ya habían sido expuestas con anterioridad en la exposición de 1965 *Dois Séculos de Modelo Vivo* y que lo serían más tarde en la exposición *ESBAP-FBAUP* de 1995.

³³² Sobre esta exposición puede verse: “Escolas Superiores do Porto expõem o seu património artístico”, *Jornal de Notícias*, 23-1-1987, p. 8; “Património universitário no “Soares dos Reis”, *Jornal de Notícias*, 25-1-1987, p. 8.

³³³ “Escolas Superiores do Porto expõem o seu património artístico”, *Jornal de Notícias*, 23-1-1987, p. 8.

Estos trabajos se correspondían, como ya dijimos anteriormente, con pruebas académicas que los artistas habían tenido que superar en sus distintas fases de vinculación con la escuela y que, por lo general, pasaban a integrar el patrimonio de la misma³³⁴. Éste fue, por ejemplo, el caso de la obra que se exhibió de Dominguez Alvarez, *Paisagem com animais*, actualmente en el Rectorado de Oporto, y que fue el cuadro que el pintor portuense presentó como “Prueba final de carrera” y por la que obtuvo la máxima calificación.

Sobre cada una de las secciones referidas se editó un catálogo en el que venían inventariadas las obras expuestas. Cada uno de esos catálogos venía precedido de un estudio introductorio, así, el estudio sobre los grabadores italianos estaba realizado por Florido de Vasconcelos y Teresa Viana; Fernando Tavora firmaba el de arquitectura y Joaquim Matos Chaves el referido a la pintura. En este último, del que se editaron mil quinientos ejemplares, se reproducían todas las obras expuestas y se daban algunos datos biográficos sobre sus autores. Precisamente de Dominguez Alvarez se decía lo siguiente:

José Cândido Dominguez Alvarez es natural de Oporto y de ascendencia gallega, frecuentó la Escuela de Bellas Artes de Oporto donde cursó Arquitectura durante dos años, y terminó por diplomarse en Pintura en 1940. En 1929 formó con algunos compañeros el grupo «+ além», con los cuales expuso por primera vez. Realizó su única exposición individual, de óleos y acuarelas, en el Salón Silva Porto, en 1936. Se dedicó al paisaje, al retrato y a las escenas de la vida cotidiana. Murió a los 36 años víctima de la tuberculosis y en ese mismo año el Salón Silva Porto realizó una retrospectiva de su obra. En 1954 Jaime Isidoro y António Sampaio inauguraron en Oporto la Academia “Dominguez Alvarez”.

También en 1987 se expuso otra obra de Dominguez Alvarez, *Casa das violas*, en este caso formando parte de la exposición *Expresionismo/Ingenuismo*. Esta exposición respondía a una iniciativa llevada a cabo a lo largo de 1987 por el Servicio de Bellas Artes de la Fundación Calouste Gulbenkian, dedicada al tema “Azares da Expressão”,

³³⁴ Los grabados italianos procedían, en muchos casos, de los encargos que la propia Escuela hacía a sus alumnos cuando éstos eran becados en el extranjero y que tenían por finalidad la de servir luego de referentes académicos a los profesores portuenses.

con la que se pretendía incentivar la reflexión sobre la antropología artística, de ahí que en un mismo espacio se mostrase —como se dice en el catálogo— el arte antiguo, el arte ingenuo, la creatividad popular, lo sacro y lo profano, porque todo ello puede entenderse como referencias o sugerencias que incitan a esa reflexión.

En total se expusieron 166 obras agrupadas en cinco secciones: Exvotos, Registros, Dibujos, Cerámica, Escultura y Pintura. La mayor parte de los exvotos expuestos eran invocaciones, la más antigua, un óleo sobre madera que representaba una invocación a *Nossa Senhora da Piedade*, datado aproximadamente en 1550, siendo el resto de los siglos XVII, XVIII y XIX. Los dibujos (aguadas de tinta china con toques de guache blanco) se correspondían con la serie *Invasões francesas*, de autor desconocido. De cerámica se expusieron 39 piezas de distinta procedencia (Estremoz, Barcelos, etc.) y temática (belenes, marionetas, fadistas, etc.). La escultura estuvo representada por nueve piezas, entre ellas una estatua de granito de época lusitano-romana. En pintura, se expusieron 20 obras de los varios artistas³³⁵.

Sobre esta exposición se editó un catálogo—de cuya orientación gráfica se había encargado José António Rosado Flores— del que se imprimieron mil quinientos ejemplares y que informaba (título de la obra, la técnica y el soporte utilizado, las medidas y la colección a la que pertenecían) sobre cada una de las obras expuestas. Además se incluía una nota de presentación del director del Servicio de Bellas Artes de la Fundación Gulbenkian, Artur Nobre de Gusmão, y un texto de Ernesto Veiga de Oliveira tomado de su obra *Festividades cíclicas en Portugal*³³⁶.

Otro momento, aunque no fuera propiamente una exposición, en el que tuvo presencia la obra de Dominguez Alvarez fue en *Marca-Madeira 87*, un festival de arte contemporáneo que tuvo lugar en las instalaciones de la Escuela Secundaria de Francisco Franco en Funchal entre los días tres y nueve de septiembre de 1987.

³³⁵ Estos artistas fueron: Bernardino António Piteira, José Augusto Barrisco, Maria Manuela Conduto, José Isabelino (estuvo representado con tres obras), Almada Negreiros, Jorge Pinheiro, Francis Smith (con dos cuadros), Luis Pinto Coleo, Sara Afonso, Martha Teles, Mily Possoz, Júlio, Bernardo Marques, Mário Eloy, Hein Semke y Costa Pinheiro.

³³⁶ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; *Festividades cíclicas en Portugal*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1984.

Aquel certamen estuvo constituido por varias secciones, entre ellas, una reunión de galerías de arte portuguesas, una feria de libros de arte, una subasta de arte contemporáneo —que se celebró el día 15 y en la que se subastaron, sobre todo, obras de artistas portugueses, entre ellos, de Dominguez Alvarez—, y un congreso sobre la producción y el consumo artístico, sobre todo del siglo XX, en que también estuvo presente Dominguez Alvarez a través de una ponencia de la profesora Raquel Henriques da Silva titulada “A propósito de Domingues Alvarez- Para uma arqueologia do modernismo português”³³⁷.

Así pues, fueron varios los eventos programados para 1987 que contaron con alguna obra de Dominguez Alvarez y es que, efectivamente, éste pareció el año de Dominguez Alvarez. Ya a finales de 1986 la Secretaria de Estado da Cultura se dirigió, por medio de la prensa³³⁸, a todos aquellos que tuvieran obras de Dominguez Alvarez solicitando su colaboración con esta institución para organizar una gran exposición sobre el pintor en Lisboa y en Oporto en febrero y marzo de 1987. En esos anuncios se hacía referencia a que la mayoría de las obras de Dominguez Alvarez estaban en colecciones particulares y se recordaba la importancia de su pintura dentro del Segundo Modernismo portugués.

El 9 de abril de 1987, a las seis de la tarde, en la Galería Almada Negreiros situada en el número 16 de la Avenida República, en Lisboa, se inauguró la exposición *Alvarez*³³⁹.

³³⁷ Con posterioridad se publicaron las actas del Congreso. Véase: SILVA, Raquel Henriques, “A propósito de Domingues Alvarez- Para uma arqueologia do modernismo português”, *Comunicações do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, Instituto Superior de Artes Plásticas de Madeira, Madeira, 1987, pp. 109-113.

³³⁸ Véase, por ejemplo, “SEC pretende expor Dominguez Álvarez. Apelo a colecionadores particulares”, *Diário de Notícias*, 28-11-1986, o “Pinturas de Alvarez vão merecer exposição” in *Jornal de Notícias*, 29-11-1986.

³³⁹ Para cualquier información sobre esta exposición véase: ANDRADE, Pedro; “Alvarez peintre dionysiaque” in *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987, pp. 79-81. ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. pp. 20-25. “Artes Plásticas”, *Diário Popular*, 31-5-1987, p. 8. BAPTISTA-BASTOS, “A cor e o silêncio”, *Diário Popular*, 2-5-1987, pp. 12-13. CARNEIRO, Eduardo Guerra; “Abril exposições mil”, *Diário Popular*, 8-4-1987, p. 21. “Debate sobre el pintor Dominguez Alvarez”, *Diário Popular*, 20-5-1987. “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *A Capital*, 13-4-1987, p. 10. “Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Os livros do mês”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 11. MELO, Alexandre; “Dominguez Alvarez. Gal. Almada Negreiros”, *Expresso*, 25-4-1987, PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 250, de 20-4-1987, p. 21. PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 29. PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez—Retrospectiva SEC” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 252, 4-5-1987, p. 21. PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 255, 25-5-1987, pp. 28 y 29. “Pintura de Dominguez Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 20-4-1987, p. 25. PORFÍRIO, José Luis; “Alvarez: a excepção

Estaba patrocinada por el Ministério de Educação e Cultura y era la primera de una serie de exposiciones retrospectivas “destinadas —como escribía la propia Secretaria de Estado para la Cultura, Teresa Gouveia— a divulgar la obra de artistas contemporáneos o actuales que, aunque generalmente apreciados por la originalidad y calidad de su trabajo, nunca habían obtenido del Estado el reconocimiento que su intervención cultural justificaba”³⁴⁰

En total se expusieron noventa y nueve trabajos, entre ellos, los más significativos del artista. La exposición estuvo coordinada por Isabel Oliveira e Silva que tuvo a Fernando Pernes como asesor principal, si bien también contó con una comisión consultiva de la que formaron parte João Meneres Campos, Rui Feijó, Jaime Isidoro, Fernando Lanhas y Alberto de Serpa. De todo lo relacionado con la localización de las obras se encargaron Maria da Natividade Teixeira en Oporto y Mónica Romero en Lisboa y de la investigación documental Maria Augusta Maia, Dulce Helena Ferraz e Isabel Oliveira e Silva.

Además de lo que sería propiamente el catálogo³⁴¹, con motivo de la exposición se publicó un libro-catálogo que es sin duda el documento más completo y fiable que hay hasta la fecha sobre Dominguez Alvarez. El mismo estaba dividido en seis partes precedidas de una presentación en la que se incluía una nota de apertura firmada por la Secretaria de Estado para la Cultura y una relación de agradecimientos.

La primera parte, titulada “Dominguez Alvarez: la búsqueda contemporánea de su entendimiento” incluía los siguientes textos precedidos de una presentación de Isabel Oliveira e Silva: “Un Dominguez Alvarez” de Vasco Graça Moura, “Alvarez, un pintor galaico-portugués” de Fernando Pernes, “Longinquamente, Quixote” de Isabel Oliveira

irredutível”, *Expresso*, 1-5-1987, pp. 52-53. RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25. RODRIGUES, António; “Carta de Lisboa. Fora e dentro”, *Colóquio Artes*, 2ª serie, nº 74, Lisboa, septiembre 1987, pp. 68-70. “SEC pretende expor Dominguez Alvarez. Apelo a colecionadores particulares”, *Diário de Notícias*, 28-11-1986. VALDEMAR, António; “Alvarez: um caso singular do modernismo português”, *Diário de Notícias*, 13-4-1987.

³⁴⁰ GOUVEIA, Teresa (Secretaria de Estado para la Cultura); “Nota de apertura” in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, p. 11.

³⁴¹ Del mismo se tiraron mil quinientos ejemplares que incluían un breve estudio introductorio de Isabel Oliveira e Silva, una información biográfica tomada de la revista *Prelo*, un listado con las exposiciones en las que se habían mostrado obras de Dominguez Alvarez, la reproducción de varias obras expuestas e información detallada de todas las obras que estaban colgadas en la exposición: título, fecha de ejecución, técnica, soporte, medidas, si estaban o no firmadas y colección a la que pertenecían.

y Silva, “Sugestões, jogos de ohar” de Diogo Pires Aurélio, “Do lado do Bispo” de Mário Cláudio, “Poder ser” de Fernando Marques da Costa, “Pintura e nacionalismo galego” de Carlos Casares, “A/Z” de Bernardo Pinto de Almeida, “A luz de Dominguez Alvarez” de Miguel Viqueira y “Diagrama, *extratexto*” de Fernando Lanhas. La segunda parte, titulada “O espaço mítico da memória individual”, incluía: un “Álbum de familia”, el apartado “Regreso aos testemunhos do pasado”, con una reflexión Guilherme de Castilho y la transcripción de una entrevista que Isabel Oliveira e Silva realizó al pintor Mendes da Silva, y, por último, el epígrafe “Alvarez, a história e a crítica” en el que se reproducían textos sobre Dominguez Alvarez de Margarida Acciaiuoli, Raymond Cogniat, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Florido de Vasconcelos, Ramos de Almeida, Sérgio Augusto Vieira, Adolfo Casais Monteiro, Adalberto Sampaio, Alberto de Serpa, Guilherme de Castilho, Dordio Gomes, Corrêa d’Oliveira Guimarães y Miguel Torga. La tercera parte, se titulaba “Iconografía” y se correspondía con la reproducción de las obras de Dominguez Alvarez, cada una de ellas acompañadas de la información correspondiente: título, técnica, soporte, medidas, si estaba o no firmadas y la colección a la que pertenecía. Esta información y estas reproducciones han sido la base de nuestro trabajo. En la cuarta parte, titulada “Escritos del pintor”, se reproducían fragmentos de varios artículos escritos por Dominguez Alvarez. La parte quinta llevaba por título “Uma biografia, uma época”, y en ella se distinguen varios apartados: “A Escola de Belas-Artes do Porto”, en el que se aporta información sobre la relación de Dominguez Alvarez con la institución en la que se formó; “Correspondencia”, se transcriben varias cartas de Dominguez Alvarez enviadas a Adolfo Casais Monteiro y a Numídico Bessone; “Influências espanholas e a exposição de Arte Galega”, se transcriben textos de Dominguez Alvarez sobre pintores españoles y de periodistas gallegos sobre la referida exposición; “Exposições”, se reproducen fotografías de catálogos y exposiciones de Dominguez Alvarez; “A bolsa de estudo do Instituto para a Alta Cultura” se transcriben solicitudes de Dominguez Alvarez e informes favorables de sus profesores; y finalmente una síntesis cronológica y una relación de exposiciones en las que se exhibieron obras de Dominguez Alvarez. La sexta y última parte del catálogo, se centraba en la “Bibliografía”. Con aquella exposición y con aquel catálogo, según dejó escrito su principal instigadora, Isabel Oliveira e Silva, no se tuvo “la intención de dar por

concluido a Alvarez, sino la de cuestionarlo de nuevo, en la contemporaneidad del fin de siglo en que vivimos”³⁴².

Mientras estuvo abierta la exposición se organizaron actividades complementarias, entre ellas un debate sobre *Alvarez Os anos 30 — Marginalidade e Vanguarda. Que possível visão actual* que inicialmente estaba previsto para el día 16 de mayo y que finalmente se celebró el día 21 y en el que participaron Bernardo Pinto de Almeida, Isabel de Oliveira e Silva, José Luís Porfírio, Rui Mário Gonçalves, Sílvia Chico, António Rodrigues, João David Pinto Correia, Fernando Marques da Costa, João Barrento, Idalina Conde y José Manuel Machado Nunes.

La exposición, como se dijo repetidamente en la prensa, fue una “ocasión única” para redescubrir la obra de Dominguez Alvarez que llevaba años sin ser expuesta en Lisboa. Para muchos fue, incluso, un descubrimiento. Es como si durante un tiempo —y ya por entonces lo advirtió António Rodrigues³⁴³—, Dominguez Alvarez se hubiese puesto de moda. Se publicaron anuncios en la prensa, se informó sobre la exposición en la radio y en la televisión, se organizaron debates sobre su importancia y presencia en el arte portugués, se dispararon los precios de sus obras en las subastas, etc.

En cuanto a la valoración crítica de la exposición, en general, tuvo buena acogida, aunque quizá, como veremos, más por la obra en sí que por el montaje de la misma. De todas las críticas, probablemente, las más sistematizadas y completas fueron las que publicaron José Luís Porfírio en el *Expresso* y Pedro Andrade en la revista *Colóquio*. El segundo ponía la obra de Dominguez Alvarez en relación con la ebriedad y a partir de ahí desarrollaba una serie de hipótesis a las que ya hemos aludido en otras partes de este trabajo. Para Porfírio se trataba de la exposición de un “nombre fundamental y de una

³⁴² SILVA, Isabel Oliveira e; *Alvarez*, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. XVII.

³⁴³ Con motivo de la salida de la revista *Prelo* José Rodrigues escribió en *Colóquio Artes* (RODRIGUES, António; “Carta de Lisboa. Fora e dentro”, *Colóquio Artes*, 2ª serie, nº 74, Lisboa, septiembre 1987, p. 70): “dar a conocer a uno de los pintores más interesantes de los años treinta justifica plenamente el trabajo dispensado”. Sin embargo, A. Rodrigues, teniendo en cuenta que el artículo coincidía con las grandes retrospectivas de Lisboa y Oporto, con la publicación del libro-catálogo *Alvarez* por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, con la organización de mesas redondas, etc., se lamentaba de que se estuviera, por parte de “los profesionales de la historia”, “descubriendo un Alvarez dotado de una intemporalidad tan excepcional como omnipresente, en un gusto clasificatorio y reduccionista”, y por ello advertía: “¡Que Dios nos libre si está de moda!...”.

obra notable”, “un artista que sólo puede ser recordado como excepción y nunca como regla, y cuya excepcionalidad pasa por el interior de su propia obra”³⁴⁴.

Para Alexandre Melo la exposición era “una loable iniciativa de la Secretaria de Estado da Cultura”³⁴⁵. Para António Rodrigues era un “recorrido irregular pero fascinante”³⁴⁶ que permitía conocer una “rara y sorprendente imagen de la pintura portuguesa contemporánea”³⁴⁷. João Pinharanda insistía en que “su trayectoria (marginal, incómoda, no clasificable para los aficionados a las clasificaciones) encierra uno de los momentos más ricos del arte nacional”³⁴⁸. Este mismo crítico, en otro momento, escribe: “Al final, Alvarez, que no pinta nada de aquello que le sirvió de pretexto exterior, sino lo que le sale de un registro muy secreto, solitario y angustiado, es uno de los casos más interesantes de la pintura de Oporto y de la pintura portuguesa en el periodo que va entre las agitaciones de los años diez a las de los años cuarenta”³⁴⁹.

Además sirvió para que se reiteraran los clichés, aunque siempre elogiosos, sobre Dominguez Alvarez. En el *Jornal de Notícias* destacaban “su estilo personal en el que se conjugan el arte contemporáneo de su tiempo, la situación artística de Oporto y las corrientes artísticas españolas”³⁵⁰. En *A Capital* lo colocaban como “uno de los artistas más considerados del modernismo portugués y uno de los más desconocidos para los portugueses”³⁵¹. En el *Diário de Lisboa* se insistía en que “murió pobre y tuberculoso”. António Valdemar, que lo consideraba un caso singular del modernismo portugués, hablaba del sentimiento trágico de su vida³⁵². Eduardo Guerra Carneiro, citando a Flórido

³⁴⁴ PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a exceção irredutível”, *Expresso*, 1-5-1987, p. 53.

³⁴⁵ MELO, Alexandre; “Dominguez Alvarez. Gal. Almada Negreiros”, *Expresso*, 25-4-1987.

³⁴⁶ RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.

³⁴⁷ *Ibidem*

³⁴⁸ PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez—Retrospectiva SEC” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 252, 4-5-1987, p. 21.

³⁴⁹ PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 29

³⁵⁰ “SEC recorda pintura de Dominguez Alvarez” in *Jornal de Notícias*, 15-4-1987.

³⁵¹ “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *A Capital*, 13-4-1987, p. 10.

³⁵² VALDEMAR, António; “Alvarez: um caso singular do modernismo português”, *Diário de Notícias*, 13-4-1987. Además, para António Valdemar, Dominguez Alvarez era uno de esos pintores a los que todos conocen (de nombre) pero de quienes se ignora todo lo que realizaron o lo que significan en la historia del arte portugués contemporáneo. En esa misma reseña, este crítico y polemista echa en falta en la exposición muchos documentos y cuadros de la Colección de Azevedo Júnior que, en su opinión, deberían estar y, sin embargo, no están expuestos. Según dice este periodista, el padre de Dominguez Alvarez era empleado en una de las empresas de Pinto de Azevedo, y tras la muerte del hijo, le regaló no sólo cuadros y esbozos, sino también cuadernos con notas y reflexiones estéticas, apuntes de viajes e incluso utensilios de taller y

de Vasconcelos, aludía al sentido naïf de su pintura: “(...) interesado en una cierta síntesis formal, Dominguez Alvarez nos legó una pintura de sabor emocional que, a veces, recuerda a los grandes pintores naïf”³⁵³. En el *Correio da Manhã* se hablaba de su “carácter residual”³⁵⁴. Para *O Diabo* la exposición constituía “una oportunidad para apreciar la obra de este pintor desconocido del público, maestro ‘espolgante’ (sic) del paisaje y autor de una obra que los coleccionistas guardan ce losamente”³⁵⁵.

Y tratándose de Dominguez Alvarez tampoco pudieron faltar, está claro, las críticas poéticas. Entre éstas, destacamos la de Alexandre Melo para quien las obras de Dominguez Alvarez eran:

“Casas calladas y cuadradas, hombres delgados y negros, entierros y sepultureros, siguen las inclinaciones oblicuas de la lluvia y de los cargados cenicientos. Borrachos, tabernas, (auto)retratos completamente perplejos por la presencia, en el más completo cotidiano, de otro mundo.

Todo, que es nada, pasa, o mejor, se suspende, en un tiempo y en un espacio de indeterminación entre existir y ya no, entre antes y después de la muerte: y lo que en esa indefinición se exorciza (confróntese la biografía) es la propia muerte como trance dramático del pensamiento”³⁵⁶.

Y, sobre todo, la que Baptista-Bastos publicó en el *Diário Popular*:

He aquí un mundo que parece recreado a partir de los fantasmagóricos universos de Raul Brandão y de Teixeira de Pascoaes. He aquí esas humildes ternuras, esos miserables de sueño, esos rostros disconformes, esos ojos desorbitados, esa polvareda, esa niebla, ese tiempo arruinado, remoto y, sin embargo, tan próximo. Dominguez Alvarez pinta sombras resarcidas de una época que él mismo veía así, visionaba así, así transfiguraba. Recurro a un bellissimo texto de Casimiro de Brito (onde *se acumula*

objetos de uso personal. António Valdemar dice que tuvo el privilegio de conocer muchas de esas piezas y documentos, sin embargo nosotros, en estos diez años de investigación y pese a conocer esta información casi desde el principio, no pudimos dar con ellos, pese a haber insistido varias veces y por distintas vías. Cabe preguntarnos: Si realmente existen, ¿dónde están?, ¿por qué a quienes hemos preguntado, en principio personas bien informadas, dudaban de su existencia o no la negaban directamente?, si esa colección existe, ¿por qué resulta tan difícil acceder a ella?

³⁵³ CARNEIRO, Eduardo Guerra; “Abril exposições mil”, *Diário Popular*, 8-4-1987, p. 21.

³⁵⁴ “Lisboa e Porto inauguram sete exposições”, *Correio da Manhã*, 9-4-1987, p. 14.

³⁵⁵ “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *O Diabo* (suplemento “Diabíssimo”), 14-4-1987, p. 9.

³⁵⁶ MELO, Alexandre; “Dominguez Alvarez. Gal. Almada Negreiros”, *Expresso*, 25-4-1987.

o pó?) y lo aplico, por entero, a esta fascinante y perturbadora pintura: «Eso, eso que sobra, el resto, la basura, la belleza, la quintaesencia —el resultado final de todos esos crímenes— ¿qué es? ¿El Ser o tan sólo su ilusión? La Obra está viva, quiero decir está corrupta y su poder, como todo el poder, no es más que una corrupción pasajera que va a acabar en el suicidio»³⁵⁷.

Por eso, tras recomendar encarecidamente su visita, insiste:

Creo, repensadas bien las palabras, que todos nosotros estamos allí, omnipresentes, equidistantes, fluidos y enigmáticos, en ese arte mágico, atormentado e imponderable. Espectros, bultos fugaces y precarios, efímeras quimeras, la lividez de una existencia sin ventanas, vidas desamuebladas de esperanza. Es el color, ¡y los colores!, ese color, esos colores palustres, en el albor de tímidas mañanas o en el ocre cálido, en el lila sorprendente de majestuosos ocasos³⁵⁸.

Y Baptista-Bastos, entusiasmado con la obra, acaba por reinventarse al pintor que él hubiera querido para ella:

Quien lo conoció en vida, en Oporto y alrededores lo señalaba como un loco, o como un poeta ebrio, o como un profeta, iluminado y provisto de sueños secretos, demenciales. Creo que recorría las calles, entrada la noche, gesticulante y silencioso, en un imaginado diálogo con interlocutores que no desobedecían, un destino, tal vez, trazado en vanas estrellas; pasos que se movían, sutiles y únicos, camino de extrañas galaxias. Un poeta, un pintor que se disolvía, que se rehacía en la pintura, que se suicidaba todas las noches para resucitar a la noche siguiente. Pienso que con gritos. Creo que con pesadillas silenciosas y rígidas. Y transfiguraba (¿desfiguraba?) esos ritos y esas pesadillas en cuadros muy bellos, en cuadros que su época despreció, que sólo los amigos raros resguardaron, avaramente, de la muerte total³⁵⁹.

No obstante, la exposición también recibió críticas negativas y algunas bastante fuertes, sobre todo en lo que tenía que ver con el montaje y la organización de la muestra. José Rodrigues la calificó como “una retrospectiva apresuradamente organizada”³⁶⁰. Y en otro artículo dijo que “los cuadros habían sido ineficazmente expuestos en un espacio

³⁵⁷ BAPTISTA-BASTOS, “A cor e o silêncio”, *Diário Popular*, 2-5-1987, p. 12.

³⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 12-13.

³⁵⁹ *Ibíd.*

³⁶⁰ RODRIGUES, António; “Carta de Lisboa. Fora e dentro”, *Colóquio Artes*, 2ª serie, nº 74, Lisboa, septiembre 1987, p. 70.

difícil”³⁶¹. También se mostró contrariado con el montaje de la exposición el crítico João Pinharanda para quien “la imagen de esta pintura (de entendimiento tan personal, tan alejada de las reglas y de los sentidos de la pintura nacional) se ve perjudicada por el montaje y la selección de las piezas: optando por la sobreacumulación de pinturas, muchas de ellas de calidad menor”³⁶² con lo que perdía fuerza la visión de conjunto. En otro momento, João Pinharanda se lamenta de “la inaccesibilidad del catálogo, del montaje y de la selección, poco abierta a las nuevas lecturas que necesitaba el pintor”³⁶³.

También José Luis Porfírio consideraba que el número de obras expuestas era excesivo dadas las dimensiones de la Galería Almada Negreiros. Y escribía: “... la excesiva acumulación no siempre facilita la lectura de la obra, sino que ahoga las mejores obras del artista, estableciéndose una difícil relación de lectura entre la cantidad y la calidad de las obras expuestas”³⁶⁴.

Tampoco el libro-catálogo que se editó al tiempo que la exposición y que hemos descrito anteriormente, recibió muchos elogios. António Rodrigues decía que las obras habían sido reproducidas “en un libro, cuyo precio prohibitivo de 4800 escudos no se justifica por la mala calidad de las reproducciones”³⁶⁵. En el *Diário Popular* podía leerse: “No son afortunados, como ya dijimos, ni la organización ni el montaje. Mucho menos afortunado es incluso el libro sobre la obra del artista editado por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, cuyas reproducciones en color no se corresponden, en la mayoría de los casos, con el original”³⁶⁶. José Luis Porfírio lo calificaba como “una publicación demasiado híbrida”, y si bien se mostraba comprensivo con las razones que pudieron llevar a editar una obra con estas características, y aún admitiendo su enorme utilidad, escribía: “a pesar del lujo y del precio, me queda la nítida impresión de un trabajo interrumpido a la mitad, de una organización de textos y otros documentos que podrían conducir a resultados con menos sabor de improvisación”³⁶⁷.

³⁶¹ *Ibíd.*

³⁶² PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 250, 20-4-1987, p. 21.

³⁶³ PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 255, 25-5-1987, pp. 28 y 29.

³⁶⁴ PORFÍRIO, José Luis; “Alvarez: a excepção irredutível”, *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.

³⁶⁵ RODRIGUES, António; “Carta de Lisboa. Fora e dentro”, *Colóquio Artes*, 2ª serie, nº 74, Lisboa, septiembre 1987, p. 70.

³⁶⁶ “Artes Plásticas”, *Diário Popular*, 31-5-1987, p. 8.

³⁶⁷ PORFÍRIO, José Luis; “Alvarez: a excepção irredutível”, *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.

Sin embargo, todos los críticos recomendaron visitar la exposición: António Rodrigues, pese a las críticas que hace al montaje de la muestra, insiste en la necesidad de visitarla: “subráyese, una exposición que no hay que perderse”³⁶⁸. También en el *Diário de Lisboa*, “por la calidad de los trabajos expuestos” se recomendaba su visita. Para el crítico del *Diário Popular*, “pese a las deficiencias en la organización y en el montaje de la exposición, la misma era una oportunidad única para conocer la obra de una de las figuras más representativas, e injustamente olvidadas, del Segundo Modernismo”³⁶⁹. También João Pinharanda, a pesar de la “sobrecarga de imágenes (y textos), de calidades evidentemente dispares”, reconocía que la exposición era “esencial”³⁷⁰. En otro momento la considera una “fundamental retrospectiva de un pintor fundamental”³⁷¹. En el *Correio da Manhã* se decía que había llegado la hora de hacer justicia a Dominguez Alvarez y para ello “bastaba con visitar la muestra”³⁷². Con todo, quien recomendó la exposición con mayor insistencia fue, sin duda, Baptista-Bastos:

“Más que necesario, es urgente, indispensable, consumirla con la mirada (como pretendía Malraux), sumergir nuestros sentimientos más aseados y cándidos en ese océano donde los presagios de las tormentas, los emisarios de todos los dolores y de todas las muertes se mueven lentamente, pausadamente, detenidamente”³⁷³.

Y, en otro párrafo de su crítica, aún insiste:

Repito, es urgente asistir al renacimiento, a la resurrección de este gran pintor . Dominguez Alvarez, hijo de gallegos, una cultura viva y antigua como la sangre que se expresa en la singularidad de una visión peculiar de un mundo peculiar. El de él. El suyo y el nuestro. Cuando un hombre así se expone, mucho más hombres están en juego³⁷⁴.

³⁶⁸ RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.

³⁶⁹ “Artes Plásticas”, *Diário Popular*, 31-5-1987, p. 8.

³⁷⁰ PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 29

³⁷¹ PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 255, 25-5-1987, p. 28.

³⁷² “Lisboa e Porto inauguram sete exposições”, *Correio da Manhã*, 9-4-1987, p. 14.

³⁷³ BAPTISTA-BASTOS, “A cor e o silêncio”, *Diário Popular*, 2-5-1987, pp. 12.

³⁷⁴ *Ibidem*. pp. 12-13.

Unos meses después, esta misma exposición, con características similares y organizada por las mismas personas que se habían encargado de su montaje en Lisboa, fue inaugurada a primeros de julio por el ministro de Educación y Cultura, João de Deus Pinheiro, en la Casa Serralves de Oporto³⁷⁵.

La iniciativa fue igualmente muy bien recibida por la crítica³⁷⁶ y por el público³⁷⁷ portuenses. En la prensa se repitieron frases del tipo “Alvarez vuelve a Oporto”, “Alvarez pintor portuense”, etc., y se insistió mucho y reiteradamente en la “íntima” relación que existía entre el pintor y la ciudad. Luego hubo también críticas más sentidas, como la de Eduardo Paz Barroso en el *Jornal de Notícias* —y que estaba en la línea de las realizadas en Lisboa por Alexandre Melo o Baptista-Basto—, para quien la obra de Dominguez Alvarez, más que una pintura que queda en el recuerdo, era un imaginario que salía al encuentro de la memoria³⁷⁸. Por lo demás los comentarios fueron similares a los que ya hemos reseñado de Lisboa, por lo que no insistimos más en ello.

A partir de 1987 Dominguez Alvarez es un nombre consagrado en la pintura portuguesa. Su obra pasa a ser imprescindible, si no lo era antes, en cualquier certamen colectivo de cierta importancia. Por ejemplo, en 1988 se celebró en la Galería de Arte del Casino de Estoril una exposición titulada *De Columbano aos nossos dias*³⁷⁹ y, por

³⁷⁵ Para todo lo referido a esta exposición véase: “Alvarez na Casa de Serralves”, *Diário de Notícias*, 16-7-1987, p. 56. BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatoria’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13. “Centenário de Amadeo comemorado em outubro”, *O Comércio do Porto*, 19-7-1987, p. 18. DORMINSKY, Mário; “Mostra da Alvarez enche ‘Serralves’”, *O Comércio do Porto*, 4-7-1987, p. 25. “Pintura de Alvarez no Porto”, *JL Jornal das Letras, Artes e Ideias*, nº 261, 6-7-1987, p. 2. “Pinturas de Alvarez vão merecer exposição” in *Jornal de Notícias*, 29-11-1986. “Retrospectiva de Dominguez Alvarez e Património da União de Bancos”, *Jornal de Notícias*, 2-7-1987, p. 11. “Série de iniciativas de qualidade visitadas por 20 mil pessoas”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-7-1987, p. 29; “Três exposições na Casa de Serralves”, *Jornal de Notícias*, 4-7-1987, p.11.

³⁷⁶ se dijo, por ejemplo, que Dominguez Alvarez era autor de una obra llena de sutilezas, a veces tocada por una espontaneidad ingenua, y capaz de profundos contrastes con ambientes dramáticos y taciturnos. Véase: “Retrospectiva de Dominguez Alvarez e Património da União de Bancos”, *Jornal de Notícias*, 2-7-1987, p. 11.

³⁷⁷ por ejemplo, en la prensa se dijo que la Casa Serralves había recibido más de veinte mil personas en su primer mes de funcionamiento, parte del cual coincidía con la muestra de DA. Véase “Alvarez na Casa de Serralves”, *Diário de Notícias*, 16-7-1987, p. 56.

³⁷⁸ BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatoria’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13

³⁷⁹ Sobre esta exposición puede verse: “Artes Plásticas: exposições em Lisboa e Estoril” (Suplemento “Diabissimo”), *O Diabo*, 28-6-1988, p. 12; “De Columbano aos nossos dias” in *Diário de Lisboa*, 23-6-1988, p. 29; “38 artistas desaparecidos”, *Diário Popular*, 15-6-1988, p. 34.

supuesto, se expusieron dos obras atribuidas a Dominguez Alvarez. La exposición se montó como una colaboración entre esta galería y la Galería Nasoni de Oporto. En el texto de presentación que se incluía en el catálogo se decía:

La exposición que ahora se muestra reúne algunas decenas de nombres tal vez de la época más importante del Arte en Portugal; entre ellos están los mejores naturalistas; los precursores del modernismo, los autores del surrealismo, algunos neorrealistas y neofigurativos consagrados. Son cincuenta años de pintura en Portugal que, una vez más en colaboración con la Nasoni, nos es posible presentar.

En total se expusieron ochenta y una obras de diversos artistas portugueses³⁸⁰. Concretamente se expusieron dos obras menores atribuidas a Dominguez Alvarez, y ambas, según se dice en el catálogo, autenticadas por la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Se trata de un óleo sobre tela sin título en el que aparece un cruce de caminos en un jardín con una fuente en primer plano; y otro óleo, en este caso sobre madera, que muestra el rostro de un hombre en primer plano, y que con posterioridad ha sido subastado varias veces.

A finales de la década de los ochenta la Casa Serralves de Oporto decidió incluir en su programación una serie de exposiciones sobre colecciones privadas. En febrero de 1988 le correspondió el turno a la colección de Jaime Isidoro³⁸¹ con la que se montó la exposición *Obras da coleção particular de Jaime Isidoro*, en la que, obviamente, había presencia de Dominguez Alvarez.

³⁸⁰ Fueron éstos: Alberto de Souza (2), Almada Negreiros (5), Dominguez Alvarez (2), Alves Cardoso (1), Alves de Sá (2), Amadeo de Sousa Cardoso (5), António Carneiro (2), António Saúde (1), António Soares (5), Areal (2), Armando de Basto (1), Artur Loureiro (1), Botelho (2), Cândido Costa Pinto (3), Carlos Reis (1), Celestino Alves (1), Columbano (1), D'Assumpção (4), Diogo de Macedo (2), Dordio Gomes (4), Eduardo Luis (2), Eduardo Viana (1), Francis Smith (2), Francisco Franco (2), Henrique Franco (2), Jorge Barradas (6), Júlio (3), Leal de Câmara (2), Malhoa (1), Marques de Oliveira (2), Mily Possoz (4), Ofélia Marques (2), Pavia (3), Silva Porto (1) y Sousa Pinto (1) (entre paréntesis se indica el número de obras que se expuso de cada artista).

³⁸¹ Éste, en la nota de apertura del catálogo, explica el porqué de su vocación de coleccionista: Era en el tiempo en el que la obra de arte moderno casi no tenía aceptación en Portugal. Y yo, perdido en el entusiasmo de seducir y orientar a coleccionistas (la Galería Alvarez fue fundada, con cierto escándalo, en 1954), enveredé, por primera vez, por los caminos de la colección, hasta el punto de ya no saber distinguir entre el gusto de pintar y el gusto de coleccionar, descubriendo, por la experiencia, que la felicidad de contemplar —y de poseer— la obra de arte es tan importante como la de su creación.

En total se expusieron cuarenta y nueve obras entre pintura, dibujo y escultura³⁸², pero curiosamente sólo una de ellas era de Dominguez Alvarez, concretamente su obra *Paisagem de Castela-Soria*, un óleo sobre tela de 50 x 68 centímetros, que ya había sido expuesto en 1958 con el título *Paisagem Castelhana*, y que entonces pertenecía a la colección de Luíz Camarinha.

De esta exposición, que estuvo abierta entre febrero y marzo de 1988, se publicó un catálogo de buena presentación gráfica que incluía información detallada de las obras expuestas y un texto introductorio de Joaquim Matos Chaves.

Otro certamen celebrado por entonces en el que también se exhibió alguna obra de Dominguez Alvarez fue en la exposición itinerante *A Terra e o Homem*, organizada por el Servicio de Exposiciones y Museografía y el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, y que estuvo patente, entre otros lugares, en la localidad de Alpiarça del 2 de abril al 2 de mayo de 1989, con motivo del 75º aniversario de su concejo.

Esta exposición estaba constituida por veinticuatro obras de veinticuatro artistas y tenía como hilo argumental el paisaje y las distintas formas de verlo y de pintarlo. De Dominguez Alvarez se expuso un paisaje titulado *Pintura*, que pertenecía a la colección de Fundación Calouste Gulbenkian y que se reproducía en color en el catálogo.

Así pues, a finales de la década de los ochenta, como acabamos de ver, la obra de Dominguez Alvarez parecía como si se hubiese puesto de moda y fueron muchas las exposiciones colectivas que no perdieron la ocasión de exponer algún cuadro suyo. Al calor de este entusiasmo se realizó también una película dirigida por Noémia Delgado sobre la figura y la obra de Dominguez Alvarez que llevaba por título *Quem Foste, Alvarez?*.

³⁸² En pintura expusieron Albuquerque Mendes, Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso, Ângelo de Sousa, António Areal, António Palolo, António Quadros, Armando Alves, Artur Loureiro Bual, Carlos Calvet, Carlos Mesquita, Cruzeiro Seixas, Dominguez Alvarez, Domingos Pinhos, Eduardo Viana, Fernando Lanhas, João Dixo, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Júlio Pomar, Júlio Resende, Manuel Baptista, Manuel D'Assunção, Mário Cesariny, Nadir Afonso, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Paula Rego, Pedro Casqueiro, Raul Pérez, Sara Afonso, Viera da Silva, Vítor Fortes y Z. L. Darocha. Los dibujos eran de la autoría de António Soares, Carlos Botelho, Costa Pinheiro y Júlio; y las esculturas de Ângelo de Sousa, Carlos Barreira, José Rodrigues y Zulmiro de Carvalho.

El film, que estaba en la línea del trabajo documental que por entonces había realizado Paulo Rocha sobre la figura de Amadeo de Souza Cardoso, fue dirigido, como decimos, por Noémia Delgado, a partir de un texto crítico de Fernando Pernes. Con él se pretendía recrear el ambiente en el que había vivido y pintado Dominguez Alvarez, así como su obra, de la que se presentaban muchos primeros y primerísimos planos. A lo largo de la película se recogen en voz en *off* los testimonios de Arménio e Ilse Losa, Fernando Lanhas, Guilherme Camarinha, Jaime Isidoro, Manuel Gonçalves y João Meneres Campos. De la producción de la misma se encargó Ernesto P. Monteiro que participó también como ayudante de dirección. El papel de Dominguez Alvarez fue interpretado por el actor Tito Almeida mientras que Aurora Gaia participó como actriz invitada.

Lamentamos sinceramente que las circunstancias personales de Noémia Delgado no nos permitieran indagar más en todo lo relacionado con esta película que fue emitida en el programa “Artes e Letras” de la Radio Televisión Portuguesa en octubre de 1988. Mostramos, en contrapartida, su ficha completa:

Alvarez

(Títulos de crédito)

Investigación y argumento: Noémia Delgado

Consultor principal y texto crítico: Fernando Pernes

Locución de texto y poema de Miguel Torga: Luís Gaspar

Locución de poema de Alberto de Serpa: Rui Jacques

Fotografía: Artur Moura

Asistencia de imagen: Boldt Guedes

Sonido: Júlio Abrunhosa

Montaje sonoplastia: Pedro Pinheiro, Noémia Delgado

Anotadora: Isabel C. Moura

Maquilladora: Aurora Inocência

Producción y asistente de realización: José Ernesto P. Monteiro

Productor delegado zona norte: A. E. Teixeira Lopes

Productor delegado de la Radio Televisión Portuguesa: Luís Avelar

Comentarios por orden alfabético: Arménio Losa e Ilse Losa, Fernando Lanhas, G. Camarinha, Jaime Isidoro, Manuel Gonçalves, João Meneres Campos.

Colaboración especial (por orden alfabético): A. E. Teixeira Lopes, Dario Alves, Gustavo Bastos.

Fragmentos de cartas a A. Casais Monteiro, Numídico Bessone y documentos: Tito Almeida .

Música: Chopin, Scott Joplin, Mozart, Tuna Universitaria Compostelana y Milladoiro.

Figuración especial: Ana Paula Gonçalves y grupo de estudiantes.

Agradecimientos (por orden alfabético): Biblioteca Municipal de Vila do Conde, Consulado General de España en Oporto, Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, Fundación C. Gulbenkian y Galería Nasoni, Museo Nacional de Arte Contemporánea (actual Museo del Chiado), Museo Nacional Soares dos Reis, y a todos los coleccionistas particulares autorizaron la filmación de las obras de Dominguez Alvarez.

Laboratorio de sonido: Radio Televisión Portuguesa

Mezclas: Calado Saúde.

Laboratorio de imagen y efectos especiales: Tóbis Portuguesa.

Dirección: Noémia Delgado.

RTP/cor/1988

Luego, en la década siguiente, la de los noventa, la obra de Dominguez Alvarez se siguió exponiendo con cierta asiduidad, aunque siempre de forma muy parcial y con una mínima repercusión o trascendencia. En esta década de los noventa Dominguez Alvarez aparece ya como un nombre consagrado de la pintura contemporánea portuguesa y es en calidad de ello en la que se mostraron algunas de sus obras, casi siempre formando parte de exposiciones temáticas o históricas. Es también muy frecuente que se exhiban algunos de sus cuadros con intención comercial, y de hecho, como ya analizamos en otra parte de este trabajo, es un pintor que aparece con asiduidad en las subastas de arte. Tanto por una cosa como por otra es por lo que, a partir de aquí, prescindimos de seguir haciendo un seguimiento exhaustivo de la exposición de su obra, ya que la información que podemos aportar es mínima y absolutamente irrelevante. Aquellos casos en los que la misma pudo tener una mayor repercusión ya aparecen reseñados en otros apartados de este trabajo. No obstante, nos resistimos a pasar por alto algunas muestras particularmente importantes y que tuvieron lugar en los últimos años, por lo que terminaremos este apartado aludiendo a ellas aunque sólo lo hagamos de pasada y sin entrar en profundidades.

Ya vimos cómo en 1965, siendo director de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto Carlos Ramos, se organizó una gran exposición didáctica titulada *Dois Séculos de Modelo Vivo 1765-1965*, en la que se hacía un recorrido por la historia del arte portugués de las dos últimas centurias, tomando como base las pruebas escolares que muchos de estos artistas habían tenido que elaborar por su relación con esa institución portuense. En 1995 la Facultad de Bellas Artes montó una exposición similar, denominada *ESBAP/FBAUP* que tenía como finalidad —como explicaba en el catálogo el rector de la Universidad de Oporto, Alberto Amaral— “dar a conocer a la ciudad un patrimonio artístico de enorme valor aunque poco conocido”. Se emulaba por tanto la exposición que se había montado treinta años antes.

Actuaron como comisarios de esta muestra los profesores Carlos Carreiro y Carlos Barreira que contaron con la colaboración del pintor y también profesor Ângelo de Sousa. Según explicaban ellos mismos en el catálogo, la exposición abarcaba desde las primeras piezas de Vieira Portuense (1780) hasta las últimas creaciones de los entonces todavía alumnos de los últimos cursos de la Facultad de Bellas Artes que habían sido invitados por los organizadores a participar en el evento. En total fueron 183 nombres que resumían los 215 años de existencia de la institución. “La exposición —escribían los organizadores— no es una retrospectiva de lo que fue y son las Bellas Artes de Oporto, es una visita a la memoria y a lo que ayudó a definir el espíritu de una Escuela que ahora es Facultad”.

Para la ocasión se editó un excelente catálogo coordinado por Carlos Carreiro, y con diseño gráfico de Antero Ferreira, que incluía textos de Alberto Amaral, Gustavo Bastos, Ângelo de Sousa, Carlos Carreiro y Carlos Barreira. En el mismo se reproducían las obras expuestas, con información completa sobre las mismas: técnica, soporte, medidas, datación y pertenencia, así como una breve nota biográfica sobre los artistas. En concreto, de Dominguez Alvarez, de quien se reproducía la misma copia de modelo que había sido expuesta en la exposición *Dois Séculos de Modelo Vivo* de 1965, se decía:

Alvarez nace en Oporto y saca el Curso de Pintura ESBAP en 1929, junto con otros artistas lanza el manifiesto +Além, contra la enseñanza académica de la escuela, contra los valores naturalistas y contra el arte como fenómeno mundano. En 1936 realiza su única exposición individual (Salón Silva Porto). En el año de su

fallecimiento 1942 se realiza en el Salón Silva Porto la primera exposición retrospectiva con el apoyo del Instituto Nacional de Cultura y se repite en Lisboa en la Sociedad Nacional de Bellas Artes. En 1951 exposición en el Ateneo Comercial de Oporto, 1958 exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez, 1963 exposición de Alvarez en la Gravura Colección Adolfo Casais Monteiro, 1987 retrospectiva de Alvarez en la Casa Serralves, Oporto, y después en Lisboa en la SEC. En vida participó en exposiciones colectivas, pero las exposiciones más importantes han sido retrospectivas de arte portuguesa en Portugal y en el extranjero.

Un año antes de esta exposición se había organizado en el Centro Cultural de Belem de Lisboa otra de carácter excepcional, por su calidad y por su importancia, titulada *O Rosto da máscara. A auto-representação na arte portuguesa*. Era una muestra-reflexión sobre el autorretrato en la pintura portuguesa que había sido comisariada por António Rodrigues y que estaba organizada en tres grandes apartados: *Rostrós em fuga*, *Corpos clandestinos* y *Espelhos de Atelier*³⁸³.

³⁸³ El porqué de la exposición y de su disposición y organización lo explicaba el propio comisario António Rodrigues en el catálogo: “El arte contemporáneo al considerar al individuo como centro real de la actividad artística, cuestiona la radical abdicación del sujeto y la negación de la subjetividad que el pensamiento moderno tomó como definitivo al privilegiar la función socializadora del arte.

En este contexto, la autorrepresentación recobra la máxima importancia en el debate contemporáneo, no como mero ejercicio adolescente de exhibicionismo narcisista ni como reposición del Yo romántico, sino como interrogación de los fundamentos y de los límites de la creación, ya que son sus propios autores los que se toman como objeto del acto creativo. (...) Las autorrepresentaciones de 48 artistas portugueses realizadas desde el siglo XIX hasta la actualidad son reunidas por tres núcleos autónomos e interligables, de acuerdo con una lógica de tensión de intencionalidades internas a las obras y no propiamente de orden evolutiva.

El primer núcleo retoma la vía más tradicional de la autorrepresentación y su fundamento originario (narcisista) - el conocimiento de uno mismo a través del reflejo interrogativo de su rostro en el espejo. Se le dio el título *Rostos em fuga* porque las imágenes que reúnen clarifican una imposibilidad: el rostro del espejo no puede ser el rostro que en él se refleja. Los rostros del espejo son rostros que huyen. En este grupo se incluyen los autorretratos de Domingos António Sequeira, João Cristino da Silva, Visconde de Menezes, Armando de Basto, Manuel Jardim, Francisco Metrass, António Carneiro, Aurélia de Souza, Mário Eloy, Manuel D’Assumpção, Christiano Cruz, Mário Botas, Ofélia Marques, Vieira da Silva, Miguel Barrias (Sara Barrias y José Barrias), António Dacosta, Paula Rego, Eduardo Luís, José Escada, João Jacinto, Fernando Lemos, Ângelo de Sousa y Pedro Cabrita Reis. El segundo núcleo se agrupa bajo el título *Corpos clandestinos*. Tienen en común el recurso a la imagen del propio cuerpo, pero como estrategia de recolocación del estatuto de la representación, del sujeto y de la creación. En él están reunidos los artistas: Álvaro Lapa, Helena Almeida, Jorge Molder, Gaëtan, Alberto Carneiro, Manuel Casimiro, José Paulo Ferro, Cruzeiro Seixas y Ana Jotta. El tercer núcleo, *Espelhos de atelier*, comprende aquellas obras en las que el artista se representa en el taller, genéricamente acompañado de los instrumentos de su oficio, en el sentido de la afirmación de la Autoridad del Artista. En este núcleo se incluyen: Columbano Bordalo Pinheiro, Dordio Gomes, José Tagarro, Adriano Sousa Lopes, Emmerico Nunes, Dominguez Alvarez, João Hogan, Maria Keil, Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme Santa Rita, José de Almada Negreiros, António da Costa Pinheiro, Filipe Rocha da Silva, Manuel Vilarinho y Julia Ventura. Para más información véase: *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa*. Centro Cultural de Belem - Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994 (Catálogo).

Sobre esta exposición antológica se editó un excelente catálogo con ilustraciones en color que incluía biografías de los artistas representados y textos introductorios de José de Monterroso Teixeira, António Rodrigues, José Gil, Carlos M. Couto S. C. y Agustina Bessa Luis. El texto referente a Dominguez Álvarez, de quien sólo se exponía su famoso *Auto-retrato*, estaba escrito por Bernardo Pinto de Almeida y en él, entre otras cosas, se decía:

Sólo pintó autorretratos. Desde el inquietante e inquisitorial *Bispo* al flaco *D. Quixote* revisto en el espejo de una alucinación de ajenjo, del *Compostelano* al demencial *Homem da Cartola* o incluso aquellos hombrecillos sin rostro y temblando que eran siempre él, borracho, multiplicándose por la provinciana tristeza de las calles de Oporto.

En todos esos retratos la misma mirada de sorda y obstinada tristeza y soledad transbordándose hacia la locura, la misma visión sin objetivo ni propósito, la honda interrogación, sin dimensión filosófica, sobre el sentido y el destino del mundo y de las cosas que, en su ingenuidad, no sabía verbalizar³⁸⁴.

El día 12 de febrero de 1999, casi cinco años después de que se clausurara la exposición *O Rosto da Máscara—Autorretrato na Arte Portuguesa*, se inauguró en el Centro de Arte Moderna de la Fundación Calouste Gulbenkian una exposición de temática similar, aunque más modesta. Nos referimos a *Auto-retratos da Coleção*, con la que se pretendía mostrar las obras que con este tema existían en los fondos del Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Esta muestra, ya lo decía Jorge Molder en el catálogo, no pretendía confrontarse con aquel excelente trabajo de José Rodrigues en *O Rosto da Máscara*, ni tampoco sucederle, sino, tan sólo, mostrar algunas de estas figuras que existían en la colección.

La exposición estaba compuesta por 68 piezas, seleccionadas por los comisarios Jorge Molder y María José Moniz Pereira, de diversos artistas portugueses del siglo XX, desde los pioneros del modernismo, como Amadeo, Santa Rita o Almada, hasta los más

³⁸⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa*. Centro Cultural de Belem - Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994 (Catálogo), p. 328.

recientes como Cabrita Reis o Daniel Blaufulks³⁸⁵. De Dominguez Alvarez se expuso únicamente su *Autorretrato* al óleo, si bien en algunos casos, los menos, se mostraron varias obras de un mismo artista, por ejemplo de José de Almada Negreiros, Ofélia Marques, Ana Hatherly o Mário Eloy.

Acompañando a la exposición se editó un catálogo bastante ilustrado aunque poco explicativo donde apenas se daba información sobre las obras y tan sólo unas breves indicaciones biográficas sobre el autor. De Dominguez Alvarez se decía:

Nacimiento: 1906, Oporto.

Inicio público de actividad artística: 1929-Exposición del grupo «+além», Salón Silva Porto, Oporto.

1ª exposición individual: 1936-Salón Silva Porto, Oporto

Local de actividad: Oporto.

Muerte: 1942, Oporto.

A la exposición se le reprochó, por parte de la crítica, una escasa vocación didáctica, una disposición confusa y una falta de contextualización artística, histórica y cultural; por lo que, pese a la advertencia de Jorge Molder en el catálogo la exposición, fue comparada³⁸⁶ inevitablemente, y para demérito suyo, con la aún reciente *O Rosto da Máscara—Autorretrato na Arte Portuguesa* del Centro Cultural de Belem.

Por último, nos parece interesante reseñar, aunque sólo sea brevemente, la exposición (+ *de*) **20 grupos y episodios no Porto do século XX** que se inauguró el 4 de febrero de 2001 en la Galeria Municipal do Palácio, en Oporto. Esta exposición, organizada por el Ayuntamiento de Oporto en el año en que la ciudad había sido designada Capital Europea de la Cultura, fue en realidad una retrospectiva de los movimientos artísticos más

³⁸⁵ En total había obras de 39 artistas, a saber, Adriano Sousa Lopes, Amadeo de Souza-Cardoso, Abel Manta, Santa Rita Pintor, Armando Basto, Dordio Gomes, Domingos Rebelo, José de Almada Negreiros, António Soares, Bernardo Marques, João Carlos, Carlos Botelho, Sara Afonso, Mário Eloy, Carlos Carneiro, Dominguez Alvarez, Ofélia Marques, Olavo d'Eça Leal, João Hogan, Frederico George, Vitor Palla, Fernando de Lemos, Lima de Freitas, Ana Hatherly, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, António Areal, José Escada, Helena Almeida, Jorge Guerra, Álvaro Lapa, Maria Beatriz, João Lixo, Gaëtan, Vítor Pomar, Mário Botas, Júlia Ventura, Pedro Cabrita Reis y Daniel Blaufulks

³⁸⁶ SALDANHA, Nuno; “Auto-Retratos: De Quem Para Quê e Para Quem?”, *Arte Ibérica*, nº 23, abril, 1999, pp. 26-30.

destacados del panorama cultural de Oporto a lo largo del siglo XX³⁸⁷. De ahí que nos pareciese particularmente interesante, ya que las pocas obras que se expusieron de Dominguez Alvarez pudieron ser contempladas dentro de un amplio conjunto artístico a cuya dignificación deben de haber contribuido tanto como cualquier otra.

La muestra arrancaba en 1906 con las primeras actividades de la Sociedad de Belas Artes de Oporto y terminaba en 2000 con el movimiento *Caldeira 213*. En medio se incluía a todos los movimientos o artistas cuya obra hubiera sido significativa de la vida artística portuense de los últimos cien años. El evento se completaba también con una serie de documentos sobre galerías, publicaciones, cronología, etc. que ayudaban a comprender las circunstancias en las que las actividades plásticas exhibidas se habían llevado a cabo.

A los organizadores de la exposición se les criticó el haber aprovechado insuficientemente las posibilidades de esta iniciativa, el haber reunido demasiadas piezas en tan poco espacio, el haber hecho un montaje precipitado, confuso y poco didáctico y el que algunas de las obras expuestas fuesen poco significativas del movimiento o del artista representado, sin embargo, y aún así, “ la exposición es una oportunidad única —lo escribía Ana Paula Machado— para ver reunidas piezas emblemáticas del modernismo portugués y portuense, imágenes fundamentales para la comprensión de la actividad artística en el periodo que siguió a la revolución del 74 y algunos de los caminos apuntados en la producción actual”³⁸⁸.

³⁸⁷ Intentos de revisar el panorama artístico de Oporto a lo largo del siglo XX ya se habían llevado a cabo con anterioridad, de ello fueron ejemplo la *Exposição Levantamento da Arte do Século XX no Porto*, organizada en 1975 por el Centro de Arte Contemporânea (germen del actual Museu de Arte Contemporânea), o las exposiciones “*O Porto*” *Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore* (febrero de 1981) y *80 anos de Arte no Porto. Futebol Clube do Porto (1906-1986)*, ambas organizadas por la cooperativa Árvore, la primera para celebrar sus veinte años de existencia y la segunda para conmemorar el 80 aniversario de la fundación del mayor club deportivo de la ciudad.

³⁸⁸ MACHADO, Ana Paula; “Galeria Municipal do Palácio. (+ de) 20 grupos y episódios no Porto do século XX”, *Arte Ibérica*, año 5, nº 44, marzo, 2001, p. 64.

4. Dominguez Alvarez y el Grupo

Mais Além

Fue ayer distribuido por las mesas de los cafés y las esquinas de las calles un panfleto impreso en papel de envolver y con caracteres futuristas (*Jornal de Notícias*, 28-4-1929)

A propósito del grupo *Mais Além*

El 11 de abril de 1929, por la tarde, y en los jardines de São Lázaro, justo enfrente de lo que era la Escuela Superior de Bellas Artes —actualmente la Biblioteca Pública Municipal de Oporto— se rindió homenaje al, por entonces recientemente fallecido, pintor Marques de Oliveira. Aquella exposición-homenaje se organizó con todo el boato y la parafernalia con los que, también entonces, las instituciones consagraban a los muertos: primero se descubrió un busto tapado con una bandera, luego una autoridad leyó un discurso seguido de otro discurso de otra autoridad, y así varias veces, y todos los discursos eran muy aplaudidos y coincidentes. Y como los uniformes y los coches oficiales suelen ser muy llamativos, los alrededores se llenaron de curiosos—según decían las crónicas de la época— y las fuerzas del orden se vieron obligadas a marcar distancias. Y a guardarlas.

La de aquella tarde de primavera fue del estilo de otras conmemoraciones: el busto, que representaba la imagen de Marques de Oliveira, era de la autoría de Soares dos Reis, y la bandera, la de la ciudad de Oporto. En cuanto a los discursos, primero tomó la palabra el Gobernador Civil de Oporto, en representación del ministro de Instrucción Pública, luego lo hizo el Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de la ciudad, después Guedes de Oliveira como director entonces de la Escuela de Bellas Artes y también Marques da Cunha, en nombre de la familia del artista homenajeado y de la comisión promotora. Y todos destacaron la labor impagable de Marques de Oliveira como hombre, como artista y como maestro de artistas, el valor incalculable de su obra, el justísimo homenaje que se le rendía, etc., etc. Y las autoridades —civiles y militares— coincidían en los aplausos con los asistentes, todos ellos —según las mismas crónicas— ilustres portuenses de las letras, de las artes y de las ciencias. Entre los cuales: Joaquim Costa, João Grave, Acácio Lino, Júlio Ramos, José de Brito, Marques da Silva, Leopoldo

Mourão, Antero de Figueiredo, Romualdo Torres, Joaquim Lopes, Martins Gaspar, Júlio Pina, Aires de Gouveia, Emanuel Ribeiro, Oliveira Ferreira, José Teixeira, Sousa Caldas, Heitor Cames, Américo Tavares, Fernandes Gomes, Alberto Silva en representación del Grupo Silva Porto, Manuel Lúcio, Artur Loureiro, y un largo etcétera.

Y luego, pero ahí estaban ya sólo los más escogidos, entraron en las instalaciones de lo que era la Escuela de Bellas Artes, también para descubrir, aunque en este caso no un busto, sino una placa, y continuar con los discursos y las “salvas de palmas”. Fue la hora de que tomara la palabra el reputado arquitecto Marques da Silva, presidente del Consejo de Arte y Arqueología, para decir “só algumas palavras de saudade e admiração”¹; y luego le siguió Aarão de Lacerda, profesor de la Facultad de Letras y Presidente de la Asociación de Periodistas y Hombres de Letras de Oporto, que hizo un recorrido por la loable biografía del artista homenajeado, de su labor y su importancia. Y aún hubo tiempo para leer las cartas de adhesión de los ausentes Teixeira Lopes, António Carneiro o João Augusto Ribeiro, o la que desde Lisboa envió el Grupo Silva Porto; e incluso, y esto, como veremos, tuvo su repercusión, para que Licínio Pinheiro Perdígão, en nombre de la Asociación de los Antiguos y Actuales Alumnos de la Escuela de Bellas Artes², solicitase a la comisión administrativa del Municipio que se le diera el nombre de Marques de Oliveira a una de las calles de la ciudad³, concretamente la que entonces se llamaba Rua do Paço dos Patos.

Después debieron despedirse para volver a encontrarse de nuevo a las nueve de la noche, en el Ateneo Comercial de Oporto, en lo que iba a ser propiamente la inauguración de la exposición de óleos del artista homenajeado, y que había sido organizada por los pintores Júlio Pina y Aires de Gouveia. Y nuevamente, en un salón completamente lleno, y con la presencia de innumerables señoras⁴, volvieron los discursos y las alabanzas, en este caso en las voces de Francisco Morgado, vicepresidente de la asamblea general del Ateneo, y del crítico y ensayista Joaquim Costa.

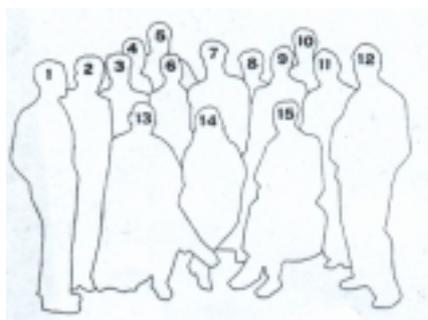
¹ “Homenagem póstuma a Marques de Oliveira”, in *O Primeiro de Janeiro*, 12-4-1929, p. 3.

² S.C. “A consagração a Marques de Oliveira”, in *A Voz*, 13-4-1929, p. 3.

³ “A consagração do pintor Marques de Oliveira” in *Diário de Notícias*, 12-4-1929, p. 2.

⁴ “O ‘*Diário de Notícias*’ no Porto: A homenagem póstuma a Marques de Oliveira” in *Diário de Notícias*, 13-4-1929, p. 4.

La prensa, al día siguiente, volvió a dar cuenta de la inauguración de la exposición, con el mismo despliegue y admiración con los que el día anterior había informado de los



1. J. Cruz Lima, 2. L. dos Reis Teixeira, 3. Augusto Gomes, 4. Arménio Losa, 5. Januário Godinho, 6. Duarte Camarinha, 7. Adalberto Sampaio, 8. Abel Moura, 9. Artur Justino, 10. Dominguez Alvarez, 11. Mendes da Silva, 12. Ventura Porfírio, 13. Fortunato Cabral, 14. Laura Costa, 15. F. Cunha Leão.

homenajes que le rindieron en la Escuela de Bellas Artes y en los jardines de San Lázaro. Casi todas las crónicas coincidían en calificar al acto como solemne, distinguidísimo y elegante⁵, incluso lo valoraban como uno de los más notables acontecimientos de arte de los últimos años⁶. O como escribía el periodista de *O Primeiro de Janeiro*, una lección, bien nítida y bien fuerte, que sirve para hacernos la tierra más rica, más bella y más amada⁷.

⁵ *Ibidem*

⁶ “Novidades no Porto: A homenagem póstuma ao pintor Marques de Oliveira” in *Novidades*, 13-4-1929, p. 8.

⁷ “Homenagem póstuma a Marques de Oliveira. Abertura de exposição e conferência”, in *O Primeiro de Janeiro*, 13-4-1929, p. 4.

Pues bien, sirva esta introducción para contextualizar el ambiente, no sólo artístico sino también social, que se vivía en Oporto cuando apareció el manifiesto *Mais Além*. Solo así podremos valorar, en su justa medida, la carga de rebeldía y displicencia que demostraron aquellos muchachos, todos estudiantes de Bellas Artes, cuando pocos días después de aquel homenaje publicaron ese manifiesto. Con él, no sólo estaban proponiendo nuevas formas de expresión plástica, sino que estaban cuestionando, e incluso ridiculizando, a la intelectualidad bienpensante portuense y a su concepción estética.

Sin duda, el atrevimiento de cuestionar la figura artística de Marques de Oliveira, en el momento y de la forma en que se hizo, iba mucho más allá de una simple disidencia de gusto, era la manifestación expresa del desprecio por lo establecido y por los establecidos.

Los firmantes de aquel escrito, como decimos, no sólo estaban despreciando la obra de Marques de Oliveira, que probablemente era lo que menos les importaba, sino que estaban descalificando el juicio crítico y los criterios estéticos de quienes le habían homenajeado. Por eso, la contestación a aquel manifiesto por parte de toda la prensa diaria fue unánime, rápida y airada, porque los que respondieron no sólo salían, como se decía, en defensa de Marques de Oliveira, sino, y sobre todo, en defensa propia.

Debió ser en la tarde del 27 de abril, cuando un grupo de muchachos de unos veinte años, todos ellos estudiantes de los primeros cursos de Bellas Artes, comenzaron a distribuir por las esquinas y por los cafés, una hoja volandera, impresa en papel de envolver —el mismo tipo de papel en el que dos años antes había empezado a imprimirse en Coimbra la revista *Presença*— que llevaba por título “em defesa da arte ao público do pôrto a propósito das recentes homenagens a marques de oliveira”.

Ese texto, todo escrito en minúsculas y con una presentación nada convencional, que había sido impreso en la tipografía V^a. J. Batalha de Oporto y revisado por la censura, decía⁸:

⁸ Dada la importancia del texto, y pese a su extensión, hemos optado por traducirlo en su integridad e incluirlo en este capítulo. En la traducción hemos tratado de respetar al máximo la expresión gráfica del

Vosotros asistentes desde hace días en esta ciudad a las fiestas realizadas en memoria del fallecido pintor marques de oliveira...

Hubo discursos, descubrimiento de placas, inauguración de un monumento, gran escarceo en los periódicos, etc...etc... y después de todo esto en lo que se adivinaba un flagrante ambiente de ficción, nos convidan a visitar la exposición conjunta de sus obras en las salas del ateneo comercial do porto.

Se pregunta: — ¿Llaman entonces a aquello que se encuentra en el a. c. p. la obra de un gran artista?



Manifiesto *Mais Além* (Alvarez, IN-CM, Lisboa, 1987)

¿Existirá el derecho de engañar así al público de una ciudad entera?

¿Qué idea se hará él del arte al ver la vacuidad de las obras allí expuestas y después de haberle llenado los oídos de nebulosas encomiásticas a la persona de su autor?

¿Hasta dónde descenderá el sentido sublime de la palabra — arte— em Portugal si hasta llegamos a clasificar a **Marques de Oliveira** como uno de sus mayores exponentes?

¡No! ¡Que el artista fallecido perdone el vernos obligados a perturbar su memoria en el descanso sagrado de la muerte!

texto original, así, se han mantenido las palabras que aparecen entre guiones —la palabra arte, por ejemplo, siempre que aparece, está precedida y seguida de guión—, los sombreados, las cursivas, las mayúsculas y minúsculas, las líneas que estructuran el espacio del texto, etc. En el anexo documental de este trabajo se reproduce fotocopiado el manifiesto original.

Que él reciba incluso la afirmación solemne de nuestra admiración como hombre y hasta como profesor, admiración que adquirimos bajo el testimonio de aquellos que le conocieron... Pero como artista ¡No!

El hombre murió, su voz se pierde bajo las cuatro paredes de un túmulo, no es ya ocasión de atacarlo. Pero su obra queda en la tierra, a gritar, a ejercer influencia en la cadena de los acontecimientos que siguen, y la crítica se puede referir a ella sin por eso faltar el respeto al culto de los muertos!

Marques de Oliveira era un amigo del arte.

Acreditamos que tuviese por él una dedicación sincera y eso nos lleva a creer que a su memoria le será incluso grato este rasgo de franqueza en defensa de aquello que él amaba.

Sí, sin duda, él acompañará nuestra protesta contra aquellos que aprovechan el —arte— como un pretexto para evidenciarse en un tendedero miserable de vanidades y de adulaciones; contra aquellos que todo lo elogian y todo lo admiran, unos porque hacen de la crítica una profesión que se vende y se soborna, otros porque no poseen la nobleza de carácter necesaria para manifestar con franqueza sus verdaderas opiniones.

¡Aprovechamos pues la oportunidad para levantarnos en defensa del arte contra el descrédito en el que le quieren hacer sossobrar (sic)!

¡Nos compete eso, como estudiantes de —bellas artes— ya que otras personas no lo supieron hacer!

Y ahora se torna necesario declarar que, al contrario de lo que pareció, los alumnos de esta escuela no se hicieron representar oficialmente en aquel homenaje, visto que para eso no fueron consultados.

Si es verdad que alguien habló en nombre de ellos es porque entonces tomó para sí mismo, espontánea y estoicamente ese encargo ...

Entremos en el ateneo y veamos la exposición:

¿Qué hay allí de verdaderamente emocionante, que nos machaque e impresione?

¿Hay allí algo que se pueda clasificar de grande, de inédito, de original, de progresivo en —arte?

¡Nada!

Aquel conjunto de cuadros, en cualquier época y dentro de cualquier escuela que sea apreciado, no pasa de una exposición vulgar ni se levanta nunca por encima de la banalidad!

Todo aquello está parado; a no ser en aquellas pequeñitas impresiones de viaje, hay allí un ambiente de sensaciones atrofiadas, de sensaciones que el pincel del pintor no consiguió transmitir a la tela.

Creemos que él habrá sentido los motivos que lo inspiraron, pero la verdad es que toda la emoción que haya pasado por su alma, murió debajo de una preocupación constante por vencer las dificultades técnicas, pero dificultades ya vencidas por otros hace mucho.

El —arte— tiene como fin producir emociones no espíritus que lo observen.

Y la obra de **marques de oliveira**, salvo raras excepciones, sólo nos muestra un gran esfuerzo de observación y de visión. Es casi fotográfica. Ella es por así decir una tapadera colocada encima de la emoción: —escondiéndola.

Toda la sensibilidad del artista quedó sepultada debajo de aquella exactitud de líneas que tanto le preocupaba, dentro de aquel rebuscamiento de valores que le caracteriza.

Es como decimos: —En el alma de su autor había tal vez poesía, sin embargo su obra la ofuscó y nos muestra tan sólo una gran habilidad, una minuciosa observación visual!

Y la finalidad del —arte— no es mostrarnos la habilidad del autor.

Nos pueden decir que ese defecto era propio de la época en la que él vivió y pintó: —pero la verdad es que entre su propia escuela, fuera y dentro de Portugal hubo artistas que vencieron muchas dificultades hasta entonces inexploradas trayendo así nuevos avances de realización y a esos de algún modo se les puede ya considerar grandes.

¡Las muestras de técnica sólo tienen valor cuando aportan algo de nuevo y de progresivo!

Y a este respecto nada de nuevo nos trajo.

Mucho habría que decir sobre la exposición. Mucho que algún día se dirá si fuese preciso...

A nuestro parecer toda la personalidad del artista a través de su obra se resume en las siguientes palabras de guedes de oliveira que figuran en el propio catálogo de la exposición y nos parecen las únicas cosas acertadas de las dichas a este respecto en el transcurso de los homenajes a los que nos referimos: *artista más reflexivo que inspirado*, a no ser en aquellas *maravillosas tablitas que son de toda su obra lo que más me seduce por la sinceridad, por la gracia, por la atención y por la elegancia de la realización*.

Por lo demás, todo es convencional, vulgar incluso; y como dice el propio autor de las palabras que hace poco transcribimos, aquellas pequeñas impresiones no bastan *para fijar la supremacía de un gran nombre*.

Es necesario que todos se convenzan de que el —arte— tiene sobre sí una gran misión: —la de [ser] transformadora de las sociedades.

El —arte— es algo que grita, que nos contorsiona y nos abre la sensibilidad.

marques de oliveira no consiguió nada de esto.

¡No! Si él era un espíritu de artista como dicen, debemos estar de acuerdo en que su obra fue un auténtico fiasco.

Una de dos: —O **marques de oliveira** no tiene el valor que le atribuyen o entonces sus grandes obras no aparecieron en la exposición, con lo que sus organizadores procedieron por tanto sin la consciencia de aquello que hacían

¿Y por qué no se dijo ya esto? ¿Por qué no supieron ser sinceras las personas que por su responsabilidad y conocimientos tenían la obligación de hacerlo? ¿Por qué se perdió tiempo en engañar al público con críticas confusas, elogios y discursos inoportunos en un conjunto de palabras fofas e incluso comparaciones absurdas, sin

sentido? ¿Cuándo podrá por fin contar el público de oporto con una crítica competente y digna?

¡Es necesario que en el futuro haya más recelo a la hora de disertar con ligereza sobre asuntos relativos al —arte!

¡Es necesario que él sea algo más que un simple pedestal para aquellos que se quieren evidenciar o un pretexto pueril para reuniones de sociedad elegante!

¡Nuestro grito es pues en defensa del—arte —contra aquellos que disponen de él en favor de sus conveniencias personales!

¡Es contra éstos contra los que se levanta nuestra protesta! Sabemos ya de antemano que nuestras palabras sonarán mal a los oídos de mucha gente, dentro e incluso fuera de oporto.

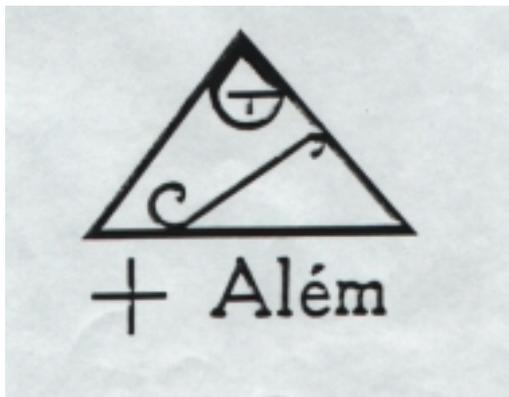
Sin embargo ellas son un grito de sinceridad de los únicos, tal vez, que hasta ahora al hablar de marques de oliveira supieron ser sinceros.

Y estaba firmado, en este orden, por Ventura Porfírio, Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Artur Justino Alves, Américo Soares Braga, José Dominguez Alvarez, Mario Cândido Morais Soares y Adalberto Sampaio.

La prensa diaria reaccionó con extrema dureza, siempre argumentando que lo hacía en defensa de Marques de Oliveira, cuya memoria había sido ultrajada, pero seguramente también espoleada por las críticas que los propios periodistas recibían en el manifiesto. En él se decía: “¿Por qué se perdió tiempo en engañar al público con críticas confusas, elogios y discursos inoportunos en un conjunto de palabras fofas e incluso comparaciones absurdas, sin sentido?”. Y aún: “¿Cuándo podrá por fin contar el público de oporto con una crítica competente y digna?”.

Es más, se acusaba a los críticos de ignorantes o de torpes, en el primer caso, porque habían atribuido a Marques de Oliveira un valor que éste no tenía; en el segundo, porque de tenerlo, ese valor no había estado presente en la exposición, y ellos, sin embargo, no se habían dado cuenta. E incluso, esos *meninos*, como despectivamente se refería la prensa diaria a los firmantes del manifiesto, se atrevían a exigirles que “en el futuro haya más

recelo a la hora de disertar sobre asuntos relativos al arte”. Y, por si aún era poco, les recordaban, con cierto sarcasmo, que el arte debe ser “algo más que un simple pedestal para aquellos que se quieren evidenciar o un pretexto pueril para reuniones de sociedad elegante!”.



Logotipo del grupo *Mais Além*

No cabe duda de que esta crítica, muy en la línea de la que venía haciendo desde Coimbra la revista *Presença*, era excesiva para los oídos de quienes, instalados en la reseña y el elogio, vivían de escribir en los periódicos. Mucho más si entonces escribir sobre algunos temas, por ejemplo los temas relacionados con las artes plásticas, no iba más allá de acumular adjetivos, encadenar elogios, reiterar méritos y

exaltar a las autoridades por el acierto de haber asistido a tal o cual exposición u homenaje.

Por eso, resulta fácil de entender que la prensa que con tanta complacencia festejó el homenaje a Marques de Oliveira, reaccionase con prontitud a la difusión del manifiesto. El periódico que primero respondió fue el *Jornal de Notícias*. Este matutino, que había informado del evento en memoria de Marques de Oliveira en términos absolutamente elogiosos, fue el primero que, el 27 de mayo —un día antes que el resto—, aludió al asunto señalando que “fue ayer distribuido por las mesas de los cafés y las esquinas de las calles un panfleto, impreso en papel de envolver y con caracteres futuristas, en el que se hacen afirmaciones ultrajantes a la memoria añorada y respetable de ese glorioso maestro de la pintura portuguesa contemporánea que fue Marques de Oliveira”⁹. El mismo empeño que había demostrado al elogiar la figura de Marques de Oliveira, puso luego en denostar el manifiesto, en una actitud sin duda coherente, pero también sumamente conservadora y hasta poco inteligente, pues, como ha reconocido el propio Ventura Porfírio, lo que ellos más deseaban era provocar una reacción de este tipo.

⁹ “Foi ultrajada a memoria do pintor Marques de Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 27-4-1929, p. 2.

Sin embargo, es lógico que se sintiese herido y atacado quien había comenzado la crónica del 12 de abril sobre el homenaje a Marques de Oliveira diciendo: “La ciudad de Oporto —siempre celosa de proclamar sus virtudes cívicas y demostrar la gratitud a sus hijos ilustres— homenajeó ayer, públicamente, a esa extraordinaria figura de artista que todo el país admira y que para siempre quedará eterno por su obra maravillosa”¹⁰. Y para quien Marques de Oliveira era: “el más honesto y sabedor de todos los maestros ilustres que han pasado por la Escuela de Bellas Artes de Oporto y quien todavía hoy, en tierras de Francia, es el orgullo de nuestro arte nacional”¹¹.

Por eso, el 27 de abril, en un artículo no firmado y titulado “Fue ultrajada la memoria del pintor Marques de Oliveira”¹², se decía que aquel manifiesto era un panfleto mal intencionado que representaba “una campaña baja y miserable” con la que se pretendía dañar la honestidad y el valor de Marques de Oliveira. Y se refería siempre al pintor naturalista como “Artista”, con mayúsculas, entrando así al trapo de la provocación de los firmantes del manifiesto que habían osado escribir su nombre con minúsculas.

Para este articulista, los firmantes del manifiesto —que habían cometido la insolencia de cuestionar “la justicia de los homenajes póstumos que la ciudad de Oporto y el Estado” habían prestado a la memoria del pintor portuense—, eran tan sólo simples aspirantes a provocadores que habían expresado su irreverencia suprimiendo las mayúsculas de los nombres propios, lo que para este periodista anónimo era una ridiculez nada original, porque, como recordaba, ese recurso ya había sido utilizado en Francia por Émile Armand y en Portugal por “Ferreira de Castro en los primeros años de su carrera literaria”. Por eso, afirmaba el periodista del *Jornal de Notícias*, “esas infantilidades ya no interesan” y mucho menos cuando con ello se había querido “lamentablemente” “disminuir una figura notable —y hacer mofa de los que noblemente la homenajearon”. Y como “las irreverencias” sólo “se comprenden y aplauden cuando tienen un sentido de justicia, y éste no es el caso”, el periodista se sublevaba “contra la liviandad de los firmantes del manifiesto”, a los que consideraba unos “dennadie absolutamente desconocidos en la ciudad”.

¹⁰ “Uma homenagem póstuma a Marques de Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 12-4-1929, p.2.

¹¹ *Ibíd*em

¹² Los entrecomillados de este párrafo y los tres siguientes están tomados de este artículo. Véase: “Foi ultrajada a memoria do pintor Marques de Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 27-4-1929, p.2.

Por eso, si crítico era este periódico con el manifiesto, mucho más lo era con sus firmantes: “un grupo de nueve *meninos* sin vergüenza ni conciencia”—a los que se refería constantemente, siempre en cursiva, como *meninos* o *ilustres desconocidos*. Y a los que acusaba —“para honra del arte nacional y del buen nombre del medio social portuense”— de ser: “absolutamente ignorados como ciudadanos y como artistas”; lamentándose de que alguno de ellos pudiera haber sido alumno de Marques de Oliveira: “nos repugna creer que cualquiera de aquellos *meninos* haya sido alumno del gran Maestro, por no haber sabido apreciar un honor tan inmerecido”.

Finalmente, tras felicitarse porque el manifiesto sólo hubiera provocado “la más calurosa y justificada repulsa de todos los que de él tuvieron conocimiento”, terminaba el artículo lamentando que “la insólita actitud de aquellos *meninos* ” hubiera sido simplemente ridícula, si no fuera porque “para nuestra vergüenza” representaba “un insulto a la educación cívica”, “a la buena moral” e, incluso, “una afronta al brío de nuestra raza!...” (¡Ahí es nada!).

Es probable que esta actitud particularmente combativa del *Jornal de Notícias* tuviese relación con el hecho de que el ensayista y crítico Joaquim Costa, que había inaugurado con una conferencia sumamente elogiosa la exposición de Marques de Oliveira¹³, fuese colaborador de este periódico, y es también posible que “el distinguido camarada” que había informado al cronista de *Jornal de Notícias* de la existencia de tal manifiesto, fuese precisamente Joaquim Costa. Ahora bien, esta afirmación no pasa de ser una conjetura, tal vez hasta desacertada, pues en ninguna de las réplicas al manifiesto *Mais Além* se menciona su nombre ni las mismas aparecen firmadas.

No obstante, no fue el *Jornal de Notícias* el único periódico que respondió airadamente al manifiesto. El capitalino y monárquico *A Gazeta* titulaba su sección de Oporto: “Irreverencia sacrílega”, y dando prioridad a esta noticia sobre cualquier otra de las ocurridas el día 27, informaba de que había sido “distribuido por la ciudad un manifiesto, escrito en papel de envolver y pintarrajeado de imágenes futuristas en el que

se calumniaba la obra de Marques de Oliveira”¹⁴. Para este corresponsal anónimo, que llamaba al manifiesto, haciendo un juego de palabras, “mais abús” (por similitud fonética con “abuso”, sustantivo éste con un significado similar al que tiene en castellano), los firmantes del manifiesto estaban más allá “de las fronteras de la razón, de la justicia y de la lógica”. Y descalificaba sin consideración a esos “originales paladinos del arte”, que no habían sabido sino “amontonar injurias y dislates” con los que faltar el respeto a la memoria de los muertos.

También el *Diário de Notícias* se mostró en desacuerdo con el manifiesto. Según nos contó de viva voz Adalberto Sampaio, cuando fueron a llevarlo a la delegación de este periódico en Oporto, su corresponsal, probablemente José de Miranda, ofendidísimo, les amenazó diciéndoles: “Quando voces fizerem uma exposição vão ver a porrada que eu lhes vou dar por causa disto”.

Ahora bien, no toda la prensa respondió al manifiesto, y de hecho más de un periódico lo silenció intencionadamente. Por ejemplo el conservador y apostólico *Novidades* no hizo ninguna referencia al acontecimiento, aunque sí tuvo espacio para informar sobre una exposición de pintura que aquel mismo día habían inaugurado las alumnas de Artur Loureiro en el taller que el viejo profesor tenía en el Palacio de Cristal.

También los periódicos portuenses *O Comércio do Porto* y *O Primeiro de Janeiro*, silenciaron el manifiesto, si bien en éste último, y en primera página, el Director de la Escuela de Bellas Artes, el republicano Guedes de Oliveira, que había tenido una presencia destacada en los homenajes a Marques de Oliveira y que era colaborador habitual de este periódico, escribió un artículo titulado significativamente “Os abusos em nome da arte”¹⁵. En él, aunque sin nombrar al manifiesto *Mais Além*, se denunciaban y descalificaban los muchos excesos que se habían cometido con la excusa de que se salía en defensa del arte. Y por si quedaba alguna duda de a quien iba dirigido aquel artículo,

¹³ Buena parte del texto de esa conferencia aparece reproducido el 13 de abril de 1929 en el *Jornal de Notícias*, en el artículo “O artista e o homem: um notavel trabalho crítico literário do sr. dr. Joaquim Costa” in *Jornal de Notícias*, 13-4-1929, p. 7.

¹⁴ “A Gazeta’ no Porto. Irreverencia sacrílega”, *A Gazeta*, 28-4-1929, p. 3. El resto de entrecomillados de este párrafo pertenece a este mismo artículo.

¹⁵ “Em defesa da arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-4-1929, p. 2.

al día siguiente se aclaraba que donde se leía una “docena de hombres” debía leerse “docena de muñecos”, y donde se decía “oscuro” debía decirse “obsceno”.

Pero no fue sólo la prensa que había sido descalificada en el manifiesto la que le salió a su encuentro, también muchos alumnos de la Escuela de Bellas Artes se sintieron ofendidos por la iniciativa del grupo *Mais Além*, y mostraron públicamente su disconformidad enviando cartas a los principales diarios de Oporto, con el pedido de que éstas fuesen publicadas. Así, por ejemplo, *O Comércio do Porto*¹⁶, que significativamente había silenciado la distribución del manifiesto, se mostró inmediatamente dispuesto a su publicación y ya el día 28 lo hacía en los siguientes términos:

“A propósito de um manifiesto infeliz publicado por algunos alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto sobre la personalidad artística del gran maestro Marques de Oliveira, recibimos las siguientes cartas de justificada protesta, que gustosamente publicamos:

Habiendo sido distribuidos por la ciudad unos panfletos titulados “En defensa del arte”, de la autoría de un grupo “Mais Além”, formado por algunos alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, nosotros, los abajo firmantes: Homero Ferreira Dias, Ricardo Guilherme Spratley, Antonio Janeira, Victor Mesquita, David Moreira da Silva, Licínio P. Perdigão, Ernesto Camillo Korrodi, Bruno Reis, Manoel Rodrigues, Alberto Bessa, Vasco de Lacerda Marque, João Pereira Braga, Armenio Losa, Eduardo Martins¹⁷, alumnos también de la misma Escuela, le rogamos que se digne, por medio de su considerado periódico, en aclarar a los interesados y al público en general, que nada tenemos que ver con la campaña iniciada contra los homenajes

¹⁶ “A homenagem a Marques de Oliveira”, *O Comércio do Porto*, 30-4-1929, p. 3.

¹⁷ De todos los firmantes de esta carta de repulsa tan sólo los arquitectos Arménio Losa, David Moreira da Silva y Vasco de Lacerda Marques, alcanzaron cierta notoriedad. El primero es considerado uno de los pioneros del Movimiento Moderno en el norte de Portugal. Fue uno de los fundadores del ODAM y estuvo asociado durante muchos años con el arquitecto Cassiano Barbosa. Además de su labor como arquitecto (es autor, entre otros, del edificio de la *CUF* en la Praça da Galiza de Oporto o de la fábrica de cervezas de Leça de Bálio) es significativa su importancia en el planeamiento urbanístico de Oporto y Vila Nova de Gaia. Por su parte, David Moreira da Silva, después de diplomarse en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto lo hizo en la Escuela de Bellas Artes de París en 1939. Allí se sintió profundamente atraído por las formas «Art deco», influencia ésta, que es perceptible en la mayor parte de las obras que después dirigió en la zona de Oporto. También alcanzó cierto reconocimiento Vasco de Lacerda Marques, que era hijo de Teotónio L. Marques, con quien realizó el edificio del antiguo *Rádio Clube Português* en Lisboa en 1934. También colaboró de la exposición del Mundo Portugués de 1940; y es autor del proyecto del *Hotel de Monfortinho* (1948). El resto —incluido Ernesto Camillo Korrodi, que era hijo de Ernest Korrodi, un escultor y decorador suizo que vino a Portugal a dar clases, y que, aunque no era arquitecto, terminó también haciendo proyectos para edificios—, no dejó una obra de especial significado.

prestados al maestro Marques de Oliveira, y que nos sublevamos decididamente contra las malas intenciones del grupo que lo patrocina.

No habiendo sido posible, por motivos ajenos a nuestra voluntad, reunir un mayor número de firmas representativas de los alumnos de la E.B.A.P., que reprueban tanto la campaña iniciada como los medios de los que se sirve el “Grupo Mais Além”, su autor, nos limitamos a salvaguardar nuestra responsabilidad personal”.

Esta misma carta apareció también en el *Jornal de Notícias* y en *O Primeiro de Janeiro*, otro de los periódicos que había silenciado la distribución del manifiesto y que, sin embargo, se hizo eco de las protestas contra el mismo.

No obstante, esta carta no fue la única. También en el *Jornal de Notícias* se aludía a otra enviada por João Pimentel Junior y S. Martinho do Campo, también alumnos de la Escuela de Bellas Artes que protestaban contra el manifiesto¹⁸; y otra en *O Primeiro de Janeiro* firmada por Abel de Moura, Agostinho Salgado, Dionísio da Silva, Cândido da Silva Junior, Manuel Teixeira Lopes, Gonçalves Torres y Antonio Mendes da Silva¹⁹, y redactada en términos similares, en la que además se decía:

“No habiendo sido posible reunir a todos los alumnos del curso especial de pintura, bien por estar éstos ausentes o por la rapidez con la que se tomó esta resolución, fueron omitidos los nombres de algunos alumnos de esta especialidad que del mismo modo desapruban los falsos criterios iniciados por el grupo *Mais Além* contra los homenajes al maestro Marques de Oliveira.

En señal de protesta salvaguardamos también nuestra responsabilidad personal”.²⁰

¹⁸ “Homenagem a Marques d’Oliveira. A propósito dum manifesto”, *Jornal de Notícias*, 28-4-1929, p. 2.

¹⁹ De este grupo, el pintor que alcanzó mayor notoriedad fue Agostinho Salgado, al que ya aludimos en la introducción de nuestro trabajo, que fue primero profesor de Dibujo Técnico y después conservador del Museo Nacional Soares dos Reis, siendo autor de una obra naturalista en la que predomina el paisaje y el retrato. También gozaron de cierto reconocimiento el escultor figurativo Manuel Teixeira Lopes, sobrino del conocido escultor Teixeira Lopes, del que existen monumentos en Mirandela o Alijó, y que fue durante mucho tiempo profesor de Dibujo Técnico y responsable de la Casa Museo Teixeira Lopes, en Vila Nova de Gaia; y los pintores Manoel Rodrigues y Mendes da Silva. El primero destacó sobre todo como acuarelista, labor por la que obtuvo el premio Roque Gameiro en 1954; Mendes da Silva, que expuso varias veces en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, es, sobre todo, autor de una obra en la que predominan los paisajes y las figuras. Abel de Moura, que luego expuso con el Grupo *Mais Além* fue durante mucho tiempo Director del Instituto de Restauración José de Figueiredo.

²⁰ “Em defêsa da arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-4-1929, p. 3.

Sin embargo, en esta polémica, los firmantes del manifiesto *Mais Além* tampoco estuvieron solos. No todas las cartas que se recibieron en las redacciones de los periódicos y que estaban firmadas por alumnos de Bellas Artes, eran para rechazar el manifiesto, también las hubo de solidaridad con los firmantes del mismo. Cosa distinta es que las mismas se publicaran con la misma facilidad que se habían publicado las anteriores. De hecho, en el *Primeiro de Janeiro* del 30 de abril se decía que también se había “recibido una carta firmada por dieciocho alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto diciendo que, si bien no todos estaban de acuerdo con la doctrina expuesta en el manifiesto del *Grupo Mais Além*, protestaban, sin embargo, contra la manera en que ciertos colegas habían manifestado su desagrado atribuyendo malas intenciones al referido grupo”²¹. Sin embargo, la carta de éstos no se reproducía ni tampoco se daba sus nombres, algo que sí se había hecho con las cartas anteriores.

También los propios firmantes del manifiesto, ante las reacciones adversas de sus compañeros, escribieron rápidamente a la prensa reafirmando en sus planteamientos iniciales, pero esta contrarréplica no tuvo repercusión, sobre todo, porque no quisieron dársela. Así en el *Jornal de Notícias* del día veintiocho se decía: “Recibimos del Grupo *Mais Além* un artículo sobre este caso, en el cual confirman lo que escribieron en el manifiesto. Por absoluta falta de espacio, dejamos para el próximo número la publicación de una larga referencia a ese artículo”²².

Sin embargo, esa larga referencia nunca llegó a publicarse. Como tampoco volvió a publicarse nada sobre el manifiesto en el resto de periódicos; de ahí que tengamos la sospecha de que hubo una especie de acuerdo entre los periodistas para no hablar más de este asunto. Tal vez conscientes de que los muchachos de *Mais Além* lo que querían era hacer ruido, y que para evitarlo, debieron pensar, lo mejor era no darles espacio. Fuera por lo que fuere, lo cierto es que la no publicación de aquella carta y el silencio posterior sobre el asunto privaron a la ciudad de Oporto de un debate público entre los propios estudiantes de Bellas Artes²³ que hubiese resultado sumamente interesante en términos artísticos. Un debate que, por otra parte, hacía mucha falta.

²¹ “Em defêsa da arte”, *O Primeiro de Janeiro*, Op. Cit., p. 3.

²² “Homenagem a Marques d’Oliveira. A propósito dum manifesto”, *Jornal de Notícias*, Op. Cit., p. 2.

²³ De toda esta polémica que se entabló en la prensa entre los estudiantes de Bellas Artes que estaban a favor del manifiesto y los que estaban en contra, es llamativo el caso del pintor Abel de Moura, que fue uno

No obstante, este manifiesto, que apareció cuando la prensa portuguesa aguardaba con expectación la inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y pocos días después de que la *Comissão da Censura de Lisboa* enviara una circular a las redacciones de los periódicos exigiendo no pormenorizar sobre determinados hechos, como los crímenes pasionales o los suicidios²⁴, tuvo, sin embargo, una repercusión relativa fuera de Oporto. De hecho, en las publicaciones, digamos, más intelectuales, la noticia apenas si fue recogida. Por ejemplo, en la revista de cultura nacionalista *Nação Portuguesa* no se hizo la más mínima mención; tampoco en la portuense *Portucale* (que, sin embargo, con los años, inauguró con un artículo sobre el Grupo *Mais Além*, una sección en la que se quería reseñar las actividades culturales más importantes ocurridas en Oporto desde 1910²⁵). La publicación del mismo, sin embargo, sí fue recogida, aunque de forma sucinta, en *Seara Nova* y en *Presença*.

Seara Nova, la revista por excelencia de los intelectuales de izquierdas, se hizo eco de la publicación del manifiesto en su sección “Publicações recibidas”²⁶, dedicándole la misma atención que a *La Gazeta Literaria* de Madrid o al boletín mensual de cultura gallega *Nos*. Exceptuando esta alusión, no hubo ninguna otra referencia al manifiesto, ni tampoco a la exposición que el grupo realizó en noviembre de 1929, aunque sí se hizo una crítica firmada por las iniciales MM a las exposiciones que en esas mismas fechas realizaron Sarah Affonso y José Tagarro²⁷, este último, el encargado de ilustrar las portadas de *Seara Nova* durante la mayor parte de 1929.

También en una sección equivalente recogió la revista *Presença* la difusión del manifiesto. En la misma se decía: “presença registra: la publicación, en Oporto, del manifiesto en defensa del arte —al público de oporto a propósito de los recientes homenajes a marques de oliveira— por el grupo: mais além”²⁸. Además, *Presença* también se hizo eco, y en tono elogioso, de la exposición que unos meses después el

de los firmantes de una de las cartas enviadas al director de *O Comércio de Oporto* protestando contra los falsos criterios del Grupo Mais Além y que sin embargo luego colaboró con este grupo en la exposición que el mismo organizó en el Ateneo Comercial de Oporto en noviembre de 1929.

²⁴ “Varias noticias: a censura” in *Notícias do Sul*, 28-4-1929, p.1.

²⁵ M. J. “O Grupo + Além”, *Portucale*, 1º suplemento, 2ª serie, Oporto, 1962. pp. 26-27.

²⁶ “Publicações recibidas: Em Defesa da Arte” in *Seara Nova*, nº 160, 9-5-1929, p. 248.

²⁷ M.M. “Exposição de Sarah Affonso e José Tagarro” in *Seara Nova*, nº 191, 12-12-1929, p. 365.

²⁸ “Presença registra”, *Presença*, nº 20, abril-mayo 1929, p. 11.

grupo organizó en el Salón Silva Porto²⁹, y aún más detalladamente, con extensa crítica firmada por Adolfo Casais Monteiro, de la que organizaron en enero de 1931 en el Ateneo Comercial de Oporto.

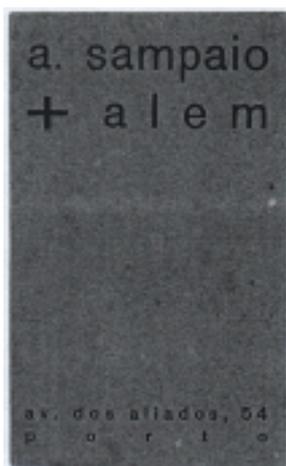
Ahora bien, pero ¿cómo se ideó lo de este manifiesto?, ¿quién lo redactó?, ¿dónde? ¿por qué eligieron ese tipo de papel y aquella forma de distribuirlo? ¿y el nombre, de dónde lo sacaron? ¿y el grupo, cómo lo formaron?, ¿existía propiamente conciencia de grupo?, ¿por qué al poco tiempo todo se deshizo como agua de borrajas?, ¿qué fue de sus componentes? En fin, a éstos y a otros interrogantes trataremos de dar respuesta en los próximos párrafos.

Para esas respuestas fueron fundamentales las conversaciones, detenidas y reiteradas, que mantuvimos con Ventura Porfírio y Adalberto Sampaio. Con éste en el verano de 1997 en la Rua San Roque da Alameda de Oporto, con aquél un poco antes, y luego también después, en Castelo de Vide, casi siempre al caer la tarde y casi siempre en el jardín. El trato con uno y otro ha sido, probablemente, lo más formativo y entrañable de estos casi diez años de trabajo. Consiéntase el atrevimiento de dejar aquí, en medio del texto, mi agradecimiento.

Según me contaron estos artistas, el ambiente de Oporto, en lo que a las artes plásticas se refiere, era mortecino. Allí nunca pasaba nada. Dentro de la Escuela de Bellas Artes, siempre, lo de siempre, era lo mejor, y nunca había tiempo ni predisposición para cuestionar lo que se hacía o para hablar de lo que de nuevo se estaba haciendo en otros sitios. Y si alguna vez algún alumno se atrevía a plantear algo al respecto siempre había alguna voz autorizada que cortaba la conversación diciendo que aquello eran “modernidades”.

Por eso, venía a decir Adalberto Sampaio, el grupo fue un tanto casual y bastante heterogéneo, surgido así un tanto improvisadamente, y unido más por disconformidades comunes que por criterios coincidentes. Entre las primeras estaría el rechazo a los planteamientos que se seguían en la Escuela, sobre todo ese afán académico por unificar criterios y desconsiderar las particularidades.

²⁹ “Presença regista”, *Presença*, nº 23, diciembre 1929, p. 14.



Tarjeta de visita de Adalberto Sampaio

Esto, en un momento en el que los estudiantes más inquietos ya conocían, aunque mal, las obras de Picasso o de Dalí, y se sentían sin duda mucho más atraídos por las noticias que llegaban de Francia que por los criterios pedagógicos de sus profesores. Los manifiestos, las posturas de rebeldía, los desplantes futuristas, etc., eran mucho más atractivos y determinantes para algunos de estos estudiantes de los primeros años de Bellas Artes que el virtuosismo y reconocimiento académico que les ofrecía la Escuela.

Además, se tenía la sensación de que en Oporto estaba todo por hacer, de que la modernidad aún no había llegado y de que ellos eran de alguna manera los llamados a inventarla. Tengamos en cuenta que si Lisboa ya sufría las consecuencias de estar en la periferia de Europa, Oporto no era, al menos en términos plásticos, sino la periferia de Lisboa. Por eso, si los artistas de la primera generación modernista vivieron de los ecos de París, a Oporto esos ecos llegaron ya muy atenuados, y hasta mal traducidos en algunos casos. Se entiende así la curiosidad que sentían, por ejemplo, por Almada, una suerte de Marinetti lisboeta, a quien admiraban más por su pose que por su posición y al que conocían más por la Conferencia Futurista del Teatro República de mayo de 1917, que por su obra plástica o literaria, si bien ésta, al menos a algunos, no les pasaba desapercibida. Cuenta a este respecto Adalberto Sampaio:

A Amadeo de Souza Cardoso lo conocíamos sólo de oídas, como tampoco conocíamos bien a Picasso ni a otros, porque, por no tener, no teníamos ni acceso a las revistas extranjeras, ya fuera porque tampoco teníamos dinero o porque aquéllas no llegaban a Oporto. Pero a Almada sí, a él le seguía en todo lo que él hacía, en libros, revistas...³⁰

Ilustrativo de la carencia de referentes estéticos que existía en Oporto en relación con la modernidad y de lo alejada que estaba la Escuela de la misma, es lo que nos contó Adalberto Sampaio a propósito de una exposición que hicieron por entonces en Oporto

³⁰ *Sampaio, reporter com H* (Catálogo Prémio Especial Humor 1993) Salão Nacional de la Caricatura, Oeiras, 1993.

los pintores Augusto y Tomas de Melo “Tom”. Según Sampaio aquella exposición fue despreciada por la Escuela, “tan sólo el profesor António Carneiro nos dijo en la clase de Pintura, ‘vayan a aquella exposición que está allí en el jardín de Passos Manuel que es una cosa muy buena’. El resto, decía así: ‘aquéllos son todos comunistas’”.

También Ventura Porfírio nos refirió este hecho:

Por entonces expusieron en Oporto Tom y otro que ahora no recuerdo el nombre, y vinieron vestidos muy extravagantes, con un aspecto casi de pareja de payasos. La prensa, y todos en general, vieron aquello con mucho recelo, hubo quien dijo incluso que habían venido a jugar. Sin embargo, el profesor António Carneiro nos incitó a visitar la exposición diciéndonos “Dicen que vienen a jugar, pero ustedes, véanla. Allí hay mucho talento por explorar”.

Ya debieron resultarles significativas aquellas palabras del pintor António Carneiro a uno y otro para que casi setenta años después, y sin prácticamente haberse visto desde entonces, cada uno por su lado fueran a encontrar en su memoria el mismo recuerdo y nos lo relataran con la misma trascendencia e importancia.

No obstante, no sólo la Escuela estaba alejada de la modernidad, la crítica portuense, o al menos una buena parte de ella, lo estaba aún más. Por ejemplo, el quincenario progresista *A Liberdade*, que se había creado recientemente “para defender la República”, calificaba aquella exposición de “detestable” y de un “sueño desenfrenado de cocainómanos”³¹; lo cual nos da idea de la dificultad que buena parte de la sociedad tenía para asumir la modernidad estética, independientemente del credo ideológico.

³¹ “Farpinhas...”, *A Liberdade*, 31-1-1930, p. 4. La reseña de la exposición, en su totalidad, no tiene desperdicio: “La exposición de Tom y Augusto en la Misericórdia... ¿Fueron a verla? Yo pasé por allí un jueves de lluvia, y la impresión que traje fue ¡detestable! berridos, líneas verticales y horizontales, el verde, el amarillo y el escarlata mezclándose como en un sueño desenfrenado de cocainómanos: Tom y Augusto son dos neuróticos: tienen la neurosis del color y de la tinta viva y cruda. Vacían alucinadamente cubos de tinta sobre el papel inocente; la tinta se seca y quedan después esos borrones caprichosos como “panedías” (sic), que ahí se exhiben con el título unido a los cuadros. La belleza pictórica, la virtud de las gradaciones, la expresión de los contornos, la *certeza* triunfante de las formas, a la que alude Taine, niñerías que Tom y Augusto desconocen por completo. Pero ellos son “pintores modernos”, ¿no es verdad, señores críticos? y entonces todos sus delirios bárbaros de paranoicos se justifican ante esa denominación general. Está bien. Tom es, incluso así, un dibujante razonable, pero conviene acentuar que aún no pasó de ilustrador de magazines. Vuélvase a su condición honestamente y no abuse más de atrevimientos y tonterías. Augusto, ése no sabe ni mezclar las tintas, pobrecito; aparece agarrado a Tom en una connubio de arte (¿sólo de arte?) misterioso y anormal.

El desprecio que aquella exposición provocó en el crítico de *A Liberdade* se transformaba, sin embargo, en admiración en los jóvenes estudiantes de Bellas Artes, que encontraban en ella, más que un estímulo, un argumento para sus deseos de innovación. Porque, si bien es cierto que querían emular las actitudes de Almada o las formas de Tom, también lo es que querían liberarse de las rigideces de la escuela.

Dice Sampaio

Para nosotros, vanguardias eran todos aquellos que fuesen diferentes a nuestros profesores, como Tom, Tagarro... había pocas fuentes visuales, pero, sin embargo, teníamos las conversaciones de café donde discutíamos lo que cada uno hacía, lo que cada uno había visto...³²

Efectivamente eran esas conversaciones de café, las que tenían los compañeros de clase en torno a las mesas del *Excelsior*, del *Chave de Ouro* o del *Martinho*; o las discusiones que entablaban en los pasillos, antes de entrar en el aula o después de las clases, las que les iban cargando de certezas y de razones. Por eso es acertado pensar que fue la propia Escuela la génesis del grupo, porque era allí donde se discutía con admiración sobre lo que se hacía fuera de la Escuela y a la vez se constataba lo que en ella se enseñaba y exigía, que era precisamente lo que este grupo de estudiantes despreciaba por considerarlo desfasado e innecesario.

Contó en 1993 Adalberto Sampaio, a este respecto, una situación bastante ilustrativa:

“En el aula de pintura había seis cabezas de modelo, todas igualitas, y Acácio Lino decía así: ‘Éstos sí que eran artistas, a estas cabezas da lo mismo si les cambiamos la firma porque tanto sirve para unas como para otras, porque todo está en su sitio, éstos sí que eran alumnos...’ Pero es que nosotros no queríamos ser “exactitos”, que nos estropeasen nuestra personalidad, lo que queríamos es que no nos molestasen por ser diferentes”³³.

Aún me resta por decir, en esta breve nota, que los nombres de Tom y Augusto sugieren más dos payasos de circo que dos pintores, aunque sean principiantes y carentes de juicio”.

³² Sampaio, *reporter com H* (Catálogo Prémio Especial Humor 1993) Salão Nacional de la Caricatura, Oeiras, 1993.

³³ *Ibíd*em

Es por esto precisamente, por lo que un movimiento que se pretendía antiacadémico surgió en la propia academia, porque al protestar contra Marques de Oliveira que había sido durante muchos años profesor de esa Escuela, lo estaban haciendo también, indirectamente, contra sus sucesores, o sea, contra sus propios profesores. Sin embargo, éstos no les tomaron a mal la iniciativa, ni tampoco se dieron por aludidos. Ventura Porfírio, preguntado sobre ello, nos decía que él no guardaba la impresión de que alguno de los profesores se hubiera sentido incomodado por el manifiesto, ni tampoco recordaba haberle oído a ninguno de ellos cualquier tipo de comentario al respecto, ni positivo ni negativo. Puede pensarse entonces que tan alejados estaban éstos de los deseos de modernidad de sus alumnos que tomaron todo aquello como un capricho pasajero, una irreverencia de juventud, a la que eran completamente ajenos y de la que no se sentían en absoluto responsables. Y tal vez no les faltara razón.

Todo ello debía formar parte del poso de desconfianza y resentimiento que cualquier obligación genera en quien la sufre, y ante la que generalmente se reacciona o con predisposición, propia de los más obedientes, o con rebeldía, a lo que son más propensos los inadaptados o los atrevidos. Ahora bien, pero ¿qué fue lo que les hizo dar el paso de estructurar por escrito lo que hasta entonces no pasaba de ser una queja propia de cafés o de pasillos?, ¿por qué precisamente contra Marques de Oliveira?

Después de haber oído detenidamente a dos de los firmantes de aquel manifiesto, no nos cabe duda de que lo de Marques de Oliveira fue casual. Fue este artista como podía haber sido Gouveia Portuense o cualquier otro pintor que por entonces hubiera sido el homenajeado, porque a ellos lo que realmente les molestaba era el homenaje en sí y no la persona homenajeada. Y además hubo en aquel evento un hecho que actuó como desencadenante. Así nos lo contaba Ventura Porfírio:

En aquella gran exposición de homenaje al gran maestro Marques de Oliveira, hubo un alumno de arquitectura, que era culto, inteligente, Licínio Perdigão —que era comunista, aunque nadie lo sabía (...)— que habló en nombre de los alumnos de la Escuela. Aquello nos indignó enormemente, porque ¿quién era él para hablar en nombre de los alumnos?, ¿a quién había consultado sobre lo que dijo?

Así pues, fue precisamente, según Ventura Porfírio, de la reacción a ese acto, del malestar causado por aquellas palabras, del hecho de que alguien hubiese hablado en nombre de ellos sin consultarlos previamente, de donde nació aquel manifiesto³⁴.

Luego el manifiesto fue redactado por Cunha Leão y Ventura Porfírio, esa misma noche, o a la noche siguiente, de una sola sentada, en el cuarto que ambos compartían en la Travessa Banheira³⁵. La mayor parte de la redacción le cupo a Cunha Leão, si bien cada poco, paraban y leían en alto lo que llevaban escrito, lo comentaban, lo retocaban y seguían escribiendo, así durante casi toda la noche.

A la mañana siguiente lo pasaron a los amigos, y a los compañeros de clase, y fueron recibiendo aprobaciones y desacuerdos, que también los hubo, “había algunos, sobre todo muchachas que habían ido a la Escuela de Bellas Artes para sacar el curso y ser profesoras de dibujo en institutos, que consideraron aquello excesivo”³⁶.

Después, el paso siguiente, fue encontrar una litografía que lo imprimiese, y eso ya resultaba más difícil, sobre todo, porque era caro. Esto les hizo desistir durante cierto tiempo, hasta que una tarde, comentándolo en el café, un compañero de mesa que era litógrafo, enterado de la idea y sorprendido por los precios que les estaban pidiendo, se comprometió a hacerlo mucho más barato:

— «Ah! Isso teu-o arranjo eu mais barato. Em papel de embrulho».

³⁴ Y contaba aún Ventura Porfírio, que el propio Licínio Perdigão quedó tan encantado con la historia del manifiesto y con la valentía que habían demostrado los alumnos firmantes, y más siendo de los primeros cursos, que él mismo se adhirió al grupo “*Mais Além*,” porque según les dijo “después de esto ya sabía del tipo de gente de la que estaba rodeado”.

³⁵ Toda esta información nos la aportó Ventura Porfírio, que además nos daba detalles sobre la casa y las características de la vivienda que él compartía con Cunha Leão. Por lo visto, el edificio era propiedad del padre de Cunha Leão, y estaba situado en una travesía que salía de la calle que va desde San Bento a la Ribera [¿Mousinho da Silveira?]. “Era una casita casi enfrente de un cruce, una plazoleta, en la que siempre había un guardia regulando el tráfico porque si no los coches que venían de la Rua das Flores podían chocar en aquella coincidencia”. Por lo que contaba, ellos podían disponer de toda la casa, si bien parte de la misma estaba arrendada como almacén de bacalao, y además compartían la vivienda con otros dos hombres, amigos del comerciante de las salazones. Había también un chaval que llevaba la administración de la casa, y una mujer que se encargaba de la limpieza, de hacerles la comida y de lavarles la ropa. Les salía barato. Ellos compartían un cuarto, al lado un servicio y después una salita que les servía de lugar de trabajo, y que fue donde se redactó el Manifiesto *Mais Além*”.

³⁶ Así nos lo comentó Ventura Porfírio, en conversación grabada, como casi todo lo que estamos escribiendo a este propósito.

Y todos los que estaban en torno a la mesa encontraron aquella ocurrencia de imprimirlo en papel de envolver, de lo más interesante y divertido:

— «Sim senhor, é isso, em papel de embrulho, é isso, é isso».

Por eso, cuando le preguntamos a Ventura Porfírio si entonces no tenía nada que ver el formato y el tipo de papel en el que fue impreso el manifiesto con el hecho de que en Coimbra, un par de años antes, se hubiese empezado a publicar con un papel similar la revista *Presença*, él lo rechazó categóricamente, negando cualquier tipo de influencia.

— Não, não, não. Não tinha nada a ver com isso. Foi mesmo espontâneo.

También el nombre de *Mais Além* parece que se le ocurrió a Cunha Leão de manera espontánea y no guarda relación, como en algún momento llegamos a pensar, con el hecho de que unos años antes, en 1922, hubiese aparecido en A Coruña otro manifiesto, también titulado precisamente «¡Mais alá!», éste, firmado por el poeta Manuel António y por el pintor Álvaro Cebreiro, y hoy aceptado casi unánimemente como la primera apertura del arte y la cultura gallega a las vanguardias.

Preguntados Ventura Porfírio y Adalberto Sampaio a este respecto, los dos coincidieron en negar cualquier tipo de influencia o emulación, y de hecho no recordaban la trascendencia de aquel manifiesto, ni siquiera eran conscientes de haber sabido alguna vez de su existencia. Esa coincidencia en las respuestas reafirma la veracidad de las mismas, máxime si tenemos en cuenta que ambos prácticamente no se habían vuelto a ver desde sus tiempos de estudiantes. Además, tampoco debe extrañarnos su ignorancia si tenemos en cuenta que Ventura Porfírio nació en 1908 y Adalberto Sampaio en 1910, y que el manifiesto «¡Mais alá!» fue publicado en 1922, por lo que ambos pintores tendrían como mucho catorce y doce años respectivamente cuando apareció el referido manifiesto. Por tanto, ni era edad para estar al tanto de lo que de nuevo se estaba haciendo en otros sitios, ni las comunicaciones ni los medios de transmitirlos tenían la fluidez que tienen hoy.

Quien sí podía haber tenido un mayor conocimiento del manifiesto que se había firmado en A Coruña siete años antes era Dominguez Alvarez, que iba con frecuencia a Galicia, y que, además, estaba sumamente interesado por lo que pasaba al otro lado de la frontera. Sin embargo, tanto Ventura Porfírio como Adalberto Sampaio, cuando se les preguntó sobre la posibilidad de que el nombre fuera cosa de Dominguez Alvarez, restaron veracidad a esta hipótesis, coincidiendo más bien en todo lo contrario. Para ambos, Dominguez Alvarez, ni debió participar mucho en la redacción del manifiesto ni en el nombre del mismo. Otra cosa es que se sintiera de lleno identificado con él, y ahí sí que creen, tanto uno como otro, que se sumó con entusiasmo, y lo firmó sin ningún tipo de dudas.

Para Adalberto Sampaio y Ventura Porfírio, la única inspiración del manifiesto venía del aburrimiento que les producía la enseñanza académica y las muchas ganas que ellos tenían de hacer cosas nuevas. Reconocen eso sí, sentirse fascinados por lo que oían de París, por los diseños de Almada y los dibujos grises de Tagarro, por las caricaturas de Leal da Câmara o los colores de Tom. Ventura Porfírio reconoce también haberse sentido muy incentivado por las conversaciones que mantenía con el brasileño Almada da Costa, e incluso hablaba de cierta privanza que sobre ellos ejercía António Carneiro.

Luego el manifiesto fue distribuido gratuitamente. Ellos se lo fueron dando a los amigos, se lo dejaban a los limpiabotas de los cafés para que éstos lo dispensaran a los clientes que llegaban sin periódico o a los que estando en el bar no tenían otra cosa con qué entretenerse, también dieron algunas monedas a algunos chavales que se encargaron de repartirlo por las calles, y hubo hasta quien los llevó a la redacción de algún periódico. Pero después, lo que realmente funcionó fue que la noticia empezó a correr de boca en boca, y la curiosidad fue creciendo casi al mismo tiempo que el enfado de la mayoría.

Esa indignación que se generó, sobre todo si ésta aparecía recogida en la prensa, era lo que más satisfacía a los firmantes. Cuenta Ventura Porfírio que leían el periódico a coro y que se reían a carcajadas. Y que cuanto más duros eran los artículos más les divertía leerlos. Porque ellos lo que querían era precisamente eso, incordiar, incomodar sobre todo a los que escribían sobre artes plásticas, a los voceros de un gusto trasnochado e inmovilista, que saltaban como resortes cuando les pinchaban la barriga.

En cuanto al grupo en sí, no se puede decir de éste que se constituyera inicialmente con una idea de grupo de presión o grupo de trabajo, pues ni ellos tenían intención de sacar provecho de ello, ni su finalidad era realizar una tarea en común. En principio todo fue mucho más sencillo que eso. Unos pocos decidieron protestar y hacerlo por escrito, luego se lo pasaron a aquellos otros que en principio tenían planteamientos coincidentes para que lo leyeran y dieran su parecer, y ya, animados unos con otros, decidieron firmarlo e imprimirlo. En total sólo nueve.

Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto

Luego ya sí, crecidos por el protagonismo que habían alcanzado y sabedores de la expectación que generaban, decidieron montar como grupo una exposición, y demostrar así que no sólo sabían protestar, sino que también sabían pintar, y que además podían hacerlo de una forma distinta. A esa exposición ya sí se sumaron otros artistas, y de hecho algunos, como Augusto Gomes o Duarte Camarinha, figuraban en el catálogo incluso como miembros del Grupo Mais Além, aunque ninguno de los dos había firmado el manifiesto.

La exposición se montó en el Salón Silva Porto, y así la recordaba Adalberto Sampaio en un artículo publicado en 1951, con motivo de la exposición que por entonces se le organizó a Dominguez Alvarez en el Ateneo Comercial de Oporto.

“En aquel tiempo casi todos los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto que tenían grandes y sinceras aspiraciones artísticas paseaban por las calles de esta ciudad pachorrenca y pacata unas chirriantes y agresivas camisas de colores, grito ofensivo que dilaceraba las retinas poco habituadas a manifestaciones de este género.

Para dar más ambiente y más razón a esta disparatada indumentaria, se discutía de pintura, arquitectura y escultura. Al resto de artes también se les prestaba atención... con más tontería tal vez.

Y tan convencidos estábamos de los cimientos sólidos de nuestras afirmaciones artísticas que incluso llegamos a trasladar al papel y a la tela las revolucionarias ideas.



Catálogo de la exposición (Alvarez, IN-CM, Lisboa, 1987)

Y así cada uno se presentó con cierto número de trabajos que le gustaría mostrar en público para que el público se empapase de una certeza igual a la certeza de cada uno.

Fue éste el principio de aquella primera exposición³⁷.

Obviamente Adalberto Sampaio cuando hablaba de casi todos los alumnos se estaba refiriendo exclusivamente a él, que era, de todos, el más atrevido y extravagante, el único que osaba llevar aquellas camisas de lunares que él mismo se mandaba confeccionar con el único propósito de llamar la atención³⁸.

La exposición se inauguró el día uno de noviembre, viernes, a las dos de la tarde, dos días después de que se clausurase allí mismo otra del pintor lisboeta Pedro Cruz.

Para la misma se editó un catálogo (impreso en la Imprenta Moderna, situada en el número 80 de Rua da Fábrica de Oporto) que incluía el título de

³⁷ SAMPAIO, Adalberto; "Alvarez", *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

³⁸ Son muchas las travesuras y extravagancias de este Santa-Rita del norte, un hombre de un talento extraordinario que luego por distintos motivos y avatares terminó dedicándose a la ilustración de periódicos, al humor gráfico y a la crónica deportiva. Él mismo cuenta que en sus años de estudiante le gustaba ir por Oporto en mangas de camisa, vestido con un sombrero de ala ancha y camisas de colores chillones, etc. Por ejemplo, un día decidí anunciar en el *Santa Rita* [un semanario humorístico de mucha aceptación por entonces] que determinado día llegaba para mí la época del verano. En aquel tiempo, en Oporto, el "paseo de los tristes" era la zona de San António, Sá de Bandeira, Rua Formosa, Santa Catarina, y alrededores. Yo entonces tenía un abrigo largo de color marrón, con charreteras de felpa negra, y botones muy grandes. El día anunciado, vestido así, con la gola levantada y con un calor de la leche, me di una vuelta por todos estos sitios. Después dejé el abrigo en el [café] Excelsior, y empecé a dar vueltas vestido ya con una camisa de lunares y con las mangas remangadas. Y así incomodaba a toda la gente. Mis amigos también participaban en estas manifestaciones irreverentes, pero como público, como clac. Iban en grupo, detrás de mí, oyendo los comentarios de las señoras y de los hombres incomodados, que me llamaban loco entre otras muchas cosas". Véase: *Sampaio, Reporter com H*, Premio Especial Humot S.N.C., Oeiras, 1993. s/p.

las obras expuestas y el precio en el que estaba tasada cada una. También aparecía, debajo de cada uno de los expositores, la especialidad que éstos estaban estudiando y el curso en el que se encontraban. Además se incluía un texto firmado por la comisión organizadora, que estaba compuesta por Joaquim Areal, Fernando Leão, Fortunato Cabral y Ventura Porfírio, titulado “Aos que nos visitem”, en el que se decía:

Los artistas que hoy se presentan son todavía alumnos de Bellas Artes.

Sus trabajos, sin embargo, no tienen nada que ver con la Escuela ni con los academicismos. Han sido realizados por libre y, por tanto, sin obstáculos, absolutamente libres de influencias superiores.

De esta forma aquellos que se interesen por los asuntos del —ARTE— mejor podrán estudiar la verdadera personalidad de cada expositor y concluir acerca de las tendencias y del valor de la generación del mañana.

Así pues, los expositores querían dar a entender que continuaban manteniendo el mismo espíritu de rebeldía que habían expresado seis meses antes. De hecho, el mayor peso en los preparativos de la exposición había recaído en los mismos que se habían encargado de redactar el manifiesto.

El papel de la Comisión se limitó, según nos contó Ventura Porfírio, a organizar la exposición, pero no intervino para nada en las obras expuestas. De hecho ni siquiera hubo selección de obras, y si Adalberto Sampaio expuso muchos más trabajos que el resto, como dice Ventura Porfírio, es “porque tenía una facilidad espantosa, como nadie, para el dibujo”.

En total se expusieron 218 obras de los siguientes artistas, relacionados tal y como aparecen en el catálogo: Abel de Moura, Adalberto Sampaio, Arménio Taveira Losa, Artur Justino, Augusto Gomes, Duarte Camarinha, Januário Godinho, José da Cruz Lima, Laura Costa, Mendes da Silva, Reis Teixeira, Ventura Porfírio, José Dominguez Alvarez y Vasco de Lacerda.

De entre todas las obras expuestas llamaba la atención la catalogada con el número 19, de la autoría de Adalberto Sampaio, que era en realidad un espejo debidamente enmarcado con el siguiente título: “*Retrato de V. Ex^a (o máximo realismo)*”. La misma, que estaba cargada de cierta irreverencia pero a la que no le faltaba veracidad, ofendió considerablemente a algunos críticos, para los que la excentricidad que caracterizaba a la exposición había llegado en esta obra a la falta de respeto para con los visitantes³⁹.

La exposición, sin embargo, fue recibida con división de opiniones. Para unos era “una loable iniciativa”⁴⁰, para otros, simplemente, “una exposición de algunos alumnos de los cursos preparatorios de la Escuela de Bellas Artes”⁴¹. Otros muchos medios, ni siquiera la reseñaron, entre ellos el *Diário de Notícias*, que incumplió así la amenaza que seis meses antes su corresponsal le había hecho a Adalberto Sampaio. Sí se hizo eco de la misma la revista *Presença*, y lo hizo de forma breve pero elogiosa: “los trabajos del grupo *Mais Além* se impusieron a los que saben ver, mostrando media docena de fuertes y osadas personalidades, y el más loable desprecio por la enseñanza académica”⁴².

Uno de los diarios que se mostró más duro con la exposición fue, sin duda, el *O Comércio do Porto*. El crítico de este periódico, recogiendo el envite de los propios expositores que al parecer habían pedido y agradecían a los visitantes sus opiniones sinceras, expresaba la suya sin reparos ni miramientos, aunque haciendo gala de un conservadurismo militante y de una falta de preparación considerable.

Para este crítico la exposición nos provocaba, nada más entrar, “una rara impresión de arte”, pero de un “arte modernista, rozado por el cubismo y por lo excéntrico, y de una irreverencia, a veces irrisoria”⁴³. Y añadía: “Hay allí trabajos que deben haber sido hechos para irritar a los apreciadores del verdadero arte, dada la incomprensión de sus motivos y de su factura”, por lo que se veía obligado a recordar a los expositores que el

³⁹ “Arte: exposição colectiva”, *O Comércio do Porto*, 2-11-1929, p. 3.

⁴⁰ BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] “A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 4-11-1929, p. 3.

⁴¹ “Vida artística. Exposição de pintura” in *O Primeiro de Janeiro*, 1-11-1929, p. 6

⁴² “Presença registra”, *Presença*, nº 23, diciembre 1929, p. 14.

⁴³ “Arte: exposição colectiva”, *O Comércio do Porto*, Op. Cit., p. 3.

arte debía “imponerse por su propio valor y no por las manifestaciones de excentricidad”⁴⁴.

Y además se atrevía a “censurar dos cuadros que ponen en ridículo a dos individualidades conocidas de nuestro medio”⁴⁵, e incluso de un cuadro de Augusto Gomes, a quien consideraba un curioso ilustrador, decía sin reparos que *Vinho novo*, “debía ser retirado de la exposición, pues se trataba de un motivo demasiado realista y las exposiciones de pintura no podían estar vedadas a las mujeres y a los niños”⁴⁶.

No obstante, para este crítico, no todo era inferior o excéntrico, él encontraba allí “trabajos reveladores de temperamentos artísticos, que una vez que se liberasen de modernismos e influencias extrañas, podrían dar al arte cuadros de cierto valor”. Y de entre todos los expositores este cronista destacaba a Abel Moura, Arménio Losa, Augusto Gomes, Laura Castro, Mendes da Silva y Dominguez Alvarez.

Una actitud completamente distinta fue la del *Jornal de Notícias*. Para el cronista de este matutino de información general, que firmaba con la iniciales J.R., la exposición sorprendía agradablemente, sobre todo, por su “originalidad”. Y afirmaba: “En las paredes del Salón Silva Porto se muestra por fin, algo nuevo. Un arte tal vez extraño, poco accesible al vulgo, pero curioso, inquietante y digno de la mayor atención”⁴⁷.

Y más adelante afirmaba: “No hay en las dos centenas de trabajos expuestas —sea dicho para orgullo de los expositores— nada que recuerde al carácter amanerado de un largo y fastidioso aprendizaje ... Debemos clasificar estos cuadros como pintura pura”⁴⁸, si bien era consciente de que: “El visitante de la exposición, habituadas sus pupilas a las líneas académicas, de dibujo impecable, queda desconcertado, casi pierde el aire, semitonto y semiasustado, con esta inundación de luz y de color, que se extiende victoriosa por las paredes respetables del Silva Porto. Algunos en un loable deseo de saber, interrogan, inquietan las razones de arte que difícilmente aprecian. Otros, más

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ J.R.; “Pela primeira vez alguns alunos das Belas-Artes expõem em público, no Salão Silva Porto, ‘fora da Escola e dos academismos’. Entre os expositores uma menina”, *Jornal de Notícias*, 6-11-1929, p. 1.

⁴⁸ *Ibidem*

acomodaticios, lanzan sus anatemas. Los hay incluso que resuelven el problema con un encoger de hombros desdeñoso: “¡Muchachadas!”⁴⁹. De esta manera, el articulista nos estaba informando también de la reacción que la exposición estaba causando en los visitantes, y que era, como se puede ver en las reseñas de prensa, de admiración, de desprecio y de indiferencia.

No obstante, el redactor del *Jornal de Notícias* se felicitaba por el acontecimiento y felicitaba también a los profesores “que debían estar contentos, porque no estaban creando rebaños de sumisos y obedientes, sino fomentando y desarrollando el yo creador de sus discípulos”⁵⁰. Según nos contó Ventura Porfírio, sin dar nombres, algunos de ellos llegaron a visitarla, e incluso les felicitaron por la iniciativa.

La exposición, que fue muy visitada, se clausuró el domingo día diez, a las seis de la tarde y se debieron vender varios cuadros porque en *O Comércio do Porto* se advertía ese día de que los interesados debían ir a recoger los cuadros adquiridos antes de las cinco de la tarde del próximo lunes once⁵¹. A esta exposición le siguió otra de la acuarelista alemana Agnes Hock y a ésta otra de Trindade Chagas.

De todos los que expusieron, el que más notoriedad alcanzó, sin duda, fue Adalberto Sampaio. También Ventura Porfírio, Duarte Camarinha o Artur Justino, recibieron el favor de la crítica, así como Laura Costa, la única muchacha “que tuvo el noble coraje de participar con los revolucionarios”⁵². De ella también Ventura Porfírio nos comentó que tenía una enorme facilidad y que sabía muy bien lo que quería, si bien, por distintas razones, entre ellas su temprano fallecimiento, nunca alcanzó el reconocimiento que merecía.

En cuanto a Dominguez Alvarez, expuso nueve obras, todas ellas sobre motivos de Galicia, y que llevaban los siguientes títulos: *Día Chuvoso*, *Santa Columba*, *S. Cibran em dia triste*, *Cotos*, *Cotos*, *Na solidão do convento*, *Espigueros*, *Arcadas de la Plaza del Tenero (Pontevedra velha)*, y *Casario del Peylán (Pontevedra velha)*.

⁴⁹ *Ibídem*

⁵⁰ *Ibídem*

⁵¹ “Arte: exposição dos alumnos (sic) de Belas Artes”; *O Comércio do Porto*, 10-11-1929, p. 4.

No fue el artista que mayor eco encontró en la prensa, de hecho, en algún caso, como en la crónica del *Jornal de Notícias*, tan sólo se le nombra⁵³. Sin embargo, para sus propios compañeros, sus obras fueron un auténtico descubrimiento. Nos contó Adalberto Sampaio y lo ha escrito también más de una vez, que le impresionó la humildad con la que se presentó ante la comisión organizadora, “muy apocado, mostrando miedo por aquello que mostraba”⁵⁴, pero cuando vimos los cuadros que traía nos quedamos impresionados. No cabe duda de que para todos nosotros, los miembros del grupo, la figura más destacada de aquella exposición era Dominguez Alvarez. En otro momento ha escrito Adalberto Sampaio: “aquella apariencia que no decía nada traía dentro de sí un gran artista que fue el gran valor de esta primera exposición”⁵⁵.

También el poeta Alberto de Serpa ha evocado muchos años después la impresión que le causó entonces la obra de Dominguez Alvarez: “Las nueve telas expuestas por Alvarez, todas sobre motivos de Galicia, se me revelaron enseguida como una buena nueva, la de una individualidad verdaderamente inspirada: un pintor a modo de poeta”⁵⁶.

Muchos años después el propio Dominguez Alvarez, en un artículo que escribió en homenaje a Artur Justino, se refirió a esta exposición — y a la que le siguió en enero de 1931— en los siguientes términos:

En las exposiciones independientes de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, realizadas, la primera en 1929 en el Salón Silva Porto y que obtuvo un éxito inesperado e infrecuente, y la segunda en el Ateneo Comercial en enero de 1931 y que también tuvo un gran éxito, hubo enorme interés por las obras de aquellos que

⁵² J.R.; “Pela primeira vez alguns alunos das Belas-Artes expõem em público, no Salão Silva Porto, ‘fora da Escola e dos academismos’. Entre os expositores uma menina”, Op. Cit., p.1.

⁵³ No obstante, en general, el trato que recibió no fue inferior al del resto de sus compañeros. Incluso para el exigente cronista del *Comércio do Porto*, Dominguez Alvarez era de los pocos artistas que se salvaban, añadiendo además que “exponía trabajos que lo presentaban como un pintor de futuro”. Por su parte BAYARD escribía en *A Voz*: “Nos referimos, por merecido deber de hospitalidad al brillante pintor gallego José Dominguez Alvarez, el apasionado comentador de aquellos pintorescos detalles de la “terruña”, ya en los detalles campesinos —como aquel *Dia chuvoso*, cerca de Redondela, ya en la *Solidão do convento*, *Santa Columba* o *S. Cibran en dia triste*. Los motivos de *Pontevedra Velha* caracterizan un temperamento y alaban a un artista consumado, siendo admirable aquel cuadro *Espigueiros* que tanto revela del piadoso de la linda provincia del reino vecino, al que no puedo desasociar de las espirituales fisionomías de Rosalía de Castro y del malogrado *Colo de Garça*”.

⁵⁴ SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.

⁵⁵ *Ibidem*

comenzaban con brío y entusiasmo. Se vendieron cuadros y hubo buenas referencias en la crítica.

[Eran] cerca de cuarenta expositores que comenzaban con gran entusiasmo, algunos de los cuales con ciertos desórdenes, con lo que revelaban, tal vez, demasiado desprecio por los cánones del clasicismo...⁵⁷.

Artur Justino e Dominguez Alvarez do grupo +Além

Después de esta exposición, el «Grupo Mais Além», si bien siguió manteniendo cierta conciencia de grupo, no volvió a exponer como tal hasta principios de 1931. Sí lo hicieron, sin embargo, Artur Justino y Dominguez Alvarez. Los dos eran, probablemente, los más discretos del grupo, además de ser muy amigos entre ellos. Según nos contó Ventura Porfírio, ambos iban muchas veces juntos, incluso a pintar, y de hecho él recuerda que conoció a Artur Justino porque se lo presentó precisamente Dominguez Alvarez. Incluso Ventura Porfírio creía recordar ciertas similitudes entre la obra de uno y otro.

En cualquier caso, también es probable que de todos, ellos fueran los que se sintiesen más pintores, de ahí que sólo seis meses después de haber expuesto con el «Grupo *Mais Além*», volvieran a hacerlo en el mismo sitio, casi como una celebración del primer aniversario de la salida del manifiesto. Ahora bien, la exposición no suponía en absoluto el abandono del grupo, de hecho ellos se presentaron, y así aparece en el catálogo, como “artur justino e dominguez alvarez do grupo + além”.

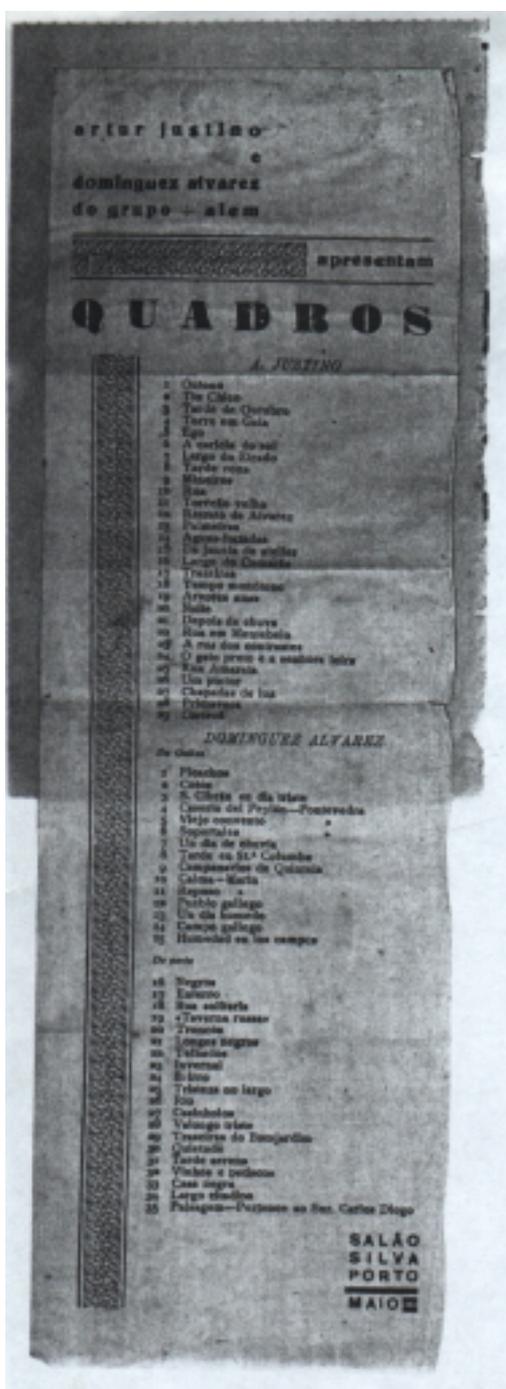
La exposición fue precedida de una invitación que en la prensa se calificó “de una bizarra y simpática originalidad”⁵⁸. En la misma, que mantenía la grafía del manifiesto, se decía:

⁵⁶ SERPA, Alberto de; *Alvarez*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 6.

⁵⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Assuntos de Arte. O pintor Artur Justino”, *Jornal de Notícias*, 15-9-1942, p. 3. (póstumo).

⁵⁸ “Arte. A exposição de dois modernistas. Uma conferência”, *Jornal de Notícias*, 30-4-1930, p. 3.

«os pintores justino e alvarez convidam v. ex.a a assistir a abertura da exposição e conferência que dirá adolfo casais monteiro sobre artes plásticas no salão silva porto em 1 de maio ás 3 horas da tarde, agradecem justino e alvarez do grupo + além»



Catálogo de la exposición de Dominguez Alvarez y Artur Justino en el Salão Silva Porto

Efectivamente, para el día de la inauguración estaba prevista, como así fue, una conferencia de Adolfo Casais Monteiro sobre las Artes Plásticas”.

De Dominguez Alvarez se expusieron treinta y cinco obras, de ellas quince tenían como tema a Galicia y las veinte restantes a Oporto. Algunas con toda seguridad ya habían sido expuestas en el mes de noviembre, pues se repiten los títulos, es el caso, por ejemplo, de *Cotos*, *Caserío del Peylán—Pontevedra* o *S. Cibran en dia triste*. En otros casos la obra seguramente sería la misma, pero con el título ligeramente cambiado, como por ejemplo el cuadro número nº 8, que lleva por título *Tarde en Santa Columba*, y que noviembre del año anterior se debió de exponer sólo con el título *Santa Columba*, o el cuadro nº 6, que ahora llevaba el título de *Soportales* y que con toda probabilidad era el mismo que anteriormente se había expuesto como *Arcadas de la Plaza del Tenero (Pontevedra velha)*.

En contra de lo que pudiera parecer la exposición fue recibida por la prensa con cierto entusiasmo. Así el *Jornal de Notícias*, ya un día antes de la inauguración, anunciaba a los artistas como “dos conocidos pintores

jóvenes y audaces, talentosos y emprendedores, dignos del éxito hacia él caminan con los brazos abiertos”⁵⁹. Y no era el redactor menos generoso con el conferenciante Adolfo Casais Monteiro, a quien calificaba “como uno de los valores más auténticos de la nueva generación (...) Un espíritu esencialmente crítico que estudia concienzudamente los más complejos problemas sociales y estéticos”⁶⁰. “¡Todo ello —escribía entre signos de admiración— le dará al Salão Silva Porto un aspecto nuevo, moderno, que sólo puede beneficiar a los portuenses!”⁶¹.

Tras la inauguración, las críticas, por lo general, no fueron muy malas. Para el periódico *A Liberdade* se trataba de los trabajos de “dos jóvenes que muestran innegables cualidades y se afirman como dos personalidades marcadamente modernistas”⁶². En el *Jornal de Notícias*, Aurora Jardim Aranha comenzaba su crítica diciendo “Dos muchachos irreverentes y osados, haciendo tabla rasa de ‘preconceptos’ y opiniones, muy ‘gritantes’ y originales”.

Sin embargo, algunas fueron muy duras. Por ejemplo, M. F. en *O Primeiro de Janeiro*, escribía: “... evidenciando deseos de descubrir nuevos horizontes artísticos, los dos artistas (...) no consiguen en la mayor parte de sus trabajos expuestos lo que persiguen, ni tampoco convencer de las ideas de las que son portadores, y ni siquiera conquistar sensatamente adeptos”⁶³. No obstante, el crítico les alababa su osadía y reconocía que “entre tanta imperfección (...) algo había de apreciable”⁶⁴.

Con todo, nuevamente, la crítica más dura apareció en las páginas de *O Comércio do Porto*, e igual que había sucedido seis meses antes, tampoco ésta estaba firmada. En ella el cronista se refería a Artur Justino y a Dominguez Alvarez como a “dos jóvenes irreverentes y rebeldes (...) que querían destacar más por lo exótico que por lo que era propiamente sentido artístico”⁶⁵. Y decía más: “puede que haya entre los modernos quien encuentre en estos cuadros motivos de interés y de valor, pero no serán precisamente

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² “Notas à margem: Uma exposição”, *A Liberdade*, nº 7, 7-5-1930, p. 2.

⁶³ M.F. “Vida artística. Exposição de pintura”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-5-1930, p. 2.

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ “Arte: no Salão Silva Porto”, *O Comércio do Porto*, 6-5-1930, p. 3.

aquéllos que tengan de la belleza y de la estética la noción exacta de su sentimiento”⁶⁶. O sea, que la obra de estos artistas podría gustar pero no precisamente a quienes tuvieran buen gusto. Y además el cronista parecía sentirse preocupado por el hecho de que los artistas persistieran en su actitud: “Es de lamentar que así sea porque en algunos trabajos de Justino e Alvares se notan ciertas cualidades artísticas que, guiadas hacia un sentido más puro del arte, tal vez, llegarían a ser dos pintores apreciables”⁶⁷. No obstante, el periodista, en un tono final más condescendiente, consideraba la exposición “curiosa en su modalidad” y recomendaba su visita, aunque sólo fuera porque representaba “una nota estridente de irreverencia, excentricidad, pintoquesquismo y mocedad”⁶⁸.

Llamativa es también, por el tono entre paternalista y sentencioso, la crítica que firmaba Octávio Sérgio en *A Montanha*. Para este cronista, también pintor —de hecho su obra iba a ser expuesta en el mismo lugar que lo estaba siendo la de Artur Justino y Dominguez Alvarez, e inmediatamente después—, la exposición estaba llena de buenas intenciones pero también de muchas carencias. Y él, leccionista, parecía dispuesto a enseñarles a pintar desde la cátedra de su periódico; y lo hacía dirigiéndose directamente a ellos, para lo que utilizaba el pronombre posesivo de segunda persona: “vuestro ‘metier’ es desagradable,—les decía— y sólo raras veces hiere agradablemente a la retina”⁶⁹. Y en otro momento: “Esa crudeza de tonos, fría, cortante, está correcta como pintura. Los tonos son los correctos muchas veces; lo que pasa es que hay una carencia absoluta de pureza. Quiero decir, un cuadro puede realmente pintarse con esa tonalidad cenicienta en contraste con los negros integrales, eso no se discute, pero lo que hay que hacer es afinar las tintas para que ellas sean puras y no sucias, como acontece casi siempre en los cuadros de esta exposición”⁷⁰.

Y aún también les reprochaba sus ansias excesivas de modernidad, “por ahora es romanticismo puro, alegre mocedad, exuberancia de actitudes”⁷¹, reclamándoles prudencia: “Una cosa es vuestra intención moderna, otra, la manera como la presentáis al público. No soy de los que os niegan cualidades. Pero no quiero dejar de ver vuestros

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ SÉRGIO, Octávio; “Justino e Alvares”, *A Montanha*, 5-5-1930, p. 1.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ibidem*

defectos. Seguir vuestro camino de independencia como queráis, pero un poco más despacio...”⁷². Y aún había una última advertencia que era una clara alusión al «Grupo *Mais Além*»: “Y en cuanto a grupos y a definiciones “aquém” o “além”, os recomiendo cierta cautela, porque eso pone en peligro vuestra independencia. (...) Los más independientes son los que andan solos”⁷³.

Mucho más generosas, sin embargo, fueron las críticas de Bayard, en *A Voz*, y de Aurora Jardim Aranha en el *Jornal de Notícias*. Al primero, los cuadros expuestos le habían impresionado más este año que el anterior, si bien consideraba “de un pésimo gusto” la insolencia de Dominguez Alvarez de seguir escribiendo en el catálogo el nombre de la ciudad de Oporto con minúsculas, lo que para él era “una preocupación de originalidad a la que un artista no debía rebajarse”⁷⁴.

Por su parte, Aurora Jardim Aranha comenzaba su crónica sobre Dominguez Alvarez en los siguientes términos: “Al ver algunos títulos de los cuadros escritos en español pregunté de qué nacionalidad era el artista. Me respondieron: «Es universal». Efectivamente hay algo en ellos de saludable y luminoso, tal vez el optimismo con el que estos nuevos artistas se mueven por la vida. Es una pena que algún día también ellos lleguen a tener cincuenta años”⁷⁵. Luego esta periodista, muy respetada en Oporto en aquellos años, y de la que nos habló muy bien Adalberto Sampaio, iba enumerando las que más le habían gustado acompañadas de breves comentarios del tipo: “*Paisagem (S. Pedro de Cova)*, es una tela caliente que tiene luz y poesía”⁷⁶.

En cualquier caso la exposición sirvió para que Dominguez Alvarez se fuese haciendo nombre en el panorama plástico portuense

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ [Bayard] “Ars Luza (XLIV). A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino y Dominguez Alvarez”, *A Voz*, 5-5-1930, p. 3.

⁷⁵ ARANHA, Aurora Jardim, “Exposição Justino e Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 3-5-1930, p. 1.

⁷⁶ *Ibidem*

Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes

Poco más de un año después de aquella primera exposición en el Salón Silva Porto, los miembros del grupo *Mais Além* decidieron organizar un nuevo evento. La nueva exposición había de estar abierta a todos los alumnos de la Escuela de Bellas Artes que quisieran participar y en cierta manera había de servirles para congratularse con el profesorado.

La exposición se inauguró con cierta solemnidad la tarde del 28 de enero de 1931, en el llamado Salón Noble del Ateneo Comercial de Oporto. Para el efecto se había nombrado una especie de comisión de honor que estaba presidida por el arquitecto Marques da Silva, que era entonces director de la Escuela de Bellas Artes y de la que también formaban parte como secretarios Mário de Oliveira, Petro Pacheco y Aarão de Lacerda. Fortunato Cabral que había sido elegido, o nombrado, presidente de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, fue el encargado de abrir la sesión. Mostró su agradecimiento a los asistentes por su presencia y al Ateneo por haberles cedido el salón,



y

Ateneo Comercial de Oporto, 1931. De izquierda a derecha (de pie) : M. Teixeira Lopes, Américo Braga, Januário Godinho, Artur Justino, Luís Reis, Dominguez Alvarez, Ventura Porfírio, Fernando Leão, Guilherme Camarinha, no identificado, Abel Moura, Fabião (arquitecto), no identificado, no identificado, Trindade Chagas, no identificado. Sentados: Bruno Reis, Adalberto Sampaio, Laura costa, Hermínia Medina, Amélia Mesquita Cardoso, Arménio Losa, Morais Soares y Agostinho Salgado. (*Alvarez*, IN-CM, Lisboa, 1987)

“manifestó su consideración y respeto por los profesores de la Escuela de quien —decía— los alumnos no quieren estar divorciados”⁷⁷.

Luego le siguió Marques da Silva que con cierto paternalismo habló del “orgullo” y la “satisfacción” que él y sus compañeros, los profesores de la Escuela de Bellas Artes, sentían por estos alumnos que “fuera del oficialismo de la escuela” habían sabido montar aquel “acontecimiento artístico”. También aludió al carácter modernista de la exposición y advirtió de que, en su opinión, la exposición debía ser apreciada en detalle y no en conjunto, dadas las malas condiciones y la falta de espacio para la disposición de los trabajos”⁷⁸.

El acto inaugural se cerró finalmente con una conferencia de Adolfo Casais Monteiro titulada *A Arte e o Real*⁷⁹. En ella el poeta de *Presença* habló del clasicismo y de la modernidad, de la nueva edad del arte que había comenzado con Baudelaire, Cezanne o Dostoïeski, y citó a José Régio y a Eugenio d’Ors. Se lamentó también de tantos artistas que nos hubiesen legado una obra mucho más rica y más libre de no haber estado limitados en su creación por las reglas estrechas de la estética clásica, y en consecuencia, hizo apología de la libertad y de la independencia creativa. La conferencia fue radiada para todo el norte del país por la emisora *Sonora*⁸⁰.

Como se decía en el catálogo “no hubo jurado ni escogimiento de trabajos”, sino que la exposición estuvo abierta a todos los estudiantes que quisieron participar en ellas. En total se expusieron “270 trabajos de arquitectura y artes decorativas, dibujo, pintura y escultura”⁸¹, de los artistas: Américo Taveira Losa, Fernando da Cunha Leão, Januario Godinho, Morais Soares, Vasco Lacerda Marques, Abel Moura, Adalberto Sampaio, A. Fernandes, Agostinho Salgado, Álvaro da Fonseca, Américo Braga, António Cruz, Artur Castilho, Bastos Fabião, Bruno Reis, Dominguez Alvarez, Duarte Camarinha, Gouveia Portuense, Hermínio Medina, Laura Costa, Ludovicus, Maria Amélia, Maurício T.

⁷⁷ “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931, p. 4.

⁷⁸ “O Século’ no Porto. A Exposição dos alunos das Belas Artes”, *O Século*, 6-2-1931, p. 9

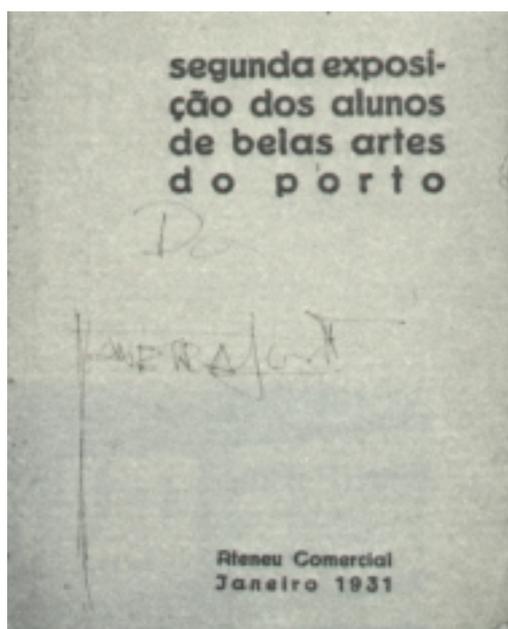
⁷⁹ El texto base de esta conferencia lo podemos encontrar en: MONTEIRO, Adolfo Casais, “Exposição dos alunos das Belas Artes no Porto”, in *Civilização*, Lisboa-Porto, nº 35, Mayo de 1931, pp. 49-53.

⁸⁰ “II Exposição dos alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 29-1-1931, p. 5.

⁸¹ “O Século’ no Porto. A Exposição dos alunos das Belas Artes”, *O Século*, 6-2-1931, p. 9.

Chagas, Porfírio de Abreu, Ventura Porfírio, Augusto Gomes, António Cruz, Armando D. Correia y Manuel Teixeira Lopes⁸².

En lo que se refiere propiamente a la exposición tuvo una buena acogida, si bien, y como era común en Oporto, apenas si hubo propiamente crítica artística, si exceptuamos la que el mismo Casais Monteiro publicó en el número 31-32 de la revista *Presença*.



Catálogo de la exposición (Alvarez, IN-CM, Lisboa, 1987)

La prensa diaria destacó su carácter moderno y se refirió al certamen como una muestra del movimiento febril⁸³ que caracteriza a los tiempos actuales y un bello ejemplo de solidaridad y apoyo mutuo entre los alumnos que debía tener continuidad durante muchos años⁸⁴. En la revista *O Tripeiro* se decía que había sido una “interesantísima exposición”, pero se criticaba con dureza el montaje:

El lugar del certamen, además de la deficiencia de luz, era pequeño para el abultado número de trabajos expuestos. Algunos de ellos, que mostraban cualidades, se perdieron (...) en medio de aquel aglomerado ilógico de cuadros de todos los tamaños y de las categorías más heterogéneas... Una verdadera manta de trapo⁸⁵.

Algo similar comentaba el crítico del *Diário de Notícias*, para quien, si bien la impresión general había sido buena, tantos trabajos expuestos en tan poco espacio había perjudicado seriamente al conjunto de la exposición⁸⁶.

Por lo demás, las críticas fueron buenas, en *O Primeiro de Janeiro* se decía:

⁸² “II Exposição dos alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 29-1-1931, p. 5.

⁸³ “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931, p. 4.

⁸⁴ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição dos alunos de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 31-1-1931, p. 1.

⁸⁵ E. R. [¿Emmanuel Ribeiro?] “Exposições”, *O Tripeiro*, Marzo 1931, p. 77.

⁸⁶ “II Exposição dos alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, Op. Cit., p. 5.

“Hay allí, en casi tres centenas de trabajo, mucho esfuerzo dispensado, mucha energía reunida. Algunos de los ejemplares expuestos pueden acusar incongruencias, resbalar por el dominio de la pura fantasía. Entretanto se siente, en todos ellos, un palpitante interés, un ansia por libertarse de lo que la rutina tiene de nefasto, una fe inquieta y trémula por enveredar por caminos nuevos⁸⁷.

Más ambigua, Aurora Jardim Aranha escribía en el *Jornal de Notícias* que en la exposición había de todo:

“... victorias del espíritu sobre la materia, desequilibrios de quien comienza, impresionismos vibrantes, visiones demasiado personales, síntesis de sueños (y en el sueño todo está admitido), atrevimientos ingenuos, vacilaciones interrogativas. Quien tiene valor sobresale. Y quien se distingue permanece”⁸⁸.

Por su parte Casais Monteiro en la ya referida crítica que publicó en *Presença*, escribía:

(...) una primera mirada nos revela inmediatamente, no un *péle-méle*⁸⁹ de telas reflejo del periodo escolar, sino el predominio de la personalidad revelada por media docena de expositores (...) La caduca, la carcomida Escuela de Bellas Artes de Oporto, no consiguió amordazar con la mediocridad academizante de su enseñanza a este puñado de jóvenes que saben buscar su camino fuera de los caminos indicados por la mano excesivamente anquilosada de los maestros.

Y aunque para Casais Monteiro en la exposición también estaban “las inevitables impersonalidades”, éstas no conseguían “disipar la fisonomía predominantemente independiente” que caracterizaba a la exposición; entre los artistas que el crítico de *Presença* destacaba como más significativos, libres y modernos estaban Adalberto Sampaio⁹⁰, Artur Justino, Bruno Reis, Duarte Camarinha, Hermínia Medina, Laura Costa,

⁸⁷ “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931, p. 4.

⁸⁸ ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição dos alunos de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 31-1-1931, p. 1.

⁸⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto”, in *Presença*, nº 32-32, marzo-junio 1931, p. 28. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁹⁰ Para Adolfo Casais Monteiro, Adalberto Sampaio era la personalidad más auténtica y violentamente libre de la joven pintura portuguesa, y sólo tenía comparación con Júlio como inventor de su propio mundo.

Ventura Porfírio, Augusto Gomes, y, por supuesto, a Dominguez Alvarez, de quien escribía:

Dominguez Alvarez es uno de los artistas más curiosos, una de las personalidades más inconfundibles que encontramos en esta exposición.

Hay en sus obras un ansia de construcción muy grande: él no se limita a traducir, construye, esto es, reduce su visión de la naturaleza a una simplicidad casi esquemática, acompañándola sin embargo de una intención dramática; su pintura lo muestra preocupado principalmente por expresar la cara trágica de la vida y de las cosas. Se ve en su *Cemitério* y en *Enterro pobre*, no tanto por el asunto sino por la expresión. Son trágicos estos cuadros, y es que Alvarez crea admirablemente las atmósferas vacías, los cielos grises y sucios, el caserío tibio, indiferente. O si no *Chuva* y *Outono*, aquél todo en tonos cenicientos, una calle en la que dos siluetas mojadas por la lluvia fustigante siguen como si estuvieran bajo la maldición de la naturaleza. Tela que nos da toda la *détresse* del invierno, y todavía más que eso, es de una tonalidad verde, pero de un verde muy pálido que expresa intensamente los inviernos helados de la aldea. En su obra predomina el invierno y ella se forma bajo el signo de la lluvia, de la desolación, de la melancolía y de la sombra⁹¹.



Dominguez Alvarez retratado por Abel Moura

Por otra parte, era casi la única alusión detallada que aparecía en la prensa referida a Dominguez Alvarez, en el resto de los casos, apenas si se le citaba. Tan sólo el crítico de *O Primeiro de Janeiro*⁹² fue algo más explícito al destacar las muchas obras expuestas por Dominguez Alvarez y entre ellas sus cuadros *Redondela*, *Rua da Sé*, *Casa amarela*, *A*

⁹¹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto”, Op. Cit., p. 28.

⁹² “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931, p. 4.

Chuva y Torre da Vitória, que, según él, daban muestras de una sensibilidad delicada, un dibujo nervioso y tonalidades vivas.

No obstante, el reconocimiento que en el medio artístico alcanzó Dominguez Alvarez fue notorio. Sérgio Augusto Vieira escribió mucho después que de “todos los artistas fue el que más expuso. Eran cuarenta y cinco trabajos con los que el pintor se mostró infatigable y emprendedor”.

Lamentablemente, al no haber podido consultar ese catálogo⁹³ no nos es posible identificar las obras con las que participó Dominguez Alvarez, aunque sí hemos sabido de algunas de ellas por informaciones sueltas aparecidas en la prensa. Por ejemplo, el cuatro de febrero se informaba en *O Comércio do Porto*, de que habían sido vendidos varios trabajos, entre ellos, *Viela do Pinhal* de Dominguez Alvarez al señor Manuel Azevedo⁹⁴. Es este tipo de información la que nos ha permitido identificar algunas de las obras expuestas.

Finalmente la exposición se clausuró el día 6 de febrero, a las 21 horas, con un conferencia de José Preto Pacheco titulada *A Instituição do Artista e a sua Cultura*, a la que “asistieron muchos artistas y algunos profesores”⁹⁵.

¿Qué fue de *Mais Além*?

Luego, la trayectoria artística de los firmantes del manifiesto fue, como cabe suponer, desigual e impredecible. Varios abandonaron la pintura, otros murieron jóvenes, como Artur Justino o el propio Dominguez Alvarez, y a algunos, como a Ventura Porfírio o a Adalberto Sampaio, les llegamos a conocer personalmente, y bien que lo agradecemos. Ahora bien, de todos ellos, no cabe duda de que Dominguez Alvarez fue el que alcanzó mayor notoriedad como artista.

⁹³ Por mucho empeño que hemos puesto en su localización no nos ha sido posible su consulta pese a saber que el mismo fue publicado. En ninguna de las instituciones en las que hemos investigado durante estos años hay constancia de su existencia.

⁹⁴ “Exposição”, *O Comércio do Porto*, 4-2-1931.

⁹⁵ “Alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1931, p. 5.

Mário Cândido de Moraes Soares, que había nacido en Águas Frias (Chaves) en 1908, se diplomó en 1934, igual que Fernando da Cunha Leão, que nació en Paredes en 1909, y que António Fortunato de Matos Cabral, el mayor de los tres, natural de Oporto donde nació en 1903. Juntos formaron, ya en 1930, el grupo *ARS Arquitectos* (o *Oficina ARS*) que tuvo considerable importancia en el norte de Portugal y que se mantuvo unido hasta el inicio de la década de los años cincuenta. José Manuel Pedreirinho⁹⁶ resalta la importancia de este grupo, tanto por la metodología en equipo, hasta entonces todavía poco divulgada en Portugal, como por el hecho de que incluyesen pintores y decoradores, con lo que en la práctica se sobrepasaban los estrictos límites de la arquitectura, abarcando también el diseño gráfico y el mobiliario.

Este grupo firmó, entre otros, los proyectos de la iglesia de *Nuestra Señora de Fátima*, Oporto (1934-36); el *Mercado Municipal de Matosinhos* (1936); la *Câmara Municipal de Paredes* (1938-43); el *Balneário das Caldas de Aregos* (1941-42); el *Seminário de Aveiro* (1942-44); la fábrica *Oliva*, en S. João de Madeira (1944-45); la *Praça D. João I* y el *Palácio Atlântico*, en Oporto (1946-50); la *Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia*; y el *Mercado de Bom Sucesso* en Oporto (1949-52), etc. Además de numerosas viviendas particulares.

Por su parte, Luís dos Reis Teixeira, que había nacido en Oporto en 1905, terminó dedicándose a la enseñanza. Desde 1940 ejerció como profesor de Dibujo Técnico en varios institutos, entre ellos, en la Escuela Industrial Carlos Amarante de Braga. Entre tanto, una grave enfermedad lo mantuvo alejado de las aulas durante algunos años, hasta que nuevamente, en 1957, retomó su actividad como profesor en la Escuela de Artes Decorativas Soares dos Reis de Oporto. No obstante siguió pintando y de hecho expuso varias veces en la Sociedad Nacional de Bellas Artes y en el Secretariado Nacional de Información. Está representado en el *Museo Abade de Baçal*, en Bragança, y en muchas colecciones particulares. Falleció en 1972 cuando era profesor en Escuela Ramalho Ortigão de Oporto⁹⁷.

⁹⁶ PEDREIRINHO, José Manuel; *Dicionário de arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*, Edições Afrontamento, Oporto, 1994, pp. 60-61. Véanse también las páginas 77, 143 y 232.

⁹⁷ BARBOSA, Cassiano; *Album esquecido (obras de vinte artistas e de um poeta)*, Ed. Tip. Minerva, Vila do Conde, 1986.

Américo Soares Braga, destacó, principalmente, como escultor y ceramista, actividades en las que se ha distinguido, sobre todo, por la gracia y finura de sus composiciones⁹⁸. Obtuvo los premios Manuel da Costa Brioso y Sebastián de Almeida (cerámica), del Secretariado Nacional de Información em 1949 y 1951 respectivamente. Artur Justino Alves dejó la Escuela de Bellas Artes en 1933 y comenzó a ejercer como profesor de dibujo en la enseñanza secundaria, primero en Bragança y luego en Lamego donde murió prematuramente con pocos más de treinta.

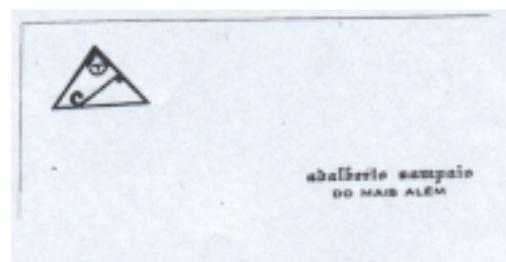


Ventura Porfírio en su Casa-jardín de Castelo de Vide (primavera 1997)

Ventura Porfírio, que publicó algunos dibujos en *Sol Nascente* y en *Presença*, fue también, como Dominguez Alvarez, becado por el Instituto de Alta Cultura, lo que le permitió continuar su formación en Madrid, París y Bruselas. En Madrid entabló relación con Vázquez Díaz y con Pepe Caballero, de quien fue muy amigo y quien le facilitó el contacto con García Lorca. En su regreso a Portugal, sacó por oposición la plaza de director del Palácio Nacional de Queluz, cargo en el que estuvo durante más de treinta años (hasta que se jubiló en 1973) y al que dedicó la mayor parte de su tiempo en perjuicio de su actividad creativa. En los últimos años se centró

especialmente en la rehabilitación de su casa-jardín de Castelo de Vide (clasificado entonces como inmueble de valor municipal), donde había nacido y donde residió hasta su fallecimiento en 1998.

Adalberto Sampaio, que llegó a firmar sus propias obras con el logotipo de *Mais Além* (y quien era probablemente el más dotado de todos ellos para haberse convertido en una



Tarjeta de visita de Adalberto Sampaio

⁹⁸ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición). Vol. I.

figura de referencia en el arte portugués del siglo XX), abandonó poco después su faceta de pintor y terminó dedicándose a la ilustración y al periodismo, sobre todo en *O Primeiro de Janeiro*, periódico al que estuvo íntimamente ligado hasta su jubilación. Alcanzó gran protagonismo y consideración como humorista gráfico.

El grupo, a tenor de lo que nos dijeron Ventura Porfírio y Adalberto Sampaio, no tenía afinidades políticas ni conciencia ideológica. Para Adalberto Sampaio eran “apolíticos”, aunque algunos, como Cunha Leão, sobre todo por su amistad con Rolão Preto, estuvieran cerca del Integrismo Lusitano, y otros, como Reis Teixeira o Armenio Losa, simpatizaran con los planteamientos de izquierdas. Completamente ajeno a todo ello, recordaba Adalberto Sampaio, se mantuvo siempre Dominguez Alvarez, que “parecía que ni era portugués, más bien daba la impresión de que era una persona extranjera que vivía aquí”.

El ambiente entre ellos era bueno, pero raramente coincidían y no tenían propiamente conciencia de grupo, sabían sí, que habían tenido una experiencia común y que la misma podía tener cierta trascendencia en la historia artística de la ciudad, pero aparte de eso poco más tenían en común. De ahí que el grupo se deshiciese en poco tiempo. Entre las razones que pueden explicarlo tenemos:

Primero, no había, como hemos dicho, lo que pudiera llamarse conciencia de grupo, más bien lo que había existido era una coincidencia de intereses. Recordemos que *Mais Além* surgió de una forma bastante espontánea, y sobre todo como reacción a una exposición que ellos consideraban desafortunada.

Segundo, la diversidad del grupo. Varios componentes del grupo ejercían como pintores, pero sin embargo estaban estudiando para arquitectos y en cuanto terminaron sus estudios, priorizaron su actividad profesional sobre su vocación creativa. O sea, muy pronto dejaron de pintar.

Tercero, la juventud del grupo. Ya sabemos que eran todos estudiantes de los primeros años de pintura, sin excesivo bagaje cultural y que habían reaccionado así de manera casi espontánea. No tenían, por tanto, lo que podríamos llamar conciencia intelectual. Sin

embargo, paradójicamente, en la mayor parte de los casos, la continuación de sus estudios no sirvió para reafirmarles en su rebeldía, sino precisamente para lo contrario, para adaptarse a aquello contra lo que se habían rebelado. Esto, en cierta manera, es común a casi todos los movimientos artísticos, la particularidad de los muchachos de *Mais Além* es que se adaptaron excesivamente pronto.

Cuarto. Otra razón que precipitó esa ruptura pudo ser el hecho de que entre ellos no hubiera lazos de amistad. Se llevaban bien, se saludaban cortésmente, pero no eran amigos, ni coincidían en tertulias, ni publicaban en revistas, eran, todo lo más, compañeros de clase.

Quinto. No confiaron en las posibilidades del grupo *Mais Além* ni dieron continuidad a sus planteamientos. Exceptuando las dos exposiciones organizadas en 1929 y 1931, la exposición de Artur Justino y Dominguez Alvarez (que se presentaron como miembros del grupo + *Além* en mayo de 1930), y la propia insistencia de Adalberto Sampaio, que durante varios años siguió firmando sus dibujos con el logotipo de + *Além*, no conocemos ninguna otra manifestación artística en la que, individual o colectivamente, este grupo estuviese representado.

Sexto. Carecieron de una figura señera que actuase como líder. Este papel le pudo corresponder inicialmente a Adalberto Sampaio, pero éste se ausentó pronto y por bastante tiempo de Oporto, y cuando volvió ya pocas cosas eran como antes. Además Adalberto Sampaio, que tenía dotes naturales para el liderazgo y la exhibición, era excesivamente individualista e impulsivo como para ser la columna vertebral de un grupo que, por otra parte, confió excesivamente poco en sí mismo.

Séptimo. Quizá también ciertos celos profesionales, o pequeñas rencillas personales, acabaron por alejar a unos de otros y a todos de sí mismos. Adalberto Sampaio nos confesó que a veces se sentía copiado y eso de alguna manera le molestaba e incluso le desanimaba. Ventura Porfírio nos comentó que poco después de la exposición de 1931, por cuestiones personales, se distanció de Cunha Leão, y recordemos que Cunha Leão y Ventura Porfírio fueron los encargados de redactar el manifiesto.

En cualquier caso, fuera por las razones que fueren, el grupo *Mais Além* no pasó de ser una manifestación juvenil de estudiantes de Bellas Artes; aunque, dado el ambiente provinciano y mortecino que se vivía en la desembocadura del Duero, la misma se convirtió también en la única manifestación vanguardista de las artes plásticas portuenses.

.

.

5. IV Missão Estética de Férias

Legislación, justificación e incumbencias de las misiones estéticas

En el *Diário do Governo*, nº 202, 1ª serie, del 28 de agosto de 1936, aparecía publicado el Decreto-ley nº 26.957, por el que se instituían y regulaban las llamadas Missões Estéticas de Férias¹.

Con estas misiones, el gobierno salazarista, satisfecho con las reformas emprendidas en otros campos, y no sólo en el económico o financiero, sino también en el político o incluso en el social², pretendía “movilizar la energía espiritual de la nación”, para, “sabiendo el valor educativo del arte” llevar al país al destino histórico al que, por su grandeza y pasado, estaba llamado. Según la visión mesiánica que de sí misma tenía la dictadura, el *Estado Novo* debía velar, no sólo por el bienestar económico de la nación, sino también por su esencia cultural. Por eso se veía obligado a salir en defensa de un arte portugués al que las “enfermizas concepciones en nombre de la originalidad” estaban ensuciando y desnacionalizando. Las misiones se creaban así, no sólo para enaltecer al “realismo plástico, humano y portugués”, sino también para defenderlo de las “exóticas teorías del materialismo geométrico, frío y no característico” que pretendía contaminarlo.

Pero junto a esta misión redentora, las misiones estéticas también tenían una función, digamos, propagandística: la de dejar constancia de la labor que el *Estado Novo* estaba llevando a cabo para defender y enaltecer la esencia de Portugal. El “Estado —era la visión que de sí misma tenía la dictadura— estaba realizando grandes obras e inversiones, que iban a ser ejemplo para las generaciones futuras de la capacidad constructiva de la generación actual”. Y era precisamente de esa “capacidad de acción”, de la que se quería dejar constancia. Para ello, a “los cultivadores de lo bello” se les ha de poner “en íntimo contacto con la tierra portuguesa”, fuente de inspiración, que generará —pensaban los ideólogos de las misiones— en sus capacidades creadoras “un sentido lusiada” que será la verdadera expresión del nuevo renacer de la patria.

¹ Para todo lo referido a la cuestión legal de las misiones estéticas puede consultarse *Missões Estéticas de Férias (Legislación, regulamentos e normas)*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1974.

² Todos los entrecomillados de este apartado están tomados del Decreto-ley nº 26957, publicado en el *Diário do Governo*, nº 202, I serie, de 28 de agosto de 1936. Se acompaña fotocopia del original (y traducción propia) en los anexos.

Así pues, las *Missões Estéticas de Férias*³ se instituían con la doble función de, por un lado, formar a las artistas de acuerdo con valores genuinamente portugueses (“valores naturales y monumentales, en los que tan ricas son nuestras provincias”, —o sea, manteniendo la tradición y evitando cualquier tentación de modernidad—), por otro, realizar un inventario y clasificación de esos valores genuinamente portugueses, que serían ejemplo y orgullo de las generaciones futuras.

La responsabilidad de organizar y dirigir estas misiones le fue atribuida por decreto al Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, con la obligación de que presentase anualmente un informe a la Junta Nacional de Educación.

Estas *Missões Estéticas de Férias* se realizarían durante los meses de agosto y septiembre⁴, y tendrían su sede, siempre que fuera posible, en un “histórico castillo, o monumento nacional”. Significativamente la primera se organizó en Tomar, la segunda en Guimarães, y la tercera en Alcobaça, localidades con particular protagonismo en la historia de Portugal.

En lo que se refiere a los participantes, todo lo relacionado con la selección de candidatos era competencia de la Academia Nacional de Bellas Artes, que era, como ya dijimos, la responsable de su organización, tanto en la faceta técnica como administrativa⁵. A esta academia le competía, por tanto, fijar cada año el número de

³ Es significativo el recurrente uso que en estos primeros años de la dictadura se hacía del término misiones, así es frecuente encontrar en la prensa alusiones con esta denominación a las actividades desarrolladas por portugueses, ya fuese en Portugal o en el extranjero: “Missão Comercial ao Brasil” in *Ocidente*, nº 4, vol. II, 1939. p.160; “Missões Cinematográficas” in *Ocidente*, nº 1 y 2, vol. I, 1939, etc. Es cierto que el sustantivo *missão* también tiene en portugués la acepción de cargo o función especial que se confía, con determinado objetivo, a una persona o a un grupo; pero su significado más generalizado, como en castellano, es el de propagación de la fe. También en el lenguaje, y también en Portugal, la relación entre el poder y la iglesia durante la dictadura fue algo más que una connivencia impuesta.

⁴ De ahí el nombre de “férias”, sustantivo que en portugués en plural significa: días en los que se suspenden los trabajos judiciales, escolares, etc; periodo de descanso anual concedido por las entidades patronales a sus empleados. Equivaldría, por tanto, a lo que en castellano denominamos “vacaciones”; no obstante, en este trabajo hemos preferido mantener la denominación original de *Missões Estéticas de Férias* (frente a la de Misiones Estéticas de Vacaciones, que sería su traducción en castellano) cuando se utilice el nombre completo, mientras que en el resto de alusiones utilizaremos: misiones estéticas (en castellano y en minúscula).

⁵ En el Reglamento de la Academia Nacional de Belas Artes (Decreto nº 28003), en su capítulo 1, que regula los fines, sede y delegación de la Academia, se deja claro (apartado 3) que ésta tiene obligación de “colaborar con la Junta Nacional de Educación en el inventario descriptivo y crítico de los monumentos y obras de arte nacionales o extranjeros existentes en el país o fuera de él, en este caso, siempre que interesen a la actividad artística nacional o sirvan al estudio de esta o al de su historia y tradiciones”. Y el apartado 4

plazas disponibles y convocarlas en concurso público. Los candidatos, en su solicitud, debían hacer constar la especialidad por la que concursaban —normalmente: pintura, que recibía la mayor parte de las becas, escultura y arquitectura— y el tiempo que consideraban necesario para desarrollar su labor, si bien éste, por ley, no podía ser inferior a treinta días. Después la Academia decidía sobre la admisión de solicitudes y seleccionaba a los candidatos, previo informe favorable de sus profesores. Igualmente la Academia era la encargada de designar a los profesores responsables de cada misión.

No obstante, también era posible participar como agregado a estas misiones; en esos casos, era necesario que los agregados poseyesen un nivel de destreza y de cultura que la Academia considerara suficiente y corriesen con todos sus gastos. De hecho, en varias ocasiones, los alumnos que un año iban como agregados, al año siguiente iban como miembros oficiales; fue, por ejemplo, lo que sucedió con los pintores Carlos Augusto Ramos y António José Fernandes, que en 1941 participaron como agregados de la *V Missão Estética* celebrada en Coimbra, y al año siguiente fueron seleccionados para la *VI Missão* celebrada en Leiria. Esto también sucedía con los profesores, por ejemplo, el pintor Joaquim Lopes, que fue precisamente el director de la *IV Missão Estética de Férias* en la que participó Dominguez Alvarez, había asistido como participante agregado a la *I Missão*, celebrada en Tomar y dirigida por el arquitecto Raul Lino.

En lo que se refiere a las obligaciones contraídas por los componentes de las misiones, además de las habituales de cumplimiento de horarios y compromiso de trabajo, llama la atención las exigencias de una cierta moral, claramente especificadas en el punto 3 del artículo 5 de la citada ley, en el que se les exige a los participantes “Observancia de disciplina y compostura ejemplares, bajo pena de ser inmediatamente excluidos por el director de la respectiva Missão Estética de Férias”. Es más, en el Reglamento de la Academia Nacional de Bellas Artes (Decreto nº 28003), en su capítulo VII, que es el que regula las Missões Estéticas de Férias, artículo 62, deja claro que, a los participantes como agregados no les atañen los compromisos contraídos por el resto de participantes en

es aún más específico, al señalar que la Academia tendrá como fin “cooperar en la realización de las Missões Estéticas de Férias, instituidas por el Decreto-ley nº 26957, de 28 de agosto de 1936, para facilitar a los artistas y estudiantes portugueses de artes plásticas el conocimiento de los valores de carácter paisajístico, étnico, arqueológico y arquitectónico de Portugal, así como a contribuir para su catastro, inventario y clasificación”. Para ampliar la información puede consultarse el *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, II, Lisboa, 1937, pp. 35 y ss.

lo que se refiere a horarios y trabajo, pero sí el referido a la “Observancia de disciplina y compostura ejemplares”⁶.

Además, a los miembros de estas misiones les estaba prohibido durante la duración de las mismas realizar trabajos ajenos al espíritu de las misiones, si bien se les reconocía el derecho de propiedad, literaria o artística, sobre las obras realizadas, reservándose la institución la facultad de poder reproducirlas en publicaciones oficiales. A este respecto es significativa la advertencia que hace el pintor Varela Aldemira, director de la 3ª Misión Estética, cuando recuerda a los pintores que participan en las misiones que si bien la propiedad de todas las obras realizadas durante éstas pertenece a sus autores, éstos no deben tener en mira la venta fácil de las mismas, porque, según la ley, los trabajos de las misiones deben contribuir para el esclarecimiento del catastro e inventario del patrimonio artístico. Y por tanto deben primar los intereses del Estado sobre los intereses particulares⁷. Ahora bien, lo que resulta difícil de entender es que la difusión a bajo precio de las “excelencias” del Estado tenga que llevar consigo su degradación o desprestigio. Resulta, cuando menos, curiosa esta manera de defender los intereses del Estado, salvo por un afán desmedido por ser más estatista que el propio Estado, algo que tampoco es infrecuente en los regímenes dictatoriales.

El profesor encargado de dirigir las misiones —al que los documentos oficiales se refieren siempre como “académico director”— tenía, además, la obligación de enviar a la Academia Nacional un informe sobre los resultados obtenidos por los respectivos estudiantes.

La Academia, por su parte, adquiriría el compromiso de organizar una exposición, “en original o en fotografía”, de los trabajos realizados, y de elaborar un informe general que debía ser presentado a la Junta Nacional de Educación antes del 31 de diciembre de ese año para que fuera publicado en los anales del ministerio de Educación Nacional⁸.

⁶ No obstante, ya en la primera misión existieron problemas de comportamiento y disciplina, tal vez, precisamente, por el exceso de celo y exigencias. Véase: Macedo, Diogo de; “Notas de arte. 2ª Missão Estética de Férias”, *Ocidente*, nº 4, vol.II, 1939. p. 127. También en la 3ª Missão Estética, uno de los asistentes fue expulsado por comportamiento indebido. Véase: ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. p. 107.

⁷ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. pp. 103-104.

⁸ Creímos interesante para nuestro trabajo la consulta de los *Anais do Ministério de Educação Nacional* en la confianza de que allí apareciese publicado el informe general de la IV Missão Estética de Férias (informe

Así mismo, estaban regulados los emolumentos que profesor y alumnos debían recibir por participar en estas misiones, a razón de 1200 escudos mensuales para el profesor y 700 para los alumnos —además de los gastos de transporte—, en ambos casos acumulables y proporcionales al tiempo de duración de la estancia⁹.

Antecedentes de las misiones

Joaquim Lopes, acérrimo partidario de estas misiones y protagonista de las mismas, en un artículo aparecido en *O Primeiro de Janeiro*¹⁰ pocos días antes de su muerte, situaba el origen de esta iniciativa en las experiencias llevada a cabo por algunos profesores de las Academias de Bellas Artes de Lisboa y Oporto. Así, en Lisboa, Carlos Reis, poco después de que tomara posesión de la plaza como profesor de pintura de paisaje en la academia lisboeta, comenzó a organizar viajes de estudio, en compañía de algunos de sus alumnos, por la geografía portuguesa con la finalidad de pintar *in situ* los aspectos más característicos de su paisaje. Una vez de vuelta en Lisboa se organizaba una exposición en la que se mostraban los trabajos realizados. Esta actividad fue luego continuada, con gran empeño y un eco considerable, por el llamado “Grupo Silva Porto”, que había surgido precisamente de esta iniciativa, y que se formó en torno a la figura indiscutida de Carlos Reis.

elaborado por Joaquim Lopes y aprobado por la Academia Nacional de Bellas Artes en su sesión ordinaria del 18 de enero de 1941). Sin embargo, pese al empeño, eso no fue posible. Nos tomamos el atrevimiento de indicar aquí los avatares de una búsqueda sin resultados, y lo hacemos, más que nada, para dejar constancia de lo ingrata que resulta a veces la investigación, pero también, paradójicamente, para agradecer la ayuda de las personas que desinteresadamente contribuyeron en nuestras averiguaciones. Que sirva también para denunciar las carencias en la organización de los archivos del Ministerio de Educación. Pues bien, iniciada la búsqueda de los *Anais do Ministério de Educação Nacional* en la Biblioteca Nacional, deparamos con su existencia sólo a partir de 1956, tras una revisión atenta de todos los ficheros, solicitamos la ayuda de una funcionaria de la biblioteca, que tras una demorada búsqueda en los mismos ficheros llegó, lógicamente, a la misma conclusión. A partir de ahí, parecía que la solución sólo podía estar en el Archivo Histórico del Ministerio de Educación. Con la ayuda inicial de la misma funcionaria, indagamos primero en Rua Dona Estefania, desde donde se nos remitió a la Secretaria General del Ministerio de Educación en la Avenida 5 de Octubre, y de ahí al Instituto Histórico de Educación, en Rua Alexandre de Sá Pinto. En ninguno de estos lugares existían los citados anales, y ni siquiera se nos pudo confirmar su existencia. Tampoco los encontramos en la Sociedad Nacional de Belas Artes. Queda aquí mi agradecimiento a la funcionaria Maria Manuela Rebelo y a los doctores Anabela Morato y Jorge de Ó que me dieron pistas y me dedicaron tiempo en esta investigación.

⁹ No obstante lo referido a esta apartado fue modificado por Decreto-ley en julio de 1945, y la asignación pasó a ser fijada anualmente por el ministerio de Educación.

¹⁰ LOPES, Joaquim; “Missões estéticas de férias”, *O Primeiro de Janeiro*, 14-3-1956, p. 3

En Oporto, fue sobre todo por la iniciativa de José Brito —que acostumbraba a recibir en su casa familiar de Santa Marta de Portuzelo a amigos pintores, entre ellos a Marques de Oliveira— que se llevó a cabo una experiencia en algo similar a la implantada en Lisboa por Carlos Reis.

Luego, en 1914, Veloso Salgado, que pasaba un periodo de descanso en Gerês, tuvo la iniciativa, respaldado por Bento Carqueja y José de Castro, de crear, en colaboración con dos hosteleros de la zona, una bolsa de estudio para alumnos de pintura de la Escuela de Bellas Artes de Oporto. De aquella experiencia puntual se beneficiaron los pintores José Maria Soares Lopes y Joaquim Lopes. Los hosteleros corrían con los gastos de manutención y alojamiento, y el periódico *O Comércio do Porto* con los del transporte. A los pintores, según cuenta en el referido artículo el citado Joaquim Lopes, tan sólo se les pedía un pequeño estudio que pasaba a ser propiedad del respectivo hostelero. De vuelta a Oporto se organizó, en la sala de conferencias de *O Comércio do Porto*, una exposición de las obras realizadas en la sierra de Gerês.

Con estos antecedentes, una vez que se creó la Academia Nacional de Bellas Artes en 1932, y teniendo en cuenta que estaba dirigida por José de Figueiredo¹¹, que compartía un ideario similar, se institucionalizaron las referidas Missões Estéticas de Férias, “una de las más benéficas y simpáticas iniciativas llevadas a efecto por los actuales hombres de nuestra tierra”¹² en palabras de Joaquim Lopes.

Algunas consideraciones a propósito de las misiones estéticas

La iniciativa de crear las Missões Estéticas de Férias fue muy bien recibida por la crítica, incluso el semanario de crítica literaria y artística *O Diabo*, contrario a la dictadura y por eso maltratado por ésta, reconocía en 1939, con motivo de la primera exposición de estas misiones en Lisboa, que la idea de la Academia Nacional de Bellas Artes de crear las misiones tenía magníficas posibilidades desde un punto de vista

¹¹ José de Figueiredo nació en Oporto en 1872, donde murió en 1937. Licenciado en Derecho por la Universidad de Coimbra, se trasladó posteriormente a París donde se consagró como estudioso del arte. Defiende la existencia de una Escuela portuguesa de pintura, original y autónoma, en los siglos XV y XVI. Tesis que defendió entre otras publicaciones en *A Evolução da Arte em Portugal*, 1908. Fue director del Museo de Arte Antigua desde 1911 hasta su muerte; así como el primer presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes (1932-1937) y es autor de *O Pintor Nuno Gonçalves* (1910).

pedagógico y podía suponer un gran enriquecimiento para los artistas jóvenes¹³, pero también advertía de que “si su actuación se limitaba a crear cuadros y esculturas que hablasen de hechos pasados y sólo de ellos, de mujeres vestidas con el traje típico o de amueñecadas casas de aldea, si lo que pretendían es convencernos de que no existen problemas en las aldeas, en los campos, en las villas, si es eso, ¿Qué les debería acontecer a las misiones estéticas?”¹⁴. Y la pregunta quedaba así, en interrogante, no sabemos si porque Bento Janeiro, que es quien firma el artículo, buscaba que fuesen los lectores de *O Diabo* los que diesen la respuesta, o porque el lápiz azul de la censura había eliminado la respuesta de Bento Janeiro.

De cualquier manera, para este articulista, con un planteamiento en la línea de las tesis neorrealistas que en esos años predominaban en *O Diabo*, las misiones y los misioneros debían abandonar su torre de marfil, dejar entrar, con todo su imprevisto y su vitalidad, a la vida, a la realidad, en sus producciones¹⁵. Porque así el mundo les será más querido y les revelará perspectivas inolvidables¹⁶. Sin embargo, no parece, ciertamente, que fueran esas las intenciones de los que habían posibilitado las referidas misiones.

Para tener un conocimiento bastante aproximado de lo que representaban, o al menos de lo que pretendían representar, estas misiones —sobre todo en sus primeros años de funcionamiento que son los que a nosotros más nos interesan—, es fundamental la consulta de *Alcobaça Ilustrado*¹⁷, estudio publicado por Luis Varela Aldemira con

¹² LOPES, Joaquim; “Missões estéticas de férias”, *O Primeiro de Janeiro*, 14-3-1956, p. 3.

¹³ JANEIRO, Bento; “II Missão Estética de Férias”, *O Diabo*, 14-1-1939, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. Este trabajo de Luís Verela Aldemira resulta ciertamente interesante para conocer el funcionamiento de estas misiones. El libro, que aparece publicado con el subtítulo: *Terceira Missão Estética de Férias: Un estúdio crítico, Programa, Relatório, Catálogo e Estampas*, incluye el Decreto-ley que regulaba las misiones, la conferencia que Varela Aldemira leyó el seis de septiembre de 1939 en el Ayuntamiento de Alcobaça, el programa de la 3ª Missão Estética de Férias, el informe sobre la misma elaborado por el propio Varela Aldemira que era su director, el catálogo de los estudios efectuados en Alcobaça por la citada misión, y un repertorio fotográfico sobre distintos momentos de la estancia en Alcobaça y de algunas de las obras realizadas. Es, por tanto, una suerte de memoria final de curso, donde se recogen los objetivos generales inicialmente propuestos, los procedimientos y las actividades programadas para llevarlos a cabo, así como el grado de consecución de los mismos. A su vez, hace hincapié en los aspectos más significativos de estas misiones, en las funciones que les corresponden a cada uno de los participantes y en las tareas que deben desarrollarse. Por tanto, de su lectura se puede deducir no sólo cuál era el espíritu específico de la 3ª Missão Estética, sino también cuál es la intención general que sustenta esta actividad, y, de alguna forma, cuáles son las pautas que hay que seguir y las normas a las que hay que atenerse. Además su carácter descriptivo y

motivo de la *III Missão Estética* celebrada en Alcobça, pues este pintor de origen español no sólo había sido el director de la citada *Missão*, sino también el redactor, junto con José de Figueiredo, del proyecto de ley y de la reglamentación que las hizo posible. Se le puede considerar por tanto uno de los ideólogos de tal iniciativa.

De acuerdo con lo que se dice en esta publicación, particularmente en los apartados referidos al “Programa de la 3ª *Missão Estética de Férias*” (páginas 101-104) y “Relatório” (páginas 105-115), los becarios participantes debían, sobre todo, estudiar los distintos aspectos de la zona elegida, no sólo los monumentos o el paisaje, sino también las costumbres locales, las fiestas típicas o cualquier otro motivo que pudiese resultar atractivo, sugerente o especialmente portugués. Porque de lo que se trataba era de integrar el arte en un unitario y atractivo programa de educación nacional, colocar a los artistas en el más íntimo contacto con la tierra portuguesa¹⁸, ya que el objetivo final era coger, en los monumentos del pasado y en el carácter étnico y tradicionalista de la región, la simiente vivificadora para las obras del presente¹⁹.

La idea era que, aunque se centrasen en una ciudad, debían recorrer también las zonas y los pueblos de los alrededores, para poder tomar apuntes de figuras típicas de la región, de los mercados, de las romerías, de alguna feria o fiesta que tuviese especial significado, etc.

En cuanto a las labores de los estudiantes seleccionados, éstas estarían en función de las especialidades académicas de cada uno, así, de acuerdo con lo que escribe Varela Aldemira²⁰, los pintores no deberían encontrar dificultades en elegir asuntos, bastaba con dar libre curso a la expansión de su temperamento, a los conocimientos técnicos de los que dispusieran y, en caso de duda, oír al director de la Misión. Los arquitectos, por su parte, debían encargarse de los levantamientos y reconstrucciones, realizando informes de las tareas emprendidas y, si fuese posible, hacerlo en colaboración con arqueólogos, con la idea de comprender mejor la génesis del trabajo realizado. En cuanto a los escultores,

el hecho de que el autor compartiera ideológicamente la finalidad de las misiones —participó, como se ha dicho, en la elaboración del proyecto de ley y reglamentación de las mismas— favorece la comprensión no sólo de la 3ª misión estética sino de éstas en su conjunto.

¹⁸ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. pp. 101-102.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 103.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 102-103.

se debían preocupar, sobre todo, del estudio de la imaginería e iconografía encontradas en las iglesias y monumentos visitados y de las figuras regionales, pudiendo para ello servirse del barro, pero teniendo también que utilizar el dibujo, como recurso práctico, seguro y convincente, para poder comprender los volúmenes y la expresión de las formas.

La 4ª Missão Estética de Férias y la participación de Dominguez Alvarez.

Pues bien, en este contexto y con estos precedentes, se planteó la *IV Missão Estética de Férias*. Como localidad de trabajo se eligió Viana do Castelo y para director de la misma al pintor y académico Joaquim Lopes²¹, que era entonces profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Los alumnos seleccionados inicialmente, de entre un total de 33 solicitudes y de acuerdo con lo aprobado por la Academia Nacional de Bellas Artes en su sesión ordinaria de 9 de julio de 1940²², fueron: de Oporto, los pintores Agostinho António Salgado de Andrade, Mamede Fernandes Portela, David Pereira de Sousa, Bruno Alves Reis y el arquitecto José Fernandes da Silva. De Lisboa, los pintores Joaquim de Couto Tavares, Joaquim da Costa Rebocho, Jorge Escalço Valadas, Celestino de Sousa Alves, el escultor Joaquim Martins Correia y la arquitecta Luisa de Matos e Silva²³.

Es importante para nuestro trabajo señalar que inicialmente Dominguez Alvarez no estaba seleccionado para formar parte de la *IV Missão Estética de Férias*, por eso no aparece en las actas de sesiones de la Academia Nacional de Bellas Artes, ni es referido por el cronista de *Notícias de Viana* cuando informaba sobre los componentes que van a formar parte de la misión²⁴. Sin embargo, lo llamativo no es eso, pues lo mismo sucedió con Beatriz Schiapa de Azevedo y Valentim Malheiro, también participantes en la *IV Missão* y que inicialmente tampoco estaban seleccionados, sino el hecho de que no

²¹ En el Acta nº 57 de la Sesión ordinaria de la Academia Nacional de Bellas Artes de 13 de abril de 1940, puede leerse: “Con respecto a 4ª M. E. F. queda resuelto que ella se realice em Viana do Castelo, y que se convide para dirigirla al vocal correspondiente Joaquim Lopes”. En el acta de la sesión siguiente, de 16 de mayo de 1940, se da cuenta de que en dicha sesión “se tomó conocimiento de una carta del señor profesor Joaquim Lopes en la que agradecía la honra de haber sido convidado para dirigir la próxima M.E.F., encargo que acepta”. Y en la sesión de 20 de junio de 1940 (acta nº 59) se aprobó que en la sesión siguiente “se proceda a la elección de los candidatos” a la *IV Missão Estética de Férias*. Para todo ello véase: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VII, Lisboa, 1940.

²² Esa sesión fue presidida por Reinaldo dos Santos, actuando como secretario el arquitecto Raúl Lino y a la misma asistieron como vocales Xavier da Costa, Veloso Salgado, Sousa Lopes, Diogo de Macedo y Varela Aldemira.

²³ “Resumo das actas das sessões”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VIII, Lisboa, 1940. p. 65.

quedase constancia en ninguna de las actas de las sesiones de la Academia Nacional de Bellas Artes de que Dominguez Alvarez había pasado a formar parte de la referida misión. Pues mientras de los dos alumnos anteriormente citados se dice: “en virtud de que los misioneros Agostinho Salgado de Andrade y Joaquim da Costa Rebocho, han desistido de los trabajos de la misión por motivos de salud, se resolvió que en su sustitución fuesen escogidos los candidatos Beatriz de Melo Schiapa de Azevedo y Valentim Afonso Malheiro”²⁵, de Dominguez Alvarez no se dice nada, máxime cuando, tanto Beatriz de Azevedo²⁶, de la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, como Valentim Malheiro, de la Escuela de Bellas Artes de Oporto,²⁷ se incorporaron después que él²⁸. De cualquier forma, lo cierto es que Dominguez Alvarez participó como miembro de pleno derecho²⁹ en la sobredicha misión y que como tal expuso en la Academia Nacional de Bellas Artes el 2 de diciembre de 1940³⁰.

Sea como fuere, Dominguez Alvarez llegó a Viana do Castelo el 22 de agosto, y su presencia fue noticiada por la prensa local, que se refería a él en tono elogioso. El *Aurora do Lima* informaba de su llegada en los siguientes términos: Por invitación del distinguido pintor Joaquim Lopes, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto y director de la *IV Missão Estética de Férias*, que actualmente está trabajando en Viana, llegó ayer a esta ciudad, donde viene a realizar algunas telas y a visitar a los *estagiarios*, el conocido pintor Dominguez Alvarez, artista que últimamente se está evidenciando en notabilísimas obras pictóricas sobre los más variados aspectos del paisaje portugués³¹. En el semanario *Notícias de Viana* de 24-8-1940 se informaba de que Dominguez Alvarez venía a sustituir al pintor Joaquim da Costa Rebocho que había tenido que regresar a

²⁴ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 13-7-1940, p. 1.

²⁵ “Resumo das actas das sessões”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VIII, Lisboa, 1940. p. 65.

²⁶ De la llegada de Beatriz Schiapa de Azevedo se da cuenta en “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 7-9-1940, p. 1.

²⁷ La noticia es recogida por (C.); “Notícias de Viana do Castelo”, *Diário da Manhã*, 31-8-1940, p. 2.

²⁸ Es precisamente esta anomalía la que nos llevaba a buscar con insistencia los citados *Anais do Ministério de Educação Nacional*, en la confianza de que en el preceptivo informe elaborado por Joaquim Lopes, hubiese alguna explicación a este hecho.

²⁹ Prueba de ello es que las dos veces que hemos encontrado publicada la relación de misiones celebradas y el nombre de los artistas que participaron en ellas, en ambos casos Dominguez Alvarez aparece como asistente de pleno derecho: Véase: *Missões Estéticas de Férias (Legislación, regulamentos e normas)*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1974; y *XXI Missão Estética de Férias* (prefacio de Varela Aldemira), Academia Nacional de Bellas Artes, Tomar, 1958.

³⁰ Véase: “Noticiário”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VIII, Lisboa, 1940. p. 62.

³¹ “IV Missão Estética de Férias”, *A Aurora do Lima*, 23-8-1940, p. 3.

Lisboa por motivos de enfermedad³², lo que no era del todo cierto pues, como vimos con anterioridad, a Costa Rebocho, oficialmente, lo sustituyó Valentim Malheiro.

Llegada y estancia en Viana do Castelo

Por eso Dominguez Alvarez no pudo asistir a la recepción inaugural —no sabemos si incluía entrega de carpetas— pero todos los que estaban en Viana aquel viernes primero de agosto, a las cuatro y media de la tarde, fueron recibidos en el Salón Noble del Ayuntamiento, como informaba *A Aurora do Lima*, por el alcalde D. João da Rocha París, concejales, director del instituto, director de la Escuela Técnica e Industrial, funcionarios superiores del Ayuntamiento, presidente y miembros de la comisión municipal de turismo, médico municipal, representantes de la prensa, etc.³³. En aquel acto, el alcalde dio un breve discurso de bienvenida, en el que agradeció la elección de Viana do Castelo como lugar de estancia, elogió la figura de Joaquim Lopes y deseó a los participantes mucho éxito durante el tiempo que permaneciesen en la ciudad.

A estas palabras de bienvenida, según el *Notícias de Viana*, respondió el profesor Joaquim Lopes con un discurso del más fino recorte literario, en el que tejió un elogio nacionalista de estas misiones, historiando las similares del extranjero y enaltecendo su contribución para la continuación de un arte estructuralmente nacional³⁴. Efectivamente, de acuerdo con la información del corresponsal de *O Primeiro de Janeiro*³⁵, Joaquim Lopes se refirió a la verdadera exaltación patriótica que representaban estas misiones, y resaltó el ejemplo de España, donde, según este pintor, partiendo del regionalismo se había conseguido dar al arte una verdadera y significativa expresión. Reflejo de ello habría sido el enorme éxito alcanzado por Ignacio Zuloaga, que vendría a representar el prototipo de lo que propugnaba el pintor portuense.

También Joaquim Lopes en su discurso de agradecimiento aludió a los casos de Alemania, Holanda o Rusia, exaltó la labor José de Figueiredo y del ministro de Educación que habían hecho posible la creación de estas misiones, elogió la admirable

³² “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 24-8-1940, p. 1.

³³ “IV Missão Estética de Férias”, *A Aurora do Lima*, 4-12-1940, p. 1.

³⁴ “Encontra-se já em Viana a IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 3-8-1940, p. 1.

³⁵ C; “A Missão Estética de Férias”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 4.

provincia del Miño y, sobre todo, recordó que en Portugal el espíritu regionalista había existido siempre y que había estado presente en figuras como: Anunciação, Silva Porto, Marques de Oliveira, Malhoa, Sousa Pinto, Artur Loureiro, António Ramalho; en literatos como, Camilo, Júlio Diniz, Ramalho Ortigão, António Nobre, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, etc.; escultores como Teixeira Lopes; arquitectos como Ricardo Severo o Raul Lino, etc. Pero lo que le había faltado a Portugal, según Joaquim Lopes, era una verdadera historiografía del arte —con excepción de José de Vasconcelos y Ramalho Ortigão— que hubiese sabido descubrir y divulgar a los primitivos pintores portugueses para proponerlos como ejemplo a los pintores jóvenes. Así incitaba a los componentes de la *IV Missão Estética de Férias*: “marchemos, pues, al encuentro de nuestros maestros del siglo XV y XVI, estudiémoslos con sinceridad y amor y aprovechemos de ellos los grandes principios del verdadero arte que ellos nos enseñaron”³⁶.

La llegada de esta misión estética fue, en cierta forma, un acontecimiento en Viana de Castelo, principalmente en los primeros días, en que los vianenses extrañaban el comportamiento de aquel grupo de forasteros que, caballete en ristre, callejeaban por la ciudad en busca de rincones y perspectivas. Eran casi excelencias, artistas que habían llegado desde la capital seducidos por la belleza de Viana. Por eso su estancia, que suponía una suerte de orgullo y admiración, no podía pasar desapercibida. Y no pasó, la prensa da cuenta de ello. El cronista del *Notícias de Viana* escribía que los artistas misioneros le habían dado a la ciudad una desusada animación y que casi en cada calle se podía encontrar un pintor, sentado frente a su caballete, copiando un trecho curioso, un conjunto arquitectónico o una fase del mercado semanal³⁷. Otras veces eran modelos envergando los trajes regionales los que posaban para ser retratados en enormes telas³⁸.

Por eso también cabe imaginar a los artistas pintando, y en torno a ellos, a la distancia justa para saciar la intriga y no faltar al respeto, un coro de curiosos admirados, desde el dependiente de comercio a la muchacha que salió a hacer un mandado, desde el mozalbete en bicicleta a las señoras acodadas y con velo que van o vuelven de la iglesia.

³⁶ *Ibídem.*

³⁷ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 31-8-1940, p. 1.

³⁸ *Ibídem.*

Los artistas, que instalaron su taller en la Escuela Industrial³⁹ y Comercial Nun'Alvares, no limitaban sus visitas a los monumentos de arte de la ciudad⁴⁰, ni a los paisajes más próximos a Viana, sino que, en cierta manera, tenían la obligación de recorrer la comarca, de tomar apuntes de las aldeas escondidas y de aquellos que las habitaban, de los edificios representativos de los municipios más grandes, de los mercados semanales, de las fiestas típicas, de las conmemoraciones y hasta de los caminos. Por eso, igual que los participantes en la misión anterior no limitaron su estancia a la ciudad de Alcobaça, sino que visitaron también S. Martinho do Porto, Nazaré, Aljubarrota, Batalha, Marinha Grande o San Pedro de Moel, los miembros de la IV Missão se adentraron por la vega del Lima y visitaron muchas localidades de los alrededores de Viana.

No de todos, pero sí de algunos de estos viajes daba cuenta la prensa, que informaba de ellos siempre en un tono festivo y satisfactorio. Así el corresponsal de *O Comércio do Porto* del 15-9-1940 noticiaba que el once del mismo mes habían estado en Capareiros. Según este cronista habían ido allí en busca de motivos para sus telas, y de hecho habían pasado el día extasiados por la contemplación de paisajes encantadores y montañas escabrosas, espacios deslumbrantes que sus pinceles habían reproducido nítidamente⁴¹. Pero, al mismo tiempo, también informaba de una práctica que debía ser bastante habitual cuando los artistas visitaban las tierras de los alrededores de Viana, y era, la de ser agasajados por las autoridades locales o por algún potentado de la zona.

En aquella salida, por ejemplo, habían sido convidados por Francisco de Abreu Texeira para visitar una casa típicamente aldeana, y a la visita le siguió una *desfolhada*⁴² con bailes y cantes populares, y después un típico “asalto” de enmascarados, que, como decía el cronista, era una costumbre antigua en nuestras aldeas que había causado hilaridad⁴³.

³⁹ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 31-8-1940, p. 1.

⁴⁰ (C.); “Notícias de Viana do Castelo”, *Diário da Manhã*, 31-8-1940, p. 2.

⁴¹ (B.S); “Diario de Viana”, *O Comercio do Porto*, 15-9-1940, p. 5.

⁴² Labor agrícola que consiste en quitar las hojas que envuelven la mazorca de maíz. La tarea se amenizaba con una serie de cantos y juegos, un poco psicalípticos y picarones, que daban a esta labor un tono lúdico y festivo. En la emblemática novela de Alves Redol *Gaibéus*, se describen algunos momentos de la misma.

⁴³ (B.S); “Diario de Viana”, *O Comercio do Porto*, 15-9-1940, p.5.

En la visita a Ponte de Lima, por ejemplo, aprovecharon para ver el mercado, los monumentos típicos, etc., se les invitó a que permanecieran allí unos días⁴⁴ —convite que por ejemplo aceptó Dominguez Alvarez— y después el Ayuntamiento les ofreció una comida en el alto de Santa Maria Madalena⁴⁵. *O Comércio do Porto*, en el número del 6 de septiembre, daba más información sobre esta visita: el día dos fueron de excursión hasta Ponte do Lima con el fin de apreciar aspectos arquitectónicos y algunos solares de la Ribeira Lima (...). Una vez en tan linda villa (...) fueron gentilmente sorprendidos por un convite del Ayuntamiento para subir al Monte da Madalena, donde fueron hidalgamente obsequiados con un almuerzo regional, sin protocolos, el cual transcurrió en un ambiente de alegría y satisfacción. Además de los artistas asistieron el alcalde de Ponte de Lima y el Conde de Aurora, que regaló a los visitantes algunos ejemplares de su *Roteiro da Ribeira Lima*. Por la tarde, en el solar del ilustre Conde de Aurora, hubo un recital de poesía portuguesa, por las gentiles y distinguidas declamadoras Maria Manuela Couto Viana y su hermana Maria Adelaida⁴⁶.

Así pues, parece que los miembros de la IV Missão eran mucho más receptivos a los agasajos municipales y al ambiente distendido de lo que lo había sido la misión anterior, que solía rechazar este tipo de atenciones porque representaban, en palabras de su director, Varela Aldemira, un peligro para el espíritu de las misiones. Por eso en *Alcobaça Ilustrado*, escribe: “Deliberadamente, con toda la prudencia, evitamos el ofrecimiento a la Missão de banquetes, fiestas de homenaje, *Chás dançantes* y otras manifestaciones que, aunque muy cordiales, sinceras y merecidas, pudiesen desviar a los participantes de sus deberes”⁴⁷. Un ascetismo que, a la vista de los años, ciertamente, no parece que contribuyese mucho a crear un ambiente franco y expresivo entre los miembros de la misión. Y de hecho uno de los alumnos fue enviado a casa porque, según este director, respecto a la disciplina y a la camaradería no había sabido comprender bien el espíritu de las misiones⁴⁸. No nos extraña.

También en el tiempo que estuvieron en Viana asistieron a los actos culturales que celebraban en la ciudad, como los organizados con motivo de las famosas fiestas de

⁴⁴ “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 7-9-1940, p. 1.

⁴⁵ “Missão Estética de Férias”, *Cardial Saraiva*, 5-9-1940, p. 2.

⁴⁶ B.S., “Diário de Viana- Missão de Estética”, *O Comércio do Porto*, 6-9-1940, p. 4.

⁴⁷ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940, p. 110.

Nuestra Señora de la Agonía, o a inauguraciones y conferencias, como la de la exposición del pintor Carolino Ramos en el Sport Club Vianense⁴⁹ el 16 de agosto.

Era frecuente que durante el tiempo que duraban las misiones, éstas fuesen visitadas por personalidades relacionadas con las artes plásticas, así, igual que en el verano de 1939 se acercaron a Alcobaça, entre otros, Reinaldo dos Santos, entonces presidente de la Academia, Marques da Silva, por entonces director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, y el crítico y escultor Diogo de Macedo; en el de 1940 se acercaron a Viana y compartieron estancia con los misioneros, los pintores Mário Reis y Abel Cardoso⁵⁰, el arquitecto Marques da Silva o el crítico de arte y por aquel entonces presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, Reinaldo dos Santos, quien, como recogía el semanario local, se mostró entusiasmado por la cantidad y calidad de los trabajos realizados⁵¹.

Aunque inicialmente el decreto que regulaba las misiones sólo recogía la obligación de realizar una exposición final en Lisboa y nada decía de que hubiese que exponer los trabajos ejecutados en la localidad en la que se hubiese centrado la misión, sin embargo, la iniciativa de los participantes en la segunda misión, dirigida por Aarão de Lacerda, de exponer los trabajos en Guimarães antes de hacerlo en Lisboa, se terminó por generalizar.

A partir de entonces fue frecuente que se realizasen dos exposiciones, una, en septiembre, en la localidad de estancia, y otra, en noviembre o diciembre, en Lisboa. Así, los participantes en la tercera misión montaron su exposición en la Sala dos Reis del Monasterio de Alcobaça⁵², y los de la IV en el Salón Noble del Gobierno Civil de Viana. Es probable que fuese esta falta de obligatoriedad la que le llevó al agradecido cronista del *Diário da Manhã* a decir que la iniciativa de la exposición de los trabajos de la Missão era una conmovedora gentileza del maestro Joaquim Lopes⁵³.

⁴⁸ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. p. 107.

⁴⁹ “Vida artística”, *Notícias de Viana*, 17-8-1940, p. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 7-9-1940, p. 2.

⁵² ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. p. 112.

⁵³ (C.); “Notícias de Viana do Castelo”, *Diário da Manhã*, 31-8-1940, p. 2.

En cualquier caso, la exposición generó gran entusiasmo y expectación en la población de Viana, lo que se justifica en parte porque era la forma de satisfacer la curiosidad generada por aquellos forasteros un poco extravagantes, que, respaldados por las altas estancias del Estado, habían animado el verano de Viana y su comarca, además, porque lo que se exponía era la propia ciudad pintada e incluso los retratos de algunos de sus habitantes, también porque era un evento infrecuente y en cierta forma original y también porque la prensa ya venía anunciando desde hacía tiempo aquel acto como un gran acontecimiento social. Estas alusiones eran siempre en tono elogioso y convidativo, pues se hablaba de la exposición de interesantes trabajos artísticos que constituían motivo de justo orgullo para Viana do Castelo⁵⁴, e incluso, se decía que los vianenses se iban a quedar extasiados contemplando los maravillosos paneles firmados por nombres reputados de nuestro medio artístico⁵⁵.

Además el hecho de que, como estaba previsto, la exposición sólo fuese a estar abierta una tarde, le daba al acontecimiento un carácter de unicidad que acababa por tornarlo irresistible. Efectivamente, la exposición sólo estuvo abierta desde las cinco de la tarde de aquel martes 24 de septiembre hasta las doce de la noche de ese mismo día, porque, como explicaba condescendiente el *Notícias de Viana*, los artistas tenían que regresar a Lisboa u Oporto para retomar sus ocupaciones oficiales⁵⁶.

Para el colaborador de *Notícias de Viana*, Rosa de Araújo, la razón de tanta premura y de que los miembros de las misiones tuvieran que adelantar su marcha, era la apertura extemporánea del concurso público para cubrir las plazas como docentes en las Escuelas de Enseñanza Profesional⁵⁷. Por eso, afirmaba este corresponsal, el maestro Joaquim Lopes se había visto obligado, muy a su pesar, a dar la señal de partida antes de tiempo, y todos los componentes se marcharon en la tarde del 25 de septiembre, tras el último y emotivo almuerzo en comunidad⁵⁸.

Aquella tarde del 24 de septiembre, a las cuatro de la tarde y a pesar de la improvisación, estaba todo preparado para la sesión de clausura de la IV Missão Estética

⁵⁴ “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 14-9-1940, p.2

⁵⁵ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 31-8-1940, p.1

⁵⁶ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 21-9-1940, p.1

⁵⁷ ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

de Férias. Las invitaciones habían sido debidamente distribuidas, las autoridades habían confirmado su asistencia y la expectación en la localidad era algo incuestionable.

El acto, de acuerdo a lo previsto, fue presidido por el Jefe del Distrito, Capitán Rogério Ferreira, acompañado por el alcalde de Viana, João da Rocha París, y por el crítico de arte y miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, Xavier da Costa, que se encontraba veraneando en el Gran Hotel de Santa Luzia⁵⁹. Todos, más el arquitecto Marques da Silva, tomaron la palabra, y todos elogiaron el espíritu de las misiones y el trabajo llevado a cabo por el pintor Joaquim Lopes.

Igual que un año antes el pintor Varela Aldemira había dado, en la clausura de la III Missão Estética de Férias, una conferencia en el Ayuntamiento de Alcobaça sobre “La orden cisterciense, el abad D. João Dornelas, el monasterio, los túmulos”, este año, Joaquim Lopes, reproduciendo compromiso y protocolo, agradecía los elogios recibidos y la misión encomendada con otra conferencia, en este caso titulada *Do regionalismo ao nacionalismo na arte*, que posteriormente fue publicada en Oporto por la editorial Imprensa Portuguesa.

Esta conferencia, que fue muy celebrada por la prensa y por los asistentes, nos resulta sumamente interesante por dos cuestiones principales: Por una parte, nos ayuda a entender el espíritu de las misiones estéticas, por otra, nos sirve para saber cuál era la concepción pictórica, e incluso ideológica, de uno de los pintores que, de una u otra manera, más influyó en Dominguez Alvarez.

En aquella conferencia, Joaquim Lopes, partiendo de Ingres y Delacroix, y tras citar a Courbert en relación con Proudhon y Baudelaire, y a Millet, Corot, Julio Breton, etc., explicaba el triunfo del Naturalismo de la Escuela de Barbizon y del Impresionismo, para más tarde afirmar que en todos ellos está patente “el verdadero sentido que todo artista

⁵⁸ ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

⁵⁹ B.S., “Diario de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sesión. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloqüente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura”, *O Comércio do Porto*, 25-9-1940.

digno de ese nombre debe dar a su arte: hacer vivir el carácter y el alma, las costumbres y el medio ambiente de un pueblo”⁶⁰.

Tras citar despectivamente “el principio fácil y falso de cierto pintor francés contemporáneo, que decía que un cuadro, antes de nada, debía ser un conjunto de lindos colores, dispuestos en determinado sentido⁶¹”, Joaquim Lopes afirmaba que “la obra de arte no debe limitarse al simple y pasajero placer de los ojos de quien la contempla. Es necesario que ella sea permanentemente motivo de cultura, dando al espíritu, sin esfuerzo, conocimientos que lo lleven a descubrir y amar cosas y aspectos, a veces bien simples, pero que hasta entonces se encontraban ignorados y, por eso, incomprendidos”⁶². Por tanto, desde esa perspectiva estaban plenamente justificadas las misiones estéticas, puesto que servían para descubrir rincones y motivos de Portugal que hasta entonces habían sido ignorados, bien porque se desconociesen o bien porque conociéndolos no se había reparado en ellos hasta que se vieron atrapados y enaltecidos en las dimensiones de un cuadro. Se entiende así los objetivos del *Estado Novo* cuando creó estas misiones y se entiende también el espíritu del que debían partir sus componentes.

Después, Joaquim Lopes, tras citar a Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tiépolo, Franz Hals, Rembrandt, Ruysdäel, Van Goyen, Van der Velde, Hobbema, Wynants, José Israëls, João Veth, Jacob Maris, y un largísimo etcétera, y antes de referirse al arte español, se centra en la pintura belga de Alfredo Stevens y sus continuadores, que representan, según el director de aquellas misiones, el triunfo de “los naturalistas y expresionistas”⁶³; y en el Impresionismo, que atento al color no se preocupa “de lo profundo o de lo humano, sino del aspecto exterior de las cosas y de los seres, (...) más del encanto de los ojos que del sentimiento del alma”⁶⁴.

⁶⁰ LOPES, Joaquim; *Do regionalismo ao nacionalismo na arte*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1940. p.18.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.* p. 19. Interesante. Hasta el primer punto parece coincidir con las afirmaciones del realismo socialista, después se ve que es todo lo contrario: para el Neorrealismo la obra debe ayudar a liberar al pueblo de la opresión que sufre, para Joaquim Lopes la obra debe contribuir a que el pueblo se sienta satisfecho, en la medida en que sabe valorar lo que tiene, recrearse en el placer de lo que le es propio, y además, amarlo.

⁶³ LOPES, Joaquim; *Do regionalismo ao nacionalismo na arte*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1940. p.27.

⁶⁴ *Ibíd.* p.31.

En la última parte de la conferencia Joaquim Lopes se centraba en el arte español y en su originalidad ajena a los principios rígidos del siglo XVII. Partiendo de El Greco —a quien se refería como una especie de bólido italo-bizantino que describió una parábola sobre el Mediterráneo para finalmente caer en Toledo⁶⁵—, hace un breve repaso por Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo, a los que considera como “cinco de los más grandes pintores del mundo”, para luego detenerse en Goya “el milagro del resurgimiento del arte español⁶⁶”. La gran sombra de Goya se proyecta, según el pintor portugués, en Zuloaga —“que realiza una obra absolutamente nacional”⁶⁷—, Anglada Camarasa, los hermanos Zubiaurre, Vasquez Díaz, Solana, etc. Sin olvidar la importancia de Sorolla, considera que los artistas citados, más Santiago Russiñol, Manuel Benedito, López Mesquita, el escultor Julio Antonio y “una lista larga y valiosísima⁶⁸” supusieron la expresión del nacionalismo español, porque “cada cuadro, cada escultura (...) era una página sentidamente vivida, era el propio alma de la raza⁶⁹”. Terminaba Joaquim Lopes su alusión al arte español, recordando la enorme tristeza que le produjo ver cómo, en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, “el nacionalismo había desaparecido de las exposiciones oficiales⁷⁰”, destronado por “los que se decían modernos, y que, portadores de una pintura absolutamente accesible, que tanto podía ser española, como rusa, francesa o alemana⁷¹”, y cuyas obras eran “un lamentable estándar de miserias, [que] sólo servía para avergonzar un arte que había sido feliz y que tenía enraizadas tradiciones⁷²”.

Estos cambios observados en la exposición de 1935 y el estallido posterior de la guerra civil española, le llevan a Joaquim Lopes, y termina así con las alusiones al arte español, a establecer una relación interesada entre ambos acontecimientos: “España había perdido o estaba perdiendo esas tradiciones magníficas: vivía desorientada y sin convicciones raciales profundas —aquellas convicciones que tanto prestigio le habían dado— y se

⁶⁵ *Ibidem.* p.34.

⁶⁶ *Ibidem.* p.36.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.* p.41.

⁶⁹ *Ibidem.* p.39.

⁷⁰ *Ibidem.* p.42.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

encaminaba hacia principios desnacionalizantes y destructivos, que le habían de llevar a la pavorosa hecatombe de la que vino a ser su propia víctima”⁷³.

Esta relación, cuando menos simplista, que establece Joaquim Lopes entre los cambios de tendencia en el arte español y la inmediata guerra civil, le sirve para concluir una conferencia —que empieza siendo un ejercicio de erudición y acaba por ser una apología del nacionalismo portugués— en la justifica y exalta el continuismo artístico de Portugal que, inmerso en sus “auténticos valores”, consiguió mantenerse al margen de los “desequilibrios”⁷⁴ de otras partes de Europa.

Porque, para Joaquim Lopes, Portugal no necesitaba sobrepasar el siglo XV, no era necesario buscar nada en otros lados ni en otros tiempos, porque era ahí, en los primitivos portugueses, donde estaba su grandeza y su verdadera esencia y por tanto era en el conocimiento de ese pasado en el que los nuevos artistas “con el corazón y el espíritu liberado de extrañas y perniciosas influencias”⁷⁵ debían encontrar los motivos y justificaciones de un arte que contribuyera al único fin imprescindible: la glorificación de Portugal. Ante estos planteamientos de Joaquim Lopes, es difícil resistirse a la tentación de establecer relaciones entre el giro estético de Dominguez Alvarez, su convite a participar en la IV Missão Estética de Férias y la calificación final de 20 valores que recibió en la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

No cabe duda de que el tono de aquella conferencia —de ahí que la hayamos reseñado con cierta profundidad— estaba en total sintonía con el espíritu de las misiones estéticas, y, desde luego, con la concepción ideológica que las hizo posible. Ya el año anterior el director de la 3ª misión, el pintor de origen español Luis Varela Aldemira, recordando al fallecido ideólogo de las misiones, el crítico José de Figueiredo, señalaba que éstas cada año caminaban de acuerdo al plano trazado: “integrar el arte en un programa activo y unitario de educación nacional, contrario a las enfermizas concepciones de originalidad y las desnacionalizadoras infiltraciones de exóticas teorías”⁷⁶. O sea, que las misiones no sólo debían servir—consiéntaseme la exageración intencionada— para salvar al país de

⁷³ *Ibidem.* p. 42.

⁷⁴ *Ibidem.* p. 43.

⁷⁵ *Ibidem.* p. 44.

⁷⁶ ALDEMIRA, Luís Varela; *Alcobaça Ilustrado* (Estudio) Livraria Portugalia, Lisboa, 1940. p. 112.

una guerra civil, sino también para evitar que el arte portugués se fuera a contagiar de cualquier tendencia extranjerizante que pudiera poner en peligro la incorruptible identidad portuguesa.

La conferencia, claro está, fue aplaudidísima por el público asistente y por la prensa, la única prensa posible, que estaba, incuestionable e incondicionalmente, en la misma línea de pensamiento que el discurso pronunciado. La otra prensa, de la que era ejemplo *O Diabo*⁷⁷ o *República*, no informaban de acontecimientos como éste.

El *Diário de Notícias* hablaba de “admirable lección”⁷⁸, *O Comércio do Porto* y *O Jornal de Notícias*, que, aunque firmado con iniciales distintas reproducen ambos el mismo artículo⁷⁹, hablan de una “elocuente conferencia”, de “una auténtica lección de arte que sólo un espíritu esclarecido como el del maestro Joaquim Lopes era capaz de producir”⁸⁰. *Notícias de Viana*, se refiere a ella como “un brillantísimo trabajo” y “un auténtico éxito literario y artístico”. El corresponsal de *O Comércio do Porto*, que había titulado su artículo como una “imponente sesión” y una “elocuente conferencia oída en religioso silencio”, felicitaba a Joaquim Lopes, porque, decía, maneja la paleta con la misma facilidad y brillo con que maneja la pluma realizando conferencias⁸¹. Es cierto que los elogios en este tiempo eran norma corriente —entre otras cosas porque estaba prohibido por ley hacer críticas—, y que el número de ellos era directamente proporcional al desconocimiento que quien los hacía tenía de lo que había oído⁸²; pero, independientemente de eso, lo cierto es que el auditorio, que es a fin de cuentas lo que importa, quedó muy satisfecho.

⁷⁷ Para *O Diabo* ya era preocupación suficiente sortear la omnipresente censura salazarista, que irremisiblemente obligó al cierre del semanario poco días después, el 21 de diciembre de 1940.

⁷⁸ “De Viana do Castelo O encerramento dos trabalhos da IV Missão Estética de Férias”, *Diário de Notícias*, 26-9-1940, p.5.

⁷⁹ Efectivamente el artículo de *O Jornal de Notícias*, titulado “Carta de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Uma eloquente de Mestre Joaquim Lopes. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura” estaba firmado por la inicial (C.), pero era el mismo artículo que se reproducía en *O Comércio do Porto*, con el título “Diario de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sessão. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloquente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura”, pero en este caso firmado con las iniciales B. S.

⁸⁰ B.S., “Diario de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sessão. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloquente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura”, *O Comércio do Porto*, 25-9-1940.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Puede servir como ejemplo de ello el hecho de que el crítico de *Primeiro de Janeiro*, al citar a algunos de los pintores españoles a los que se había referido Joaquim Lopes escribiese: “...del país vecino puso en evidencia la acción de Zuloaga, Auglada, Camaraza, los hermanos Zubiorre, Solaia, ...”

La asistencia demuestra también que la conferencia y la exposición estaban destinadas a tener un éxito considerable. Aunque se habían distribuido invitaciones, la concurrencia fue muy superior a las invitaciones repartidas, por lo que muchas personas no pudieron entrar en el Salón y tuvieron que quedarse de pie⁸³, porque como se informaba en *Notícias de Viana*, la gran sala de sesiones del edificio del Gobierno Civil fue demasiado exigua para contener a los millares de visitantes que, durante las pocas horas que estuvo abierto el certamen, allí se congregaron⁸⁴. La asistencia, compuesta por decenas de personas de todas las categorías sociales, alto funcionariado, oficiales del ejército, artistas, profesores y muchas señoras que llenaban por completo el amplio salón⁸⁵, era, con todo, bastante uniforme aún dentro de la heterogeneidad.

Ahora bien, si de la conferencia y del acto en sí de la clausura se informó con profusión, de lo que es propiamente la exposición, apenas hubo referencias. Hay coincidencia unánime en valorar los trabajos expuestos, siempre en términos similares a los que utiliza el cronista de *O Comércio do Porto*, que, como ya hemos dicho, es el mismo que el del *Jornal de Notícias*: “Buenas telas, admirables dibujos, paisajes incomparables, que demuestran el valor y firmeza del lápiz y el pincel que los produjeron”⁸⁶.

Sin embargo, de esta exposición, que se preparó de prisa y sin tiempo para hacer un catálogo⁸⁷, sí resulta de gran utilidad el artículo de ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, pp. 1 y 4, no porque hiciese una crítica a la exposición, sino porque recoge, uno por uno, a los artistas participantes y las obras que expuso cada uno de ellos, con lo que, en cierta manera, nos sirve como catálogo. De hecho, el propio

⁸³ B.S., “Diario de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sessão. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloqüente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura”, *O Comércio do Porto*, 25-9-1940.

⁸⁴ ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

⁸⁵ “De Viana do Castelo O encerramento dos trabalhos da IV Missão Estética de Férias”, *Diário de Notícias*, 26-9-1940, p.5.

⁸⁶ B.S., “Diario de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sessão. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloqüente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura”, *O Comércio do Porto*, 25-9-1940.

⁸⁷ ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

articulista, proféticamente, escribía: enumeramos los trabajos expuestos para que del acontecimiento artístico quede memoria en las páginas de nuestro periódico⁸⁸.

Por tanto, de acuerdo con el citado artículo, y dado que no existe catálogo de esa exposición, se relacionan a continuación los nombres de los artistas que participaron y el título de las obras que expusieron:

J. Couto Tavares expuso tres óleos: *San Domingos, Vendedeira de limonadas y Dunas* ; y varios dibujos a lápiz: *Sargarceira, Traje de trabalho* (Areosa), *Lavradeira* (Areosa), *Caroça, Velha da Meadela, Traje da ribeira, Estudos para o quadro Vendedeira de limonadas* (3), *Estudos de cabeças* (maneras de usar el pañuelo y el sombrero) (9), *Páginas de album* (12)⁸⁹.

J. Escalço Valados: *Raparigas da Meadela, S. Francisco da Misericórdia, Restos del Claustro de S. Bento, O Campo do forno, Capela de Santo Homem Bom, Pinheiros de Meadela, Paisagem da Meadela, Paisagem de Viana, O Lima ao amanhecer, Pôr-de-sol na Areosa, Estudos* (2) y *Manchas* (5), todos eran óleos.

Beatriz Schiapa presentó un óleo, *Cabeça de lavradeira*, y cuatro dibujos, dos a pastel y dos a carbón.

Manuel Portela: *Trecho panorámico de Viana* (vista de la Carreira do Tiro), *Largo do Socorro* (Meadela), *Portal de São Francisco do Monte, Trecho da Areosa* (Pedreira), *Calvário da Meadela, Paisagem do Lima* (Santa Marta), *Areal de Darque, Casa antiga* (Souto-Meadela), *Ursulinas, Caminho da Meadela* (S^a de la Ajuada).

Celestino Alves (todos óleos): *Paisagem da Areosa, Paisagem da Meadela* (2), *Paisagem de Viana* (2), *Capela de Santo Homem Bom, Igreja de S. Domingos, Cais*

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ Además por lo que se dice en el artículo citado, este autor expuso bastantes más dibujos que eran en realidad estudios de un gran panel (2,5 m x 1,75 m.) titulado *O Trabalho* en el que este pintor venía trabajando con entusiasmo e insistencia para poder presentarlo en la exposición de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa, y del cual en Viana se había presentado un esbozo. Según el crítico, este cuadro iba a ser no sólo la revelación de la misión, sino también la apoteosis de la labradora del Alto Miño. Sobre su carácter apoteósico no hay constancia, pero sobre la afirmación de que el cuadro iba a ser una revelación en Lisboa, el crítico fue profético.

novo, Natureza morta, Ponte do Lima (más de uno), *Chuva no campo, A beira do Lima, Casas em Feirosa, Margens do Lima* (2), *O rio e os montes*.

David de Sousa: *Paços do concelho, Pinheiros de Darque, Paisagem da Meadela, Rua dos clérigos, S. Francisco do Monte, Beco de Santo André, Cais Novo, Rua da Palha, Rua do Anjinho, Casa dos Lunas, Interior da Misericórdia*.

Bruno Reis, pintor y arquitecto, un óleo: *A promessa*.

António Figueiredo, sólo expuso óleos: un panel (no acabado) titulado *Domingo, Paisagens do Lima* (8), *Paisagem da Meadela* y dos bocetos.

El escultor J. Martins Correia, presentó las siguientes esculturas: *Cruzeiro do Minho, Cabeça do Cristo, Cabeça de sargaceira, Cabeça de mulher do campo* (detalhes do Cruzeiro); y los siguientes bocetos: *Rancho minhoto, Mulheres de campo, Mulheres de Arios* (maqueta y detalle), *Miguel* (retrato), *Colega Bruno Reis* (retrato), *A rapariga do rancho, Máscara de rapariga, A familia* (bajo relieve)

En arquitectura, Maria Luisa Santos Silva expuso elementos arquitectónicos: dinteles, blasones, *Casa de Conçalo Velho*, pilas bautismales, fachadas manuelinas, fuente del siglo XVIII, etc. Sin embargo, el trabajo principal de esta autora, como escribía el periodista citado, “la reconstrucción conjetural del interior de la Iglesia Matriz de Viana, no puede estar presente en esta exposición”.

El también arquitecto J. Fernandes da Silva, presentó planos para la reconstrucción de algunos monumentos nacionales y otros aspectos de interés artístico: Parte norte de la plaza de la República, Iglesia Matriz, Solar da Carreira e dos Cisnes; Pequeños detalles característicos de la ciudad: rejas de balcones, de hierro forjado, aldabas de cerraduras, dinteles del siglo XV, renacentistas y barrocos, detalles arquitectónicos de patios, torres, puerta lateral de los Paços do Conselho, etc.

De Dominguez Alvarez se expusieron cinco óleos con los siguientes títulos: *Capela das Almas, Paços do Conselho, Rua do Poço, Rua da Videira* y *Rua das Correias*. Tras

contrastar esta información con la base de datos con la que contamos de obras de Dominguez Alvarez, observamos que actualmente ninguna de las obras catalogadas del pintor portugués lo está con estos títulos, por lo que, o bien se modificó el título en exposiciones posteriores, o bien, sencillamente no hay constancia bibliográfica de ellas.

Ya dijimos que en realidad no se hicieron propiamente críticas a la exposición, y en muchos casos ni siquiera se nombraba a los artistas, no obstante, las pocas veces que esto sucede, Dominguez Alvarez obtiene siempre cierto protagonismo. En *Notícias de Viana* se le presenta como un pintor de origen gallego aunque de nacionalidad portuguesa; y en tono elogioso se recuerda que obtuvo la calificación de 20 valores en la Escuela de Bellas Artes de Oporto⁹⁰. En *O Primeiro de Janeiro* se dice que Dominguez Alvarez es ya un pintor conocido, y que en la exposición presentó trabajos llenos de carácter y de honestidad, donde el artista hace prevalecer la mancha fuerte⁹¹.

Agradecimiento de Viana a la misión

Para la prensa de Oporto y Lisboa el programa de educación nacional que motivó la creación de las misiones estéticas se había cumplido íntegramente⁹² con la IV Missão Estética de Férias, según escribía el enviado especial de *O Primeiro de Janeiro*, en lo que era un comentario aceptado unánimemente por el resto de periódicos

La prensa local, sin embargo, orgullosísima de ello, respondió de una manera mucho más emocional. En el semanario *Notícias de Viana* se despedía así a los participantes: “No podemos dejar de manifestar la gran honra que para nuestra tierra ha constituido el hecho de que en ella se hayan reunido los componentes de esta misión (...) dejan en esta ciudad una viva *saudade* (...) En un medio de apagadas manifestaciones culturales (...) su estancia ha constituido una visión de arte que ahora se deshace. La estima que se les tiene queda bien patente en el gran número de personas, de todas las condiciones sociales, que asistieron a la conferencia (...) y visitaron la exposición (...) Para todos ellos va

⁹⁰ “IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

⁹¹ Z. N.; “Do regionalismo ao nacionalismo na arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-9-1940, p. 1

⁹² *Ibíd.*

nuestra felicitación llena de afecto y cariño, esperando tener el placer de volverlos a ver (...) ⁹³.

Y en este mismo periódico, Rosa de Araujo, tras afirmar que Viana había quedado altamente prestigiada con la presencia de tantos y tan valiosos artistas y que Lisboa iba a descubrir nuestra provincia, escribía: estamos eternamente agradecidos a los componentes de la misión, al maestro Joaquim Lopes y a la Sociedad Nacional de Bellas Artes que nos honró con su elección ⁹⁴.

Incluso el propio Ayuntamiento de Viana se planteó la posibilidad de crear un espacio de pintura en el Palacete de S. Domingo ⁹⁵ y para ello comenzó a hacerse con cuadros que se tenía la intención de añadir a los que ya poseía de la *IV Missão Estéticas de Férias*—de hecho, con motivo de la Exposición que la IV Missão hizo en Lisboa, el alcalde adquirió para el municipio el cuadro *Chapeu de Sargaceira*, de Couto Tavares, y la escultura de Martins Correia *Rancho das lavadeiras* ⁹⁶—. Sin embargo, no tenemos constancia de que ninguno de esos cuadros fuera de la autoría de Dominguez Alvarez. Fuese porque el Ayuntamiento no eligió ninguno de los suyos, o porque él no donase ninguno al Ayuntamiento, lo cierto es que, por las investigaciones que hemos hecho en Viana do Castelo, no hay constancia de que allí exista, al menos en colecciones públicas, ningún cuadro de la autoría de Dominguez Alvarez.

Corroborar esta afirmación el hecho de que en 1957 se organizó en Viana do Castelo una exposición titulada *Como alguns artistas viram Viana do Castelo. Exposição de Pintura e Escultura*. De la consulta del catálogo ⁹⁷ de esa exposición y de las referencias de prensa aparecidas sobre la misma, se constata que en aquel certamen no se mostró ningún cuadro de Dominguez Alvarez. Sin embargo, sí se expusieron obras de Portela (Mamede), Figueiredo (A.), Correia Martins (Escultor) y Alves (Celestino), todos ellos compañeros de Dominguez Alvarez en la misión estética de 1940, y a todos se les

⁹³ “Un grande acontecimiento artístico. Los trabalhos da IV Missão Estética”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

⁹⁴ ARAÚJO, J. Rosa; “A Exposição”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940, p. 4.

⁹⁵ “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 19-10-1940, p. 1.

⁹⁶ “Arte & Artistas. 4ª Missão Estética de Férias”, *A Voz*, 7-12-1940, p. 2.

⁹⁷ Véase *Como alguns artistas viram Viana do Castelo. Exposição de Pintura e Escultura*. (Catálogo). Viana do Castelo, 1957. Clasificado en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto con signatura I-3-5-43(2).

presenta de la misma manera: “Fez parte da IV Missão Estética de Férias. Expôs em Viana do Castelo, no ano de 1940”. De esto cabe deducir que en caso de que hubiese habido algún cuadro de Dominguez Alvarez en Viana, éste hubiese sido expuesto.

Es más, contrastando los títulos de los cuadros expuestos en 1957 con los referidos de la exposición de 1940, observamos que existen similitudes suficientes como para poder afirmar, siempre con alguna reserva, que los cuadros expuestos en 1957 son los mismos que pasaron a poder del Ayuntamiento de Viana al finalizar la IV Missão Estética de Férias.

Dominguez Alvarez permanece en la comarca de Viana do Castelo

Una vez concluida la IV Missão Estética de Férias, Dominguez Alvarez no regresó a Oporto la tarde del 25 de septiembre como hicieron el resto de sus compañeros. Como vimos, el final de la IV Missão se había precipitado por la convocatoria del concurso público para cubrir las vacantes de profesores en Escuelas Técnicas, convocatoria a la que probablemente podría haber concursado Dominguez Alvarez, puesto que había terminado, y con excelente calificación, en el precedente mes de julio. Sin embargo, no parece que lo hiciera y, por el contrario, sí es seguro que permaneció en Ponte de Lima.

Por una información publicada por el *Notícias de Viana* del 12 de octubre de 1940, se deduce que Dominguez Alvarez prefirió seguir pintando paisajes en las orillas del Lima antes que regresar a Oporto, y que si finalmente lo hizo fue más por motivos de salud que por cuestiones burocráticas.

En esa reseña periodística se dice que Dominguez Alvarez regresaba a Oporto después de haber pasado una semana en Ponte do Lima y que llevaba consigo siete telas que eran siete pequeñas maravillas⁹⁸.

Es más, en esa reseña se reproducen palabras literales de Dominguez Alvarez: “Me voy de aquí encantado. Me retiro porque mi salud se resiente con este comenzar de otoño, pero he de volver con mejor disposición”⁹⁹.

⁹⁸ “Notas de arte”, *Notícias de Viana*, 12-10-1940, p. 1.

Y el periodista, que anteriormente nos había dicho: Recantos pintorescos, casas viejas, el puente románico, el río de cobalto, cualquier cosa le sirve como tema¹⁰⁰, nos da también información sobre las obras que durante esos días había estado pintando: una vez más nos deja ver sus trabajos: *Casas de Feitosa, Calçada dos artistas, S. João da Ribeira, A Ponte, Dia cinzento, Paisagem dos arredores y Capela de Santo António*¹⁰¹.

Así pues, si bien es cierto que Dominguez Alvarez fue nombrado en junio de 1941 profesor interino de la Escuela Industrial Infante D. Enrique, es probable que lo fuera por un concurso posterior. Igual que también cabe conjeturar sobre si Dominguez Alvarez permaneció en Viana do Castelo por interés personal, o porque se viera en la obligación de hacerlo dado que se había incorporado a las misiones bastante más tarde que la mayor parte de sus compañeros.

En cualquier caso, lo que es cierto es que durante este tiempo Dominguez Alvarez entró en contacto con el poeta Álvaro Feijó, uno de los fundadores del grupo poético *Novo Cancioneiro*, a quien, según escribió su hermano, el también escritor Rui Feijó, Dominguez Alvarez regaló un pequeño óleo con una vista del río Lima. Fugaz relación con la muerte al acecho, pues el joven poeta neorrealista murió luego a los pocos meses sin haber cumplido aún los veinticinco años y Dominguez Alvarez un año después con treintiséis recién cumplidos.

La exposição en la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Tal como estaba recogido en el Decreto-ley nº 26.957 que regulaba las misiones estéticas, la Sociedad Nacional de Bellas Artes tenía la obligación de organizar una exposición de los trabajos realizados en cada misión, y, efectivamente, el día 2 de diciembre de 1940, en las propias salas de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, se inauguró la “Exposição da IV Missão Estética de Férias”[1] que estuvo abierta hasta el

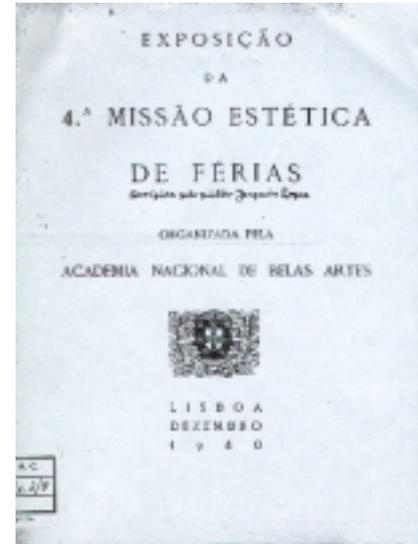
⁹⁹ *Ibíd*em

¹⁰⁰ *Ibíd*em.

¹⁰¹ *Ibíd*em

día 12 del mismo mes. En total, se expusieron más de ciento ochenta trabajos que, como decía un crítico, llenaban literalmente las salas¹⁰² de aquella institución.

La exposición, en general, fue muy bien recibida por la crítica. Para *O Primeiro de Janeiro* se trataba de una hermosa demostración de arte que servía para confirmar el gran valor que tenían las misiones estéticas¹⁰³. Para *O Século*, en una línea similar, la exposición servía para afirmar la utilidad de las misiones. Incluso en el más contestatario *República*, se escribió que la IV Missão Estética de Férias confirmaba las ventajas y utilidades de estas jornadas artísticas que, de año en año, ofrecían la posibilidad de conocer valores propios del país que estaban olvidados¹⁰⁴.



1. Catálogo de la Exposición de la IV Missão Estética de Férias, en Lisboa

Para el *Diário de Lisboa*, que es uno de los periódicos que con mayor interés informa del evento, la exposición tenía un gran interés documental y artístico, y bajo todos los aspectos representaba un éxito brillantísimo, tanto por el número de valores revelados, algunos de ellos enteramente desconocidos del público, como por el lugar elegido, repleto de maravillas arquitectónicas¹⁰⁵. Y tanto se deshacía el crítico en halagos para con las tierras y las gentes de Viana do Castelo, que el artículo fue reproducido casi en su totalidad por *Notícias de Viana* dos días después¹⁰⁶.

Con todo, el periódico más complaciente con la exposición, que no con los expositores, y el que le dedicó una crítica más extensa fue el *Diário da Manhã*. Para el crítico del *Diário da Manhã*, el reputado Fernando de Pamplona¹⁰⁷, era el momento de

¹⁰² PAMPLONA, Fernando de; "Exposição da IV Missão Estética de Férias", *Diário da Manhã*, 13-12-1940, p. 1

¹⁰³ (S.); "Vida artística. A exposição da Missão Estética de Férias", *O Primeiro de Janeiro*, 5-12-1940, p. 5.

¹⁰⁴ "Artes plásticas. Os estudos da IV Missão Estética de Férias realizados em Viana do Castelo estão patentes na Sociedade de Belas Artes", *República*, 3-12-1940, p. 3.

¹⁰⁵ "A exposição dos trabalhos da 4ª missão estética de férias", *Diário da Lisboa*, 2-12-1940, p. 2.

¹⁰⁶ "A exposição na A.N.B.A.", *Notícias de Viana*, 7-12-1940, pp. 1 y 4.

¹⁰⁷ PAMPLONA, Fernando de; "Exposição da IV Missão Estética de Férias", *Diário da Manhã*, 13-12-1940, pp. 1 y 4.

celebrar la iniciativa de José de Figueiredo de crear las misiones estéticas, pues éstas habían permitido que los jóvenes artistas, liberados de la tiranía de las preocupaciones materiales, se consagrasen enteramente al estudio y al trabajo creador, y en contacto con el paisaje y los monumentos, su personalidad arraigase profundamente en la tierra y en el alma de la nación. Según este crítico, dos eran los objetivos de las misiones: el aporuguesamiento del arte y su servicio, por lo que consideraba había llegado la hora de congratularse, ya que el progreso en la consecución de esos objetivos era evidente de año en año.

Menos eufórico, y en consonancia con los planteamientos que venía defendiendo desde años anteriores, se mostró el crítico Diogo de Macedo en la revista *Ocidente*. Esta publicación, editada en Lisboa y dirigida por Manuel Múria, comenzó a publicarse en 1938 y es una buena fuente de información para los primeros años de las misiones estéticas; sobre todo, porque en ella colabora como crítico de arte el citado Diogo de Macedo, que tenía una sección fija titulada “Notas de Arte”, en la que demostró estar particularmente interesado en el éxito de las misiones, éxito no sólo propagandístico sino también estético.

Diogo de Macedo aprovechó la crítica a la presente exposición¹⁰⁸ para reflexionar, como por otra parte ya había hecho en ocasiones anteriores¹⁰⁹, sobre lo que deberían ser las misiones y los objetivos de los misioneros. Para él, en esta exposición, como en las tres anteriores, se había mostrado siempre, salvo excepciones, una pintura excesivamente escolar y poco característica. La explicación de ello la encontraba, por una parte, en que los estudiantes pasaban las horas copiando lo que veían en vez de pintar lo que miraban; por otra, en el exceso de disciplina, que impedía las revelaciones de independencia y sensibilidad personal de los estudiantes; lo uno y lo otro hacían de las misiones una prolongación de la escuela. Por eso, para Diogo de Macedo, era necesario que los participantes en las misiones supieran que debían producir con la libertad propia de su edad, de sus ambiciones estéticas y de sus concepciones espirituales y personales. Debían sentirse liberados de escuelas y esforzarse en ser artistas, sin miedo al desagrado de las

¹⁰⁸ Todas las alusiones de Diogo de Macedo a esta exposición están tomadas de MACEDO, Diogo de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias”, *Ocidente*, nº 33, vol.XII, 1941. pp. 128-129.

¹⁰⁹ Véase, por ejemplo, “Notas de arte. 2ª Missão Estética de Férias”, *Ocidente*, nº 4, vol.II, 1939. p. 127; o “Notas de Arte. Exposição da 3ª Missão de Férias”, *Ocidente*, nº 20, vol.VIII, 1939. pp. 130-131.

formas, ni hacer concesiones al gusto de nadie, ni siquiera a sus propias habilidades porque corrían el riesgo de engañarse a sí mismos. Estas misiones, escribía quien fue director del Museo de Arte Contemporáneo, pretenden alcanzar ideales más elevados, sin vanidades, sin sujeciones preconcebidas, sin vulgaridades de habilidosos; cada estudiante debe dar de sí lo máximo, de acuerdo con su voluntad y sus deseos, independientemente de lo que digan sus compañeros o del gusto particular de los directores de la misión.

Por eso, para Diogo de Macedo, excepto Martins Correia, que se mostraba como un verdadero artista, el resto de expositores eran comedidos en la expresión, cortos en las maneras y convencionales en la educación. Casi todos habían pintado a la moda del Miño y a la moda establecida en las escuelas. Habían hecho lo que sabían y no lo que podían.

También Fernando de Pamplona era a veces crítico con los expositores, pero por motivos diametralmente opuestos, así, refiriéndose, por ejemplo, a Beatriz de Azevedo, dice que tiene un trazo excesivamente duro y el colorido algo arbitrario. A Celestino Alves le acusaba de tratar con excesiva rudeza al lírico paisaje del Miño¹¹⁰, etc. Eran, como puede verse, dos maneras de entender el arte y, en consecuencias, dos actitudes distintas ante la misma creación artística.

Ya hemos dicho que Martins Correia fue muy bien recibido por la crítica, y además de forma unánime, no obstante, el gran triunfador de la *IV Missão Estética de Férias* fue Couto Tavares. Ya en Viana do Castelo había sido reseñado como uno de los pintores más destacados, no sólo porque fuera el que mayor número de obras expuso, sino también porque resaltaba la calidad de las mismas. En Lisboa ese protagonismo fue incuestionable. En todas las reseñas periodísticas se destaca su labor. A ello pudo contribuir el hecho de que fuese el artista galardonado con el premio de dibujo Luciano Freire. Aunque también podíamos pensar que el premio fue fruto de la aceptación.

Efectivamente, a partir de la *III Missão Estética de Férias* se institucionalizaron una serie de premios con los que se pretendía consagrar y valorar a los participantes en las futuras misiones. Eran el *Prémio Nacional*, concedido por el Estado y que tenía también

¹¹⁰ PAMPLONA, Fernando de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias”, *Diário da Manhã*, 13-12-1940, p. 4.

un valor pecuniario, y el de dibujo, *Prémio Luciano Freire*, concedido por la Academia Nacional de Bellas Artes. Ambos se fallarían anualmente, coincidiendo con la exposición de Lisboa, y su concesión sería una especie de galardón final con el que se ponía fin a la respectiva misión. En 1940, primer año de concesión, el “Premio Nacional” se le otorgó a António Coelho de Figueiredo y Luciano Pereira dos Santos; mientras que la Academia Nacional de Bellas Artes adjudicó el premio de dibujo “Luciano Freire” a Renato Juvêncio de Rocha Torres, con dos menciones honrosas para Celeste de Jesús Ribeiro y Laura Olinda Alves Costa. De nuevo en 1940, pero en este caso para honrar a la *IV Missão Estética*, los premios fueron concedidos al escultor Martins Correia, que obtuvo el “Premio Nacional” y al elogiado Joaquim Couto Tavares que recibió el “Premio Luciano Freire”.

No obstante sería injusto y desproporcionado decir que el éxito de Couto Tavares se debió al premio recibido. Ya antes de que el premio se fallara en el *Diário de Lisboa* se había escrito que algunos pintores merecían, sin ningún tipo de favor, ser destacados en aquel certamen. Uno de ellos, tal vez el mejor, el más representativo y fuerte, el más visual y penetrante es Joaquim de Couto Tavares¹¹¹. De él, o mejor, de su arte, se decía que era genuinamente portugués, y que representaba el alma y la figura de hermoso estilo rural norteño que hasta entonces estaban poco menos que por descubrir¹¹².

En su obra más celebrada, el gran panel inacabado *O trabalho da mulher no Alto Minho*, la crítica vio lo que el espíritu de las misiones quería que se viese, los dulces rostros portugueses en los que hay como un silencio místico, marcado de tristeza y de infinita melancolía, tipos de raza, símbolos que santifican la faena del campo convirtiéndola en un acto de amor y de belleza¹¹³.

Diogo de Macedo, sin embargo, era más comedido en los halagos y se limitaba a decir de él que era adiestrado en las habilidades del lápiz y que se complacía en el dibujo de tipos a los que daba gracia y, a veces, carácter¹¹⁴.

¹¹¹ “Vida artística. Viana do Castelo motivo de beleza plástica e decorativa”, *Diário da Lisboa*, 5-12-1940, p. 4.

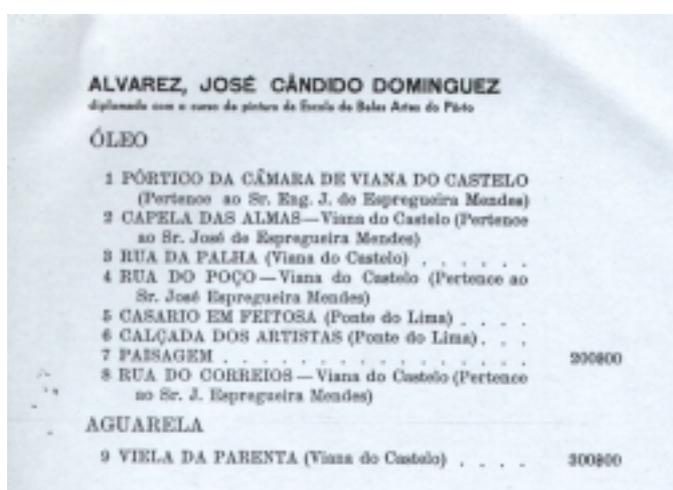
¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ MACEDO, Diogo de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias” in *Ocidente*, nº 33, vol.XII, 1941. p. 129.

En cuanto a la recepción crítica que tuvo la obra de Dominguez Alvarez, de quien se expusieron nueve obras [2], ésta fue, en general, bastante apagada y poco estimulante. Salvo en los casos en que la reseña crítica era una alabanza general, que entonces la obra de Dominguez Alvarez, como la del resto de los participantes, merecía dos o tres adjetivos generosos, en el resto de artículos su obra pasó bastante desapercibida. Incluso en algún caso, como en la valoración de Fernando de Pamplona, rozando el juicio negativo.

Así, el *Diário de Lisboa*¹¹⁵, en una primera información que da sobre la exposición, en la que se deshace en elogios para con Couto Tavares y es bastante generoso con el resto de participantes, sin embargo, no pareció entusiasmarse con las obras de Dominguez Alvarez, al que sólo refiere al final del artículo y como otro más de los



2. Página del catálogo en la que aparece la relación de las obras expuestas por Dominguez Alvarez

expositores. Además lo hace con el nombre de José Alvarez, denominación que aún siendo cierta y lógica, casi nunca sirvió para identificar a Dominguez Alvarez en Portugal. Sin embargo, en este mismo periódico, tres días más tarde, se decía que José Cândido Dominguez Alvarez se hacía notar con una acuarela de tonos fríos que era un primor¹¹⁶. También *O Século* destacaba la labor como acuarelista de Dominguez Alvarez, de quien se decía había expuesto una acuarela, bien cuidada¹¹⁷, titulada *Vielas do Parente*.

Fernando de Pamplona lo presentaba como un pintor correcto y sin alardes; y de entre las obras expuestas destacaba *Casário em Feitosa* (Ponte de Lima), aunque afirmaba que

¹¹⁵ “A exposição dos trabalhos da 4ª missão estética de férias”, *Diário da Lisboa*, 2-12-1940, p. 2.

¹¹⁶ “Vida artística. Viana do Castelo motivo de beleza plástica e decorativa”, *Diário da Lisboa*, 5-12-1940, p. 4.

¹¹⁷ “Exposição da IV Missão Estética de Férias”, *O Século*, 3-12-1940, p. 3.

si bien estaba dibujado con seguridad, sin embargo, era pobre de color y flojo de luz¹¹⁸. El crítico de *República*, más generoso, destaca los cuadros *Casário em Feitosa*, del que decía que tenía una buena tonalidad, y *Pórtico da Câmara de Viana do Castelo*, al que concedía un valor documental aceptable¹¹⁹.

En *O Primeiro de Janeiro*¹²⁰ las obras de Dominguez Alvarez tampoco tuvieron una aceptación particularmente destacada. Si bien en el artículo se resaltaba que toda la misión había sido un éxito y que al mismo habían contribuido todos los participante, sin embargo, a la hora reseñar la exposición se valoraban particularmente las obras expuestas por Fernando Portela, Alves Reis, Coelho de Figueiredo o Couto Tavares, a cada uno de los cuales se le dedicaba un párrafo, mientras que a Dominguez Alvarez se le incluía en el grupo de Jorge Valadas, Beatriz Azevedo, Valentín Malheiro y Pereira de Sousa, de los cuales, en conjunto, se venía a decir que demostraban calidad de pintores y dibujantes con enormes posibilidades. Diogo de Macedo ni siquiera nombra a Dominguez Alvarez.

Así pues, las obras de Dominguez Alvarez no tuvieron, ni con mucho, la acogida que encontraron las de Couto Tavares o Martins Correia, ni siquiera las del también portuense Mamede Portela. Tal vez por ello Dominguez Alvarez dijo en alguna ocasión que en Lisboa su pintura no había caído en gracia¹²¹.

¹¹⁸ PAMPLONA, Fernando de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias”, *Diário da Manhã*, 13-12-1940, p. 4.

¹¹⁹ “Artes plásticas. Os estudos da IV Missão Estética de Férias realizados em Viana do Castelo estão patentes na Sociedade de Belas Artes”, *República*, 3-12-1940, p. 3.

¹²⁰ (S.); “Vida artística. A exposição da Missão Estética de Férias”, *O Primeiro de Janeiro*, 5-12-1940, p. 5.

¹²¹ Carta de Dominguez Alvarez a Numídico Bessone, datada el 19 de enero de 1941, y publicada en *Alvarez*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 145.

6. Dominguez Alvarez y la revista

Presença

6.1. La historia de *Presença* y su valoración crítica



[1] Número 1 de la revista *Presença*

El poeta Nuno Júdice¹, a la hora de sistematizar el Modernismo portugués, en su vertiente literaria, establece tres periodos o fases: una primera fase se iniciaría en torno a 1912, año en que Fernando Pessoa publicó en la revista *A Águia* una serie de artículos —luego reunidos bajo el título *A nova poesia portuguesa*. Esta primera fase contaría con dos figuras claves: Fernando Pessoa y Mário Sá-Carneiro, y un movimiento estético: el *paulismo*; y concluiría en 1915 con la publicación de la revista

Orpheu. La segunda fase, bajo el signo del Futurismo, alcanzó su apogeo en 1917 con la publicación del número único de la revista *Portugal Futurista*. A partir de aquí se entraría en el tercer periodo, caracterizado por la dispersión del núcleo inicial —muertes de Santa Rita Pintor y Sá-Carneiro— y por el intento de F. Pessoa de imponer el *sensacionismo* (síntesis de los “ismos” anteriores: *paulismo*, *interseccionismo* y *futurismo*). Para una parte de la historiografía literaria portuguesa, el Modernismo, *stricto sensu*, sólo llegaría hasta ahí.

Sin embargo, para otros muchos, el Modernismo debe ser entendido como una continuación, y así se habla de un Segundo Modernismo e incluso de un Tercer Modernismo². Ahora bien, en esa continuación del Modernismo, como en cualquier otra evolución de cualquier otro movimiento, se van dando diferencias y singularidades que nos sirven, entre otras cosas, para establecer periodizaciones. Entre esas diferencias estaría el hecho de que las nuevas publicaciones que originariamente intentan prolongar el Modernismo —por ejemplo, *Athena* (1924-25) y *Contemporânea* (1922-26)—, si bien

¹ JÚDICE, Nuno; “Almada-Negreiros no contexto modernista” in *O processo poético*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [Lisboa], 1992, pp. 103-104.

² En literatura ese Tercer Modernismo englobaría, por una parte, la estética de *Cadernos de poesia*, y, por otra, el Neo-realismo y su compromiso político y social.

lo hacen bajo la órbita de *Orpheu*, sin embargo, ya no van a querer imponerse como aquélla, por la fuerza de la ruptura, sino por el avenimiento del consenso. Tal como iba a suceder con el *I Salão dos Independentes* de 1930, los artistas de este momento no pretenden agredir al público, sino que por el contrario buscan el reconocimiento de un público al que suponen ya familiarizado con la novedad. En esta línea de actuación hay que situar a la revista *Presença*, dando pie a lo que se ha dado en llamar el Segundo Modernismo, y que muchos hacen coincidir precisamente con los años 1927-1940, o sea, el tiempo en que estuvo en vigor esta publicación, sin duda la más importante de todo este periodo.

Entre ese público familiarizado con la novedad estarían aquellos jóvenes que en Coimbra fundaron las revistas *Bysancio* y *Tríptico*. De la primera salieron seis números y en ella colaboraron: José Régio, Vitorino Nemésio, Alexandre Aragão, Fausto José, Edmundo de Bettencourt, Alberto Martins de Carvalho y João Carlos. De *Tríptico* se publicaron nueve números entre 1924 y 1925, y de su redacción formaron parte Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Afonso Duarte, Agostinho Jorge, António de Sousa, Diogo de Macedo, Guilherme Filipe y también José Régio, Vitorino Nemésio, Alexandre Aragão, Fausto José y João Carlos. Todos estos nombres, con más o menos protagonismo y más o menos responsabilidad, son los que, junto a otros como Carlos Queirós, Adolfo Casais Monteiro, Saul Dias, Francisco Bugalho, Miguel Torga o Guilherme de Castilho, hicieron posible que, también en Coimbra, surgiese una revista llamada *Presença* y en torno a ella, lo que se ha dado en llamar el *Segundo Modernismo*, la *Segunda Generación Modernista* o el *Presencismo*.

Esta revista de hojas generalmente arrugadas, casi todas en papel pardo (aunque ni siquiera siempre de la misma tonalidad), alguna que otra gris, alguna que otra incluso entre amarillo y salmón, o entre acastañado y magenta³, apareció por primera vez en Coimbra el 10 de marzo de 1927 con el nombre de *Presença / folha de arte e crítica*⁴. Estaba dirigida por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões y José Régio, [2] y

³ MOURÃO-FERREIRA, David; “Esta nova presença da *Presença*” in *Presença*, Edição facsímilada compacta, Ed. Contexto, Lisboa, 1993, p. 5.

⁴ Denominación propuesta por Edmundo Bettencourt: “Régio proponía una hoja de poesía titulada *Hoje em Dia*, o algo semejante. Yo me acordé de *Presença*, tal vez más directo y no menos sutil. *Presença* se quedó”. Veáse: AGUIAR, Maria Virgínia de; “Poeta do tempo e do silêncio. Edmundo Bettencourt fala-nos dos sons das palavras de Torga e de Régio”, *Diário Popular*, 11-11-1965.

respaldada por antiguos compañeros de la universidad, muy jóvenes casi todos, y, según el propio João Gaspar Simões, la mayoría bohemios y mediocres estudiantes⁵, pero amigos de las tertulias literarias, como la que tenía lugar en la pastelería Central de Coimbra.



[2] João Gaspar Simões, José Régio y Branquinho da Fonseca, Coimbra, 1928

La revista empezó siendo quincenal, luego pasó a ser mensual y finalmente perdió esta periodicidad pasando tan sólo a publicarse con regularidad. En total salieron 54 números, algunos de ellos dobles, que se dividen en dos series. La primera terminó con el número 53-54 en noviembre

de 1938. Tras un año sin publicarse, en noviembre de 1939, volvió a aparecer con formato y subtítulo distinto, es más pequeña en cuanto tamaño y ya no se subtitula “hoja” sino *Revista de arte y cultura*. Además pasa a editarse en Lisboa. De esta segunda serie, que tiene la novedad de incorporar un secretario, Alberto de Serpa, aunque mantiene la misma dirección (José Régio, Gaspar Simões y Casais Monteiro), se publicaron tan sólo dos números, el último de febrero de 1940. Luego, ya en 1977, se editó un número extraordinario para conmemorar el cincuentenario de su lanzamiento.

Desde un principio llamó la atención por su aspecto gráfico, se trataba de una hoja desdoblable e impresa en papel de envolver y que titulaba los textos con una tipografía hasta entonces desconocida en Portugal, como también era desconocida, o al menos nada frecuente, su forma de paginar y el hecho de que reiteradamente los textos apareciesen ilustrados. De hecho las singularidades eran tantas que los empleados de tipografía Atlántica donde se imprimía llegaron a dudar de la salud mental de José Régio y, sobre todo, de Branquinho da Fonseca, que era en realidad el responsable del aspecto gráfico⁶,

⁵ SIMÕES, João Gaspar; *História do movimento da “presença”*, Atlántida, Coimbra, 1958, pp. 20-21.

⁶ SILVESTRE, Osvaldo Manuel, “El segundo Modernismo” in *Historia de la literatura portuguesa*, Ed. Catedra, Madrid, 2000, (Eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário), p. 551.

máxime, cuando vieron aparecer los títulos y los nombres propios escritos en minúsculas además de otras originalidades más o menos escandalosas⁷.

En estos trece años de publicación, más o menos regular, pero ininterrumpida, *Presença* pasó por muchas vicisitudes y distintas aceptaciones; desde la entusiasta recepción inicial hasta las críticas agrias y malintencionadas de los últimos años, desde la estimulante creación en amistad de los primeros números hasta las disensiones internas o incluso el enfado de los viejos camaradas.

La primera de estas disensiones que se manifestó con cierta transcendencia fue en junio de 1930, cuando en la última página del número 27, que estaba destinado a cerrar el primer volumen, se informaba a los lectores de que por “deliberación propia, Branquinho da Fonseca ha dejado de formar parte de la dirección de esta hoja”. Y a esto se añadía: “Nos abstenemos de cualquier crítica a la carta que él y dos ex-colaboradores de *Presença* [Edmundo de Bettencourt y Adolfo Rocha, luego más conocido por el seudónimo de Miguel Torga] dirigieron a los actuales directores de esta revista: juzgamos esa carta escrita en un apasionado momento de precipitación y por tanto inferior a la categoría mental y moral de sus firmantes”⁸.

Era la respuesta a una carta, redactada en tono cortés⁹ y fechada el 16 de junio de 1930¹⁰, que acusaba a la dirección de la revista de “contradecirse”, pues si inicialmente *Presença* se había propuesto “defender el derecho que le asiste a cada uno a seguir su propio camino” sin embargo, en opinión de los firmantes, con el tiempo estaba cayendo en los mismos vicios de las viejas escuelas a las que paradójicamente se habían propuesto criticar, y por eso ellos, “a la aventura, *sem rei nem roque*¹¹”, se salían de *Presença*.

Luego el tiempo terminó por quitarles la razón, y *Presença* se mantuvo fiel a lo que en el número 5 había escrito (sin firmarlo) José Régio, justamente tres años antes: “Todas

⁷ VAZ, María Isabel do Amaral; *Imagens da vida* (“*Presença*”: *poesia e artes plásticas*), Ed. Universidad Fernando Pessoa, Oporto, 1996, p. 20.

⁸ “Comentário” in *Presença*, nº 27, junio-julio, 1930, p. 16. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁹ LOPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, vol. 3 (época contemporánea), Ed. Estudos Cor, Lisboa, s/f. p. 749.

¹⁰ La carta completa puede verse en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da Presença*, Brasília Editora, Oporto, 1977, pp. 179-181.

¹¹ Expresión portuguesa que puede traducirse por “sin orden ni concierto”, “sin gobierno”, etc.

las escuelas abren ventanas, pero todas, después, tienden a cerrarlas. Estar siempre con las ventanas abiertas es reaccionar contra las escuelas. Ninguna escuela vale más que otra: los hombres, sí”¹².

Esta disensión redujo la dirección de la revista a José Régio y a Gaspar Simões, hasta la incorporación en el nº 33 (julio-octubre de 1931) de Adolfo Casais Monteiro, también como director. Desde entonces, la revista mantiene siempre la triple dirección inicial aunque en el número doble (53-54) de noviembre de 1938, nuevamente se produce un enfrentamiento en la dirección de la revista, en este caso de consecuencias mayores, pues supuso el final de la publicación, al menos, en su primera serie. Luego aún saldrían dos números más, como ya dijimos, uno en noviembre de 1939 y otro en febrero de 1940.

La explicación a este enfrentamiento está en un artículo escrito por João Gaspar Simões, titulado “Diálogos inútiles” (que luego fue publicado en la propia *Presença*, números 1 y 2 de la segunda serie) que Adolfo Casais Monteiro consideró reaccionario y ofensivo. Aquel artículo, en el que Gaspar Simões reflexionaba sobre la razón y el dinero, no debía ser sino la excusa para romper una relación ya bastante deteriorada por planteamientos no sólo distintos sino incluso divergentes. El apoliticismo militante de Gaspar Simões era difícilmente compatible con el cada vez mayor compromiso político de Casais Monteiro, quien pagó primero con la cárcel y después con el exilio su oposición a la dictadura¹³.

Sin embargo, los sinsabores de *Presença* van mucho más allá de las disensiones internas. Si en un principio la revista fue muy bien recibida por la crítica y en poco tiempo aquellos muchachos de entre veinte y veinticinco años se ganaron el respeto de los ambientes literarios de Lisboa u Oporto, luego, a medida que pasaba el tiempo y se iban imponiendo las tesis neorrealistas, sus principios estéticos fueron cada vez más cuestionados e incluso criticados con dureza. Ejemplo de ello fueron las muchas alusiones poco amables que recibió del comprometido *O Diabo* —publicación afín al

¹² *Presença*, nº 5, 5 de junio, 1927, p. 8. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹³ Para saber la visión que uno y otro tienen de estas desavenencias puede verse: SIMÕES, João Gaspar; *História do movimento da “presença”*, Ed. Atlântida, Coimbra, 1958, pp. 60 y ss. y MONTEIRO, Adolfo Casais, “Uma história da ‘Presença’”, en *Cadernos de teoria e crítica literária* nº 12 (artículos de Adolfo Casais Monteiro publicados en el Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*), Araraquara, 1983, pp.

ideario marxista y en la que se defendieron con mayor claridad los postulados neorrealistas—, unas veces acusándola de ser “un periódico exclusivamente literario, dedicado por y para un reducido cenáculo modernista para los que la literatura es una divina recreación” (nº 63); otras veces, de forma más lírica pero con peor gusto, se la definía como “una revista en papel de color que como la linda Inés está a las orillas del Mondego, ‘posta de sossego’, indiferente a los males del mundo, a los dramas de la vida contemporánea, hecha capillita exigua y bonita con imágenes rosadas, recién pintadita, de *literatozinhos*, *literatices* y *literatelhos*”¹⁴. Femenina, 100% señorita, le gusta que la adulen, que le digan que es de una adorable fragancia, que exhala embriagante perfume de rosas ‘príncipe negro’, que va por todo el país, con sus cinco ejemplares y medio de tirada, esparciendo belleza, transformando las ortigas en claveles rojos, las pitas en glicinas, los cardos en azucenas”(nº 159)¹⁵.

Sin justificar las descalificaciones, ni mucho menos el tono machista y homófobo de los comentarios, lo cierto es que no podemos olvidar el momento en que éstos se hacen, con España tan cerca y tan cruelmente dividida, con la dictadura salazarista cada vez más opresiva y celosa, y con el fascismo creciendo implacable e impunemente en media Europa, parece comprensible que los nuevos intelectuales —algunos de ellos como Fernando Namora, João José Cochofel, Joaquim Namorado o Mário Dionísio, colaboradores de *Presença*—, si realmente estaban convencidos del protagonismo que en la lucha por una nueva sociedad y en la resistencia al fascismo tenía la literatura, exigiesen al individualismo estético de *Presença* mayor compromiso social y político.

Los presencistas, si bien no fueron del todo ajenos a estas críticas, y de ello es ejemplo el aludido enfrentamiento entre Gaspar Simões y Casais Monteiro, sin embargo, se mantienen firmes en sus principios iniciales y responden con contundencia a esas críticas

307-310. Y también SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977.

¹⁴ Los tres sustantivos están utilizados en sentido abiertamente despectivo y pueden traducirse como literatos sin valor y autores de una literatura ridícula y de mala calidad. Lo que independientemente de la intención no deja de ser una afirmación atrevida y sorprendente, sobre todo, por lo poco que prestigia a quien la hace. José Régio en correspondencia privada con Gaspar Simões recomienda a éste no responder a los ataques de *O Diabo*, porque “sería darles demasiada honra, y llenar con prosa mejor que la suya (modestia aparte) las columnas de sus periódicos politiqueros disfrazados de literarios”. Véase Carta de José Régio a Gaspar Simões datada en Portalegre el 31-3-1935 y publicada en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. pp. 290-291.

recibidas en la nota de apertura del primer número de la segunda serie: “Después de una ausencia de algunos meses, *presença* reaparece, remodelada. Reaparece en un momento histórico tan perturbado, que a algunos les parecerá deshumanidad, manía, esta prueba de atención y amor a las cuestiones del arte, de la crítica, de la cultura, cuando la cuestión social, la cuestión política y la cuestión económica deberían, según ellos, absorber todo el interés de todos (...) La revista *presença* se mantendrá como una revista de arte y de crítica, una revista especializada, por tanto. Inútil y sin sentido es que vengan a acusarla de ser... lo que ella firmemente se propone”¹⁶.



[3] Adolfo Casais Monteiro, Teixeira de Pascoaes, José Régio y Alberto de Serpa en Amarante

Pese a la firmeza de convicciones con la que reaparece la revista, la segunda serie de *Presença* no tuvo, ni con mucho, una existencia feliz¹⁷. Tanto las críticas neorrealistas por un lado, como las diferencias internas por otro (Monteiro y Simões dejaron incluso de hablarse) y, sobre todo, el cansancio y los disgustos de

José Régio¹⁸, precipitaron el final de una existencia que se avecinaba agónica, pues como escribió el propio João Gaspar Simões, un malestar se verificaba en los bastidores de la vieja hoja¹⁹.

¹⁵ PIRES, Daniel; *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1900-1940)*, Lisboa, Ed. Grifo, 1996. p. 135.

¹⁶ “*Presença* reaparece”, in *Presença*, nº 1, 2ª serie, noviembre 1939, p. 1.

¹⁷ Para todo lo que tiene que ver con el fin de *Presença* y en general con toda la existencia de la misma, incluyendo las muchas adversidades a las que tuvo que hacer frente y hasta las pequeñeces y mezquindades que a veces distrajeron a sus protagonistas, muy humanas por otra parte, pueden verse los capítulos “Como nasceu e morreu a ‘*presença*’” y “Cartas de José Régio a João Gaspar Simões sobre a vida e a morte da ‘*presença*’” en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977.

¹⁸ El propio Régio se lo confesaba a Gaspar Simões en una carta fechada el 5 de julio de 1940: “No fue Adolfo [Casais Monteiro] quien tuvo prisa en acabar con *presença*: al contrario, él, como tú, quería posponer, esperar ... etc., ¿Ves como las hipótesis precipitadas pueden ser falsas? Fui yo quien tuvo prisa en acabar con *presença*: Esto porque *presença* me hizo sufrir tanto en los últimos meses que sólo puedo sentir alivio colocándola en el pasado. Es un recuerdo que, por ahora, sólo me duele, y por eso intento alejarlo. Comprenderás que esto es así porque yo estaba muy ligado a ella”. Véase: SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. p. 308.

¹⁹ SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. p. 199.

Pero en estos trece años de existencia *Presença* no limitó su labor a la actividad crítica o a la creación literaria, también se encargó, como por otra parte había hecho en Francia la *Nouvelle Revue Française*, de organizar conferencias y coloquios, conciertos, exposiciones de pintura, a las que ya aludiremos, y también a una importante actividad editorial, publicando sobre todo obras inéditas de escritores modernistas (Sá-Carneiro, entre otros) y traduciendo y publicando autores de renombre internacional hasta entonces prácticamente desconocidos en Portugal.

En cualquier caso, la larga presencia de *Presença* nunca pasó desapercibida. Es más, se puede hablar de una permanente polémica en la historiografía literaria portuguesa entre los que defienden el carácter vanguardista de *Presença* —ya hemos dicho que es muy común identificarla con lo que se ha dado en llamar el Segundo Modernismo—, y los que cuestionan esa modernidad. O, en palabras del profesor, poeta y ensayista David Mourão Ferreira en la introducción a la edición en facsímil de la revista, entre los que la execran por considerarla una “nefasta reacción al modernismo” y los que la adulan por considerarla el “único órgano” que llena el largo espacio que media entre *Orpheu* y los neorrealistas. En cualquier caso, la importancia de lo que también se ha dado en llamar la generación del 27 —en oposición a la generación del 15 con la que se alude a los hombres de *Orpheu*— ha sido tal en la literatura portuguesa, que, como bien dijo Eugénio Lisboa, si *Presença* no hubiese existido habría sido necesario inventarla²⁰.

Esta polémica, en una presentación necesariamente reduccionista²¹, tiene como polos opuestos, por una parte a Eduardo Lourenço, que cuestiona abiertamente el carácter modernista de *Presença*; por otra, a Eugénio Lisboa, que defiende con entusiasmo su importancia en la consolidación del Modernismo en Portugal.

Para el ensayista y pedagogo Eduardo Lourenço, en un artículo decisivo en esta polémica, titulado: “*Presença*’ o la contrarrevolución del modernismo portugués”, los presencistas, más que continuar el modernismo de *Orpheu*, lo que hicieron fue

²⁰ LISBOA, Eugénio; *O segundo modernismo em Portugal*, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 29.



[4] Mário Eloy, *Retrato de João Gaspar Simões*, 1937-38, óleo s/tela. MCh, Lisboa.

reflexionar sobre él. Por eso, para Eduardo Lourenço si bien admite que nadie le podrá quitar a Régio la gloria de haber comprendido que *Orpheu* era una singular aventura poética, ni a Gaspar Simões el mérito de haber querido dar de ella una explicación sistemática²², sin embargo, considera innegable que el presencismo debe ser entendido simultáneamente como reflexión sobre el Modernismo y refracción del Modernismo²³. Porque para este socialista y polemólogo si el universo de *Orpheu* es el reflejo de un estremecimiento radical que en un segundo de terror y éxtasis confunde en la tierra desolada los dioses y los demonios²⁴, el drama de *Presença* es el de los hombres que entre las ruinas de una tierra nuevamente quieta buscan con fervor la imagen de un dios intacto al que adorar²⁵. Y mientras lo encuentran, el placer y la angustia de buscarlo les sirve como verdadero dios²⁶.

Sin embargo para Eugénio Lisboa no se puede decir que los hombres de *Presença* fueran menos modernos o más reaccionarios que los poetas de *Orpheu*. Hacerlo es establecer una comparación innecesaria y equívoca, pues para este autor, amigo y en cierta forma discípulo de José Régio, los hombres de *Presença*, herederos del tumulto y de la locura de *Orpheu*, sencillamente entendieron que había llegado el momento de resistir y durar. A la locura y a la furia —componentes activos de una macbethiana vida explosiva y sin orientación [propia de los poetas de *Orpheu*]—, les impusieron ellos disciplina y resistencia²⁷. Y citando a Gide añade: “el arte está tan

²¹ Para un conocimiento exhaustivo puede verse PIMENTEL, Fernando Vieira; *A poesia da “presença” (1927-1940). Tradição e modernidade*, (Tesis Doctoral defendida en la Univerdade dos Açores en 1987), Edición fotocopiada, vol. 1. En particular el apartado: “O Destino da ‘presença’”, pp. 120-158.

²² LOURENÇO, Eduardo; “Presença’ ou a contra-revolução do modernismo”, in *Estrada Larga*, vol. 3, Porto Editora, p. 239.

²³ *Ibíd.* p. 249.

²⁴ *Ibíd.* p. 251.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ LISBOA, Eugénio; *O segundo modernismo em Portugal*, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 42.

distante del tumulto como de la apatía”²⁸, y más adelante “las cosas más bellas son aquellas que inspiradas por la locura las escribe la razón”²⁹. Por eso los hombres de *Presença* aceptaron algunas normas, algunos condicionantes: son constreñimientos libremente recibidos, frenos conscientemente asumidos, disciplinas fecundas que ellos vuelven estimulantemente productivas³⁰. Así pues, para Eugénio Lisboa, esa presumible falta de radicalidad con la que se desprestigia a los miembros de *Presença* hay que entenderla como una forma de prudencia conscientemente asumida y no, en ningún caso, como una actitud claudicatoria o contrarrevolucionaria.

También el presencista João Gaspar Simões [4] se defendió en esta polémica al afirmar que “sin la acción de *Presença*, sin la intervención de José Régio y los demás críticos y doctrinantes del presencismo, no pocos de los que hoy exaltan los valores del primer modernismo estarían todavía sin saber que existió”³¹. Y recuerda que hasta 1927, *Orpheu* y su gente [Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa o António Botto], para los portugueses, incluso para los que los blasonaban de cultos, era una revista de *doidos*³², elaborada por un grupo de tarados embrutecidos por la cocaína y otras drogas³³. Por eso, para Gaspar Simões, sólo con la enseñanza de *Presença*, el escalonamiento de valores al que ella procedió y el acogimiento que hizo de los hombres de *Orpheu*, el impacto revolucionario órfico adquirió sentido y ganó significado³⁴.

Entre una postura y otra, hay otras muchas visiones que valoran más o menos el papel de *Presença* y, en cualquier caso, la sitúan en el lugar de referencia que actualmente ocupa en la historia de la cultura portuguesa. Así, para el profesor y ensayista Vasco Miranda (seudónimo de Arnaldo Cardoso Ferreira) si bien los poetas de *Presença* carecieron de aquel extraño poder de concienzualización poética que llevó a Fernando Pessoa a crear un nuevo lenguaje, no por ello cabe suponer que carecieran de capacidad innovadora. Para este estudioso y poeta, los hombres de *Presença* supieron —además de

²⁸ *Ibídem.*

²⁹ *Ibídem.* p. 43.

³⁰ *Ibídem.*

³¹ SIMÕES, João Gaspar; “O revolucionarismo de *Orfeu* e o contra-revolucionarismo da *Presença*”, (Suplemento cultural “Quinta-feira à tarde”) *Diário Popular*, 24-9-1970, p. 3.

³² Adj. loco; temerario; idiota; insensato; extravagante; apasionado; etc.

³³ SIMÕES, João Gaspar; “O revolucionarismo de *Orfeu* e o contra-revolucionarismo da *Presença*”, (Suplemento cultural “Quinta-feira à tarde”) *Diário Popular*, 24-9-1970, p. 3.

³⁴ *Ibídem.* p. 1.

reaccionar contra ciertos excesos del primer modernismo, a la vez que lo imponía críticamente—, combatir sin tregua el espíritu rutinario, preconizar la creación de una literatura viva e imprimir a la poesía y a la novela un cuño de sinceridad al que no se estaba habituado; y por éstas, entre otras razones, es por lo que Vasco Miranda considera que el espíritu de *Presença* surgió en el medio literario portugués como una ráfaga de aire nuevo y vigoroso³⁵.

En “Teorías da *Presença*” Eduardo Prado Coelho salta por encima de la polémica³⁶ al afirmar que *Presença* es una revolución porque es una lucha triunfante en los tres frentes ya designadas por Pierre Hourcade³⁷: descubrimiento y lanzamiento de grandes autores del pasado (o incluso: imposición pública del Primer Modernismo); revelación de las obras más significativas de la nueva generación; y desmitificación de los valores consagrados por la ideología artística dominante³⁸.

Para Moisés Massaud, *Presença*, además de contribuir a la consolidación del Modernismo, impuso una exigencia de rigor y severidad artística que dio excelentes resultados en el medio cultural portugués, sobre todo en lo referido a la crítica literaria³⁹. En esta misma línea de reconocimiento y valoración hay que entender el respetadísimo juicio de Óscar Lopes cuando escribe que a *Presença* le cabe el mérito de haber analizado, biografiado y proclamado como maestros a los mejores colaboradores de *Orpheu*, de haber insistido en la importancia de la pintura cubista, futurista, primitivista y expresionista, incluyendo a Amadeu Sousa-Cardoso y [Mário] Eloy; de, a través de Lopes Graça, llamar la atención sobre la música contemporánea; y el haber iniciado en Portugal la crítica de cine como arte⁴⁰.

³⁵ MIRANDA, Vasco; “Dois decénios de poesia” in *Estrada Larga*, vol. 3, Porto Editora.

³⁶ No obstante, la analiza, y de hecho se le puede incluir en el, digamos, grupo de los que están de acuerdo con Eduardo Lourenço, como también lo estuvieron los lusófilos españoles Ángel Crespo (*Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Ed. Jucar, Madrid, 1982) o Pilar Vázquez Cuesta (*Poesía portuguesa actual*, Editora Nacional, Madrid, 1976). En su opinión, además de razones personales, hay una razón de fondo: la afirmación de Eduardo Lourenço no es sólo una opinión más o menos desfavorable en relación con los hombres de *Presença*, sino el lugar donde se decide toda la comprensión de la historia literaria portuguesa del siglo XX; véase: COELHO, Eduardo Prado; “Teorias da ‘Presença’”, in *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Ed., 1979, pp.146-148.

³⁷ Véase HOURCADE, Pierre, “O Ensaio e a crítica na ‘presença’”, in *Colóquio-Letras*, nº 38, julio 1977.

³⁸ COELHO, Eduardo Prado; “Teorias da ‘Presença’”, in *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Ed., 1979, p.138.

³⁹ MASSAUD, Moisés; *A literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4ª edición), p. 373.

António Ramos de Almeida, por su parte, si bien también reconocía en 1941, en aquel emblemático ensayo titulado *A arte e a vida*, la importancia decisiva de *Presença*: su contribución a la consolidación del motín literario de *Orpheu*, el haber facilitado el conocimiento en Portugal de figuras de la literatura europea, la difusión de las nuevas directrices del arte, que facilitaron caminos para liberarse del formalismo clásico, así como las nuevas tendencias de la crítica y del ensayo⁴¹. Sin embargo, para este abogado y ensayista portuense, paradójicamente, *Presença* también había caído en un esteticismo cerrado que le aisló de la vida y de la cultura nacionales, de los problemas de su tiempo, manteniendo a muchos de sus colaboradores en la aridez de un preciosismo literario estéril (...) que terminó con el lamentable “Diálogo” de João Gaspar Simões sobre la felicidad y el dinero⁴².

También el ingeniero y poeta Ernesto M. de Melo y Castro, aun valorando su importancia, se muestra crítico con los presencistas, particularmente en lo que se refiere a su supuesto vanguardismo. Para este crítico, teórico del vanguardismo y precursor de la llamada poesía concreta en Portugal, si *Presença* alguna vez desempeñó un papel de vanguardia este fue, exclusivamente, el de haber permitido el reconocimiento crítico de los poetas de *Orpheu*⁴³.

Ahora bien, prescindiendo de estas valoraciones críticas, aunque sin dejar de tenerlas en cuenta, sería conveniente centrarnos en lo que son propiamente las aportaciones de *Presença* al panorama cultural portugués, más adelante aludiremos a su repercusión en las artes plásticas y a la importancia que la misma pudo tener en la consagración pictórica y crítica de Dominguez Alvarez.

A la hora de analizar la importancia, particularidades y aportaciones que la revista *Presença* ha tenido y aún mantiene en el panorama cultural portugués, es muy útil, por

⁴⁰ SARAIVA, António José; y LOPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, Oporto, 1987 (14^a edición, corregida y actualizada), p. 1155.

⁴¹ ALMEIDA, António Ramos de; *A arte e a vida*, Ed. Livraria Joaquim Maria da Costa, Oporto, 1941, pp. 44-45.

⁴² *Ibidem.* p.45. Este diálogo, al que se refiere Ramos de Almeida, es el que causó las desavenencias entre su autor y Adolfo Casais Monteiro, y que supuso, no sólo la salida de este último de la dirección de *Presença*, sino que en buena parte precipitó el final de su publicación.

⁴³ CASTRO, Ernesto M. de Melo; *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980, p. 57.

su capacidad de síntesis, a la vez que generosa y estimulante, la lectura del libro de Clara Rocha *Revistas literárias do século XX em Portugal*⁴⁴, concretamente el capítulo “Da ‘Presença’ até 1940 (entre a arte pura e a arte social)”, donde de manera sencilla y documentada hace un recorrido por las aportaciones y preocupaciones de los escritores de este tiempo, y en particular por las de los hombres de *Presença*. De provecho e interés similar ha resultado la lectura del libro de Maria Isabel Vaz *Imagens da vida (Presença: a poesia e artes plásticas)*⁴⁵, por ser el primer análisis en profundidad de la interrelación que en *Presença* existió entre estas dos facetas de la creación artística, si bien en el mismo no hay ni una sola alusión a Dominguez Alvarez.

Una de estas aportaciones, hoy raramente cuestionada, es la de haber insuflado aires nuevos a un ambiente literario dominado, aún en 1925, por las supervivencias románticas del sentimentalismo amoroso y del historicismo⁴⁶. Antes de ellos raramente se conocía en Portugal la obra de Proust o de Apollinaire, como tampoco se conocía la de Tolstoi o la de Dostovieski. Ese afán por buscar referencias más allá de la endogámica tradición literaria portuguesa es lo que ha dado pie a hablar del espíritu cosmopolita⁴⁷ de *Presença*.

Efectivamente, el grupo conimbricense de 1927 se preocupó desde un principio por valorar y difundir en Portugal las obras de Proust, Joyce, Dostoievsky, Ibsen, Chestov, Gide, Strindberg, Claudel, etc., con una actitud bastante similar a la que unos años antes habían llevado a cabo en Francia los hacedores de la *Nouvelle Revue Française*⁴⁸. Esta revista que había sido creada bajo la órbita de André Gide y que representó un antes y un después en la literatura francesa, se convertirá en el modelo de referencia para los jóvenes de *Presença*.

⁴⁴ Véase: ROCHA, Clara; *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, pp. 381- 437.

⁴⁵ VAZ, Maria Isabel do Amaral; *Imagens da vida (Presença: a poesia e artes plásticas)*, Universidad Fernando Pessoa, Oporto, 1996.

⁴⁶ SARAIVA, António José; y LOPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, Oporto, 1987 (14ª edición, corregida y actualizada), p. 1155.

⁴⁷ ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 389.

⁴⁸ La *Nouvelle Revue Française* fue fundada por François Mauriac en 1908 y en ella colaboraron, entre otros muchos, André Gide, Proust, Jacques Rivière, Verhaeren, Péguy, Jean Schlumberger, Jean Giraudoux, etc. Según C. ROCHA (*Ibidem*, p. 389), para quien la influencia de esta revista sobre *Presença* es incuestionable, los principios fundamentales de la publicación francesa fueron: la defensa del trabajo poético, el rechazo a la improvisación, el horror hacia el periodismo, la aspiración a un estilo propio, la lucha por la independencia del espíritu y las reservas ante la actividad política del literato, la búsqueda de la

Esta publicación (cuyas siglas no son exclusivas de la revista, sino que también engloban a la editorial que en torno a 1911 había fundado Gaston Gallimard), tenía como maestros, por un lado, a Rimbaud, Lautrémont o Mallarmé, y con ellos, los patrones del simbolismo, y por otro, la influencia filosófica de Bergson y las aportaciones sobre el inconsciente de Freud⁴⁹. Sus objetivos, sintetizados por Fernando Pimentel⁵⁰, eran claros: la práctica de una literatura viva, no académica, celosa de su equilibrio y autonomía; firmemente contraria a la colonización abusiva de la estética por parte de la ideología, de la política o de la moral más estrechas. Una literatura viva por amor a la vida, a la individualidad creadora, a la inteligencia crítica, a la pluralidad de las opiniones y a los puntos de vista.

Además esta publicación concedió una enorme importancia a la teoría y a la crítica literaria, afanándose siempre por descubrir y seguir críticamente obras, autores o tendencias o experiencias poco conocidas o mal comprendidas (el dadaísmo, el surrealismo, Joyce, Michaux, etc.)⁵¹, lo que sirve para explicar la enorme atención que alcanzó y el eco o consideración que tuvieron muchas de sus críticas o comentarios. Así pues, su existencia, novedosa también en Europa, difícilmente podría pasar desapercibida para quienes en Portugal, cargados de juventud y voluntad, estaban ávidos de novedades y referencias.

Eugénio Lisboa considera que esta publicación francesa y el grupo que la sostenía ofrecieron a los hombres de *Presença* un abanico de “sugerencias” ejemplares: defensa de la originalidad y del genio interior del artista, sinceridad y libertad de creación, atención a los valores específicos del arte (en el arte las soluciones posibles son soluciones estéticas y no otras —el artista es humilde con relación a sus “competencias”), curiosidad por culturas diferentes y ajenas, el deseo de un arte vivo: un arte alimentado por un tumulto interno sabiamente contenido por una disciplina eficaz⁵². Así pues, es

verdad y de la sinceridad en el arte, es decir, el deseo de encontrar un equilibrio entre la tradición y la innovación.

⁴⁹ NUNES, Maria Teresa Arsénio; *Poesia de Presença* (prefacio), Ed. Seara Nova. p.17

⁵⁰ PIMENTEL, Fernando Vieira; *A poesia da “presença” (1927-1940). Tradição e modernidade*, (Tesis Doctoral defendida en la Universidade dos Açores en 1987), Edición fotocopiada, vol. 1, pp. 159-160.

⁵¹ *Ibidem*. p. 160.

⁵² LISBOA, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, (2ª ed.) Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984. pp. 41-42.

indudable que las similitudes o coincidencias entre ambas publicaciones existen, y que además son muchas e incuestionables; por lo que parece claro que a la revista de Coimbra le cupo el papel de traducir al portugués, y no sólo al idioma, sino al más vasto campo de la cultura, los principios estéticos y programáticos de aquella publicación francesa.

No obstante, el poeta Ernesto de Melo e Castro, entre otros, pone algunas objeciones a ese presumible paralelismo que existe entre ambas publicaciones. Contradiendo al propio Gaspar Simões, que como miembro de *Presença* se asume deudor de la *Nouvelle Revue Française*, señala Melo e Castro que la influencia de la publicación francesa, si existió, no fue completa, pues mientras que en Francia ésta estuvo ligada al Surrealismo, en Portugal, *Presença*, no mantuvo una conexión similar con ese movimiento, lo que de haber existido sí que hubiera sido novedoso y vanguardista.

Prescindiendo de entrar a valorar estas similitudes, es significativo, por otra parte, señalar cómo la revista desde un principio tomó el subtítulo de “folha de arte e crítica” en vez de llamarse por ejemplo “hoja literaria” u “hoja de poesía”, esto se explica, según el lusófilo y colaborador que fue de *Presença*, Pierre Hourcade, porque para los *presencistas* la expresión literaria era una más de las distintas expresiones artísticas⁵³, y por tanto, su intención inicial era crear una publicación centrada en los problemas de la creación, y en la relación que se establece entre lo creado, los creadores y el público. João Gaspar Simões afirma, recordando los orígenes de *Presença*, que todas las formas de expresión son formas de expresión artística⁵⁴ y, en esta misma línea argumental, señala que pretendían con ello luchar contra la literatura tomada aisladamente del resto de las artes, porque el escritor antes que hombre que se expresa por la palabra escrita, es hombre que siente y piensa en la complejidad de sus dones⁵⁵.



[5] José Régio, Fernando Lopes-Graça, A. Casais Monteiro, J. Gaspar Simões y Albano Nogueira. Coimbra, 10-2-1934

⁵³ HOURCADE, Pierre; “O ensaio e a crítica na ‘Presença’” in *Temas de literatura portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, p. 201.

⁵⁴ SIMÕES, João Gaspar; *História do movimento da “presença”*, Atlântida, Coimbra, 1958, p.33.

⁵⁵ *Ibidem.*

Así, si bien es cierto que la revista terminó siendo una publicación eminentemente literaria, en la que escribían sobre todo escritores que hablaban de literatura, tampoco lo es menos que siempre hubo colaboraciones referidas a otras facetas, como las del musicólogo, crítico y compositor Fernando Lopes Graça [5], (que con artículos de serio y profundo sentido crítico⁵⁶ permitió el conocimiento en Portugal de músicos modernos como Ravel, Michaud o Schönberg) o las de José Marinho y Delfim Santos —los filósofos de la generación⁵⁷—, sin olvidar las reflexiones artísticas de Diogo de Macedo. Aunque, como escribe Pierre Hourcade —que en 1931 fue lector de Francés en la Universidad de Coimbra, lo que le permitió relacionarse con los hombres de *Presença* —, los artículos de Diogo de Macedo sobre pintores franceses “vencedores de París” y artistas portugueses “vencidos de París” (o de la vida), tenían un carácter más documental que crítico⁵⁸. Añadamos a esto la preocupación constante por el cine, por ejemplo, de José Régio⁵⁹, o las reseñas y críticas a exposiciones como la del *I Salão dos Independentes*⁶⁰ o la *Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto*⁶¹, todo lo cual confirma que la inquietud cultural de *Presença*, al menos en cuanto intención inicial y no sólo, iba mucho más allá de los límites de la mera creación literaria.

Otro aspecto al que tenemos necesariamente que aludir al hablar de *Presença* es a la estrecha interrelación que existe en *Presença* entre la creación y la reflexión sobre la creación. Para Pierre Hourcade no se trataba sólo de publicar textos, por muy interesantes que éstos fuesen, ni de reivindicar autores mal conocidos, ni siquiera de promocionar a otros más nuevos, sino de explicar en qué y por qué esos autores eran importantes y esos textos dignos de ser publicados, y al mismo tiempo tomar una postura en relación a la

⁵⁶ SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. p. 191.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ HOURCADE, Pierre; “O ensaio e a crítica na ‘Presença’” in *Temas de literatura portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, p. 202.

⁵⁹ Eduardo Prado Coelho, citando a Roberto Nobre, elogia la notable sensibilidad de Régio al hablar de cine, y además por haberlo hecho en un momento en el que la dignidad estética de tan dudoso arte no debería ser fácilmente aceptada. Véase COELHO, Eduardo Prado; “Teorias da ‘Presença’”, in *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Ed., 1979, p.137.

⁶⁰ NAVARRO, António de; “A propósito do I Salão dos Independentes”, in *Presença*, Vol. 1, nº 26, abril-mayo 1930, pp. 2-3.

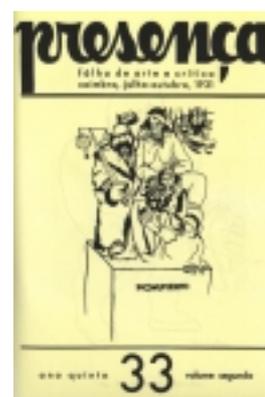
⁶¹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto” in *Presença*, Vol. 2, nº 31-32, marzo-junio 1931, p. 28.

literatura del pasado próximo o distante, nacional o extranjera, y, sobre todo, en relación a la literatura nacional contemporánea⁶².

Así pues, lo que estaba haciendo *Presença* era reivindicando el protagonismo y la importancia de la crítica artística como reflexión y selección. Ya en el artículo varias veces citado “Literatura viva”, José Régio escribía: “El verdadero papel del crítico es, pues, discernir y separar a los simuladores, por más o menos hábiles que ellos sean, de los creadores auténticos”⁶³. Y en el número 5, en un aforismo sin firma, José Régio escribe: “En arte, la crítica sólo sirve para ayudar a un Artista (sic) a descubrirse y a poseerse, incluso contra la propia crítica”⁶⁴.

6.2.Los principios estéticos de *Presença*

Ahora bien, sabiendo ya la trascendencia de *Presença* en el panorama literario portugués, y siendo conscientes del decisivo papel que sus trece años de existencia tuvieron en el desarrollo, si no invención, de la actividad crítica en Portugal, cabe preguntarnos ahora: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de los principios estéticos de *Presença*?, ¿Cuáles son esos preceptos y en qué se fundamentan?, ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que Dominguez Alvarez está en la órbita de *Presença*?, ¿Es Dominguez Alvarez un pintor presencista o sólo un pintor considerado por los presencistas? En fin, son muchos los interrogantes que podemos plantearnos a la hora de contextualizar la obra de Dominguez Alvarez en el medio intelectual portugués, pero es fundamental antes de hacerlo que tratemos de sistematizar eso que se ha dado en llamar los principios programáticos de *Presença*.



[6] *Presença*, nº 33, portada de Arlindo Vicente

Para ello nos hemos centrado, sobre todo, en tres artículos, los tres de la autoría de José Régio, en verdad, el único ideólogo de *Presença*, o, como escribió David Mourão-

⁶² HOURCADE, Pierre; “O ensaio e a crítica na ‘Presença’” in *Temas de literatura portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, p. 202.

⁶³ RÉGIO, José, “Literatura viva” en *Presença*, nº 1, marzo 1927, p. 1. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁶⁴ in *Presença*, nº 5, 5 de junio, 1927, p. 8. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

Ferreira, el polo dominante y aglutinador de todo el grupo, el verdadero sol de aquel pequeño sistema planetario⁶⁵. Esos tres artículos son: “Literatura viva” (*Presença*, nº 1, 10 de marzo, 1927), “Lance de vida” (nº 6, 18 de julio, 1927) y “Literatura livresca e literatura viva” (*Presença*, nº 9, 9 de febrero, 1928)⁶⁶.

También nos hemos servido de otros textos aparecidos en *Presença*, no necesariamente de Régio, y de otros muchos publicados por autores presencista fuera del espacio y del tiempo de *Presença*; y claro está, así mismo, de la mucha bibliografía que hay publicada sobre este asunto, alguna de suma utilidad, aunque a este respecto, me atrevo a confesar algo que a lo largo de este trabajo hemos tenido ocasión de comprobar en más de una ocasión. Conclusión a la que seguramente quien esto lee, ya habrá llegado antes, y es la de que cuando sobre algo hay mucho escrito, al tratar de sistematizarlo, nada aclara más, ni facilita más su comprensión, que la lectura del original. Ahora bien, entiéndase, el hecho de leer un original no quiere decir que se haga del mismo una lectura inteligente, y ahí sí, la bibliografía nos ayuda, proporcionándonos pistas, obligándonos a reflexionar dos veces sobre una conclusión propia y aparentemente contradictoria con otra que leemos ya impresa, etc.

En cualquier caso, la lectura de *Presença* ha sido, cuando menos, sumamente estimulante, y si bien sus planteamientos no siempre nos resultaron admirables, en ningún caso nos dejaron de parecer inteligentes. Quede también constancia, de alguna forma, del agradecimiento que sentimos por haber sido este trabajo una excusa para adentrarnos en la obra poética de José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa o Miguel Torga.

⁶⁵ MOURÃO-FERREIRA, David; “Esta nova presença da *presença* ” in *Presença*, (introducción a la edición facsímil), Contexto Ed., Lisboa, 1993. p. 7.

⁶⁶ A este respecto creemos pertinente advertir de que a la hora de teorizar sobre los principios estéticos de *Presença*, intencionadamente se prescindió de analizar los artículos de Diogo de Macedo, pues si bien es el autor que más escribe sobre artes plásticas, también es cierto que su concepción estética no es del todo coincidente con la del núcleo central de los presencistas. Además, conviene no olvidar la opinión que a este respecto José Régio tenía de Diogo de Macedo, expresada en correspondencia privada con su hermano, el pintor Júlio, con motivo del *II Salão dos Independentes*, realizado en mayo de 1931: “Dentro de poco, por lo que parece, no habrá gran razón para ser considerado un Salão avanzado. Y la influencia de Diogo de Macedo —que en el fondo, nunca comprendió nada del arte moderno— pesa allí demasiado. Basta leer el artículo que él publicó en *Girassol* para darse cuenta de su intolerancia fundamental. Viene este artículo firmado por Mafamude [uno de los pseudónimos utilizados por Diogo de Macedo]”. El artículo al que se refiere José Régio es: D. de Mafamude, “Os desenhadores”, *Girassol*, nº 24, 28-5-1931, p. 7. Para más información véase: RÉGIO, José; *Correspondência* (introducción y notas de António Ventura), Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

De los cuatro, aún hoy, retenemos imágenes, también algunos versos; ojalá que éstos se asienten en la memoria y decidan quedarse.

Los conceptos de originalidad y sencillez

Ya en el primer número de *Presença*, lo primero que se puede leer después del título es:

“En arte está vivo todo lo que es original. Es original todo lo que proviene de la parte más virgen, más verdadera y más íntima de una personalidad artística. La primera condición de una obra viva es, pues, tener una personalidad y obedecerla”⁶⁷.

Esta afirmación, como pocas otras, sirve para sintetizar el pensamiento de *Presença*: la originalidad. Es imprescindible que el arte sea original, pero para no dejarnos engañar por aquellos que simulando ser originales, camuflan su falsedad o seguidismo con excentricidades o extravagancias, Régio exige que esa originalidad proceda de la parte más verdadera e íntima de la personalidad del artista, esto es, que sea sincera. He aquí por tanto, las dos piezas claves del mecano presencista: la originalidad y la sinceridad.

Por eso más adelante Régio escribe:

“Pretendo aludir en estas líneas a dos vicios que hacen inferiores a gran parte de nuestra literatura contemporánea, robándole ese carácter de invención, creación y descubrimiento que hacen grande al arte moderno. Son ellos: la falta de originalidad y la falta de sinceridad”⁶⁸.

Por eso, tras denunciar el exceso de retórica, el pedantismo y la falta de personalidad, tras culpar de estos mismos vicios a la crítica, “aficionada las antigüedades”, a la que considera cómplice y en cierta manera también responsable de esta falta de originalidad, concluye:

“Todo esto se reduce a poco: literatura viva es aquella en la que el artista insufló su propia vida, y que por eso mismo pasa a vivir con vida propia. Siendo ese artista un

⁶⁷ RÉGIO, José; “Literatura viva” in *Presença*, nº 1, 10 de marzo, 1927, p. 1 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁶⁸ *Ibíd.*

hombre superior por la sensibilidad, por la inteligencia y por la imaginación, la literatura viva que él produzca será superior; inaccesible por tanto a las condiciones del tiempo y del espacio”⁶⁹.

Ahora bien, aunque Régio hable de literatura y ejemplifique casi siempre con cuestiones literarias, no se puede olvidar que para él,

“la literatura es pura y simplemente un medio de expresión artística, como la pintura, la escultura, el cine, la danza, la arquitectura o la música”⁷⁰.

O como dice en el número 27 en el artículo “divagação à roda do primeiro salão dos independentes”:

Casi todo el mundo está de acuerdo en que ninguna distinción esencial existe entre pintura, poesía, escultura, música, danza, etc. (...) El arte es uno —idéntico a sí mismo en un cuadro y en un ballet, en un busto y en una película, en una sinfonía y en un poema.

Por eso, los juicios que hace sobre el arte, la concepción que de él tiene y que aquí analizamos, es necesario aplicarla a cualquier faceta artística pues todas pretenden lo mismo:

“la emoción que nos produce un bello cuadro es idéntica a la de una bella estatua, de un bello libro, de un bella película, de una sinfonía o de un ballet. La finalidad del Arte es apenas producirnos esta emoción tan particular, tan misteriosa y tal vez tan compleja: la emoción estética”⁷¹

⁶⁹ y concluía: “Y es sólo por esto por lo que los autos de Gil Vicente están extraordinariamente vivos, y las comedias de Sá de Miranda irremediabilmente muertas; que todos los libros de Judith Texeira no valen una canción escogida de António Botto; que los Sonetos de Camões son maravillosos, y los de António Ferreira aburridísimos; que un pequeño prefacio de Fernando Pessoa dice más que un gran artículo de Fidelino de Figueiredo; que hay más fuerza íntima en catorce versos de Antero que en un poemita de Junqueiro; y que es más bello un adagio popular que una frase de literato”. RÉGIO, José; “Literatura viva” in *Presença*, nº 1, 10 de marzo, 1927, p. 2 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁷⁰ RÉGIO, José; “Literatura livresca e literatura viva” in *Presença*, nº 9, 9 de febrero, 1928, p. 1 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁷¹ *Ibidem*.

La concepción del arte y el papel del artista

En el número 6, de 18 de julio de 1927, se publica otro texto de José Régio, titulado “Lance de vista”, en el que el mentor de *Presença* vuelve sobre la concepción del arte y el papel del artista. El texto está dividido en cuatro partes. En la primera se presentan los cuatro conceptos básicos sobre los que, según Régio, se asienta la concepción artística: El hombre, el artista, la realidad y el arte.

Escribe José Régio:

“Entre la Realidad y el Arte, está el artista. Pero el Artista es Hombre —un Hombre en quien ciertas facultades normalmente desarrolladas en los otros hombres tienen en él un desarrollo anormal. Hasta aquí, no obstante, el Artista es sólo Hombre, aunque extraordinario. Este Hombre extraordinario será Artista cuando posea medios de exteriorización de sus facultades anormalmente desarrolladas. La Realidad le servirá entonces de pretexto, de motivo, para la exteriorización de sus dones, para su comunicación a los otros. Pero la primera causa del Arte es la existencia de hombres en quienes facultades normalmente desarrolladas en otros, poseen [en ellos] un desarrollo anormal”.⁷²

A estas aseveraciones de esta primera parte añade José Régio dos notas que las complementan y aclaran. En la primera, se identifican cuáles son esas facultades extraordinarias que debe poseer el hombre potencialmente artista: “la imaginación, el sentimentalismo, la inteligencia, la emotividad, etc.”. Además, en esta misma nota se hace una observación añadida, que es la que le sirve a Régio para establecer diferencias dentro de la categoría de los artistas. Así, si artistas son todos los que tienen facultades extraordinarias y las expresan, no todos ellos son



[7] *Presença*, nº 35, portada de Júlio

artistas en el mismo grado, habrá artistas más completos y artistas menos completos. Los primeros serán aquellos que tengan todas las cualidades desarrolladas extraordinariamente; los segundos serán los que teniéndolas desarrolladas todas, sin embargo, no las tienen todas desarrolladas por igual, por eso son artistas “menos

⁷² RÉGIO, José; “Lance de vista” in *Presença*, nº 6, 18 de julio, 1928, p. 5 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

completos, menos ricos, menos complejos”. Como ejemplo de los primeros José Régio cita a Dostoviesky, a Shakespeare o a Pascal; como ejemplo de los segundos a Zola, Corneille o Rochefoucauld.

Si en la primera nota se identifican las cualidades innatas al artista, en la segunda se explica el porqué de la necesidad que éste tiene de expresarlas. Así, para Régio, los poseedores de estas facultades extraordinarias son artistas porque de alguna manera están llamados a serlo, ya que son poseedores también de un deseo, de un ansia de expresión; tienen, por tanto, una mayor necesidad de exteriorizar esas facultades, “de exhibirlas, de comunicarlas, de compartirlas con los demás”. Por eso para Régio “el exhibicionismo, el egoísmo, la vanidad, y también la generosidad y la comunicabilidad, son poderosos agentes en la creación artística”; pues todos ellos son de alguna manera síntomas o indicios de la voluntad que el hombre, poseedor de facultades extraordinariamente desarrolladas, tiene de expresar esas facultades.

Se entiende así, por ejemplo, que José Régio defendiese siempre del artista, por encima de los credos o de las modas, independientemente, también, de que estuviese de acuerdo o no con el contenido de su obra. Ejemplo de ello fue la postura que mantuvo Régio en el conflicto que se planteó en el seno de *Presença* en enero de 1929 con motivo de la publicación o no, de un texto de Raul Leal (Hanoch) titulado *A Virgem-Besta* (luego publicado en el número doble, 31-32, de marzo-junio de 1931)⁷³. Dado el carácter herético del texto, muchos presencistas, recelosos de que la publicación del mismo pudiera reducir el número de suscriptores, resolvieron no publicarlo. Régio discordó con esta decisión porque para él, —además de “por coherencia con todo lo que he escrito en *Presença*”⁷⁴—, aún “estando de acuerdo con que el artículo de Raul Leal era excesivo”, no dejaba de ser aquel texto “la afirmación sincera y original de un temperamento”⁷⁵, y, por tanto, la coherencia y la independencia de *Presença* no debían venderse “por un plato de lentejas”, ni en ella dejar de publicarse nada que no fuera “por motivos de orden estético”⁷⁶.

⁷³ Véase a propósito de esta cuestión SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. pp. 74-78.

⁷⁴ Carta de José Régio a Gaspar Simões fechada el 29-1-1929 y publicada en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. p. 238.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 235.

⁷⁶ *Ibidem*. p. 238.

De todo lo dicho en aquella primera parte del artículo “Lance de vista”, deducía José Régio que:

“un artista es pues un Hombre que posee facultades extraordinariamente desarrolladas, que posee la necesidad de realizarlas por la exteriorización y que posee dones que lo permiten”⁷⁷.

Así pues, un hombre es artista cuando:

1. Está dotado de facultades extraordinarias, tales como: imaginación, sensibilidad, inteligencia, emotividad, sentimentalismo, etc., las cuales le hacen particular entre el resto de los hombres.

2. Tiene necesidad de exteriorizar, de expresar, de manifestar a través de la creación, esas facultades extraordinarias de las que él es poseedor.

3. Sabe y puede hacerlo. Está dotado para ello.

Pues bien, sabiendo ya cuál es la concepción artística de José Régio y teniendo presente la definición que Régio da del artista, podemos preguntarnos: ¿responde la obra y la figura de Dominguez Alvarez a esa concepción? ¿Cabe considerar a Dominguez Alvarez un artista de *Presença*?

Para contestar a estos planteamientos nos hemos servido de las opiniones o de los textos que sobre Dominguez Alvarez han vertido o escrito artistas ligados a *Presença*, principalmente Guilherme de Castilho, Meneres Campos, Casais Monteiro y Alberto de Serpa.

Primera cuestión: Régio afirma: el artista, antes que nada es un Hombre en quien ciertas facultades normalmente desarrolladas en los otros hombres tienen en él un desarrollo anormal. Todos los que conocieron a Alvarez, al referirse a él, resaltan esto. Y

⁷⁷ RÉGIO, José; “Lance de vista” in *Presença*, nº 6, 18 de julio, 1927, p. 5 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

todos, con excepción de la inteligencia, le atribuyen, en mayor o menor grado, las facultades que Régio considera propias de un hombre con facultades extraordinarias.

Alberto de Serpa dice de él que estaba dotado de la imaginación de un niño⁷⁸, que era poseedor de una inspiración virginal y pura⁷⁹. Adolfo Casais Monteiro dice que Dominguez Alvarez es simplemente un hombre que siente profundamente la naturaleza⁸⁰ y en otro momento habla de “manos ingenuas y entusiastas”⁸¹ y de su capacidad para “asumir las visiones”⁸². João Meneres Campos destaca de Dominguez Alvarez un “fondo poético”⁸³ y al mismo tiempo el estar dotado de tal “fuerza”, que necesariamente se tenía que “revelar”, “tuviese las limitaciones que tuviese”⁸⁴. Es más, Meneres Campos habla de “un poeta en estado puro” que vivía exclusivamente de su “halo poético” y que era incapaz de llevar “una vida perfilada”⁸⁵.

Si no hubiéramos limitado esta argumentación a textos exclusivamente escritos por presencistas, las citas serían, ciertamente, innumerables.

Segunda cuestión: Este hombre dotado de facultades extraordinarias no quiere decir que sea artista, es necesario, dice Régio, que “sienta la necesidad de expresar, de exteriorizar”, esas facultades de las que naturalmente está dotado.

Pues bien, es aquí donde hay que situar y contextualizar la enorme confianza que Dominguez Alvarez tenía en sus posibilidades como artista y es desde esta perspectiva desde donde se puede entender la inmodestia de exaltarlas.

A propósito de esa confianza que Dominguez Alvarez tenía en lo que hacía, y en cierta manera también de la impudicia de decirlo, escribió, no sin cierto asombro, el presencista Guilherme de Castilho:

⁷⁸ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 12.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 91.

⁸¹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 14.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 11.

La conciencia de su valor como artista le venía de tan hondo, expresaba una certeza tan absoluta, que uno se quedaba verdaderamente desarmado al oírle cosas que dichas por otro que no fuese él serían verdaderamente intolerables⁸⁶.

Esto, que de alguna manera parecía extrañar a Castilho, visto con la distancia del tiempo, y después de haber esclarecido los planteamientos de *Presença*, no es más que otro argumento en favor de la tesis de que Dominguez Alvarez era, o debería haberlo sido, el prototipo de artista que propugnaban los hombres de *Presença*

Esa confianza desmesurada de Dominguez Alvarez en sus posibilidades, en el valor incalculable de su obra entonces tan poco valorada, ese arrojo, que no arrogancia aunque pudiera parecerlo, de pensarlo y decirlo sin pudor ni miramientos, eso que en cualquier otro, como bien escribió Guilherme del Castilho, hubiese resultado verdaderamente intolerable, en él, hay que entenderlo, de acuerdo con el pensamiento de Régio, como un síntoma infalible de su afirmación como artista. Si Régio había escrito en “Lance de vida”, como ya vimos, que la “vanidad” como también el “exhibicionismo” o la “generosidad” o la “comunicabilidad” —todos ellos sustantivos utilizados por Régio y perfectamente aplicables a Dominguez Alvarez— eran “poderosos agentes en la creación artística”, Dominguez Alvarez al hacer gala de ellos estaba demostrando que además de estar “dotado de facultades anormalmente desarrolladas” para la creación artística, estaba “también dotado de una mayor necesidad de exteriorizarlas, de exhibirlas, de comunicarlas, de compartirlas con los otros”⁸⁷, tal como había escrito José Régio en el citado artículo publicado en el número 6 de *Presença*.

Nada debe extrañarnos entonces lo que también escribía Guilherme de Castilho a propósito del mínimo pudor que tenía Dominguez Alvarez en mostrar y enaltecer su obra, algo sobre lo que, en términos parecidos, también ha escrito Alberto de Serpa:

En cada sesión después de posar sacaba del fondo de los armarios decenas y decenas de óleos, de acuarelas, de guaches, que me iba mostrando. Cuando había alguna que le agradaba especialmente (¿pero habría alguna tela pintada por él que le

⁸⁶ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 142.

desagradase?) se fijaba en ella más detenidamente, la examinaba con deleite y, volviéndose para mí, decía, triunfante y feliz: “Dígame, ¿quién pinta así en Portugal?” Y citando media docena de nombres de contemporáneos consagrados, añadía: “Todo eso no vale nada”⁸⁸.

He aquí ese “exhibicionismo”, esa “vanidad”, de la que habla Régio, y hasta la prepotencia, o la fantasmada de la última afirmación (que hay que entender más como afirmación de la obra propia que como desprecio de la obra ajena). Pero también he ahí “el ansia de comunicar” lo que se hace y lo que se es capaz de hacer, el deseo de enseñar no sólo el arte que se hace, sino también las ganas con las que hace.

De esto mismo también nos habla Alberto de Serpa:

Cuando [estando en el “atelier”] alguien le confirmaba que él era un gran pintor, la tarea paraba, había espectáculo. Para que hubiera distancia, el escaso mobiliario era colocado en un rincón, y con cada cuadro nuevo que nos mostraba en el caballete, los comentarios venían confiados, a infundir conformidad: “¡Mire qué bello es esto!

Y nos cogía del brazo tirándonos dos pasos hacia atrás, hasta recostarnos en la pared: “¡Hombre! ¿Quién pinta así por ahí?” y el tirón era contra la propia tela para metérsela por los ojos: “¡Mire lo sólida que es esta materia!” y torcía el índice, golpeando en el óleo como en tambor en llamamiento”⁸⁹.

Y también Adolfo Casais Monteiro da idea de lo mismo:

De hecho nunca vi hombre más íntegramente volcado sobre su arte; y tal como ingenuamente mostraba la vanidad de ver su nombre enaltecido, él era capaz de, apuntando a uno de sus cuadros preferidos, exclamar hacia nosotros, todo abierto en una sonrisa de purísima admiración: ¿Qué bonito, no?⁹⁰

⁸⁷ RÉGIO, José; “Lance de vista” in *Presença*, nº 6, 18 de julio, 1927, p. 5 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

⁸⁸ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 143.

⁸⁹ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 7.

⁹⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

Y esto unido a otra característica que también apunta Régio como definidora del artista, la de “la generosidad”, y que también Guilherme de Castilho, entre otros muchos, confirma como propia de Dominguez Alvarez:

Además de mi retrato, su generosidad llegó hasta el punto de regalarme varias acuarelas y guaches que fue a buscar a viejas maletas olvidadas donde guardaba las cosas que en aquel momento menos le interesaban y que eran precisamente aquellas que a mí más me gustaban⁹¹.

También Casais Monteiro habla de la generosidad de Dominguez Alvarez:

aquellos que como yo, quedaron con la casa llena de cuadros suyos, que él daba a los amigos con esa bella generosidad que sólo los pobres saben tener⁹²

Así pues, si los hombres de *Presença* admitían como programáticos los artículos de Régio, que en gran parte los admitían, y si Régio era coherente en su actividad crítica con sus principios teóricos, que lo era, necesariamente los escritores de *Presença*, con Régio a la cabeza, tenían que simpatizar con la obra de Dominguez Alvarez. Y lo que extraña ahora, no es que simpatizaran, sino que no lo hicieran en un grado mucho mayor.

Tercera cuestión: Sabe hacerlo. Y lo hace.

Para Régio un hombre extraordinario tenía que estar extraordinariamente dotado para poder ser artista. En esa línea escribe Casais Monteiro a propósito de Dominguez Alvarez: “en sus trabajos se manifestaba aquel don de expresar intensamente una visión personal de las cosas, don sin el cual no hay artista verdadero”⁹³. En otro momento, Adolfo Casais Monteiro dice de él que es “un hombre que está dotado de extraordinarias dotes creadoras”⁹⁴. Y aún el poeta de *Confusão* confirma la manifestación expresa de

⁹¹ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 144.

⁹² MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953, p. 5.

⁹³ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985, p. 90.

⁹⁴ *Ibíd.* p. 91.

esos dones naturales: “[su] mano procuró representar esa visión nueva y entiendo que muchas veces lo consiguió plenamente”⁹⁵.

También Guilherme de Castilho confirma los dones naturales de Dominguez Alvarez al hablar de “su poder de síntesis”, de “su capacidad de expresión”, de “sus excepcionales aptitudes para liberar de la vida y de la naturaleza todo su potencial de drama y de misterio”.

Podríamos añadir más testimonios que reinciden en las dotes y en las habilidades naturales de Alvarez para la pintura, recordar, por ejemplo, la nota máxima con la que fue calificado académicamente, etc. pero no lo creemos necesario, bastan estos dos testimonios de quienes le conocieron de cerca y su ligazón con *Presença*, para confirmar que esos “dones” para la creación, de los que hablaba Régio, eran reconocidos en Dominguez Alvarez por el grupo de *Presença*.

Sobre la importancia de la parcela “realidad”

Volviendo a la teorización de José Régio, otro aspecto al que debemos prestar atención es el de la importancia que desempeña la realidad en la obra de arte. Como pudimos ver en el citado artículo “Lance de Vida”, para Régio, la realidad, aun siendo importante (es el tercer elemento de la tríada Hombre—Artista—Realidad), tiene, sin embargo, una importancia menor, pues limita su protagonismo, tan sólo, a ser “el pretexto”, “el motivo”, del que se sirve el artista para expresar las facultades extraordinariamente desarrolladas que como hombre posee.

También Adolfo Casais Monteiro reflexiona sobre el concepto “realidad” en un texto escrito precisamente a propósito de Dominguez Alvarez. Ese texto, destinado a las páginas de *O Diabo* con motivo de la primera exposición individual de Dominguez Alvarez en 1936, permaneció sin embargo inédito a la muerte del poeta y fue publicado en 1985 en el número especial que la revista *Prelo*⁹⁶ le dedicó al pintor portugués. En él

⁹⁵ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

⁹⁶ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 89-92.

Casais Monteiro, consciente de que la mayor parte de la pintura portuguesa realizada hasta entonces se había basado en el hecho de considerar como verdadero sólo lo que tiene un parecido convencional con la naturaleza, confundiendo por tanto naturaleza y realidad, y temiendo que el público considere que las obras de Dominguez Alvarez no eran *verdaderas* porque no se correspondían con la visión que ese público tenía de la realidad, venía a afirmar, que “no hay una única realidad invariable para todos los hombres, sino que la realidad es algo que cambia según quien la contemple”.

Por tanto, la realidad, también para Casais Monteiro, o al menos para un primer Casais Monteiro, es algo externo, algo de lo que se sirve el artista para expresar lo que como artista lleva dentro. En consecuencia, su importancia en la obra de arte no dependerá tanto de la realidad en sí como de la lectura que haga el artista de esa realidad. De ahí que Casais Monteiro crea necesario advertir de que la realidad que va a ser apreciada en la obra de Dominguez Alvarez, probablemente, no será la visión que de esa realidad tienen la mayoría de esos apreciadores, pero que no por ello es menos verdadera que la suya. Estamos por tanto ante una lectura de la realidad bastante similar a la anunciada por José Régio.

De lo dicho anteriormente también cabría deducir que si la visión de la realidad es distinta en Dominguez Alvarez que en la mayoría de los hombres, es porque Dominguez Alvarez, como artista y quizá también como hombre, es distinto, y tiene por tanto una visión diferente, y, en consecuencia, original.

Volvamos al texto de José Régio. En la segunda parte de “Lance de vista”⁹⁷, Régio reflexiona, aunque de manera un tanto confusa sobre la tríada ya anunciada: el Hombre + el Artista + la Realidad = Arte. Y establece, obligado por la necesidad de hacerse comprender, una proporción de $7 + 5 + 3 = 15$. Pero para Régio lo importante no es que la suma total sea 15, sino la proporción en que se produce esa adición, en la cual, necesariamente, la parcela artista debe tener un peso mayor. Y la parcela realidad un peso menor.

⁹⁷ Todos los entrecomillados, salvo que esté especificado, pertenecen a RÉGIO, José; “Lance de vista” in *Presença*, nº 6, 18 de julio, 1927, pp. 5 y 8 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).



[8] *Presença*, nº 45.

En esta misma línea de pensamiento, Casais Monteiro, en el citado texto de 1936, temiendo que de aquello que llevaba escrito sobre Dominguez Alvarez alguien pudiese deducir que aquél era un pintor realista, afirmaba: “nada me sería más desagradable que permitir ese equívoco”. Y se explicaba: “Realista, efectivamente, se ha llamado a la pintura que reproduce con una exactitud que querría ser absoluta los aspectos de la naturaleza, de la vida, del hombre, etc. que son representables; y lo hace partiendo del detalle, esto es, el realismo consiste en que los detalles del cuadro sean iguales que los de la naturaleza”. Con nada de esto podía identificarse según él, la obra de Dominguez Alvarez. Por tanto, en el realismo “el artista fotografía la naturaleza ... sin máquina fotográfica”, claro que para esto, de acuerdo con la concepción presencista, bastaba una cámara y sobraba el artista.

De ahí que Casais Monteiro insista con empeño en que la pintura de Alvarez *está certa*, entiéndase, es verdadera, pero no porque pretenda reproducir o imitar la naturaleza, sino porque consigue transmitírnosla a través de la expresión pictórica, para lo cual, más que de los ojos, el artista se ha servido de su sensibilidad, de su temperamento. Luego, el artista no ha imitado la naturaleza, “la realidad”, sino que esta “realidad” ha llegado al artista a través del filtro de su sensibilidad, y una vez interiorizada, la ha plasmado en la obra de arte. Es decir, se confirma lo que escribió Régio: entre la realidad y el arte, está el artista. O como dijo en otra ocasión, para el pintor “su pintura es un medio de tornar visible su mundo psíquico”⁹⁸. Por eso, para Casais Monteiro, mientras que el pintor “realista” *finje* que la naturaleza es exterior a él, un pintor como Alvarez *sabe* que la naturaleza le es exterior, pero sabe también que existe un margen imponderable que, si bien no permite al hombre atrapar la naturaleza, sí permite al artista sentirla, o sea, contemplarla, interiorizarla y, finalmente, expresarla. Claro que lo que expresa el artista no es la realidad en sí, que ya la vemos todos sin necesidad de que nadie nos la cuente, sino su realidad. Por tanto, cuanto más sincera y original sea esa interiorización de la realidad, más sincera y original será la visión que de esa realidad nos da el artista.

⁹⁸ RÉGIO, José; “Breve história da pintura moderna” in *Presença*, nº 17, diciembre, 1928, p. 5. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

Es en este contexto donde hay que situar la afirmación de Alberto de Serpa cuando escribe a propósito de la obra de Dominguez Alvarez:

Para pocos pintores portugueses la Naturaleza, viva o parada, no habrá sido el único motivo de sus cuadros. En Dominguez Alvarez siempre, antes que ella [Naturaleza] y en el fondo de todos ellos [cuadros], estuvo el propio pintor⁹⁹.

Está, en consecuencia, anteponiendo el artista a la realidad, o dicho con sus palabras: la verdad del artista prima sobre la objetividad de lo real.

Por lo tanto, para los presencistas, y nos lo dicen a propósito de la obra de Dominguez Alvarez, lo verdaderamente trascendental no es la realidad exterior, igual para todos, ni siquiera el hombre que la percibe y la siente, por muy dotado que esté de facultades extraordinarias para sentirla y apreciarla, sino, el artista que la procesa, esto es, que la siente, la transforma y la comunica. Al artista le cabe, por tanto, el privilegio de transformar eso que el hombre siente en algo que, cargado de verdad, de su verdad, pueda ser sentido por los otros hombres. Luego la obra de arte, no es, ni más ni menos, que la realidad exterior enriquecida con lo más profundamente humano del hombre que la siente, y expresada por el artista, en obra que pueda ser sentida y apreciada por los otros hombres.

Se entiende, por lo tanto, que para Régio cuanto más original y más sincero sea el artista, más sincera y más original será la obra, pues es inconcebible lo uno sin lo otro, es más, lo uno es lo uno más lo otro.

De ahí que en la tercera parte del ya varias veces citado “Lance de vista”, Régio recuerde cómo históricamente, cada época —con sus escuelas y actitudes críticas— ha valorado más una u otra faceta de la creación, hasta que ha llegado la modernidad, y con ella la reivindicación del artista como eje axial de la creación.

Ahora bien, para Régio, una particularidad de la modernidad es que permite al artista expresarse con libertad, si bien éste tiende a hacerlo de una de estas dos maneras, tan distintas que incluso pueden parecer contradictorias, aunque ambas son igualmente válidas: 1) o bien por lo que podríamos llamar la inteligencia, la intelectualización de la

realidad exterior, de la vida, y de ello sería ejemplo el cubismo en pintura, o el teatro de Shaw o la poesía de Mallarmé; o bien, 2) por lo que Régio llama “sus facultades oscuras, instintivas, subconscientes, intuitivas”, y ahí habría que situar el expresionismo, el dadaísmo, los poemas de Rimbaud o Reverdy, parte de la obra de Marinetti, etc. No obstante, Régio considera que esta separación “es más cómoda que verdadera”, sobre todo en los grandes artistas modernos que son capaces de expresarse tanto de una como de la otra manera, ejemplo de lo cual sería Picasso, “cuyo cubismo sería tan sólo una de sus muchas maneras de sentirse pintor”¹⁰⁰.

Según esta visión de Régio, cabría preguntarse ¿por cuál de las dos formas de expresión habrá optado Dominguez Alvarez? La respuesta, siempre tomando como referencia el criterio de los presencistas, es que a Dominguez Alvarez habría que incluirlo en el segundo grupo, entre aquellos que recrean todo sirviéndose, en palabras de José Régio, de sus facultades oscuras, subterráneas, instintivas, subconscientes, intuitivas¹⁰¹. Y decimos esto porque según João Meneres Campos, Dominguez Alvarez tenía una gran dosis de ingenuidad.

Era un poeta en estado puro de creación. Era un poeta que se revelaba a través de la pintura, pero que se revelaba casi espontáneamente. No rebuscaba, no preparaba la imaginación para pintar después. La imaginación surgía y después de eso es que surgía la belleza de la creación¹⁰².

Tampoco Alberto de Serpa parece considerar a Dominguez Alvarez un pintor racional cuando escribe:

Alvarez fue un artista que siempre anduvo “por aquellas ardientes regiones en que la pintura, agitada por una ambición febril de expresión, está a punto de volatilar su materia para convertirla en música o prosa, *lirismo* y *carácter*”¹⁰³.

⁹⁹ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 12

¹⁰⁰ RÉGIO, José; “Literatura livresca e literatura viva” in *Presença*, nº 9, 9 de febrero, 1928, p. 1 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹⁰¹ RÉGIO, José; “Lance de vista” in *Presença*, nº 6, 18 de julio, 1927, p. 8 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹⁰² “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 11.

¹⁰³ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 11.

Adolfo Casais Monteiro ha afirmado también en varias ocasiones que Dominguez Alvarez “no tenía nada de experimentador cerebral”¹⁰⁴ y Guilherme de Castilho ha escrito que Alvarez “había nacido para pintar y no para ‘pensar’ lo que pintaba”¹⁰⁵.

Pero también el propio Dominguez Alvarez cuando ejerce de crítico prefiere lo emocional a lo racional. Así en un artículo titulado “Temas Estéticos. Comentários de Arte. Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro-Columbano”, y publicado en el *Jornal de Notícias* el 14-8-1935, escribía:

“Espiritualmente hoy retrocedemos en el arte con esa influencia [la cubista] (...) Tal vez el acercamiento al cubismo es la muerte de la emoción. El cubismo se preocupa demasiado por las masas y los volúmenes. Ahora bien, la emoción de un cuadro no reside sólo en sus volúmenes”¹⁰⁶

Y a partir de ahí, establecía una serie de comparaciones, a veces ciertamente forzadas, entre aquellos artistas en los que predomina la emoción, frente a los que dan mayor importancia a la composición. Entre los primeros, que son por los que Dominguez Alvarez muestra preferencia, estarían El Greco, Giotto o Goya; entre los segundos, Rubens, los pintores venecianos o Manet. En los primeros lo emocional, lo expresivo, está por encima de lo racional, de lo conceptual. En los segundos la preocupación técnica se sobrepone a la intención comunicativa, expresiva.

La individualidad del artista

Tres números después de que apareciese el artículo “Lance de vista”, concretamente en el 9, el cual había sido anunciado como “numero manifiesto”, José Régio publica el artículo “Literatura livresca e literatura viva”¹⁰⁷, en el que vuelve a reflexionar sobre el arte y el papel del artista moderno. En él se afirma que “en la Obra de Arte el mundo

¹⁰⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

¹⁰⁵ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 144.

¹⁰⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas Estéticos. Comentários de Arte, Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro - Columbano”, *Jornal de Notícias*, 14-8-1935, p. 5.

¹⁰⁷ Todos los entrecomillados de los tres siguientes párrafos están tomados de este largo artículo, véase: RÉGIO, José; “Literatura livresca e literatura viva” in *Presença*, nº 9, 9 de febrero, 1928, p. 1 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

existe a través de la individualidad del artista”, por lo que esta individualidad es fundamental en el arte, ya que:

“el Arte es una recreación individual del mundo [por lo que existen] dos elementos esenciales de toda creación artística: el individuo y aquello que llamamos la realidad. Si de la realidad nada poseemos sino los datos de nuestros sentidos y de nuestra experiencia interior, se deduce que es de los datos que nosotros mismos nos proporcionamos de los que depende nuestra valoración del Universo. Quiero decir, puesto que estoy hablando de Artistas: En la obra de arte el mundo valdrá lo que vale el artista. Y en ella, las cosas no son lo que son, sino cómo son. Es decir, son lo que son a través del artista” (...)

“la vida, la naturaleza, la realidad, el hombre, valdrán en la obra de arte, lo que valga la personalidad artística que los revele. Hablándose de un artista, personalidad es la manera propia y original que tiene un individuo de expresar sus propias y originales acción y reacciones”.

Por tanto, para Régio el estilo de un artista es sinónimo de su individualidad artística, y la individualidad artística será:

la manera personal, característica, espontánea, fatal, en que un Artista conciba y realice. Y su individualidad artística será, por así decir, una resultante estética de su humanidad: la de su individualidad de hombre.

Por eso para Régio:

ningún artista notable puede dejar de ser un hombre notable,

aunque como él mismo aclara, no se refiere a la notabilidad y el reconocimiento social, sino:

“a las cualidades notables (¡cuántas veces no notadas!) que hacen que un hombre se distinga de los otros.

Y esas cualidades serían:

Curiosidad siempre inquieta, u obsesión mística de una interpretación, de una opinión, de un dogma; capacidad de comprensión, o facultad de interpretación propia; independencia de toda especie de convenciones, o sumisión completa, lírica,

voluntaria, a un orden ya más o menos voluntariamente aceptado por el temperamento; ansia de renovación, o exploración profundizadora de los límites fijados. He aquí algunas de las cualidades que pueden hacer a un hombre notable, y que hacen notables a los artistas notables, cuando a éstas se les suma la facultad de la expresión.

Así pues, simplificando, esas cualidades que harían de un hombre notable un artista notable, si éste estuviera dotado del don de la expresión, serían, además de la sinceridad, a la que ya se ha aludido anteriormente: la originalidad o facultad de interpretación propia, la independencia o individualidad, el temperamento y la curiosidad o el ansia de renovación. A ellas, con más o menos atención, se refiere José Régio en otros dos artículos aparecidos en *Presença*: “Breve história da pintura moderna” (número 17, diciembre de 1928) y “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes” (número 27 de junio-julio 1930) de particular interés para nosotros, pues ambos tienen en la creación pictórica el centro de su reflexión. Y a cada una de esas características o cualidades nos vamos a referir en las próximas páginas, tratando de poner cada una de ellas en relación con Dominguez Alvarez.

6.3. Dominguez Alvarez y los cánones de *Presença*

Sinceridad

Uno de los vértices de la personalidad de José Régio, compartido por *Presença*, es la sinceridad. Señala Eugénio Lisboa, amigo personal y probablemente el más orgulloso de los defensores de la obra de Régio, que éste apreció, sobre cualquier otro, el valor moral de la sinceridad¹⁰⁸. Esta cualidad, que es exaltada y admirada por Régio en la obra de Antero de Quental, António Sérgio o Mário Sa-Carneiro, se convierte en una exigencia ineludible en la obra propia, tal como proclama en su poema “Carta de amor” del libro *As encruzilhadas de Deus* (1936):

Despi-me com impudor¹⁰⁹;

¹⁰⁸ LISBOA, Eugénio; “A mentira inspirada” (introducción) en RÉGIO, José; *Antologia poética*, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

¹⁰⁹ RÉGIO, José; *Antologia poética*, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, p. 58.

Y ya antes, en su primer libro *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), en el poema “O diário” se presentaba:

Com a verdade na mão!¹¹⁰

tras haber confesado previamente:

Tudo que a gente sente, ou pensa, e não confessa,
Tudo que só na escuridão a gente sonha,
O escrevia, com suor frio na cabeça,
E lágrimas no rosto incendiado de vergonha!¹¹¹.

Si bien, como recuerda el profesor Jacinto Prado Coelho, José Régio conoce bien la diferencia entre la sinceridad literaria y la sinceridad humana, y sobre ellas reflexiona en uno de los *Tres ensaios sobre arte* aparecidos en 1967¹¹². No obstante ese conocimiento, si bien no supone que ambas sinceridades se confundan, tampoco quiere decir, de ningún modo, que ambas sean incompatibles o excluyentes.



[9] *Presença*, nº 50, portada de Paulo Ferreira

También João Gaspar Simões en un artículo aparecido en *Diário Popular* en 1970, reflexionaba sobre la importancia que este concepto había tenido para los hombres de *Presença*, y lo hacía contraponiendo la sinceridad presencista a la supuesta “insinceridad” de Pessoa. Para Simões, lo que diferenciaba a la sinceridad-insinceridad de Pessoa de la sinceridad-sinceridad de los presencistas, era, únicamente, que mientras que Pessoa, intrínsecamente humoral y humorista a la manera inglesa, debatía los problemas del arte en un plano dialéctico paradójico, indiferente a que le tomasen al pie de la letra su afirmación de que “el poeta miente”, los doctrinarios de la generación que lo acogió con los brazos abiertos, ni humorales ni humoristas, profundamente compenetrados con la importancia didáctica de las ideas estéticas propugnadas, nada decían críticamente que no pudiese ser entendido por el

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 16.

¹¹¹ *Ibidem.* p. 15.

¹¹² Ensayo fundamental, por otra parte, para comprender el famoso poema de Fernando Pessoa “El poeta es un fingidor...”

sentido común¹¹³. Así pues, sólo la falta de humor de los presencistas y un cierto exceso de responsabilidad por su parte, sería para Gaspar Simões lo único que separaba a los presencistas de su admirado Pessoa.

Pero este valor de “fundamentalidad” que tiene la sinceridad en la obra artística, hasta el punto de ser inconcebible la una sin la otra, no es exclusivo de la poesía de Régio ni de las reflexiones posteriores de Gaspar Simões, sino que desde el principio aparece como reivindicación fundamental de la propia *Presença*. Ya hemos dicho que en el primer número de la revista, en el artículo de apertura firmado por José Régio y titulado “Literatura viva” y que es tenido como el editorial de la publicación o el manifiesto fundacional de la misma, Régio escribe: “dos vicios hacen inferior gran parte de nuestra literatura contemporánea, robándole ese carácter de invención, creación y descubrimiento que hacen grande al arte moderno. Son ellos: la falta de originalidad y la falta de sinceridad¹¹⁴”. João Gaspar Simões, refiriéndose a la obra de Pío Baroja, valora, sobre todo, “la pureza de su personalidad y la sinceridad de sus ideas”¹¹⁵. En otro artículo del número 8 denunciaba: “hay tanta insinceridad, tanto postizo en la mayor parte de las obras que todos los días se publican en nuestro país, que nos vemos obligados a pedir más sinceridad, más adherencia individual (...) y menos retórica, menos belleza falsa y aparente (...) aunque sea a costa de una menor corrección de las formas”¹¹⁶. Y este mismo autor en el artículo titulado “António Botto y el problema de la sinceridad” afirma: “En Portugal aún no se ha comprendido que el mayor y más eterno valor de una obra de arte, reside en su sinceridad”, y más adelante: “la sinceridad en el arte no es ni más ni menos que el origen del propio arte”¹¹⁷. Pero es que además, para Régio, la sinceridad es una cualidad principal y al mismo tiempo perceptible porque cuando un “autor se enmascara, sus propias máscaras lo denuncian”¹¹⁸.

¹¹³ SIMÕES, João Gaspar; “Duas formas de interpretar a sinceridade: a de Pessoa e a da ‘Presença’”, (Suplemento cultural “Quinta-feira à tarde”) *Diário Popular*, 16-4-1970, p. 5.

¹¹⁴ RÉGIO, José, “Literatura viva” in *Presença*, nº 1, 10 marzo, 1927, p. 1. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹¹⁵ SIMÕES, João Gaspar; “Contemporâneos espanhóis. Pío Baroja (I)”, in *Presença*, nº 1, 10 de marzo, 1927, p. 7. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹¹⁶ SIMÕES, João Gaspar; “Do estilo”, in *Presença*, nº 8, 15 de diciembre, 1927, p. 2 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹¹⁷ SIMÕES, João Gaspar; “António Botto e o problema da sinceridade”, in *Presença*, nº 24, enero, 1930, p. 2 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

En la misma línea el periodista, poeta y novelista Aleixo Ribeiro se pregunta en la propia *Presença*: “¿Qué vida puede comunicar el hombre a través del arte, sino su propia vida, la de su temperamento?”¹¹⁹. El abogado y poeta João Meneres Campos también reclama esa sinceridad:

Esta identidade é sincera e não foi arranjada
para compor com originalidade este poema
que nem sei se algum dia será lido¹²⁰.

Y por eso también se admite que el poeta António Botto exprese sin tapujos su homosexualidad, y haga expreso su deseo:

Para morrer,
qualquer lugar,
qualquer corpo,
e qualquer boca me serve!¹²¹

Esta misma visión sobre la necesidad de la sinceridad en el arte, es compartida, como hemos dicho, por el resto de los presencistas, pero también, particularmente, por su tercer director, Adolfo Casais Monteiro. Así, en una carta que José Régio escribe a Gaspar Simões, le dice: “Casais Monteiro me leyó un artículo casi terminado sobre la poesía pura. Por otra parte, sobre la Sinceridad en el Arte [sic, ambas con mayúsculas], desistió por estar de acuerdo contigo y conmigo en cuanto a su génesis”¹²². Y de hecho Casais Monteiro también es tenido como un poeta sobre todo sincero. Sincero cuando se enfrenta a la realidad que le rodea y le oprime:

Quero falar e não posso
quero cantar e não sei
quero viver e não deixam!

¹¹⁸ Citado por COELHO, Eduardo Prado; “Teorias da ‘Presença’”, in *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Ed., 1979, p. 146.

¹¹⁹ RIBEIRO, Aleixo; “Corpo e espírito da arte” in *Presença*, nº 50, diciembre 1937, p. 10. (edición facsímil, Vol.3, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹²⁰ CAMPOS, João Meneres; “Mar vivo” in *Presença*, nº 53-54, noviembre 1938, p. 21. (edición facsímil, Vol.3, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹²¹ BOTTO, António; “Canção” in *Presença*, nº 41-42, mayo, 1934, p. 8. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

Só posso o que não importa
só sei o que não preciso
só deixam o que não me interessa!

Ah! —raios partam tanta gente!!¹²³

Pero también es sincero cuando se enfrenta consigo mismo e impúdica y dolorosamente nos muestra su insatisfacción y abatimiento:

Há dentro de mim um vazio que cresce
como o crepúsculo comendo a pouco e pouco a terra¹²⁴

O en aquel otro:

Nada existe, além desta
tristeza que nem me dói¹²⁵

O aún:

E ainda
um eu que morri às vezes chora a minha vida de hoje
e dói-me a tristeza que vivi
e já não tenho...¹²⁶

Así pues, la sinceridad, ya lo hemos dicho, es extensible a todo el movimiento de *Presença*, es más, hasta se podría considerar como uno de los fundamentos de cohesión del movimiento. Pues bien, este, digamos, valor de la sinceridad, es, probablemente, la característica que más pronto y con más fuerza los presencistas apreciaron en la obra de Dominguez Alvarez.

¹²² Carta de José Régio a Gaspar Simões fechada en Vila do Conde en septiembre de 1930 y publicada en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da "presença"*, Brasília Editora, Oporto, 1977. p. 263.

¹²³ De su libro *Poemas do tempo incerto* (1934) in MONTEIRO, Adolfo Casais; *Poesias completas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 52.

¹²⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais; *Poesias completas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 14.

¹²⁵ De su libro *Poemas do tempo incerto* (1934) in MONTEIRO, Adolfo Casais; *Poesias completas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 55.

¹²⁶ *Ibíd.* p. 8?

Ahora bien, la sinceridad en Dominguez Alvarez está íntimamente relacionada con eso que se ha dado en llamar su ingenuidad. Si la sinceridad es sencillez, veracidad, modo de expresarse libre de fingimiento; y por ingenuo entendemos a quien no tiene malicia o picardía, a quien presupone siempre buena intención en los otros y que cree lo que dicen, y a su vez, habla de buena fe y sin reservas; si esto es así, ciertamente pocas veces podemos encontrar más sinonimia entre ambos conceptos que en la persona de Dominguez Alvarez. Como para los presencistas la obra de un artista es tanto más sincera cuanto mayor sea la sinceridad del hombre que la siente, entenderemos que la obra de Dominguez Alvarez se haya visto enaltecida por el hombre que la creó, y que las características de la personalidad de aquél hayan sido frecuentemente atribuidas a ésta.

Y la ingenuidad de Dominguez Alvarez es algo que impresionó sobremanera a los presencistas. De hecho, en prácticamente todos los artículos que publicaron sobre Dominguez Alvarez, este rasgo de su carácter es resaltado con tal empeño y valimiento que resulta difícil imaginar que para ellos hubiera otro más definitorio y destacado.

Guilherme de Castilho escribió:

¡Creo estar bien seguro de nunca haber tratado con persona más simple, más sincera y más desprevenida! Aquello que en las relaciones con los semejantes habitualmente se calla o se enmascara, por pudor o por cálculo, particularmente cuando entran en juego “oficiales del mismo oficio”, evidenciábalo él con una simplicidad de espíritu, un “a sus anchas” tan sin prevenciones, tan suyo, que era imposible tomarlo a mal, ofenderse con cualquier cosa que dijese¹²⁷.

Y eso que él, si no en su vida de ensayista, al menos sí en su carrera como diplomático, debió tratar con mucha gente y muy distinta, lo que carga aún más de contenido el peso de la aseveración. En otro momento dice:

Estoy convencido de que nunca llegó a darse cuenta de las convenciones y convencionalismos de los que está tejida la vida social, y del juego complicado y difícil que es vivir dentro de la sociedad más pequeña en que cada uno, dentro de su sector de actividad, naturalmente está forzado a integrarse y a convivir.¹²⁸

¹²⁷ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 142.

¹²⁸ *Ibidem*.

João Meneres Campos también insiste “en la gran dosis de ingenuidad” que envolvía la figura de Dominguez Alvarez, incluso parece que para el poeta de “Mar vivo”, la ingenuidad de Alvarez y su obra estaban en tal armonía que es imposible desligar la una de lo otra. Por eso se refiere a Alvarez como “un poeta en estado puro que conseguía transportar para la pintura esa pureza suya”. Por eso añade:

Él vivía de ese halo poético, era incapaz de hacer cuentas, de llevar en una vida doméstica ordenada¹²⁹.

Adolfo Casais Monteiro, el presencista que con mayor rigor y más sentido crítico analizó su obra, también insiste con énfasis y admiración en la ingenuidad de Dominguez Alvarez. Y lo hace estableciendo precisamente una relación entre su ingenuidad y la sinceridad de su obra. Para Casais Monteiro es imposible entender la obra de Dominguez Alvarez si no se tiene en cuenta previamente la inocencia de su carácter. Porque para el poeta portugués y brasileño, su pintura “desnuda y cruda (...) le salió de sus manos ingenuas y entusiastas”¹³⁰. Por eso afirma: “Lo que me interesa es la inocencia, o mejor, el sueño de inocencia que es su pintura”¹³¹.

Así pues, los mismos rasgos que se dicen propios del carácter de Dominguez Alvarez: simplicidad, ingenuidad, falta de doblez, lisura, franqueza, etc. se los atribuye Casais Monteiro a su obra:

Los trazos más distintivos de la pintura de Alvarez son, tal vez, una completa ausencia de preciosismo y una enorme simplicidad en la distribución de los valores pictóricos. Simplicidad, sin embargo, no quiere decir pobreza de medios, ni tendencia a la abstracción. No hay pintura más “palpable” que la de Dominguez Alvarez; es imposible concebir una expresión pictórica de la naturaleza dotada de más “verdad”¹³².

¹²⁹ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 11.

¹³⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 91.

Incluso cuando se refiere a la pintura que Alvarez hizo en los últimos años de su vida, y que él tan reiteradamente lamentó y sintió—“terrible abdicación”¹³³—, incluso en ésa, reconoce Casais Monteiro que lo esencial de Dominguez Alvarez, la inocencia, permanece¹³⁴. Y lo hace hasta tal punto que llega incluso a afirmar que Dominguez Alvarez fue finalmente “víctima de su sinceridad”¹³⁵.

Originalidad

Junto a la sinceridad, el otro gran valor exaltado por *Presença* desde su primer número, fue el de la originalidad. Recordemos que la afirmación de Régio “En arte es vivo todo lo que es original”¹³⁶, es, precisamente, la primera frase que se lee en el primer número de la revista.

A partir de ahí, aquel artículo “Literatura viva” continuaba: “Es original todo lo que proviene de la parte más virgen, más verdadera y más íntima de una personalidad artística”. Por tanto, para Régio, originalidad y sinceridad son dos conceptos que van irremediabilmente unidos, siendo casi imposible su disociación, pues la literatura —y ya sabemos que cuando Régio habla de literatura podemos entender que diría lo mismo de la pintura— es original cuando le nace al artista de dentro, es decir, cuando es sincera. Por eso afirma el autor de *O jogo da cabra cega* : “la poca originalidad de la literatura portuguesa resulta de su poca sinceridad”

Y por eso también, Régio nos advierte de que algunos rasgos propios de la personalidad o del carácter de algunos individuos, tales como la excentricidad, la extravagancia, etc., que nos pueden dar de ellos la idea de individuos originales y auténticos, son, tan sólo, en muchos casos, falsas apariencias, estudiada simulación de quienes pretenden hacerse pasar por lo que no son. Y Régio lo deja claro: “es falsa toda la originalidad calculada y astuta”. Y en consecuencia, sólo es verdadera aquella que sea “natural a un determinado temperamento artístico”

¹³³ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

¹³⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

¹³⁵ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

Así nos resulta ahora más fácil entender por qué cuando el resto de presencistas hablan de la originalidad de Dominguez Alvarez, la asocian siempre con su ingenuidad, con su total y absoluta falta de impostura, subrayando su incapacidad natural para la hipocresía y el fingimiento. Así podemos entender también por qué los presencistas se admiran tan sinceramente de la sinceridad de Alvarez, por qué les intimida la franqueza con la que éste habla del valor de su obra o la confianza ilimitada que demuestra tener en ella, y es porque están constatando, sin él saberlo ni pretenderlo, que la originalidad de su obra no nace de la simulación o el arrogamiento, sino de su “parte más virgen, más verdadera y más íntima”; confirman, y seguimos parafraseando a José Régio, que a sus cuadros Alvarez les “había insuflado su propia vida y por eso mismo [sus cuadros] pasaban a vivir con vida propia”. O sea, la obra de Alvarez es original, sobre todo, porque es sincera.

Y todo ello sin necesidad de recurrir a ninguna de esas manifestaciones exteriores sobre las que Régio nos previene. Porque Dominguez Alvarez ni era excéntrico ni extravagante, es más, algunas veces los presencistas, extrañados de tanta sencillez, resaltan precisamente esa falta de empaque como rasgo distintivo de Dominguez Alvarez:

Su aspecto estaba lejos de ser el de un pintor, de la imagen con la que todavía en ese tiempo se asociaba a un artista plástico. No sólo no había ninguna excentricidad en su persona o en su vestir, sino que todo en él lo asemejaba a un modesto comerciante de la Rua do Almada o al dueño de una tienda de comestibles en Cedofeita...¹³⁷

Así pues, no parece que Dominguez Alvarez tuviera “síntomas” de originalidad, ni siquiera resultaba lógico pensar que detrás de aquella apariencia de hombre vulgar pudiera esconderse un artista de talento, pero eso, paradójicamente, aún lo hacía más atractivo a los ojos de los presencistas, pues a fin de cuentas no era sino una manera de ser no siendo.

¹³⁶ Tanto éste, como los entrecomillados siguientes atribuidos a Régio están tomados de RÉGIO, José, “Literatura viva” in *Presença*, nº 1, marzo 1927, pp. 1 y 2. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹³⁷ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 141.

También Gaspar Simões reflexiona sobre la necesidad de ser original en el arte, que, como acabamos de ver, es otra de las ideas que vertebra el pensamiento presencista. Y lo hace muchas veces y con cualquier pretexto en los muchos artículos que escribe en *Presença*, así en el número 14 y 15, en el artículo titulado “Modernismo”, escribe: “un artista es grande cuando es él mismo, y tanto mayor cuanto más original, más pura, más virgen sea su personalidad”, y añade “quien exhiba más poderosa, natural y sinceramente estas cualidades, será el más modernista de los artistas”¹³⁸. Por lo tanto, originalidad y modernidad son dos conceptos que para los presencistas también van unidos.

Y ahí también arranca la buena aceptación que tuvo la obra de Dominguez Alvarez, pues considerándola original, inmediatamente se la consideró moderna. No es que la pintura de Dominguez Alvarez no tuviera rasgos de modernidad, obviamente los tenía, decimos tan sólo que la originalidad del artista contribuyó como un amplificador para propalar su modernidad, si bien a veces con sordina y siempre con un alcance limitado.

Adolfo Casais Monteiro [10] es, de todos los presencistas, el que más ha insistido en la originalidad de Dominguez Alvarez. Tal vez porque fuera quien más, y con más conocimientos, escribió sobre él. En todos sus artículos está presente la idea de la originalidad. Ya en 1936 escribió: “una de las más originales personalidades de pintor que se ha revelado en Portugal en los últimos diez años: Dominguez Alvarez”¹³⁹. Luego en 1945 dijo: “Alvarez creó una de las más originales visiones de la naturaleza que conozco”¹⁴⁰; y en ese mismo artículo: “su mirada vio y su alma entendió algo que todavía no había encontrado lugar en la pintura portuguesa”¹⁴¹. Y en 1953 afirmó que la de Dominguez Alvarez era “una de las obras más originales de nuestro tiempo”¹⁴².



[10] Adolfo Casais Monteiro

¹³⁸ SIMÕES, João Gaspar; “Modernismo”, in *Presença*, nº 14-15, 23 de julio, 1928, p. 3 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹³⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985, p. 90.

¹⁴⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953, p. 5.

Además Dominguez Alvarez también, en cierta manera, es original por originario, esto es, por proceder, o más bien, por descender de un sitio que es distinto al que frecuenta. Y es hasta allí adonde Casais Monteiro, comido por la curiosidad de atrapar el enigma de Alvarez, ha ido a buscar su originalidad. Por eso se refiere a él como “milagro galaico-portugués”¹⁴³ y, por eso, en otro artículo, se pregunta: “no sé hasta qué punto la mezcla de sangre portuguesa y española que le corría por las venas no contribuyó a ello”¹⁴⁴.

Individualidad

Otro de los aspectos que los presencistas han destacado siempre de Dominguez Alvarez es su independencia e individualidad —el “gran aislado”¹⁴⁵ lo llamó Casais Monteiro—, y lo hacen en un sentido elogioso, porque para los presencistas la independencia es un rasgo de carácter, y hasta de modernidad. José Régio con motivo del *I Salão dos Independentes*¹⁴⁶ escribe: “el valor de una obra no está en la escuela a la que se la pueda afiliar, sino en la personalidad de su autor”. Y más adelante: “el artista más moderno es el más independiente, y un artista verdaderamente independiente es siempre moderno”, es más, para los presencistas en general y para Régio en particular: “todo el arte debe ser independiente, o lo que es lo mismo: sólo dependiente del genio del artista”.

Ahí, en esa independencia del artista y en la confianza de éste en su propio genio es donde Casais Monteiro encuentra los rasgos más elevados y significativos de la obra de Dominguez Alvarez; por eso, para él, Alvarez es un “verdadero héroe de la pintura, porque teniendo todo en contra suya, salvo la confianza y la admiración de algunos amigos, llevó a cabo una de las obras más originales de nuestro tiempo”¹⁴⁷.

Esa, digamos, independencia creativa, los presencistas suelen encontrarla en el carácter solitario de Dominguez Alvarez. João Meneres Campos dice que Alvarez “era en

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez, texto inédito de Casais Monteiro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 90.

¹⁴⁵ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5

¹⁴⁶ Los entrecomillados de este párrafo de la autoría de Régio están tomados de: RÉGIO, José; “Divagação à roda do primeiro salão dos independentes”, in *Presença*, nº 27, junio-julio 1930, pp. 4-8. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹⁴⁷ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

el fondo un solitario”¹⁴⁸ y resalta de su carácter, precisamente, su “gran propensión a la soledad”¹⁴⁹.

De ahí también que los presencistas no hayan encontrado nunca paralelismos ni afinidades entre él y otros artistas de su época, como Mário Eloy o Júlio, incluso sugieren que Dominguez Alvarez ignoraba voluntariamente lo que se hacía a su alrededor porque estaba convencido de que lo que él hacía estaba por encima de lo que se hacía en su tiempo en Portugal. Así, Meneres Campos afirmaba:

No sé si Dominguez Alvarez llegó alguna vez a conocer a [Mário] Eloy o a Júlio. Júlio por entonces estaba fuera de aquí. Alvarez entendía que estaba muy por encima de la pintura de su tiempo y más allá de su propio tiempo¹⁵⁰.

Así pues, la individualidad es otra de las preocupaciones de los presencistas, y sobre ella reflexionan en varias ocasiones y con ella son particularmente considerados cuando la encuentran en obras ajenas. Y es por eso por lo que valoran tanto la obra y la fuerza creadora de Dominguez Alvarez, porque, ajena a escuelas o a corrientes, su obra nace de la soledad del artista, pero lo hace cargada de la misma veracidad y certeza que tienen las obras de los artistas que esas escuelas certifican en los pintores de su cuerda. Es decir, Alvarez, sin estar en el lugar conveniente, está, sin embargo, con los artistas de su tiempo, que es el tiempo que conviene. Si a esto añadimos esos rasgos de ingenuidad y sencillez tan propios de su carácter, y que le absuelven de cualquier sospecha de fingimiento, nos encontramos con el enigma que gira siempre en torno a los hombres de *Presença*, con la pregunta que todos parecen hacerse y nadie se formula: ¿Cómo es posible que un tipo tan simple —y tan solo— sea capaz de una obra tan verdadera?

Ahora bien, esta valoración del artista como individuo independiente les lleva a los presencistas, irremediabilmente, a reflexionar sobre la antinomia individualismo-universalismo. Concretamente Gaspar Simoes escribe un artículo que lleva precisamente ese título: “Individualismo e universalismo”¹⁵¹. Y en él asevera: “el espíritu

¹⁴⁸ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 11.

¹⁴⁹ *Ibidem*.p. 10.

¹⁵⁰ *Ibidem*.p. 16.

¹⁵¹ SIMÕES, João Gaspar; “Individualismo e universalismo”, in *Presença*, nº 4, 8 de maio, 1927, pp. 1-2 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

contemporáneo cada vez tiende más a la afirmación individual”. Esa necesidad que tiene el hombre nuevo de afirmarse individualmente, frente a la preferencia por las escuelas que caracterizaba a los artistas de épocas anteriores, la explica Gaspar Simões, citando a Ortega y Gasset, por ser una reacción contra “la fraseología”. Es decir, al pensamiento “formalista, insincero y colectivo” propio de lo que Ortega llama la “fraseología”, hay que contraponer un “pensar sincero” que nazca de la propia vida del artista, de lo que él tenga de más “infantil, inviolado y profundamente individual”. Cuanto más consiga expresar el artista esa sinceridad mayor será la individualidad de su obra, más nítida será su visión personal, y por lo tanto también más independiente y original. Pero, paradójicamente, también será más universal, puesto que esa originalidad y esa individualidad le suponen un “eterno nacimiento”, una imposibilidad de asimilación para quien al contemplarla sufre “el choque humanísimo de su vitalidad”.

Es normal, por consiguiente, que desde estos planteamientos se admire la obra de Dominguez Alvarez, puesto que es el resultado de un afán individualista que es también sincero y, sobre todo, ingenuo e infantil.

Dominguez Alvarez es un pintor que quiere afirmarse, que desea sobre todas las cosas su confirmación, diríamos más, su reconocimiento, pero que asume tan conscientemente su individualidad y la sinceridad de su obra, que renuncia para ello al respaldo de la Escuela. Es más, en la primera ocasión que tiene —*Mais Além*— se rebela contra el espíritu de la Escuela, de la única escuela que conoce, la que frecuenta diariamente. Se manifiesta por tanto contra la “fraseología” de Ortega, contra la tradición, contra esa enseñanza que pretende uniformar independencias hasta hacer de cada una de ellas la parte de un todo uniforme y virtuoso.

Ahora bien, cuando Gaspar Simões habla de la inocencia y virginidad del alma individual, no está negando la cultura y el conocimiento. En el número 5 de *Presença* se publica el artículo “Individualismo y cultura”¹⁵², que es también de la autoría de Gaspar Simões y que es en realidad una continuación del titulado “Individualismo e universalismo”, que se había publicado, como hemos visto, en el número anterior. En este

¹⁵² SIMÕES, João Gaspar; “Individualismo y cultura”, in *Presença*, nº 5, 4 de junio, 1927, pp. 4 y 8 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

segundo artículo sobre el mismo tema Gaspar Simões aclara que “el hecho de pretender que el arte contemporáneo sea sobre todo individualista, y que ese individualismo se caracterice por un sincero proceso de creación —sincero y virginal— no implica un repudio absoluto de toda la cultura y un consecuente regreso a una época prehistórica de la consciencia humana”

Y Dominguez Alvarez, nuevamente, está dentro de esa línea. Es un artista original no porque sea un ignorante en cuestiones plásticas, sino porque quiere. Es decir, porque se sirve de esos conocimientos para expresar lo que sinceramente siente o lo quiere expresar sencillamente, pero haciéndolo a su manera, por la que opta voluntariamente, sin que ello suponga un desconocimiento de otras formas de expresión, de otros temas, de otras visiones. Dominguez Alvarez no era un hombre culto, se ha dicho muchas veces, y con toda probabilidad eso es cierto, pero caeremos en un error aún mayor si por no considerarlo culto lo tomamos por ignorante. Dominguez Alvarez era un pintor formado e informado, pero era también un hombre inocente y de alguna manera virgen, por eso su arte nos resulta original y sincero. Los hombres de *Presença* sabían lo uno y lo otro. Por eso Dominguez Alvarez se presenta ante los ojos presencistas no sólo como un artista singular, porque singular es lo que hacía, sino también independiente, puesto que conociendo lo que existía, pudiendo hacer lo que otros hacían, se desmarcaba de los caminos ya andados y trillados para adentrarse por las arriesgadas incertidumbres de las veredas inescrutadas.

Es así como Dominguez Alvarez se gana el respeto de los que valoran la independencia y la individualidad, pero, volviendo al primer artículo de Gaspar Simões, y siguiendo el curso de su razonamiento, es así también como, paradójicamente, la obra de Dominguez Alvarez se aproximaría a la universalidad. Porque al nacer su obra de lo más profundo, inocente y virginal de su personalidad, la misma resulta siempre auténtica, inocente y virgen ante los ojos de cualquiera que la mire, tornándose de esta manera, inasimilable, y en consecuencia, perpetua y universal.

Y a todo esto debía contribuir también la personalidad tan enigmática que tenía Dominguez Alvarez. Enigmática por simple y por creativa, lo que difícilmente podía pasar desapercibido para un grupo que demostró siempre un gran interés por la psicología

individual. Tanto en las novelas de Régio como en *Elói ou Romance numa cabeça* de Gaspar Simões, se aprecia una particular predisposición a detallar los comportamientos psicológicos de sus personajes. Son protagonistas reflexivos, dubitativos, constantemente preocupados con sus contradicciones y fantasmas, pero que al mismo tiempo se muestran enérgicos y decididos, como si fueran “un prisma de no sé cuántas caras”¹⁵³. Así parece a veces ser observado Dominguez Alvarez, con curiosidad de entomólogo, atento a un comportamiento que no encaja, como si más que la obra en sí, inquietase el artista que la hizo. Como si extrañase que fuera capaz de hacerla.

El artista y los otros

Otro de los signos distintivos del movimiento presencista es la oposición substancial que establece entre el “yo”, solo e incomprendido del artista, y la multitud, ignorante y, a veces, consciente o inconscientemente, agresiva. Este antagonismo lo expresan como una idea de conflicto, es decir, para *Presença*, la disconformidad que se establece entre el “yo”, inteligencia sensible del artista, y los otros, o sea, la agnosia de la mayoría, es una contrariedad dolorosa, algo inicialmente ajeno al artista pero que éste, preocupado por su entorno, interioriza y, finalmente, sufre. Es, por lo tanto, una concepción del “yo” muy distinta a la que del mismo concepto tenían los románticos, puesto que para éstos, el yo estaba por encima de la ignorancia común, y se mostraba, en consecuencia, superior, orgulloso y despegado ante el juicio de los otros. Los hombres de *Presença*, sin embargo, no desdeñan la ignorancia social, ni tampoco son insensibles a su potencial brutalidad, sino, más bien al contrario, la sienten y la sufren, y además lo hacen en un doble sentido: por una parte, en cuanto víctimas de esa nesciencia, asumen pacientemente su papel de dolientes, protestando apenas contra la injusticia que les provoca la incomprensión y el atrevimiento ajeno; por otra, en una actitud que roza el mesianismo, sufren, casi como una penitencia, el castigo por no poder redimirla. Así, el poema de José Régio titulado “Filho de homem”:

“Subia eu ao monte e alguns troçaram,
Enquanto a multidão, lá em baixo, ria.
Ria risos e troças que arranharam

¹⁵³ RÉGIO, José; *Colheita da tarde*, Brasília Editora, Oporto, 1971, p. 2, citado por ROCHA, Clara; *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 411.

Tudo o que em mim, sensível, se doía...

Todos eles, depois, me detestaram
Por eu me destacar da maioria.
Fortes, pois, contra um só, cem abusaram,
Enquanto a multidão, en volta, ria.

Vilanagem, fartar!, que eu estou cansado.
Eis-me... Ecce homo! —nu, vencido, atado.
Podeis cuspir-me à cara os vossos lodos.

Mas quanto mais de rastos, mais me prezo.
Só o meu amor iguala o meu desprezo...
E eu vingo-me expirando por vós todos!"¹⁵⁴

Bajo esta concepción, Dominguez Alvarez es, quizá más que ningún otro, parafraseando a José Régio, un “filho do homem”, una víctima de las risas a coro y de las burlas que arañan, mientras que él, destacado de la mayoría, sensible, pasea como penitente el castigo, como escribió Alberto de Serpa, de ver lo que no se ve:

(...) Varanda, minha varanda
donde avisto
tudo quanto não se vê!"¹⁵⁵

El propio Alberto de Serpa escribía en 1958 que Dominguez Alvarez había sido víctima de esa soledad que mata a los artistas y escritores portugueses por su propia iniciativa y por la ceguera de alrededor¹⁵⁶. Efectivamente es ese afán por mantenerse fiel a lo que uno quiere y en lo que uno cree, *Por eu me destacar da maioria*, en verso de Régio, por lo que hay que sufrir una soledad que se acentúa con la indiferencia activa de la mayoría. Esa soledad sentida por los hombres de *Presença* (y en éstos doblemente, pues a la incomprensión, digamos, estructural de una mayoría ignorante, se añade después el desprecio de los neorrealistas) fue desde muy pronto asociada con la figura de Dominguez Alvarez, y por eso, para denunciarla, el pintor fue puesto reiteradamente

¹⁵⁴ RÉGIO, José, “As Velas e os Ventos” in *Biografia*, Oporto, 1952, p. 46.

¹⁵⁵ *A Poesia de Alberto de Serpa*, (prefacio de João Gaspar Simões), Edições Nova Renascença, Oporto, 1981, p. 23.

¹⁵⁶ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 8.

como ejemplo. Tanto es así que precisamente Alberto de Serpa, en su poema *Diversidade*, parece incluso inspirarse en el propio Dominguez Alvarez:

Pobre pintor!

Tu pintaste montanhas
con tintas roxas e vermelhas.
(Para a multidão,
toda a montanha
é um conjunto de verdes.)

Tens uma tela, marinha
onde o mar é cinzento
e o céu é uma rosa.
(Toda a gente sabe
que mar é cor de céu
e céu cor de mar.)

Há um retrato
dum poeta gordo,
e tu pintaste-o
magro, como cão vadio.

E a multidão lá vai
sem poder compreender
que tu vejas e sintas
a vida e o mundo
duma forma diversa
da forma que ela vê...¹⁵⁷

Y Alberto de Serpa alude a ello expresamente cuando en su libro *Alvarez* escribe sobre el ambiente que ignora al artista, en este caso ese buen pueblo de Oporto, arrebatado y altruista, que es capaz de un pregón libre y altivo por sí mismo o por quien sufre lejos, (pero que) es inclemente, tal vez sin culpa y sin fuerza, con quien lo ilustra y levanta¹⁵⁸.

¹⁵⁷ *A Poesia de Alberto de Serpa*, (prefacio de João Gaspar Simões), Edições Nova Renascença, Oporto, 1981, pp. 31-32.

¹⁵⁸ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 8.

Pero para Serpa, igual que José Régio en el poema transcrito anteriormente, cuanto mayor es el sufrimiento provocado, mayor es su propia estima:

Mas quanto mais de rastos, mais me prezo.
Só o meu amor iguala o meu desprezo...
E eu vingo-me expirando por vós todos!"

Serpa le atribuye al pintor portuense una entereza similar, y por ello afirma que Dominguez Alvarez también sufrió las gracias y el desdén que cercaban su trabajo, con el orgullo de príncipe acorralado por el exterior plebeyo, hasta la revuelta y las lágrimas que le dieron durante diez años aquella rabia que, junto al amor, llevan el arte a la mayor de las alturas¹⁵⁹. Nótese la analogía entre el amor y el desprecio de Régio, y el amor y la rabia que Serpa atribuye a Dominguez Alvarez. Es, sin duda, esta sintonía de emociones la que hace que a Dominguez Alvarez se le pueda considerar un pintor presencista.

La soledad y la tristeza

Pero esa individualidad de la que anteriormente hemos hablado lleva consigo la idea de la soledad. Es éste otro aspecto que está sumamente presente en la obra poética de los artistas de *Presença*: la soledad del poeta. Y pocas veces un movimiento literario ha reivindicado el “yo” poético con tanta insistencia como lo hicieron poetas presencistas. El poeta se nos muestra solo, a vueltas con un yo poliédrico y complejo, que le seduce, le hace pensar, le incita, y, a veces, sobre todo por la noche, también le duele:

Os caminhos da noite são duros e juncados de cadáveres.
Das paredes dos caminhos da noite escorre sangue, calafrios, fantasmas.
A noite é de angústia e de impossibilidade de esquecer,
e não há força que desça as suas pálpebras sobre os olhos cegos pelas visões,
não há mãos que acalentem a pobre solidão dos homens¹⁶⁰.

Y le cansa:

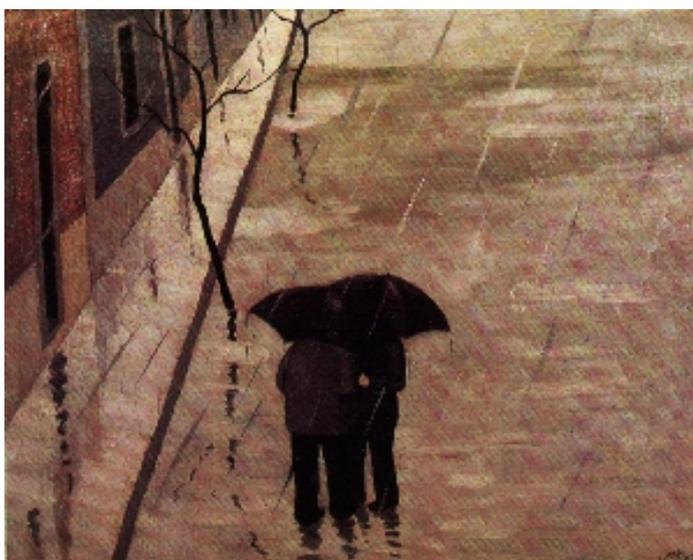
Vou errante, errante, fugindo de quase todos
cansado de repetir palavras sem sentido¹⁶¹

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Pero que finalmente acaba siempre por devolverle la imagen de sí mismo:

Afinal eu sou sempre o mesmo,
e idêntica sob o sopro de mil ventos,
a criança de sempre, mas mordida,
dum sonho que outrora não sabia.¹⁶²

En las obras de Dominguez Alvarez también hay mucha soledad, que no pasó desapercibida al propio Casais Montero, que lo llamó el “pintor de la desolación y del frío”¹⁶³. “Debía de haber dentro de él —escribe Monteiro—, casi permanentemente, aquella aridez invernal, aquel frío de las calles sin vida y sin alma, de los árboles desnudos”¹⁶⁴ para que sus “álgidas atmósferas nocturnas nos hagan recordar, tantas veces, las perspectivas siniestramente solitarias del Chirico de la mejor fase”¹⁶⁵. Efectivamente, por la pintura de Alvarez hay muchas soledades, así, en plural. Son espacios apartados, como frutos solitarios que, paradójicamente, están en medio de la ciudad. Espacios



[11] Dominguez Alvarez, *À chuva*, 1930, óleo s/tela. Col. Particular, Oporto.

habitados, pero no transitados, y en los que se percibe la soledad en muchas de sus formas: la soledad de quien aguarda solo sentado en el umbral de una puerta, la de quien mira a los que hablan, la de quien ve desde su casa un paisaje desolado, la soledad de los días de lluvias...

En efecto, la lluvia es un camino hacia la soledad, o si lo queremos decir de otra manera, un detonante de la soledad que llevamos dentro. En los

¹⁶⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Poema” in *Presença*, nº 53-54, noviembre, 1938, p. 23.

¹⁶¹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Órgão de barbaria” in *Poesias completas* (introducción de João Rui de Sousa), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 43.

¹⁶² MONTEIRO, Adolfo Casais; “Fel” in *Poesias completas* (introducción de João Rui de Sousa), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 50.

¹⁶³ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

¹⁶⁴ *Ibíd.*

días de lluvia, el agua que cae, que vemos caer tras los cristales, nos va limpiando la coraza de lo diario, y aún siendo los mismos, con los mismos avatares y placeres, con los mismos compromisos ineludibles y las mismas obligaciones en la agenda, sin quererlo ni pretenderlo, en un momento, nos encontramos reviviendo en la memoria un tiempo que pasó y no tenía que haber pasado —o que no tenía que haber pasado sin que pasara lo que no pasó—, un juguete que rompimos, un olor entrañable de una tarde en cualquier sitio, el beso de la madre muerta, unas irresistibles ganas de llorar... Hay días que los días de lluvia tenían que estar prohibidos por decreto; y hay hombres a los que debían obligar, desde su nacimiento, a vivir en días de lluvia, y a sentir como sienten otros cuando llueve y lo que anhelan no tiene remedio.

Toda a tarde choveu e anoiteceu...

A vontade que tive de sair
pelo mundo fora ... a passear ... devagar ...
ao sol, com força e alegria,
toda, tudo se amoleceu e se afundou ...

Quando, em volta,
a sombra começou a esconder-me e a disfarçar,
fui só fechar a janela
para adormecer
ao som da chuva na vidraça ...¹⁶⁶

También es esa soledad en la que adormece Branquinho da Fonseca, la que se percibe en algunos cuadros de Dominguez Alvarez, quien es, como se advierte en varios de los artículos que el pintor publicó en el *Jornal de Notícias*, particularmente sensible a los días de lluvia, y mucho más si está en Santiago de Compostela:

La lluvia es la eterna compañera de las calles de Santiago. Cuando voy allí, siempre veo aquellas piedras mojadas y las calles tristemente encharcadas¹⁶⁷.

Y melancólicamente pregunta:

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ FONSECA, Branquinho da; "Climas" in *Presença*, nº 22, noviembre, 1929, p. 13.

¹⁶⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Comentarios de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas", *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

¡Compostela! ¿Por qué tu eterna tristeza? Tus calles están siempre tristemente
mojadas y en cada rincón hay un símbolo de melancolía profunda¹⁶⁸.

Ahora bien, la mayor expresión de la soledad es la muerte. Primero, porque se lleva sólo a quien se lleva y deja solos a los que no quiere; y después, porque es algo ineluctable. Pero la muerte es tema en *Presença*, no por la muerte en sí, como acto físico, sino por su carácter unívoco e insoslayable. Por ser la única certeza absoluta que le cabe al hombre:

Mas a morte é quem manda¹⁶⁹

Por eso el poeta se sabe de camino:

E cá vou inquieto para a Morte

Y sabe también que todos los caminos conducen a ella:

De qualquer parte se parte para a morte¹⁷⁰

en la dolorosa consciencia de que, se mire por donde se mire, siempre llegamos a ella, y con ella, a la dolorosa constatación de que todo es imperfecto.

A morte vai chegar.

Já todos sabem.

Foi-se a esperança.¹⁷¹

Y ante esa certeza de finitud, a veces, sólo el engaño, pero el engaño consciente, salva al poeta:

vou, barco vogando ao sabor da corrente,

¹⁶⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 6-12-1935, p. 2.

¹⁶⁹ SERPA, Alberto de; “Sanatório” in *A Poesia de Alberto de Serpa* (prefacio de João Gaspar Simões), Edições Nova Renascença, Póvoa de Varzim, 1981, p. 69.

¹⁷⁰ NAVARRO, António de; “Dancing ambiente” in *Presença*, nº 14-15, julio 1928, p. 7. (edición facsímil, Vol.1, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹⁷¹ SERPA, Alberto de; “Fim” in *A Poesia de Alberto de Serpa*, (prefacio de João Gaspar Simões), Edições Nova Renascença, Póvoa de Varzim, 1981, p. 64.

na ilusão de remar,
e de vencer o destino
das águas que me levam.

Mas, aun siendo engaño consciente, en el mismo poema, la sinceridad del poeta acaba por imponerse y le devuelve, melancólicamente, su finitud, y, con ella, la soledad que ésta acarrea:

Não, não estou cansado;
mas por vezes é como se tudo tivesse acabado...
É como se fosse sempre a mesma coisa,
e eu uma história que se conta à lareira
e é a mesma há muitas gerações¹⁷²

Este temor por el paso del tiempo, así como el miedo a la muerte, es una constante en la vida de Dominguez Alvarez, y los presencistas lo sabían y lo decían. La tuberculosis le obligaba a vivir intensamente, le imponía la vida como una exigencia ineludible. Como si trágicamente tuviera que vivirla a plazos, siempre con el temor de que la salud no le llegase para pagar el próximo vencimiento. *Siempre con el temor del fin*¹⁷³. En los años treinta, la tuberculosis, como el sida hoy, era la amenaza de la muerte ahí encima. Y si ya sólo la consciencia de la muerte, aun cargados de salud, nos asusta y a veces es como si una descarga de electricidad se nos viniera encima, dejándonos inmóviles y erizados, si sólo el pensarlo con salud, nos mata, de miedo, qué no sentiría Dominguez Alvarez que la llevaba al acecho y se le manifestaba, como una letanía, en cada golpe de tos.

Meneres Campos encuentra en esa constante presencia de la muerte en la vida de Dominguez Alvarez una explicación para su obra:

Vivía, además, constantemente dominado por la hipótesis de la muerte, con el dramatismo de quien sabe que le falta mucho por pintar antes de morir y con la sensación de no haber llegado al final de su realización como pintor¹⁷⁴.

¹⁷² MONTEIRO, Adolfo Casais; "Cantinelas" in *Poesias completas* (introducción de João Rui de Sousa), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, pp 62-63.

¹⁷³ "Um homem sem biografia" (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 11.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Por tanto sería ahí, en ese miedo fundamentado y real a la cesación de la vida, en esa presencia palpable de la muerte, donde se puede encontrar la raíz de cuadros como *Enterro pobre* o *Cemitério*, que tanto impresionaron a los presencistas y que tan originales resultaban en el Portugal de finales de los años veinte y principios de los treinta.

Hay otra forma de soledad, más sibilina y disfrazada, pero igualmente perceptible. Es la soledad de la rutina. La soledad en compañía. Ante esta otra cara de la vida cierta que se rebela contra ti que la creaste, difícilmente caben complicidades, sino las de la evasión o la huida. Y es entonces, cuando si hemos de estarlo, preferimos estar solos, sin compromisos ni disfraces. Y por eso se añora la soledad del marinero:

Que coisa tão bela para quem encontra na terra
sempre os caminhos abertos —mas só esses—
com os letreiros escritos só numa língua
e que indicam todos a mesma eterna cidade
com o seu meridiano estabelecido e irrevogável
Há lá nada mais belo do que ser marinheiro!¹⁷⁵

o incluso la huida, como reclama Alberto de Serpa:

O tédio de viver não está em mim,
na minha própria vida. Não!
O tédio é esta cidade,
estas casas, aquele homem
que se ri de eu fazer versos,
a sede de cerveja,
as conversas vazias,
ruídos conhecidos,
estas roupas que trago,
a moral que não me deixa
satisfazer meus desejos,
a mulher que se amou,
as horas que não passam
até vir uma esperada,

¹⁷⁵ CAMPOS, João Meneres; “Mar vivo” in *Presença*, nº 53-54, noviembre 1938, p. 21. (edición facsímil, Vol.3, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

etc., etc., etc. ...

O tédio é só isto
e tudo isto!

Quero fugir para a floresta
longe e só.¹⁷⁶

En ambos casos los poemas expresan una voluntad de huida, el deseo de escapar de un espacio mortecino y opresivo, que conocemos y hasta del que puede que seamos responsables, pero que no nos llena o lo queremos distinto. Un espacio diabólico y laberíntico por el que diariamente nos movemos y diariamente volvemos al mismo sitio, por eso, ahí, atrapados en nuestro propio destino, sólo nos cabe la evasión como forma de huida. Y es también ahí donde la obra de Dominguez Alvarez encuentra eco. Y lo encuentra porque representa el espacio que habitamos, pero tocado de una irrealidad que nos seduce y emociona. Los cuadros de Dominguez Alvarez, con toda su soledad, son también fugas melancólicas al infinito, invitaciones a escapar de esta rutina en la que nos vemos. Es como si la vida que creímos y aquí no tenemos, fuera aún posible entre la irrealidad de las molduras. Como si aún nos cupiera el consuelo de que esa ilusión es posible todavía en el mundo ajeno e identificable de Dominguez Alvarez. Por eso, incapaces de huir, sus obras nos evaden. Repárese cómo algunos de los símbolos de la pintura de Dominguez Alvarez son invitaciones a dejar de ser, a salir: hombres tuertos, árboles secos, bastones, las chimeneas...

También persuade de Dominguez Alvarez, en estrecha relación con lo que acabamos de ver, el hecho de que fuera un hombre triste. Los presencistas, de hecho, son propensos a la tristeza:

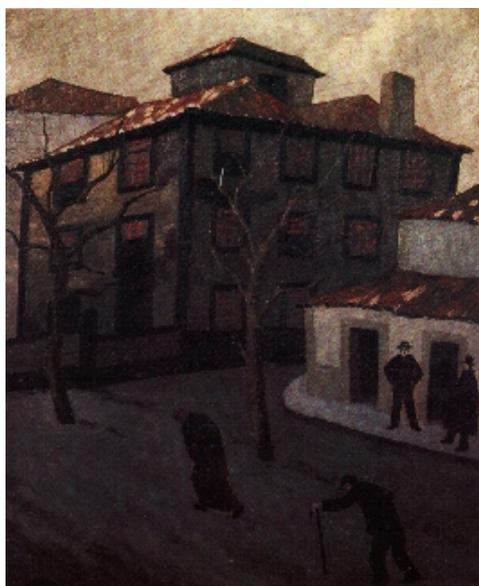
Eu sou para aqui um pobre poeta espontâneo e triste...
A tristeza desce sobre mim, fatal como a noite,
para os meus olhos tudo toma uns tons esfumados e vagos,
e as mais reais presenças são saudades formando-se...¹⁷⁷

¹⁷⁶ SERPA, Alberto de; "Revolta" in *A Poesia de Alberto de Serpa*, (prefácio de João Gaspar Simões), Edições Nova Renascença, Póvoa de Varzim, 1981, pp. 35-36.

¹⁷⁷ SERPA, Alberto de; "Inutilidades", in *Presença*, nº 49, junio, 1927, p. 2 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

E infinitamente triste es la semblanza que Alberto de Serpa nos traza de Dominguez Alvarez en el estudio que sobre él publicó en 1958.

Así pues, esa cierta aura de infelicidad que envolvió siempre a Dominguez Alvarez lo hizo paradójicamente atractivo a los ojos de *Presença*, enternecidos por el dolor ajeno. El propio José Régio escribió: “Siempre los infelices de cualquier categoría o especie me interesan”¹⁷⁸. Y mucho más cuando esos infelices tienen la capacidad creadora de Dominguez Alvarez o de António Botto, el poeta homosexual y humillado al que con tanta fuerza y convicción reivindicaron los hombres de *Presença*.



[12] Dominguez Alvarez, s/título, 1930, Col. Particular, Oporto

En general, la revista fue siempre susceptible a cuestiones como el sufrimiento o la marginalidad, pero no en un sentido de denuncia social, lo que ni era pretendido por *Presença* ni hubiera sido permitido por la censura, sino más bien en la idea de reivindicar al individuo que sufre, haciéndolo en un doble sentido, por una parte en cuanto individuo, por otra, en cuanto hombre, en sentido genérico, que siente extraordinariamente. De ahí la propensión a que se publiquen en la revista poemas que tienen como tema las tabernas —y

esto enlaza perfectamente con una parte de la obra de Dominguez Alvarez—, los fados, o las prostitutas tratadas con respeto, cuando no con consideración:

E a mulher por mais rameira
não tem somente por norte
atraiçoar ou mentir:
nela, há tesoiros de amor
que valem mais que a fortuna
maior que possa existir!¹⁷⁹

¹⁷⁸ Citado por Gualter Cardoso, en CARDOSO, Gualter; “Sentido Estético”, *Diário Popular*, 8-1-1970, p. 6.

¹⁷⁹ BOTTO, António; “Os versos que eu canto à guitarra” in *Presença*, nº 31-32, marzo-junio 1931, p. 5. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

Por eso la pintura de Dominguez Alvarez atrae a los escritores de *Presença*, porque en ella hay hombres solos que deambulan sin norte ni prisas, borrachos que se duermen en la taberna o vomitan a la puerta, guitarristas que beben y cantan penas, de las que duelen, viejas que arrastran los pies mirando al suelo, solitarios sin alma ni consuelo... hombres tuertos:

E tudo torto
—mas tudo ...
tudo torcido
e contorcido
e turvo e torto ...
... mas, sobretudo
mui ... muito torto,
tão hirtamente...
... terrivelmente!

E há horas brancas
adormecidas
nas horas pretas
e há um fado
cantando
contando,
embalado,
a sina de todas
que tu, e eu, mais enloda

(Baixinho, que ninguém ouça!
podem chamar-me doido...)¹⁸⁰

Y por lo que cuenta João Meneres Campos, Dominguez Alvarez, en este sentido, participaba del mismo sentimiento de condescendencia con los marginados que caracterizó a los hombres de *Presença*:

“Alvarez tenía admiración por pintores perfectamente incipientes. Porque él sabía que no valía nada aquella pintura, y entonces les daba un poco de ternura¹⁸¹.”

¹⁸⁰ NAVARRO, António de; “Bordel”, in *Presença*, nº 20, abril-mayo 1920, p. 5 (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

La música

Otro aspecto por el que los presencistas demostraron un enorme interés fue por la música. Ya aludimos a los artículos de Fernando Lopes Graça, considerado el crítico musical de la revista, sobre la música contemporánea y sobre artistas como Ravel o Schönberg, pero habría que hacerlo también, y con particular empeño, de la pasión de los presencistas por el Jazz, probablemente la música que más les fascinó, pero también por el music-hall o por el fado.



[13] Bernardo Marques, *Fado*, Col. Particular

El jazz, como ha señalado con acierto Maria Isabel Vaz¹⁸², tenía muchos elementos para seducir a los presencistas, entre otros, su origen dudoso y marginal, su ritmo vertiginoso y alucinante, profundamente *sensacionista* y transgresor. Y es que esa música improvisada salida probablemente de tugurios portuarios frecuentados por negros ociosos y tristes, era también una novedad irresistible y tentadora para los muchachos nuevos de la vieja Europa; su origen promiscuo y americano, su ascendencia africana, y, sobre todo, su aire desinhibido y transgresor, era un matalotaje de síncopas y humo, que les iba como anillo al dedo a los gustos de *Presença*.

Son muchas las referencias al jazz en *Presença*. Adolfo Casais Monteiro, por ejemplo, publica en el número 19 un poema titulado precisamente *Jazz*, en que habla de

Numa cadência de enigma
entrecortada de espasmos
saltos berros mil ruidos
o jazz canta a saudade
dum sonho que não sabe.

¹⁸¹ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 16.

¹⁸² VAZ, María Isabel do Amaral; *Imagens da vida* (“*Presença*”: *poesia e artes plásticas*), Ed. Universidade Fernando Pessoa, Oporto, 1996, p. 303.

Chora o jazz a velha perda
dum paraíso qualquer (...).

Y en el número 41-42, el pintor Júlio, por medio de su heterónimo Saúl Dias, escribe en el poema *Café*:

Quando,
a hora do Jazz,
a minha cabeça rola
pelo tecto pintado do café,
a parede em frente é uma visão de escola
onde um menino de bibe e gola
sonha com aquilo que não é.

Pero con el jazz estaba el *music hall*, al que António de Navarro dedicó en el número 14 y 15 un largo y frenético poema titulado *Dancing ambiente*, y, sobre todo, el fado, que es la otra gran música de *Presença*. Maria Isabel Vaz ha escrito que el jazz y el fado son la prueba evidente del carácter simultáneamente cosmopolita y nacional de *Presença*¹⁸³. Efectivamente, uno familiar y cercano, el otro más lueño y mundial, ambos mundanos y transgresores, el fado y el jazz tienen en común el gusto por la noche, el humo y los locales de “vicio” y “perdición”. Porque si el fado es menos rítmico no es menos exagerado, y canta, como pocos, a la pena, a la fatalidad, a la desmesura de un amor loco y a la locura de quien lo siente, febril y dañino, como una tortura de la que se es viciosamente dependiente. Es esa neurosis, a la que se llega siempre por los caminos del amor, la que canta el fado, y lo hace con la sinceridad irracional e irreprimible de quien dejó de ser para ser lo que quiera de quien no quiere ser.

Es probablemente ese desenfreno y esa inconsciencia, o el conflicto amoroso que lo provoca, lo que sedujo a los hombres de *Presença*. José Régio escribió muchos fados, incluso llegó a publicar un libro que se titulaba precisamente *Fado* y que es la recopilación de muchos de ellos¹⁸⁴. Y también en la propia revista se publicaron fados, como el firmado por António Botto, que narra la historia del marinero apasionado y

¹⁸³ VAZ, María Isabel do Amaral; *Imagens da vida (“Presença”: poesia e artes plásticas)*, Ed. Universidad Fernando Pessoa, Oporto, 1996, p. 307.

¹⁸⁴ RÉGIO, José; *Fado*, Brasília Editora, Oporto, 1971.

vividor —que había mordido bocas que lloraban para que las mordiera de nuevo— que se fue a servir a la patria y cuando volvió se encontró a la mujer con otro:

Agora volto. Com outro
Se ajuntou essa perdida.
—Com outro geme o seu cio
Destrambelhado e mordente.
Com outro, dizem:—Com «outros»,
Direi eu a toda a gente¹⁸⁵.

Y el fado llevaba por estribillo:

Triste de quem tem amôres,
Triste de quem os não tem.
De toda a maneira é triste
Sentir saudades de alguém.

Dominguez Alvarez, mucho más prosaico y local, también se deja seducir por la música, pero no son los ecos de Nueva Orleans los que le persuaden, sino el ambiente más rudo y más cercano de las tascas de Oporto, de los acordes de las guitarras portuguesas, de los efluvios del mostazo. Son los hombres solos vestidos de negro de la *Casa das violas* [14], las letras tristes de los fados repetidos, las mesas sucias en las que se recuestan los borrachos vencidos por la vida y por el vino, las barras de los bares, los tipos empinadores que alzan la jarra o la botella con la certeza eufórica que da la borrachera. Es una música más castigada y menos poética, más sucia y tal vez, también, más negra.



[14] Dominguez Alvarez, *Casa das violas*, n/d, FCG/CAMJAP, Lisboa.

¹⁸⁵ BOTTO, António; “O fado” in *Presença*, nº 36, abril-mayo 1930, p. 4. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

6.4. Otras consideraciones sobre Dominguez Alvarez y *Presença*

Dominguez Alvarez y *Presença*, dos caminos paralelos...

Así pues, no deja de extrañar que en dos caminos tan paralelos y tan iguales — repárese en la similitud temporal que existe entra la vigencia de la revista y el periodo creativo del pintor: *Presença* empezó a publicarse en 1927, justo cuando Dominguez Alvarez empezaba su actividad artística, y dejó de hacerlo en 1940, dos años antes de la muerte del pintor, pero con éste ya muy debilitado por la tuberculosis— se encontrarán tan pocas veces, tan pocas, que en el índice de autores de *Presença* el nombre de Dominguez Alvarez no figura ni una sola vez. Y eso extraña, mucho más si, como se sabe, Adolfo Casais Monteiro y Alberto de Serpa sintieron por él una sincera amistad, si Miguel Torga le dedicó un poema y si era verdad, como se ha dicho, que José Régio guardaba con avaricia y orgullo un par de cuadros suyos.

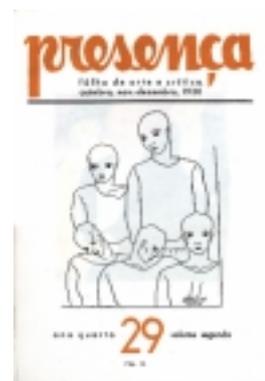
João Meneres Campos, colaborador de *Presença* y amigo de los presencistas, en cuya casa de Oporto, según nos contó personalmente su viuda, se hicieron varias cenas de presencistas —a las que nunca asistió Dominguez Alvarez—, al ser preguntado a este respecto por Isabel de Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida, decía:

Aquello que encuentra en *Presença* son casi exclusivamente dibujos, dibujos a lápiz, y Alvarez no era, de hecho, un dibujante. *Presença* se publicó en un momento en que no había todavía reproducción del color. Que yo recuerde, *Presença* nunca publicó ninguna pintura de Almada, ni de Sarah Afonso, ni de Mário Eloy, ni de Saul Dias. Sólo publicó dibujos¹⁸⁶.

Esta explicación puede resultar convincente, pero lo cierto es que de Dominguez Alvarez sí se publicaron dibujos en otras revistas, y de hecho él, sin ser propiamente un dibujante, realizó un número de dibujos considerable. Nosotros nos inclinamos más por pensar, que, más bien, *Presença*, y en particular José Régio, que fue más que ningún otro el alma de la revista, nunca llegó a ser consciente de la verdadera importancia que la parte

¹⁸⁶ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 13.

gráfica tenía en la revista, y, mucho menos, de lo importante que para algunos artistas pudiera resultar el hecho de que un dibujo suyo apareciese publicado en la revista. Decimos esto porque leyendo la correspondencia que José Régio mantuvo con Gaspar Simões, se observa en él gran preocupación por los textos que aparecen en *Presença*, y también la consciencia de que ésta estaba adquiriendo un lugar en las letras portuguesas y de ahí el interés que muchos escritores mostraban por publicar en ella, etc.



[15] *Presença*, n.º 29, portada de Abílio

Sin embargo, da la sensación, leyendo, decimos, esa correspondencia, de que la colaboración plástica, era de alguna forma secundaria, y que en último caso siempre quedaba el recurso de Júlio, hermano de Régio e íntimo de los presencistas.

Por ejemplo, Adalberto Sampaio, debió dar a Régio un dibujo para que fuera publicado en la revista: “Sampaio, del grupo «+ além» me regaló un dibujo para *Presença*, a la que comienza a suscribirse”¹⁸⁷. Luego, más tarde, a este respecto, Régio le dice a Simões:

“... no he vuelto a recibir noticias de Navarro, de modo que lo mejor es que pensemos en mandar hacer otro grabado. Elige, de las dos que ahí están como candidatos, el que prefieras. En caso de que no elijas [como efectivamente así fue] ahora el de Sampaio, y de que mandes hacer el cincograbado por medio de Casais Monteiro, sería conveniente que él le explicase a Sampaio que el dibujo de Abílio [de Matos Silva, que luego fue portada del número 29[15] sale primero porque nos fue enviado hace más tiempo. Si, mientras tanto, llega el zincograbado de Mário Eloy, yo adelantaré el dinero para pagarlo. Dime si es necesario que lo adelante también para éste”¹⁸⁸.

El dibujo de Adalberto Sampaio nunca fue publicado y en la citada correspondencia nunca más se volvió a aludir a él. Tampoco se observa en ningún caso empeño por contactar con artistas plásticos, si exceptuamos, tal vez, el interés por Mário Eloy o Sarah Affonso, por lo que deducimos, quizá con cierta precipitación, que si bien los

¹⁸⁷ Carta de José Régio a Gaspar Simões fechada en Vila do Conde en agosto de 1930 y publicada en: SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. pp. 261-262.

¹⁸⁸ Carta de José Régio a Gaspar Simões, no fechada, publicada en SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da “presença”*, Brasília Editora, Oporto, 1977. pp. 269-272. la cita es de la p.270.

colaboradores de *Presença* mostraron curiosidad por la obra de Dominguez Alvarez, la publicación, como tal, nunca asumió ese interés de forma responsable. En parte, creemos nosotros, porque nunca se vio con la potestad ni el encargo de tener que respaldar a nadie.

Puede ser que ese distanciamiento entre Dominguez Alvarez y *Presença* se debiese también a esto otro que dice Meneres Campos:

La posición de la revista no era similar a la de Alvarez. Porque en ella había un fondo cultural y literario al mismo tiempo, que Alvarez no entendía. Estaba, por tanto, desde el punto de vista cultural, distanciado. Por ejemplo, en poesía, nunca vi que él delirase con ‘Cântico Negro’ [poema de José Régio] o con poemas de Casais Monteiro. Había realmente una barrera.

Además, cuando se alcanza un cierto refinamiento cultural como *Presença* alcanzó, es preciso tener una cierta preparación cultural para adherirse o criticar. Y Alvarez no la tenía: era un espontáneo. Lo que él tuvo en *Presença* fue a sus grandes admiradores.¹⁸⁹

Claro que esto nos sirve, sobre todo, para constatar que Dominguez Alvarez no pintó como pintó por influencia de *Presença*, pero no para entender el distanciamiento que *Presença* mantuvo con respecto a Dominguez Alvarez. Si realmente fueron sus sinceros admiradores, y no hay la más mínima razón para dudarlo, también podían haber sido un poco generosos y habérselo dicho de alguna forma en las páginas de la revista, máxime si ellos eran conscientes de su marginalidad y del valor de su obra, y evitar este tipo de injusticias era otra de sus preocupaciones. Sin embargo, en los cincuenta y seis números de *Presença* no apareció ninguna colaboración de Dominguez Alvarez.

Si repasamos con detenimiento la publicación podremos constatar que a lo largo de sus doce años de existencia se reprodujeron obras de Abilio (nº 29, nov-dic. 1930), Almada Negreiros (nº 5, 4-7-1927 y nº 53-54, nov. 1938), Arlindo Vicente (nº 24, febr-mar. 1930; nº 33, julio-oct. 1931), Bernardo Marques (nº 37, febr. 1933), Diogo de Macedo (nº 3, 8-4-1927), Jaime de Figueredo (nº 30, enero-febr. 1931), Júlio (nº 1, 10-3-1927; nº 10, 15-3-1928; nº 35, marzo-mayo 1932; nº 41-42, mayo 1934; nº 47, dic. 1935;

¹⁸⁹ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 14.

nº 53-54, nov. 1938), Marcier (2ª serie, nº 1, nov. 1939), Mário Eloy (nº 46, oct. 1935; nº 51, marzo 1938), Olavo d'Eça Leal (nº 27, jun-jul 1930), Sarah Affonso (nº 31-32, marzo-junio 1931), Arpad Szenes (nº 47, dic. 1935), Ventura Porfírio —compañero de Dominguez Alvarez en “+Alem”— (nº 52, jul. 1938) y Vieira da Silva (2ª serie, nº 2, febr.1940).

Si la razón de esta ausencia fue, como dijo Meneres Campos, el que Dominguez Alvarez no fuera, sobre todo, un dibujante, siempre cabía la posibilidad de que alguno de los miembros de *Presença* hubiese escrito algo sobre él, como se publicó, por ejemplo, un texto de Raul Leal sobre Mário Eloy¹⁹⁰, pero esto tampoco era algo habitual. No obstante, sí parece cierto que Adolfo Casais Monteiro tuvo durante mucho tiempo la intención de escribir y publicar un ensayo sobre Dominguez Alvarez¹⁹¹ que muy bien podía haber aparecido en las páginas de *Presença* pero que sin embargo nunca llegó a publicarse.

La breve “presencia” de Dominguez Alvarez en *Presença*

La primera alusión que hay en la revista a algún acontecimiento o motivo relacionado con Dominguez Alvarez es en el número 20, de abril-mayo de 1929, en cuya sección “presença’ regista” se recoge la publicación en Oporto del manifiesto “+Alem”. Y se hace, sucintamente, en los siguientes términos: “Presença’ regista la publicación, en Oporto, del manifiesto *em defesa da arte—ao público do pôrto a propósito das recentes homenagens a marques de oliveira—* por el grupo: *mais além* ”¹⁹². Reproducimos en cursiva y en minúscula lo que aparece en cursiva y en minúscula en el original, que a su vez fue tomado literalmente del referido manifiesto.

Luego en el número 23, de diciembre de 1929, en la misma sección, y a la vez que la muerte de Columbano —de quien se dice que fue el mayor y más original pintor portugués de su generación y uno de los grandes pintores de todos los tiempos— o el

¹⁹⁰ RAUL LEAL (Hench), “Mário Eloy, le grand évocateur d’incubes” in *Presença*, nº 16, noviembre 1928, p. 6. Escrito y publicado en francés.

¹⁹¹ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

¹⁹² “Presença regista...” in *Presença*, nº 23, abril-mayo 1929, p. 11. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

éxito del guitarrista conimbricense Artur Paredes en Sevilla, se registra la exposición, en Oporto, de algunos alumnos de Bellas Artes, y se hace en los siguientes términos:

“*Presença*’ registra una exposición en Oporto, de algunos alumnos de Bellas Artes, en la cual los trabajos del grupo *Mais Além* se impusieron a los que saben ver, mostrando media docena de fuertes y osadas personalidades, y el más loable desprecio por la enseñanza de la Escuela”¹⁹³.

Pero lo que es propiamente el nombre de Dominguez Alvarez no aparece en *Presença* hasta el número 30-31 de marzo-junio de 1931 con motivo de la *Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes*, que se realizó en el Ateneo Comercial de Oporto a finales de enero de 1931, y sobre la que Adolfo Casais Monteiro publicó en la revista un extenso y elogioso comentario titulado precisamente “Segunda exposição dos alunos das Belas Artes”. En ese artículo el poeta Casais Monteiro se centraba sólo “en la personalidad revelada por media docena de expositores”¹⁹⁴, pero entre ellos estaba Dominguez Alvarez, de quien decía textualmente:

Dominguez Alvarez es uno de los artistas más curiosos, una de las personalidades más inconfundibles que encontramos en esta exposición.

Hay en sus obras un ansia de construcción muy grande: él no se limita a traducir, construye, es decir, reduce su visión de la naturaleza a una simplicidad casi esquemática, acompañándola sin embargo de una intención dramática; su pintura lo muestra preocupado principalmente por expresar la cara trágica de la vida y de las cosas. Se ve en su *Cemitério* y en *Enterro pobre*, no tanto por el asunto sino por la expresión. Son trágicos estos cuadros, y es que Alvarez crea admirablemente las atmósferas vacías, los cielos grises y sucios, el caserío tibio, indiferente. O si no *Chuva* y *Outono*, aquél todo en tonos cenicientos, una calle en la que dos siluetas mojadas por la lluvia fustigante siguen como si estuvieran bajo la maldición de la naturaleza. Tela que nos da toda la *détresse* del invierno, y todavía más que eso, es de una tonalidad verde, pero de un verde muy pálido que expresa intensamente los inviernos helados de la aldea. En su obra predomina el invierno y ella se forma bajo el signo de la lluvia, de la desolación, de la melancolía y de la sombra.¹⁹⁵

¹⁹³ “*Presença* registra...” in *Presença*, nº 23, diciembre 1929, p. 14. (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

¹⁹⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais; in *Presença*, nº 32-32, marzo-junio 1931, p. 28.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Paradójicamente, esta reseña elogiosa es todo lo que aparece en las páginas de *Presença* referido explícitamente a Dominguez Alvarez en la primera serie de la revista que es realmente el cuerpo fundamental de la publicación. Luego en la segunda serie hay una nueva alusión, igualmente elogiosa, con motivo de la exposición de los trabajos finales de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto en 1939¹⁹⁶.

La importancia de la crítica en *Presença* y el crítico Dominguez Alvarez



[16] *Presença*, nº 52, portada de Ventura Porfírio

Otra de las cuestiones a la que ya aludimos anteriormente y que ahora creemos necesario retomar, aunque sea brevemente, es la referida al importante papel que desempeñó *Presença* en el campo de la teorización y de la crítica literaria. La reflexión estética a la que con frecuencia recurren los presencistas ha servido no sólo para abrir caminos de la crítica posterior, sino también para ayudar a discernir los propios principios de *Presença*. Sin embargo, ésta no es en sí la característica que más define a la revista, sino el hecho de que la mayoría de los escritores que publicaron en ella, o al menos los que lo hicieron con mayor asiduidad y protagonismo, simultanearon la crítica y la reflexión teórica con lo que es propiamente la creación literaria. A este respecto ha escrito el profesor Jacinto Prado Coelho: “Se da la circunstancia de que sus más notables teóricos y críticos fueron simultáneamente novelistas o poetas o dramaturgos, de modo que la experiencia personal de la llamada «creación» literaria alimenta su crítica, a la vez que ésta prepara u orienta su creación literaria”

En este sentido Dominguez Alvarez es también un presencista ya que él, mucho más modestamente —todo en Dominguez Alvarez es mucho más modestamente— también ejerció la crítica de arte al tiempo que era artista plástico. Lo hizo sobre todo en el *Jornal* crítica de Dominguez Alvarez es, sobre todo, una crítica modesta, necesariamente humilde y sencilla. Infinitamente menos intelectual y elucubrada que la de Régio o Simões y mucho más limitada en sus aspiraciones y en sus conocimientos. La crítica de Dominguez Alvarez no aspira a teorizar sobre nada, tan sólo a informar sobre poco y

¹⁹⁶ Véase: *Presença*, nº 1, serie II, p. 65. (Edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993).

tiene más un carácter divulgativo que reflexivo. A ella tendremos ocasión de referirnos en otro apartado de este trabajo, nos limitamos aquí a constatar cómo Dominguez Alvarez está en la órbita de *Presença* no sólo porque su arte y su persona estuvieran en la línea del arte y el artista reivindicados por *Presença*, sino porque Dominguez Alvarez se siente de alguna manera “presencista”, y por eso, modestamente, y repetimos el término con intención, los emula.

Una consideración menor: la vanidad y el pintor

Hay en el reiteradamente citado estudio de Guilherme de Castilho, una afirmación a la que conviene aludir, entre otras cosas, porque se repite con cierta frecuencia cuando se habla de Dominguez Alvarez, nos referimos a cuando el estudioso y diplomático dice que a Dominguez Alvarez se le admitían afirmaciones de vanidad que en otros hubieran



[17] Dominguez Alvarez,
*Retrato de Guilherme de
Castilho*

resultado intolerables. Esta afirmación —solapada casi siempre entre descripciones psicológicas de Dominguez Alvarez que lo presentan como ingenuo, infantil, tímido, simple, etc.— sin querer decir nosotros que no es sincera nos resulta, cuando menos, un poco falsa. De las conversaciones que hemos tenido con personas que conocieron al pintor, o con otras que trataron muy de cerca a quien estuvo muy cerca de él, así como de la lectura, quizá a veces excesivamente suspicaz, de lo que se ha escrito sobre Dominguez Alvarez (y no se nos olvide que durante mucho tiempo todo lo que se escribió sobre el pintor portuense, además de hacerse desde Oporto, se hacía desde una perspectiva memorialista), deducimos que, en general, a Dominguez Alvarez se le toleró más bien poco. O tal vez, para ser más exactos, se le toleró más después de muerto que mientras estuvo vivo.

Muchos de los que luego tan elogiosamente han hablado de él y que tanto han valorado después la enorme confianza que tenían en sus propias posibilidades, muchos de los que luego han criticado la ceguera intelectual del ambiente cultural portuense, y portugués en general, por no haber sabido valorar al enorme artista que aquel muchacho tuberculoso y desgarbado llevaba dentro, muchos de éstos, decimos, también ellos, debieron en más de una ocasión escatimarle el trato. Y si le toleraron más que a otros

esos juicios de vanidad, no era sólo porque le reconocieran maneras y visos de artista, que se las reconocerían, sino porque siendo ingenuo y desmedido, Quijote también en eso, gozaba con los halagos como un niño con zapatos nuevos. Y además correspondía.

No es una afirmación excesiva y malintencionada, aunque lo parezca y sé que lo parece, decir que algunos de los que le regalaron el oído lo hicieron para que les regalara cuadros. Tampoco es perspicacia excesiva por mi parte, el propio Guilherme de Castilho (que no se nos olvide, él mismo lo dice, cuando más trató a Dominguez Alvarez fue mientras éste le pintaba, y Dominguez Alvarez le pintó siendo ya un artista conocido) dice que en esos días cuando trataba de convencer a Dominguez Alvarez para que pintase como lo había hecho en periodos anteriores, recurría a la estrategia del halago porque sabía que Dominguez Alvarez era particularmente susceptible a ella:

Y esas veces, mis alabanzas a sus dotes de verdadero artista se afinaban sin disimulo por el diapasón del superlativo, tratando así, con esta inocente estratagemas, que yo sabía que era grata a su ingenua vanidad, de llevar el agua a mi molino¹⁹⁷.

También en otro momento de ese artículo, casi al final, Guilherme de Castilho viene a decir que la generosidad de Dominguez Alvarez aumentaba cuando se sabía apreciar lo que regalaba y se hacía manifestación de ello:

Hablé de generosidad. Generosidad, de hecho... pero sujeta a una condición: la de que el beneficiado de su esplendidez tuviese conciencia del tesoro que recaudaba y explícitamente lo mostrase¹⁹⁸.

Lo que tampoco debía de ser ningún sacrificio, particularmente para los presencistas, si tenemos en cuenta que la sinceridad era uno de sus principios más estimables.

¹⁹⁷ CASTILHO, Guilherme de; "Lembrança de Dominguez Alvarez" in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 143.

6.5. Valoración final

David Mourão-Ferreira, profesor universitario, poeta, novelista, ensayista, crítico y traductor, amigo de Régio, al que conoció mientras hacía el servicio militar en Portalegre, al tratar de sistematizar los principios que caracterizaron a *Presença*, sintetiza:

a) el principio de la libertad de creación, (con el mérito añadido de pretenderlo en un periodo político particularmente empeñado en lo contrario); b) primacía, al menos aparente y más en la doctrina que en las obras concretas, de lo individual sobre lo colectivo, y de lo “psicológico” sobre lo “social”; c) afirmada valoración de lo intuitivo sobre lo racional, si bien, esta preferencia se expresa muy racionalmente; d) total independencia del arte y de la crítica ante cualquier poder; e) actitud intransigente ante cualquier manifestación artística, más o menos organizada, que consideren falsa, fácil, artificial o mediocre¹⁹⁹.

Si nosotros ahora, después de conocer la visión que de Dominguez Alvarez nos dieron los presencistas, quisiéramos saber si su obra responde a estas pautas apuntadas por Mourão-Ferreira, tendríamos:

a) El principio de libertad de creación fue innegable en Dominguez Alvarez, sobre todo en una primera parte, en la que pintó lo que quiso, pese a que otros, como recordaba Casais Monteiro, “le reconocieran talento... para no pintar como pintaba”²⁰⁰. A este principio, a “esa ‘visión’ fuerte, tan fuerte que pudo luchar contra todas las insinuaciones del medio”²⁰¹, según los presencistas, renunció Dominguez Alvarez en una segunda etapa, “cuando cambió su visión original de la naturaleza por las convenciones agradables al espectador mediocre”²⁰², o como dijo Guilherme de Castilho cuando lo sustituyó por “un academicismo sin interés”²⁰³.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 144.

¹⁹⁹ MOURÃO-FERREIRA, David; “Esta nova presença da *Presença*” in *Presença*, Edição facsímilada compacta, Ed. Contexto, Lisboa, 1993, pp. 5 y 6.

²⁰⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.

²⁰³ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 143.

b) Primacía de lo individual sobre lo colectivo y lo psicológico sobre lo social. Hemos visto cómo los presencistas nos han dado de Dominguez Alvarez una imagen de hombre aislado autor de una obra original. Así mismo, son absolutamente contrarios a incluirlo en escuelas o a asociarlo con tendencias estéticas. Y en cuanto a la segunda aseveración, parece claro que, para los presencistas, en Dominguez Alvarez predominó siempre más su temperamento que su conciencia, y que en su obra ven más al individuo que fue que a la sociedad en la que vivió.

c) Predominio de lo intuitivo sobre lo racional. Hemos visto cómo en este punto coinciden todos los presencistas. En cualquiera de sus escritos sobre Dominguez Alvarez se incide en resaltar que en la psicología del pintor portugués lo afectivo predominaba sobre lo cerebral y lo sensitivo sobre lo intelectual.

d) Independencia ante cualquier poder. Podríamos deducir de lo que escriben sobre él, que Alvarez —sobre todo en sus primeros años de producción— era ácrata por temperamento creativo, es decir, no rechaza lo establecido por convicción ideológica o compromiso intelectual, sino porque él crea intuitivamente, y en consecuencia, ignora voluntariamente cualquier forma de imposición que obstaculice esa espontaneidad creativa, ya sea una imposición académica, familiar, ideológica, institucional, etc. Hay que incluir aquí y relacionarlo con el punto siguiente su participación en el manifiesto “+ Aléu”.

e) Actitud intransigente ante cualquier manifestación artística, más o menos organizada, que consideren falsa, fácil, artificial o mediocre. Está claro. Para los poetas de *Presença* que escribieron sobre Alvarez, éste se mantuvo siempre al margen de cualquier manifestación estética, organizada o no, y se mostró siempre por encima de las corrientes o tendencias que entonces había en Portugal. Meneres Campos dijo que para Dominguez Alvarez “su pintura estaba muy por encima de la de su tiempo”,²⁰⁴ y Guilherme de Castilho nos recordaba haberle oído decir, tras citar a media docena de artistas contemporáneos consagrados: “Todo eso no vale nada...”²⁰⁵

²⁰⁴ “Um homem sem biografia” (texto elaborado por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida a partir de una entrevista con João Meneres Campos) in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 16.

²⁰⁵ CASTILHO, Guilherme de; “Lembrança de Dominguez Alvarez” in *Presença do espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, p. 143.

No parece que quepa duda, por tanto, de que Dominguez Alvarez es un artista cuya obra responde a los principios que caracterizaron a *Presença*, lo que nos permite hablar de él como un pintor presencista, y, por otra parte, justifica el presente capítulo en este trabajo.

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

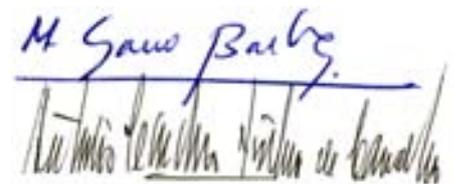
INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO PICTÓRICO
PORTUGUÉS: LA ORIGINALIDAD DE DOMINGUEZ
ALVAREZ (1906-1942)

TOMO II

Tesis Doctoral presentada por
Antonio Trinidad Muñoz

Bajo la dirección de los Doctores
María del Mar Lozano Bartolozzi
António Cardoso

Vº Bº



Handwritten signature of António Cardoso in blue ink, written over a horizontal line. The signature is cursive and includes the name 'António Cardoso' and 'Vicepresidente de la Facultad'.

Cáceres, septiembre de 2003

7. El Greco: la seducción del candiota

Doménico Theotokópulos: El Greco



1. Supuesto autorretrato, detalle del *Entierro del Conde de Orgaz*, 1586-1588. Iglesia de Santo Tomé (Toledo).

En la segunda mitad del siglo XVI la pintura española basculaba entre la influencia de la escuela veneciana (Tiziano, Veronés, Tintoreto) y las grandiosas figuras de Miguel Ángel que habían llegado a la Península Ibérica a través de Gaspar Becerra. Sin embargo, la simpatía de Felipe II (en Portugal, Felipe I) por la pintura veneciana había permitido que Juan Fernández Navarrete, apodado El Mudo, y formado en Italia bajo la órbita de Tiziano, se convirtiese en el pintor más valorado y respetado de la corte filipina. A la muerte de éste, y a falta de otros pintores españoles de consideración parecida, recalaron en España, contratados por Felipe II, un número considerable de pintores italianos: Cincinato, Zuccarro, Cambiasso, Tibaldi, etc. Todos artistas de reconocida valía pero de segunda fila. A la par que ellos, llegó Doménico Theotocopuli, un pintor de origen cretense que había desarrollado buena parte de su trabajo y formación primero en Venecia y después en Roma. Con este pintor, apodado El Greco, se instaló en España uno de los artistas más cuestionados y alabados de todos los tiempos. Ya en vida fue respetado y apreciado, pero también criticado y censurado. Luego se le silenció y denostó durante siglos hasta que su redescubrimiento por la crítica a finales del siglo XIX y, sobre todo, con la biografía de Cossío en 1908, se le situó en el camarín de los genios excepcionales.

El Greco [1] nació en Candia, la actual isla de Creta, que era entonces una colonia comercial de Venecia, en torno a 1543 y en el seno de una familia acomodada. Allí permaneció, al menos, hasta 1566, recibiendo una sólida formación académica y sus primeras enseñanzas artísticas, marcadas por la influencia de los iconos bizantinos y el carácter religioso de sus composiciones. Según Guillermo Raebel, en estos años aprendió unos cuantos conceptos que no abandonaría nunca: la primacía neoplatónica de la luz como valor, el uso del color como sistema de iluminación, el arabesco simbólico, la concepción de un mundo terreno de formas compactas y otro celeste en el que los

personajes, situados fuera de lugar y de tiempo, no tienen corporeidad, ni sombra, ni perspectiva, y se someten a la idealización del alargadísimo canon ideado por Lisipo, y un esquema octoédrico muy alargado en el que cabezas y pies pequeños expresan los límites de la inestable figura¹.

Poco después de esta fecha se trasladó a Italia, la metrópolis natural de su colonia y el viaje iniciático imprescindible de los artistas europeos del siglo XVI. En Venecia entra en contacto con Jacopo Bassano, del que toma gran parte de su iluminismo², se siente fascinado por Tiziano, cuya influencia es patente en obras como *La expulsión de los Mercaderes del Templo* o *La Cura del Ciego*³, y conoce a Tintoretto y Veronés. En las obras de este periodo se manifiesta ya una personalidad singular, en la que se reconoce la inconfundible libertad de fantasía y las extraordinarias dotes pictóricas que irán madurando en su producción posterior⁴.

En 1570 viaja a Roma, deteniéndose previamente en Parma, donde contacta con la familia Farnesio y conoce la obra de Corregio, y luego en Florencia, donde le desilusionan las obras de los pintores contemporáneos, capitaneados por Vasari⁵. Ya en Roma entró en contacto con la obra de Miguel Ángel y con el manierismo italiano, de donde tomaría algunos elementos, los más extraños, de su producción posterior⁶. Para Martín González, si Venecia le enseñó la ciencia del color y de la luz, en Roma aprendería la estructura del retrato⁷. Pero en la capital italiana de entonces debían ser frecuentes las tertulias de humanistas a las que asistirían Fulvio Orsini o Pico de la Mirándola, y de las que formarían parte humanistas españoles como Pedro Chacón, Benito Arias Montano o Antonio Agustín. Es probable que en estas reuniones El Greco entrase en contacto con Luis de Castilla, hijo de Diego de Castilla, por entonces deán encargado de la construcción de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo.

¹ RAEBEL, Guillermo, basado en Marcel Durliat, "Doménikos Theotokópoulos, llamado el Greco", *Gran Larousse Universal*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1996. Tomo 16, p. 5874.

² BUENDÍA, José Rogelio, *El Renacimiento: Pintura*, Editorial Alhambra, 1980, p. 289.

³ GAYA NUÑO, J. A., "El Greco", *Gran Enciclopedia Rialp*, Ediciones Rialp, Madrid, 1981. Tomo 11, p. 315.

⁴ MILICUA, J. "Greco (Doménikos Theotokópoulos, llamado el)", *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, Barcelona, 1974. Tomo , p. 403.

⁵ BUENDÍA, José Rogelio, "Un radiante ocaso: El Greco" in *Historia del Arte Español*, Ed. Plawerg, Barcelona, 1995. Tomo 6, p. 116.

⁶ RAEBEL, Guillermo, basado en Marcel Durliat, "Doménikos Theotokópoulos, llamado el Greco", *Gran Larousse Universal*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1996. Tomo 16, p. 5875.

Serían estos contactos, unido a las dificultades que encontraba para triunfar en Italia, lo que le incitó a emprender la aventura española.

Si bien las razones que le trajeron a la Península Ibérica aún no están claras, se suele aludir para explicarlo a la adversidad que El Greco encontró entre sus colegas romanos, al parecer molestos con el artista cretense por haberse atrevido a criticar *El Juicio Final* de Miguel Ángel (se dice que se ofreció a pintar un Juicio Final con mayor honestidad y decencia), no obstante esa pretendida hostilidad está insuficientemente documentada, por lo que a esa razón habría que añadir otras más creíbles, tales como la escasez de encargos, las dificultades económicas, o los rumores que por entonces debían circular en Roma sobre el mecenazgo de Felipe II y la construcción del gran monasterio del Escorial. Para los artistas de entonces aquellas noticias se entendían como un gran taller artístico con enormes posibilidades de trabajo, especialmente para quien, como Doménico Theotokópulos, tenía formación veneciana, estaba al tanto de lo que pasaba en Roma y poseía una gran facilidad para el retrato.

Fuera lo que fuere, está documentado que en la primavera de 1577 El Greco se encontraba ya en Toledo, tras haber pasado algún tiempo en Madrid, a la espera de una respuesta favorable de Felipe II para trabajar en El Escorial. Entre tanto, comienza a pintar los retablos de Santo Domingo el Antiguo y, posteriormente, el Cabildo de la Catedral de Toledo le encarga *El Expolio* (de Cristo), cuyo destino se pensaba fuese el vestuario de los canónigos. Se iniciaba así la larga estancia de El Greco en la ciudad de Toledo, y una relación, al menos nominal, de intensa sugerencia que crece generosamente con el paso de los años.

En Toledo, El Greco debió llevar una vida poco convencional y bastante comentada. Es significativo que la última gran monografía que sobre él se ha publicado tenga el significativo título de *El Greco: biografía de un pintor extravagante*⁸. A esta imagen contribuyó mucho la visión que de él dio Fernando Pacheco, el suegro de Velázquez, que lo visitó en Toledo a mediados de 1611, admirándose, sobre todo, de su excentricidad, de su atrevimiento en el uso del color y de sus agudos y documentados juicios críticos sobre

⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Historia del Arte*, Ed. Gredos, Madrid, 1986, p. 158.

⁸ MARÍAS, Fernando; *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Nerea, Madrid, 1997.

el arte y la interpretación que del mismo hacen otros pintores, incluido Miguel Ángel. Por lo que se sabe, no vivió siempre con la misma holgura económica, pero cuando pudo disfrutó de cierta ostentación sin reparar excesivamente en los gastos. Prefirió el aislamiento al compadreo y el trato escogido al beneplácito social, lo que ha dado pie a que se hable de cierta “incomprensión” entre él y la tierra en que vivió.

De su inventario de bienes, destacó sobre el resto una selecta biblioteca (libros en griego, latín, italiano, etc.), con muchos volúmenes llenos de anotaciones personales, además de algunos originales manuscritos, lo que hace de El Greco un intelectual respetable y sirve para explicar la admiración que hacía él sintieron muchos de sus contemporáneos. Tengamos en cuenta que en la segunda mitad del siglo XVI también pasaron por Toledo, Cervantes, Góngora, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Lope de Vega, Mairena, Ercilla, etc, y que El Greco debió de tener una relación, más o menos directa, con todos ellos.

De su vida privada se sabe que mantuvo una larga relación afectiva, también mal documentada, con Jerónima de las Cuevas. De esta relación le nació un hijo en 1578, José Manuel Teotocopuli, que luego llegaría a ser arquitecto del Ayuntamiento de Toledo, y que fue, en realidad, su único discípulo, pues El Greco más que admiradores tuvo ayudantes.

Durante su larga estancia en España, va a ser en la ciudad de Toledo donde desarrolle prácticamente toda su carrera artística. Es cierto que el Toledo de entonces carecía del atractivo y de las posibilidades que pudo haber encontrado en Venecia o en Roma, pero también lo es que no se trataba de una ciudad provinciana y periférica carente de perspectivas. Por el contrario, tenía una considerable actividad artesanal y era un centro destacado de orfebres, alfareros, armeros, miniaturistas, etc, muchos de cuyos productos se destinaban a la exportación. Además, esta ciudad era uno de los más importantes y ricos asientos de la iglesia española, con abundantes órdenes religiosas, demandantes de una actividad artística en sintonía con el arte novedoso y espiritualista de El Greco y de su manierismo de temática ortodoxamente contrarreformista⁹

⁹ MARÍAS, Fernando; *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Ed. Silex, Madrid, 1992. p. 202

Así, tras las buenas expectativas que había levantado en el medio artístico con la realización de *El Expolio*, que de alguna manera supuso su consagración en España, el respaldo definitivo le llegó cuando, por fin, Felipe II le encargó para El Escorial *El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*. Entonces, El Greco, sabiendo la importancia que tendría para su carrera una acogida favorable de esta obra, se esmeró y demoró —tardó dos años—. Sin embargo, esta obra, si bien le granjeó respeto como artista, no tuvo la acogida esperada y Felipe II la rechazó por inadecuada. Para los estudiosos, este escaso éxito no se debió a falta de calidad, sino a la libre interpretación que el artista hizo del tema solicitado.

El motivo del cuadro era el rechazo de San Mauricio, que comandaba la legión tebana, a ofrecer sacrificio a los dioses paganos antes de entrar en combate. Como castigo ante esta negativa, fueron decapitados uno de cada diez de sus soldados. A la hora de pintarlo, El Greco en vez de recrearse en el martirio y hacer una exhibición de violencia, nos presenta el tema en tres escenas sucesivas: en primer plano, San Mauricio reunido en el momento de tomar la decisión; en un plano inferior, la decapitación de un soldado, y en un tercero, los soldados avanzan hacia el lugar de ejecución. Desde lo alto, un grupo de ángeles acompaña la escena con música, mientras otros sostienen las coronas del martirio, a la vez que unos haces de luz, que sirven para iluminar la escena, ponen en contacto el mundo celestial con el terreno. La división del espacio en varios planos, la luz irreal que nace del mismo cuadro, las figuras alargadas, los colores vivos y simples, etc., son características constantes en la obra de El Greco y que, efectivamente, están en este cuadro, en el que, más que la simple representación del martirio, se representa su significado. Sin embargo la obra fue desestimada, quizá porque, como explica Jesús Palomero, al presentar el martirio de esta manera, El Greco había violado la regla de oro de la estética contrarreformista, pues había otorgado primacía al estilo sobre la iconografía, en vez de subordinar el arte a la temática religiosa¹⁰. Por ello, El Greco fue conminado a modificar el cuadro, lo que él rechazó orgullosamente, admitiendo el reto. Este empeño por mantener y defender su libertad creadora es otra constante en la vida artística del pintor que, en éste como en otros aspectos, también se adelantó a los pintores de su tiempo.

¹⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús, *Historia del Arte*, Ed. Algaida, p. 207.

Ese rechazo, sin duda, tiene importancia en la trayectoria vital y pictórica de El Greco. Si aparentemente supuso un fracaso y le obligó a dedicarse a una clientela, digamos, menor y menos exigente, impropia de un pintor espectacular, por otro, sin embargo, le liberó de la mirada vigilante, impaciente y segura de Felipe II, y de un juicio crítico con el que probablemente hubiese entrado en conflicto el ansia creativa y a veces displicente de El Greco. Y si bien le obligó a replantearse sus exigencias económicas y, tal vez también, sus expectativas de éxito, afortunadamente, no llegó tan lejos como para que lo hiciera también sobre su concepción del arte, y de ese expresionismo que le caracteriza, que pudo resultar inconcebible para los hombres de su tiempo, pero que resulta sumamente atractivo para los del nuestro.

Por entonces El Greco había pintado *Cristo en la Cruz con los donantes* y *La despedida entre Cristo y su Madre*; y poco tiempo después *El Entierro del Señor de Orgaz*¹¹ (Iglesia de Santo Tomé, Toledo), quizá su obra más valorada y reproducida, y considerada por muchos como una de las obras más importantes de la pintura española, incluso como obra maestra del arte occidental¹². En esta obra El Greco retrata en un mismo conjunto figuras sagradas con personajes notables de la ciudad de Toledo, pero estableciendo en la composición el recurso, después muy utilizado en el Barroco, de dividir la escena en dos partes. En la mitad inferior, desarrollada horizontalmente y tratada con gran naturalismo, se representa lo terrenal: un grupo de caballeros nobles de Toledo e intelectuales amigos del artista asisten al sepelio de don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de la villa de Orgaz. En la superior, mucho menos realista, de formas sugeridas y ropajes idílicos, se representa lo celestial: Cristo, la Virgen y San Juan Bautista. Por tanto, la obra es doblemente atractiva, no sólo porque divide la escena en dos registros, sino porque en uno de ellos introduce personajes reales, retratados con fidelidad.

A partir de esta obra, con su prestigio consolidado, se inicia una nueva etapa dominada por obras de menor tamaño, destinadas, sobre todo, a la nobleza toledana y al clero urbano y rural. En ella los colores son progresivamente más apagados y la gama

¹¹ Para tener una visión documentada de este cuadro puede ser útil el artículo de SCHROTH, Sarah, "El Entierro del Señor de Orgaz", in BROWN, Jonathan y otros, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. pp. 11-35.

cromática —en la que predominan los tonos verdes y grises— cada vez más reducida. Su producción, atendiendo al tema, se puede agrupar en tres grandes bloques: las obras destinadas a establecimientos religiosos, con predominio de retablos y series de santos; los retratos, destinados, sobre todo, al poder civil, de una gran profundidad psicológica; y en tercer lugar, los paisajes de la ciudad de Toledo.

En el primer conjunto es frecuente una nueva iconografía, repetida varias veces, en la que predominan los temas del Nuevo Testamento: La Sagrada Familia, Anunciación, Crucifixión, Bautismo, Oración del Huerto, etc, así como la serie de los Apostolados, en la que se representan las figuras de medio cuerpo, con rostros alucinados y miradas extraviadas. Ante estas facciones exaltadas, Cossío y Marañón lanzaron la hipótesis, luego bastante discutida, de que El Greco buscó deliberadamente la enajenación en los discípulos de Cristo, utilizando como modelos a los dementes recluidos en el Hospital del Nuncio¹³. Para Camón Aznar, es en estas obras cuando El Greco hace más intelectual su arte, desrealiza sus obras y puede decirse que es el ejemplo más representativo del arte trentino¹⁴. Entre los retablos destacan el que realizó para el Hospital de la Caridad de Illescas, y el de San José de Toledo.

Como retratista, para algunos el aspecto más moderado de El Greco¹⁵, representó a lo más influyente de la sociedad toledana, tanto civil como religiosa, y en ella aparecen combinadas de manera sutil las dos facetas de su arte: la realista y la espiritual¹⁶. Son generalmente personajes enlutados, con el rostro enmarcado por blancos y rizados cuellos, y, frente al rico cromatismo que impera en los lienzos de devoción, aquí se impone la sobriedad, como si el artista quisiera exaltar, por encima de todo, el alma de los personajes¹⁷. A lo largo de su producción se puede observar, en palabras del profesor Camón Aznar, cómo la expresión se va haciendo cada vez más ensimismada y sumida, predominando, según avanza el tiempo, unas expresiones cada vez más amargas y

¹² SCHROTH, Sarah, “El Entierro del Señor de Orgaz”, in BROWN, Jonathan y otros, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. p.13.

¹³ PALOMERO PÁRAMO, Jesús, *Historia del Arte*, Ed. Algaida, p. 209.

¹⁴ CAMÓN AZNAR, José, *La Pintura Española del siglo XVI*. Col. “Summa Artis”, vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 562.

¹⁵ *Ibidem*, p. 593.

¹⁶ BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura Española*, Ed. Nerea, Madrid, 1990, p. 80.

¹⁷ PITA ANDRADE, J.L. *La Expansión de la Pintura del Renacimiento*, Col. “Historia Visual del Arte”, vol. IX, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1991, p. 59.

espirituales¹⁸. En conjunto, es patente la influencia veneciana, y aunque predominan las representaciones de sobrio colorido, otras, como el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* [2], destacan precisamente por su fuerte cromatismo.

Con todo, la obra más comentada de esta faceta es *El caballero de la mano en el pecho*, para algunos se trata de Juan de Silva, Marqués de Montemayor, mientras otros lo consideran un autorretrato y hay quien lo ha relacionado con Cervantes, argumentando lo poco visible de su hombro izquierdo, como si se representara a un manco, y aludiendo, para reforzar esta hipótesis, a la amistad que pintor y escritor compartieron con el cura de la iglesia de Santo Tomás¹⁹. También es frecuente, al leer comentarios sobre esta obra, establecer paralelismos entre su postura frontal y su elegancia y los retratos venecianos renacentistas de Tiziano o Tintoretto²⁰. De cualquier



2. Retrato del Cardenal Niño de Guevara
1596-1600 Metropolitan Museum of Art
Nueva York

manera, de lo que no cabe duda es de que se trata de una excelente representación del literario hidalgo español, aquel que prefería el orgullo y el honor a las realidades materiales, y anteponía el principio de lo sobrenatural al de la consideración humana. Es ese hidalgo doliente y entero al mismo tiempo, de ojos grandes y tristes, el que le hizo creer a Pío Baroja que no está pintado, que vive y se asoma a la ventana del marco, desde el fondo del lienzo, como la evocación de un mundo de dolor, de ternura y de tristeza²¹.

En cuanto a su faceta paisajística, que trataremos con mayor detenimiento en páginas siguientes y cuya influencia es evidente en Domínguez Álvarez, ésta se limita a tres obras

¹⁸ CAMÓN AZNAR, José, *La Pintura Española del siglo XVI*. Col. "Summa Artis", vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 593.

¹⁹ PITA ANDRADE, J.L. *La Expansión de la Pintura del Renacimiento*, Col. "Historia Visual del Arte", vol. IX, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1991, p.60. Sobre la posible relación de esta obra con Cervantes puede verse: BUENDÍA, J. R., *El Renacimiento. Pintura*. Ed. Alhambra, 1980, p. 301; y del mismo autor *El Prado básico*, Madrid, 1979, p. 154.

²⁰ BALLESTEROS, Ernesto, *El Greco*, Colección "Historia del Arte Español", Ed. Hiares, Madrid, 1982, p.25.

²¹ BAROJA, Pío, "Cuadros del Greco, I. Los retratos del Museo del Prado", *El Globo*, Madrid, 26-6-1900, p.1. Reproducido in ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Cean a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 454.

fundamentales, aunque aparece como lejos en algunas otras, y las tres tienen como motivo la ciudad de Toledo. Se trata de los cuadros *Vista de Toledo* [3](Metropolitan Museum de Nueva York), a propósito del cual Camón Aznar ha escrito que se trata del paisaje de calidades más modernas de toda la pintura tradicional²², un paisaje ingrátido, construido con formas arbitrarias y espectrales, como iluminadas por fríos relámpagos²³, de ahí que todo en esta obra sea instantáneo, fúlgido y alado²⁴, en el que su entonación verdosa acentúa el carácter de visión alucinante de una Toledo concebida como una caserío abstracto²⁵. Otra es *Vista y plano de Toledo* (Museo de El Greco, Toledo), en la que un joven, posiblemente su hijo, en la parte derecha muestra una gran inscripción en la que se explica la iconografía representada. En esta obra está pacientemente diseñado el mapa urbano de Toledo, con ligeras modificaciones, como el Hospital Tavera, situado sobre una nube y ligeramente desplazado, lo que se justifica en la inscripción, porque de haber situado el edificio en su ubicación real, éste hubiese tapado una parte considerable de la ciudad, con lo que con esta traslación se mejoraba la visión de conjunto. La tercera obra es *Laoconte* (Galería Nacional de Washington), quizá el único tema mitológico pintado por El Greco. El tema, ejecutado de manera singular, está inspirado, posiblemente, en un dibujo perdido de Tiziano, si bien el asunto del suplicio de Laoconte estuvo bastante de moda durante el Renacimiento, debido, sobre todo, al descubrimiento en 1506, en las Termas de Tito, del famoso grupo escultórico de Laoconte y sus hijos, de los escultores rodios Agesandro, Polidoro y Atenodoro, actualmente en el Museo del Vaticano. La elección de este motivo pudo deberse a una tradición según la cual Toledo habría sido fundada por descendientes de los troyanos, leyenda que El Greco aprovechó para exaltar a la ciudad colocándola como telón de fondo de una representación de desnudos.

En resumen, y de acuerdo con lo que Jonathan Brown escribe en su estudio *El Greco y Toledo*²⁶, durante los casi cuarenta años que el pintor vivió en las orillas del Tajo, su

²² CAMÓN AZNAR, José, *La Pintura Española del siglo XVI*. Col. "Summa Artis", vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 591

²³ *Ibíd.*, p. 591.

²⁴ *Ibíd.*, p. 591.

²⁵ *Ibíd.*, p. 591.

²⁶ BROWN, J. *El Greco y Toledo*, (Catálogo de la Exposición celebrada en la National Gallery or Art, Washington; Museo del Prado, Madrid; Museum of Art, Toledo, Ohio; Museum of Fine Arts, Dallas), Alianza, Madrid, 1982, pp. 75-147. Concretamente, lo referido a la transformación estilística a la que se refiere el párrafo, está tratado en las páginas 141-144.

estilo experimentó una profunda transformación: en su primera década, se mantuvo en estrecho contacto con sus fuentes italianizantes, de esa etapa serían ejemplo obras como *Cristo crucificado con dos donantes o el Martirio de San Mauricio*. Hacia 1600, El Greco iría transformando dramáticamente su estilo, con la intensificación concienzuda y sistemática de elementos artificiales e irreales: las proporciones de las figuras se alargan considerablemente, las cabezas, pequeñas, descansan sobre cuerpos muy largos, la luz se intensifica hasta hacerse estridente, etc. Para J. Brown, la intensidad visual que resulta de estos cambios contrasta con la elegancia de la visión anterior. De esta segunda fase son ejemplos *Crucifixión*, *La Resurrección*, o *El Bautismo de Cristo*, las tres en el Museo del Prado. Esta evolución le llevaría en sus últimas obras a una exageración coherente de todos los elementos de su arte —espacio, luz, color, composición y proporción en busca de una abstracción extrema; lo que explica, según este estudioso, que los críticos y analistas hayan mirado tradicionalmente a las alturas en busca de sus causas, asignándole el papel de visionario y místico, cuando no el de protoexpresionista.

Algunas consideraciones sobre los paisajes de El Greco y su presencia en Domínguez Álvarez

Entre los especialistas en la obra de El Greco, el nombre de Salazar de Mendoza²⁷ suele aparecer asociado a su pintura de temática paisajística. Esta figura destacada de la vida eclesiástica toledana de finales del siglo XVI, era, además de historiador²⁸ y prolífico genealogista, un erudito muy interesado por la topografía y la cartografía, que le llevó a convertirse en coleccionista de mapas y paisajes. De esa coincidencia de gustos e intereses del prelado toledano, es posible que naciese el encargo de la obra *Vista y plano de Toledo* [4], de la cual fue el primer propietario conocido. Además, según se deduce de su inventario (1629), se encontraba en su propiedad otra obra descrita como “un paisaje

²⁷ Nació y murió en Toledo (¿1549-1629?). Formado en derecho civil y canónico, desempeñó cargos importantes en la diócesis de Toledo. Escribió, entre otras, las siguientes obras: *Crónica del Cardenal Don Juan Tavera, Arzobispo de Toledo* (Toledo, 1603), *Oigen de las dignidades seglares de Castilla y León, con relación sumaria de los reyes destes reynos, de sus acciones, casamientos, hijos, muertos, sepulturas; de los que los han criado y tenido y de los muchos Ricos-Hombres, conformadores de sus privilegios* (Toledo, 1618), *Chronicón de la Excelentísima Casa de los Ponces de León* (Toledo, 1620), además de numerosas obras manuscritas, alguna de las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional (Madrid). (Información tomada de *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*, Madrid, 1979, vol. 53, p. 181)

²⁸ Escribió un tratado defendiendo la decisión de Felipe II de anexionar el reino de Portugal a la corona española.

de Toledo hacia la puente de Alcántara”, que seguramente es el cuadro que hoy pertenece al Metropolitan Museum de Nueva York²⁹.

De cualquier manera esta relación sólo tiene importancia en la medida en que incitó a El Greco a dar una visión emblemática y mágica de la ciudad de Toledo. Brown y Kagan, que sostienen la hipótesis de una estrecha relación entre Salazar de Mendoza y El Greco, consideran que la obra *Vista de Toledo*[3], como en cierta manera también lo pudo ser *Plano y vista de la ciudad de Toledo* [4], serían la consecuencia de un momento histórico en que se intentaba recuperar el prestigio perdido por la ciudad de Toledo, y por tanto, formarían parte de una campaña de propaganda y exaltación de la ciudad, con la que las autoridades locales, (de las que formaba parte Salazar Mendoza, que era además el principal historiador de la ciudad) pretendían recuperar el prestigio perdido, sobre todo, tras el traslado de la Corte a Madrid propugnado por Felipe II. Según la hipótesis sostenida por estos historiadores, El Greco concebiría su visión de acuerdo con una tradición medieval, bastante aceptada en el siglo XVI, que pretendía presentar a las ciudades desde una vista emblemática o ideal, y que tenía por finalidad su exaltación, transmitiendo de la misma una imagen de fama y grandeza.



3. *Vista de Toledo* 1595-1610
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El equivalente realista de la subjetiva *Vista de Toledo* [3] sería *Plano y vista de la ciudad de Toledo* [4], si bien esta obra también está cargada de símbolos, lo que le resta verismo y contradice ese carácter realista. Así, en la parte superior hay un grupo de figuras que representa a la Virgen entregando la casulla a San Ildefonso, que es el patrono de la ciudad, y por tanto, se está simbolizando de esta manera la protección que la virgen ejerce sobre la ciudad de Toledo. En el ángulo inferior izquierdo otro elemento simbólico

²⁹ Para todo lo referente a este cuadro nos ha sido de gran utilidad el artículo de Jonathan BROWN y Richard L. Kagan, titulado “La vista de Toledo”, y publicado in BROWN, J. y otros, *Visiones del*

personifica al río Tajo, mientras que el Hospital Tavera se sitúa fuera de su ubicación real y sostenido por una nube. Esta obra que Cossío relacionó con las vistas de Venecia del siglo XIV, y que Brown y Kagan concretan aún más al emparentarla con la xilografía que Jacopo de Barberi publicó en 1500 titulada precisamente Vista de Venecia, ha sido interpretada de muy distinta manera. Según la información que sobre ella se da en el catálogo de la exposición de 1982³⁰, López-Rey considera que tanto la vista urbana como las figuras están impregnadas de un



4. Vista y plano de Toledo, 1608-1614. Museo de El Greco, Toledo.

antinaturalismo que es muy propio de los años barrocos de El Greco; Villar, sin embargo, la interpreta en términos metafísicos y, en su opinión, la obra es la afirmación de que las imágenes de seres sobrenaturales o divinos no han de sufrir las limitaciones de la representación naturalista; mientras que para Davis la explicación estaría en la interpretación neoplatónica³¹ que El Greco hizo de la luz³².

pensamiento. Estudios sobre El Greco, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 33-55.

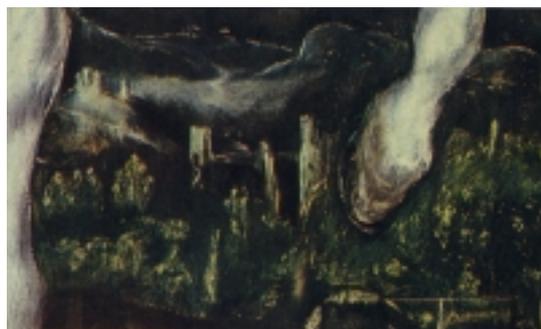
³⁰ Catálogo de la Exposición celebrada en la National Gallery of Art, Washington; Museo del Prado, Madrid; Museum of Art, Toledo, Ohio; Museum of Fine Arts, Dallas, Alianza, Madrid, 1982, p.256.

³¹ Entendiendo por neoplatonismo la plasmación en imágenes de ideas concebidas por el artista, es lógico que el arte neoplatónico tenga como temática recurrente las alegorías o las historias de marcado carácter narrativo. Partiendo de ello, Fernando MARIÁS y Agustín BUSTAMANTE (*Las ideas artísticas de El Greco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981) consideran que el neoplatonismo de El Greco se aprecia en: su interés por suprimir todo lo superfluo; su gusto por las dificultades que, al ser superadas, engendran gracia; su posible idea de la *grazia* (leggiadria) belleza superior; o, incluso su predilección por la variedad frente a la unidad; (...) Son también neoplatónicos su concepto de belleza, nacida de la proporción (que no tiene que ser matemática), o su teoría de la creación artística como resultado “natural” de la inspiración personal, subjetiva, apoyada en una práctica “creativa” y que rechazaba, furiosa y escandalosamente, el postulado del estagirita en defensa del “arte” del aprendizaje y práctica de unos principios artísticos. Su idea de genio y la genialidad está asimismo más próxima a la teoría neoplatónica que a la aristotélica. (Comprobar cita)

³² A propósito de ellos escriben los especialistas arriba citados, que otro elemento neoplatónico presente en El Greco es la importancia conferida a la luz, luz que parece ser contemplada con un interés que va más allá del puramente científico, como fenómeno físico y natural, para ser considerada como poseedora de un valor transcendente, metafísico. Platón había denominado a la luz imagen de la idea de la bondad; Plotino la convirtió, tanto a la luz como a su irradiación, en una metáfora básica de la difusión del bien y el ser desde sus fuentes. A través de San Agustín pasó como metáfora al pensamiento cristiano, convirtiéndose más en símbolo que en metáfora de Dios. Esta interpretación, según los citados autores, llegaría a El Greco, a través de uno de sus mentores intelectuales, Francesco Patrizi.

El tema del paisaje está tratado también en su obra *Laoconte*³³, pintada hacia 1610-1614, ya en su etapa final. Se trata de una obra singular, sobre la que se ha escrito mucho pero pocas veces algo concluyente, a lo que ha contribuido, sin duda, el hecho de que el lienzo estuviese inacabado a la muerte del artista. Para algunos estudiosos se trata sencillamente de la plasmación plástica de una leyenda antigua que El Greco prefirió situar sobre el fondo conocido de la ciudad de Toledo, dando con ello una visión muy particular del paisaje de su ciudad de adopción. Para otros autores, sin embargo, el significado de la obra y el hecho de que sea Toledo la ciudad que aparece como telón de fondo, va mucho más allá de la simple plasmación plástica de una leyenda antigua, y ven en ello desde una alusión velada al conflicto entre eclesiásticos conservadores y reformistas (Waterhouse), a una referencia al arzobispo erasmista Bartolomé de Carranza y Miranda, perseguido por la inquisición, o, incluso, una alusión explícita a una antigua tradición, según la cual, Toledo fue fundada por los descendientes de los troyanos.

Otras obras en las que aparecen referencias al paisaje, por lo general el mismo paisaje de *Vista de Toledo* con ligeras modificaciones, es *San Marín y el pobre* [5]. Se trata de una visión bastante similar a *Vista de Toledo*, el mismo verde fluorescente o gris metálico de aquella obra se puede encontrar en ésta a las patas del caballo del santo. Y una visión parecida



6. *San Martín y el pobre* (detalle), 1597-1599.
National Gallery, Washington.

es la que encontramos en *San José con el Niño Jesús*, en este caso la ciudad, metida en una hondonada, se sitúa muy lejos y justamente a los pies del santo, con lo que se resalta

³³ La leyenda de Laoconte lo presenta como un héroe troyano que se opuso a que sus paisanos, en guerra con los griegos, metiesen dentro del recinto de Troya al caballo de madera ofrecido por los griegos, por considerarlo una trampa. Para demostrarlo, en medio de la vacilación de sus ciudadanos, le clavó una lanza, mientras gritaba: “Necios, no confiéis en los griegos ni siquiera cuando traen regalos”; pero cuando esto sucedía salieron del mar dos serpientes enviadas por los dioses para castigar a Laoconte (por haberse saltado la prohibición de casarse y engendrar descendencia), las cuales, tras enroscarse en su cuerpo y en el de sus hijos, les ahogaron, huyendo después a la Acrópolis y refugiándose en el cuerpo de Atenea. Esto creó gran confusión entre los troyanos, que pensaron que se trataba de un castigo divino por haber desconfiado del regalo del caballo de madera y por haberle clavado la lanza, por lo que resolvieron entonces meter el caballo en la ciudad, y fue así como los griegos traspasaron las murallas y vencieron a los troyanos. Sin embargo, El Greco, de manera atrevida e intencionada, sitúa la composición, delante, no de una Troya imaginada, sino de una imagen real de Toledo, a cuya Puerta de Bisagra se dirige el amarillo y solitario caballo de Troya.

enormemente la figura de San José, que curiosamente no aparece representado como artesano, que sería lo característico de la iconografía occidental, sino como protector y mentor de Jesús, en una idea de reforzar el protagonismo del santo que está en sintonía con la imagen que del mismo proponía Santa Teresa, y que había surgido a raíz del Concilio de Trento.

Ahora bien, ¿qué es lo que particulariza a los paisajes de El Greco hasta el extremo de hacerlos atractivos e influyentes, vindicados y modernos? Una respuesta puede ser su subjetivismo, la libre interpretación que él hace de la realidad pintada, como si dejara que el paisaje se expresara por sí mismo, despejándolo de la visión realmente percibida, liberándolo del filtro que supone ver lo que hay y no lo que esa existencia nos sugiere o transmite. Al pintarlo de esta manera el paisaje gana en irrealidad y pierde en verismo, es, tal vez, menos creíble, pero también mucho más atractivo. Así, si fuera cierta la hipótesis antes enunciada de que con obras como *Vista de Toledo* lo que se pretendía era dar una vista emblemática de la ciudad, esta vista, además de enaltecida está interpretada y ello se consigue distorsionando las formas. Si en su última etapa las figuras humanas de sus cuadros religiosos se levantan y agitan hasta extremos escandalosos para la concepción artística de su tiempo, en estas vistas, la topografía sufre el mismo tropismo, la misma distorsión.

Esta transformación interesada del paisaje toledano ha sido muy bien estudiada por J. Brown y R. L. Kagan en su artículo "La Vista de Toledo"³⁴. En él hacen un estudio comparativo entre esta vista y la que en 1563 realizó el dibujante Antony van den Wyngaerde. Ambas panorámicas fueron realizadas en fechas próximas y están tomadas desde el mismo punto de vista: mirando al sur desde el norte de la ciudad. Sin embargo, la obra del dibujante flamenco respondía al encargo que con intención cartográfica le había encomendado Felipe II, que quería una imagen fiel de los pueblos y ciudades de España. Al comparar ambas obras, los hispanistas observan cómo El Greco ha prescindido de casi dos tercios de la ciudad, limitándose a representar, tan sólo, la parte oriental de la misma, donde están, sin embargo, sus rasgos más distintivos: el alcázar, la torre de la catedral, el puente de Alcántara, el castillo de San Servando, etc. Pero estos,

³⁴ J. BROWN y R. L. KAGAN, "La Vista de Toledo" in BROWN, Jonathan y otros, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. pp.33-55.

para favorecer la identificación y reforzar su significado, han sido convenientemente agrandados, como también lo ha sido la colina sobre la que se asienta la ciudad, reforzando así su particularidad orográfica. El cauce del Tajo también ha sido adecuadamente modificado, pues de haberlo dibujado de acuerdo a su curso real hubiese quedado relegado a un espacio marginal, perdiendo así el rasgo de identidad que le concede El Greco. Por el contrario, las murallas que rodeaban a la ciudad y dificultaban su crecimiento, han sido eliminadas, mientras que se han añadido otras construcciones que en la realidad eran inexistentes. Así pues, El Greco ha compuesto la imagen que él quiere tener de Toledo. No le interesa restituir el espacio real, sino representar la visión que de ese espacio tiene su inconsciente, esto es, su visión particular e íntima, la visión del artista, que no tiene por qué ser coincidente con la que del mismo espacio tiene otro hombre, ya sea campesino o camarlengo, ignorante o ingeniero. Por eso en esta obra las murallas no están, ni el río pasa por donde pasa el río, ni la torre de la catedral queda a la derecha del Alcázar.

Esta particular percepción de la realidad se puede explicar a partir de lo que sugieren F. Marías y A. Bustamante cuando escriben que para El Greco, "la pintura es una ciencia especulativa, de investigación de la naturaleza real". El ojo del artista es, por tanto, a través de su visión —necesariamente subjetiva— el aprehendedor de la naturaleza real. Y su privilegio y particularidad, con respecto a otros hombres, es el de poder expresar su visión de la naturaleza a través del color y de la luz. Sin embargo, esta labor expresiva no es fácil ni sencilla, ni se limita a un ejercicio procedimental. El problema se le plantea al pintor no cuando representa lo natural, visible y formal, que puede resolverse con oficio y destreza, sino cuando tiene que expresar lo sobrenatural, lo que esa visión provoca y, siendo sensible, no se atiene ni a visiones ni a formas.

Esta dualidad la resuelve El Greco a través de un particular e innovador tratamiento formal y estilístico. Lo que se representa es identificable, el espectador encuentra acopio de analogías entre el espacio representado y la representación del espacio. Ha ofrecido una realidad que puede ser vista, o sea, una vista de la realidad que sin ser la realidad misma es fácilmente identificable con ella. El pintor ha transmitido, por tanto, una visión compartida por los observadores, esto es, ha expresado una naturaleza real. Pero el gran mérito de El Greco, el motivo de su estimación, está en haber sabido expresar también

esa otra carga sobrenatural que percibimos en muchas de sus visiones. Haber conseguido ofrecer una visión del espacio que no se limita a la mera percepción topográfica del mismo, sino que la traspasa, generando en quien lo observa un sentimiento de reverencia, digamos topolatría, de simpatía, topofilia, o de aversión, topofobia, pero difícilmente de lo que se puede llamar toponegligencia, porque raramente las obras de El Greco provocan desinterés, a pocos les dejan indiferentes.

El Greco para poder representar lo no visible, lo inaprehensible, aquello que hemos llamado sobrenatural, lo que hace es deformar la realidad natural. Sólo así podemos entender que sus figuras se alarguen, que los cuerpos se presenten en escorzos impropios, que las suyas sean visiones irradiadoras de luz más que imágenes iluminadas. Sólo así, podemos entender la reordenación del espacio que sufren sus "vistas de Toledo", su disformidad, su preferencia por los cielos aturbonados y los azules metálicos, y sin embargo, tocados de una iluminación sólo comparable con las tardes de tormenta cuando el sol se está poniendo. No se trata, por tanto, de un estudio teratológico del espacio, sino de una manera personal de percibirlo y expresarlo.

Y es seguramente esa manera que tiene El Greco de representar al mismo tiempo lo natural y lo sobrenatural, lo que debió persuadir a Dominguez Alvarez. Para éste, que concebía la pintura como mucho más que la simple reproducción de lo visible, El Greco debió representar no sólo un modelo o un descubrimiento, un patrón ineludible, sino también una profunda admiración y no sólo por su maestría, sino también por el hecho de haber sentido lo mismo muchos años antes y haber tenido el valor y el atrevimiento de expresarlo. Por tanto, hay una devoción no sólo hacia el artista, que es indudable, sino también hacia el hombre. Y su pintura, una manera incuestionable de ejemplificar su concepción artística.

Si antes de ver las obras de El Greco, Dominguez Alvarez ya sabía lo que quería, después de contemplarlas, ya no dudaba de que lo que quería era bueno y era cierto. El Greco representó para Dominguez Alvarez la prueba irrefutable de que tenía razón, de que la suya era una visión particular pero buena, la visión de que un artista, por definición, tiene que ser más que un simple hacedor de retratos o paisajes.

Similitudes o coincidencias

Hay otro punto de similitud entre Domínguez Álvarez y El Greco que creemos conveniente señalar. Reflexiona Álvarez de Lopera refiriéndose al Greco sobre algo que es, salvando las distancias, perfectamente atribuible al pintor portuense. Según este estudioso la idea de loco genial, con la que frecuentemente se alude al Greco,—y más modestamente también a Domínguez Álvarez—, no es sólo el fruto de sus biografías, sino también, y quizá principalmente, la consecuencia del impacto y la perplejidad que sus obras causaron entre sus contemporáneos³⁵. No cabe duda de que los dos enfocaron los temas pintados de manera distinta a como los ejecutaban sus colegas, y en ambos casos lo hicieron con pretendida intención de originalidad.

En periodos y espacios donde lo fundamental era el respeto a los temas y el virtuosismo en la ejecución, el hecho de que ambos pintores prefiriesen el riesgo de la innovación al halago del reconocimiento, provocó en sus coetáneos una extrañeza inicialmente hostil, pero que es la base de su valoración posterior. A partir de esa desconfianza se fue forjando de ellos una imagen de pintores malogrados y difíciles a la que éstos eran ajenos, incluso mucho más ajenos que a la incompreensión de sus contemporáneos que, de alguna manera, sí era pretendida. Con el tiempo, ese desprecio inicial se fue tornando admiración, y ésta fue aumentando progresivamente con el paso de los años, y no sólo por la indudable calidad de sus realizaciones, sino también por la paradójica propensión que tiene el ser humano a identificarse con las víctimas de los tiempos pretéritos. Por eso resulta, cuando menos, curioso observar cómo al tiempo que se margina a los nuevos atrevidos, se resarce a los maltratados de décadas anteriores, favoreciendo la ilusión colectiva de sentirnos privilegiados y justicieros habitantes de un tiempo encargado de ajustar las cuentas a los desmanes del pasado, pero sin reparar en que también nosotros cometemos injusticias y desatenciones que son argumentos para los que en el futuro quiebren los ojos al diablo.

Este reconocimiento *a posteriori*, no quiere decir que hoy las obras de Domínguez Álvarez, o anteriormente las de El Greco, estén exentas de las rarezas o particularidades

³⁵ ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Cean a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 20.

que entonces sirvieron como argumentos para su reprobación, sino sencillamente que hoy se las valora especialmente porque se hace de ellas una lectura diferente, justificativa y admiradora, en la que el artista aparece como un creador auténtico y valiente, capaz de aislarse de la medianía de su tiempo, aunque para ello tuviera que sufrir el desprecio de juicios lamentables.

Además, hay otro punto coincidente, aparentemente baladí pero que, sin embargo, con el tiempo, se ha cargado de significado. Nos referimos al hecho de que, tanto en un caso como en otro, existen pocos datos biográficos sobre ambos pintores. Esto, sin embargo, más que para olvidarlos ha servido para todo lo contrario. Del Greco se ha escrito que fue un enigmático espectro extranjero³⁶ y a Domínguez Álvarez, en varias ocasiones, se le ha referido como "el pintor sin biografía". Sin duda esta falta de información, tanto en un caso como en otro, ha favorecido que se hicieran de ellos semblanzas inventadas y atractivas, en las que el sujeto real se convierte en personaje literario, y sus obras, en episodios vitales convenientemente argumentados.

Pero no es sólo la falta de datos biográficos lo que favorece la recreación literaria sobre estos dos pintores. Así, es evidente que si las obras de El Greco, como escribe Álvarez Lopera espolean la imaginación³⁷, muchas de las de Domínguez Álvarez no parece que hubiesen sido pintadas sino para eso. Cuadros como *Casa das Violas*, *Adega do galo*, *À chuva*, *Enterro pobre...* son provocaciones a la recreación literaria, yesca ineludible al deseo de inventar, a la ilusión de seguir viviendo en un papel el mundo raro que asoma por la tela. Hay en las obras de Domínguez Álvarez un desplante a la vulgaridad, al irresponsable atrevimiento de tener sólo una vida y vivirla rutinariamente. *Casário e figuras de um sonho* es un generoso quite a la desazón de lo cotidiano, y por eso, la obra del pintor portugués se mira y se retiene y luego se recrea, reinventándola. Nada se impone, ni se conoce, ni se pierde, no hay perfectos acabados ni alusiones inasibles, lo que está es un mundo cercano pero ajeno, con el encanto de lo desconocido pero sin el disgusto de lo extravagante. Un mundo de sugerencias y, por tanto, de inspiraciones.

³⁶ BRONSTEIN, Leo, *El Greco*, Ed. Labor, Barcelona, 1975, p.9.

Sobre los dos se ha escrito mucho, pero igual que pasó durante años con El Greco, del que se destacaba, sobre todo, el carácter extraño de sus personajes o el alcance místico de sus composiciones, y se eludía hablar de sus cualidades pictóricas, que aun siendo excepcionales no eran referidas en muchas ocasiones; con Domínguez Álvarez ha pasado algo similar. Sobre él y su obra se ha escrito mucho, pero como puede verse en el apéndice bibliográfico, la mayoría de los que lo han hecho son personas que lo conocieron y trataron, y dan de él semblanzas en las que se resalta su ingenuismo, su aire distraído, su marginalidad, su talante naturalmente bueno y generoso, su firme convicción de pintor..., pero raramente hay un análisis detallado y detenido de sus cualidades pictóricas. Es más, pocas son las alusiones directas a su pintura, y éstas, cuando las hay, están más en función de lo que se quiere contar sobre el pintor que de lo que realmente representa su pintura en el conjunto de su obra o en relación con el arte que en esos momentos se estaba haciendo en Oporto o en Lisboa.

Otra parte considerable de lo publicado sobre él, es obra de escritores que recrean ambientes o emociones a partir de sus cuadros. Son poetas (Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, Mário Claudio, Graça Moura), ensayistas (Guilherme de Castilho), novelistas (Rui Feijó)..., escritores que llegan a Domínguez Álvarez tal vez por encargo, o por interés o por agradecimiento, que lo hacen siempre con mucho respeto, con generosa complacencia, pero sin adentrarse nunca en disquisiciones sobre el valor pictórico de las obras, si no es para recrear poéticamente los juicios apuntados por José-Augusto França o Fernando Lanhas.

Es más, pocas monografías de las publicadas sobre un pintor son tan literarias como las tres que hasta ahora se han escrito sobre Domínguez Álvarez: El excelente catálogo coordinado por Isabel Oliveira e Silva, y editado en 1987 por Imprensa Nacional-Casa da Moeda con motivo de la exposición retrospectiva que se le dedicó en la Galería Almada Negreiros (Lisboa) y en la Fundación Serralves (Oporto), es un claro ejemplo de ello; como no lo es menos el número que la revista *Prelo* (julio-septiembre) le dedicó en 1985; sin aludir al volumen de la colección "Arte Contemporânea" editado por Artis en 1950, con texto de su amigo el poeta Alberto de Serpa.

³⁷ ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Cean a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 20.

“Un extranjero. Eso fue El Greco a lo largo de su prolongada existencia. Un extranjero en su propio país...” así empieza el profesor Leo Bronstein un estudio sobre El Greco que tradujo al castellano Rafael Santos Torroella en 1975³⁸. Para el profesor de Massachuset, el carácter de extranjero que acompañó siempre al Greco es algo fundamental para poder entender la obra del pintor cretense.

Pues bien, a la hora de establecer analogías, este carácter foráneo acaba por ser otra coincidencia. Ambos son de alguna manera extranjeros y los dos, sin dejar de sentirse ciudadanos del espacio que habitan, se sienten también de sitios distintos, y lo dicen. El Greco había nacido en Candia, había cruzado el Mediterráneo y recorrido Italia y tenía una formación vasta y diferente, por eso cuando hablara, en la imperial pero periférica ciudad de Toledo, de su estancia en Venecia o de sus contactos en Roma, sus contertulios debieron escuchar con admiración y acatamiento sus juicios de valor o sus criterios sobre las nuevas concepciones del arte. De ese pasado conservaba su nombre y un apodo en lengua extranjera (El Greco, en italiano, en vez de El Griego), y un aire de notoriedad que imponía respeto y marcaba distancias.

Mucho más modestamente y bastante tiempo después con Domínguez Alvarez pasó algo coincidente. Aunque había nacido en Oporto, desde muy joven se sintió gallego y por eso repetía con asiduidad que era natural de Galicia. Y no cabe duda de que era cierto, primero porque sería impertinente dudar de las afirmaciones de nadie, y más cuando éstas nacen de juicios personales y voluntarios; y segundo, porque aun habiendo nacido en Oporto, hasta 1936 conservó la nacionalidad española, si bien también es cierto que él nunca se presentó como español, sino como gallego. Además, tampoco la otra orilla del Miño es la tierra de nunca jamás, ni siquiera el gentilicio “gallego” tiene en portugués connotaciones siempre positivas, por eso es aún más creíble la sinceridad de su ascendencia. Ahora bien, ¿qué razones, además de las puramente emotivas, podía tener Domínguez Alvarez para insistir en su diferencia? Es probable que fuera precisamente eso, el hecho de la diferencia en sí. Aunque Galicia, por cercanía y necesidad, no tuviera para los portuenses de principios de siglo la sugerencia y exotismo de las tierras de Candia, y aunque Vigo o Santiago de Compostela, carecieran de la impronta de Venecia

³⁸ BRONSTEIN, Leo, *El Greco*, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

o de Roma, todas eran a fin de cuentas, ciudades distintas a las que se habitan. Siempre ha sido un anhelo para las mentes inquietas y aventureras, ante la imposibilidad haber nacido en otro tiempo, tener al menos el consuelo de haber nacido en otro sitio. Tal vez porque la lejanía da libertad y se consiente a los que vienen de fuera actividades o excentricidades que le están vetadas a los que son de aquí, pensando que quizá sus comportamientos extraños son sólo costumbres distintas por el origen del otro.

Así pues, cuando Dominguez Alvarez decidió en 1932 hacer un recorrido por España, y quiso detenerse en Toledo, lo hizo para disfrutar de la ciudad, pasearla y pintarla, para vivirla a fin de cuentas (aquí incluso puedo decir lo que Toledo significaba para la generación del 98) pero también lo hizo para admirar al El Greco. No cabe duda de que cuando Dominguez Alvarez llegó a Toledo buscaba un encuentro, inevitable y deseado, con la obra del pintor cretense, pues El Greco, en 1930 no era precisamente un pintor desconocido, sino todo lo contrario, era el artista por excelencia, la inspiración de los pintores modernos y la mecha que prendió la mística castellana.

De acuerdo con J. Álvarez Lopera —sin duda uno de los especialistas que más y mejor ha estudiado la bibliografía existente sobre El Greco—, hasta principios del siglo pasado la información que se tenía sobre el artista candiota era bastante vaga e imprecisa, pues, aunque era un pintor conocido y estimado en el ambiente intelectual español, aún no se había publicado ninguna monografía rigurosa y detallada sobre su obra. Sin embargo, a finales de 1907 aparece un libro de Manuel Bartolomé Cossío titulado *El Greco*, que supuso un enorme salto cualitativo³⁹ en el conocimiento de la misma. Se trataba de un manual que recogía más de veinte años de estudio y en cuyas seiscientas páginas se exponía, por primera vez, un estudio sistemático y pormenorizado del pintor cretense. La importancia y el eco que tuvo esta publicación fue tal que, a partir de ella, se asentaron y generalizaron las principales hipótesis interpretativas que marcarían la trayectoria bibliográfica de El Greco. A saber: El Greco “pintor moderno” y “artista para

³⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J., “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 26.

artistas”, El Greco iniciador de la escuela realista española y precedente de Velázquez y El Greco intérprete del alma española y del misticismo castellano⁴⁰.

Casi tres años después, Francisco de Borja San Román publica *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli* (Madrid 1910), que es, a juicio del historiador antes citado, la otra gran piedra sobre la que se asentaría el conocimiento científico de El Greco⁴¹. Hasta la publicación de estas dos monografías, los documentos aparecidos sobre el artista habían sido bastante escasos y, por lo general, poco fiables. Eran, casi siempre, referencias o interpretaciones, más o menos libres, de la información que muchos años antes habían ofrecido los tratadistas españoles Pacheco y Palomino.

Sin embargo, a partir de la publicación de estos dos estudios, o coincidiendo con ellos, las obras de Doménico Theotokópulos contaron con una aprobación general. Es como si El Greco se hubiese puesto de moda, y no sólo en España, sino también en Europa e incluso en América. Así, entre 1908 y 1914, se le dedicaron más de 150 artículos y folletos y casi una docena de libros⁴², entre ellos dos particularmente decisivos, sobre todo, por la enorme repercusión que tuvieron fuera de España, *Greco ou le secret de Tolède* del francés Barrès y *Spanische Reise* del crítico alemán Meier-Graefe.

A partir de entonces, y sobre todo con la expresa admiración de Kandinsky y Marc, que lo consideraron, junto a Cézanne, pintor protoexpresionista, El Greco se convirtió en el padre del arte moderno. Los artistas de vanguardia encontraron en sus distorsiones formales el antecedente más remoto de sus nuevas concepciones artísticas y los críticos de arte que respaldaron el vanguardismo, una referencia irrefutable en la que asentar sus consideraciones teóricas. A su vez, autores como Deleunay, Apollinaire, Lhote y otros pintores de la órbita cubista fueron más allá y señalaron los vínculos entre El Greco, Cézanne y Picasso, y, muchos años después, como escribe Álvarez Lopera, incluso el propio Picasso reconocería la importancia del estudio de El Greco (“un pintor veneciano,

⁴⁰ ÁLVAREZ LOPERA, J. , “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 25.

⁴¹ *Ibíd.*, p.28

pero que es cubista en su construcción”, dijo) en el nacimiento del cubismo⁴³. Además, en este afán por interpretar y difundir la obra del pintor candiota, el historiador checo Max Dvorák, lo divulgó como prototipo del misticismo manierista⁴⁴, mientras que el crítico inglés Roger Fry lo presentó como un precursor de la abstracción⁴⁵.

Pero a estas interpretaciones, digamos, formales, le siguieron (sobre todo en la segunda década del siglo) lo que J. Álvarez Lopera denomina interpretaciones patológicas⁴⁶. Éstas presentan la obra de El Greco como el fruto del trabajo de un loco⁴⁷ o de un astigmático⁴⁸, ven el origen de sus particularidades morfológicas en una supuesta homosexualidad del pintor⁴⁹ o, incluso, las consideran el resultado de las alucinaciones de un consumidor habitual de hachich⁵⁰. Se trata, por lo general, de interpretaciones mal documentadas, expuestas con pretencioso cientifismo, que, aunque han sido seriamente rebatidas y, en algunos casos, ridiculizadas, sin embargo, se repiten y mantienen, aunque,

⁴² *Ibíd.*, p.29

⁴³ *Ibíd.*, pp. 24-25.

⁴⁴ BROWN, J. “El Greco, el hombre y los mitos” in *El Greco y Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 29.

⁴⁵ ÁLVAREZ LOPERA, J. , “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 25.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ Según Álvarez Lopera (“La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, pp. 34-35), la hipótesis de la locura de El Greco, que venía repitiéndose con vaguedad en la literatura del siglo XIX, se consolidó a principios del siglo XX, debido, precisamente, a un médico portugués. En 1912 el doctor Ricardo Jorge publicó un estudio titulado “El Greco. Nova interpretação biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli” (Revista da Universidade de Coimbra, I, nº4, 1912, pp. 648-494), en el que se presentaba a El Greco como “un paranoico afectado de inadaptación, extravagancia, excentricidad, egocentrismo, megalomanía y demandismo, y consideró su obra como un museo lombrosiano, un conjunto de personajes sencillamente monstruosos en el que habría de todo: casas patibularias, figuras imbéciles, acéfalos e hidrocefalos”.

⁴⁸ La tesis del astigmatismo fue expuesta, según Álvarez Lopera (“La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 34) por Goldsmitt en 1911 en Alemania y por Beritens un año después en España. Estos autores consideraban que El Greco había sido estrábico, y astigmata hipermetrope, y esa sería la causa del alargamiento, la deformación y las asimetrías de su pintura. Estas teorías fueron inmediatamente refutadas por el psicólogo alemán David Katz (1914) y por los médicos españoles Fernández Balbuena (1913) y Manuel Márquez (1914).

⁴⁹ Así explicarían algunos autores, casi siempre literatos, la ambigüedad de ciertas figuras de El Greco. Álvarez Lopera (“La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 35) cita como instigadores de esta teoría a Hemingway, Somerset Mangham y, más recientemente, Fernando Arrabal.

⁵⁰ Para Álvarez Lopera (“La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco” in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 35) es la teoría más imaginativa de todas las elaboradas sobre El Greco, fue defendida por el médico Arturo Perea en el artículo “El porqué de la pintura de El Greco. Apuntes para una hipótesis” in *Arte Español*, Madrid XIX, 1953, pp. 137-146.

como sucede en nuestro caso, vayan acompañadas de la advertencia de su falsedad. Es más que probable que Dominguez Alvarez conociese muchas de estas elucubraciones sobre la figura y la obra de El Greco, entre otras cosas porque también las publicaciones portuguesas se hicieron eco de ellas, ejemplo de lo cual fue el artículo que con el título “Enigmas da arte: O Greco e os seus quadros. Porque pintou como pintou?” aparecido en la publicación quincenal *Ilustração* en abril de 1936⁵¹. En este artículo no firmado, el autor, tras un somero recorrido por diversas interpretaciones sobre su forma de pintar, mantiene abierta la duda de si su pintura nace de un problema de astigmatismo o de una intención de caricaturizar lo pintado ya fuese lo divino o lo humano. Sirva esta referencia apenas para dar cuenta de la amplitud que estas interpretaciones tuvieron en distintas partes del continente, y como es difícil que una persona con interés en el asunto, caso de Dominguez Alvarez, fuese a ignorarlas. Otra cosa es que les diera crédito.

Con todo, este tipo de interpretaciones no hicieron sino acentuar el rumor de hombre excéntrico y artista genial que acompañó siempre a El Greco, forjando así el “enigma del artista” del que hablan Ernest Kris y Otto Kurz⁵². Por eso, cuando Dominguez Alvarez llegó a Toledo, tal como escribe Jonathan Brown, El Greco ya estaba pertrechado con una serie de etiquetas que explicaban su arte a satisfacción de todas las partes interesadas. Para los españoles era un héroe cultural, la encarnación de su característico espíritu religioso nacional. Para los historiadores del arte era un manierista cuyo arte subjetivo representaba la culminación del ánimo angustiado de su tiempo. Para los críticos de arte y para los pintores, era un maestro antiguo que hablaba en un idioma moderno⁵³. Y para todos, un artista genial, extravagante y enigmático.

Ahora bien, independientemente de la valoración que *a posteriori* Dominguez Alvarez hiciese sobre El Greco, resulta obligado preguntarnos cuáles serían las fuentes de las que Dominguez Alvarez bebió para acercarse a su conocimiento. ¿Cómo llegó él a sentir y compartir esa admiración generalizada por El Greco?, ¿qué lecturas o qué influencias le aproximaron a la obra del artista candiota? ¿Llegaría a él a través de su formación académica portuense o la encontró en alguno de sus viajes por Galicia?, ¿sería

⁵¹ “Enigmas da arte: O Greco e os seus quadros. Porque pintou como pintou?” in *Ilustração*, n° 247, 1-4-1936, pp. 10-11.

⁵² KRIS, E y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p. 21 y ss.

espontáneo o le nacería de aquellas publicaciones españolas que él leía con enorme curiosidad?, ¿procedería de la literatura o sería por influencia de los pintores españoles a los que él admiraba y que a su vez sentían devoción por la obra de El Greco? Obviamente las formas de plantearnos la cuestión son muchas, pero probablemente ninguna de sus respuestas sea ni única, ni excluyente.

Igual que resulta descabellado pensar que un único individuo fuera el “descubridor” de El Greco en tal o cual año del siglo XIX, porque su conocimiento fue paulatino y sin duda colectivo; el interés de Dominguez Alvarez por su pintura, tampoco debió ser algo único ni puntual. El hecho de que el pintor cretense fuese unánimemente valorado en la Europa de principios del siglo XX, hace muy probable que con frecuencia se aludiese a él en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Además, en estos años varias publicaciones portuguesas le dedicaron atención a El Greco, como fue el caso del quincenario lisboeta *Ilustração*, donde aparecieron reproducciones suyas y de otros pintores españoles, así como un artículo sobre Zuloaga en el que se aludía a la admiración que éste profesaba al pintor candiota.

Seguramente los pintores, algunos de ellos bastante jóvenes e inquietos, que Dominguez Alvarez frecuentó en Pontevedra o en Santiago de Compostela, también le hablaban con asombro de la obra de El Greco, o del entusiasmo que hacia ella sentían intelectuales como Zuloaga, Cossío, Rusiñol, Navarro Ledesma, Baroja o Azorín.

Ahora bien, de todos los caminos que pudieron llevar a Dominguez Alvarez al conocimiento de El Greco hay dos que por la importancia e influencia que van a tener en parte de su obra nos resultan particularmente interesantes. Uno sigue las lindes de la literatura, el otro el de la expresión plástica, nos estamos refiriendo a los escritores españoles de la Generación del 98, y a los pintores que, en la misma línea noventayochista, lo redescubrieron y luego lo divulgaron con entusiasmo.

⁵³ BROWN, J. “El Greco, el hombre y los mitos” in *El Greco y Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 30.

Entre estos últimos hay que destacar, en primer lugar y de acuerdo con Álvarez Lopera⁵⁴, a Zuloaga, Rusiñol y los modernistas catalanes. A propósito del primero refiere Álvarez de Lopera, citando a Lafuente Ferrari, que el interés de Zuloaga por El Greco es bastante temprano. Lo conoció y lo pintó en el Museo del Prado cuando apenas tenía 17 años — por tanto, cuando Dominguez Alvarez copió un detalle de *El Expolio*, no había hecho sino lo que otros muchos pintores, entre ellos su admirado Zuloaga, copiar a El Greco—, luego lo difundió por París⁵⁵, entre otros se lo hizo conocer a Rilke o a Rodin, y cuando pudo, se hizo con una colección de cuadros del cretense. Se le considera, por tanto, el gran divulgador de la obra de El Greco entre la intelectualidad parisina de finales del siglo XIX. Por eso, si tenemos en cuenta la admiración que Dominguez Alvarez tenía por Zuloaga, resulta creíble que compartiera con él la valoración crítica de El Greco.

Por su parte Rusiñol, que seguramente conoció a El Greco por mediación de Zuloaga, ha sido considerado como el principal reivindicador del cretense dentro de la península. El pintor catalán había comprado dos obras de El Greco en París que después trasladó a Sitges y que se convirtieron en santo y seña del modernismo catalán. De hecho en la revista *Luz* El Greco fue presentado como “el precursor del modernismo” y Rusiñol se refirió a él como “modernista de su tiempo”. No obstante, de acuerdo con el respetable juicio de Álvarez Lopera, para Rusiñol El Greco fue poco más que una bandera que encontró casi por casualidad y que enarboló simplemente porque le parecía ejemplarizar el tipo de artista que él aspiraba a ser: un genio independiente y rebelde, que no se somete a la tiranía de los patrones ni del vulgo y que introduce el espíritu de sus obras al tiempo que desprecia las normas en aras de la expresión⁵⁶. Sea como fuere, la fascinación que Dominguez Alvarez sintió por El Greco no debió ser ni mucho menor ni mucho más sólida que la que algún tiempo antes había sentido Santiago Rusiñol, por lo que la lectura

⁵⁴ Para todo lo referido a distintas lecturas que de la obra de El Greco hicieron tanto los escritores como los pintores del primer cuarto del siglo XX, me ha sido de sumo interés el excelente estudio de ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987. Y con particular atención del capítulo titulado “Los modernistas, la institución y el 98”, pp. 71-118.

⁵⁵ A propósito de ello, escribe Álvarez Lopera (*De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p.73) que, hacia 1992-93, Zuloaga compartió piso en París con Rusiñol, Jorda y Uranga, a los que contagió su entusiasmo por El Greco. Además debía ser tal el empeño que Zuloaga demostró por El Greco y poner tal pasión en su defensa que en los estudios parisinos era apodado “Le Greco”.

⁵⁶ ALVAREZ LOPERA, J *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p.74.

que Alvarez Lopera hace de la admiración de Rusiñol por El Greco, de alguna manera, nosotros la podríamos hacer extensible a Dominguez Alvarez.

Un entusiasmo por El Greco similar al de Rusiñol fue compartido por muchos otros artistas catalanes, como el publicista Miguel Utrillo, amigo de Ramón Casas y de Picasso y amante de Suzanne Valedon, la madre de Maurice Utrillo, que con valoraciones similares a los de Rusiñol convirtieron a El Greco en un maestro de la modernidad. A finales de la década de los cincuenta, sobre todo en Oporto y por artistas portuenses, se hizo de la obra de Dominguez Alvarez una lectura bastante similar a la que hicieron de El Greco aquellos artistas catalanes.

Ahora bien, si en el entusiasmo que Dominguez Alvarez sintió por El Greco esas referencias pudieron ser importantes, probablemente también lo serían las que recibió del grupo de pensadores y pintores que Álvarez Lopera engloba bajo el epígrafe de “institucionalistas”. Con este epígrafe Álvarez Lopera en *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*⁵⁷, engloba a los intelectuales que a finales del siglo XIX y principios del XX tuvieron como denominador común el amor a Toledo y su relación con la Institución Libre de Enseñanza. Y entre éstos, concede particular importancia a Giner de los Ríos y a Cossío, a los que considera los principales impulsores del interés que, por la ciudad de Toledo y por la obra de El Greco, compartieron los intelectuales de ese tiempo. En la misma órbita habría que incluir a Francisco Alcántara, Juan Facundo Riaño, Martín Rico, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y, de particular interés para nosotros, por su mayor influencia en Dominguez Alvarez, a Aureliano de Beruete. Este pintor, historiador, crítico y coleccionista, tuvo por El Greco una pasión similar a la que sintió por Velázquez, de quien publicó en 1889 una monografía⁵⁸ que, para algunos historiadores, jugó un papel decisivo respecto al conocimiento de la obra de Velázquez, similar al que tuvo la de Cossío respecto a la de El Greco⁵⁹.

⁵⁷ Son muchas las veces que en el presente capítulo se ha citado esta obra de Álvarez Lopera, ello es consecuencia de lo imprescindible que resulta su consulta para el conocimiento bibliográfico de El Greco, ahora bien, en ningún caso son atribuibles a Álvarez Lopera los posibles errores, tanto de interpretación como de transcripción, que en las reiteradas citas se pueda haber incurrido. En todos los casos éstos son responsabilidad exclusiva de quien firma este trabajo. Ante el autor y texto referenciado sólo cabe un profundo agradecimiento y admiración.

⁵⁸ BERUETE, Aureliano de, *Velázquez*, Librairie Renouard, Henri Laurens Editeur, París, 1889.

⁵⁹ TUSELL, Javier, “La estética de fin de siglo”, in *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 62.

En esta monografía Aureliano de Beruete afirma que El Greco es uno de los pintores más originales y sugestivos que hayan existido. Y en la misma hace observaciones que debieron ser muy útiles a Domínguez Álvarez, por ejemplo cuando escribe que “hay un interés capital en estudiar la técnica de El Greco. Es ésta la que le permite obtener los efectos de color más sorprendentes y las armonías más delicadas, al mismo tiempo que los contrastes más extraños y a veces, incluso, los más discordantes. La gradación de las calidades en sus cuadros es en ella misma una lección. Los blancos son de pronto brillantes y después tintados de gris o de amarillo, pero siempre de una cualidad rara”⁶⁰.

Otra relación a la que es necesario referirse es a la tríada que se establece entre **Domínguez Álvarez, El Greco y la Generación del 98**. En otro apartado de este trabajo se ha tratado de estudiar las concomitancias que existen entre una parte de la obra de Domínguez Álvarez y la generación del 98. Es probable, por tanto, que a la admiración que el pintor portuense le profesó a El Greco, también contribuyese la manía —en palabras de Hadjinicolaou⁶¹— que a los hombres del 98 les entró por El Greco, en quien vieron al pintor ideal de la meseta castellana, aunque, de acuerdo con este mismo autor, la relación fuera más retórica que visible, pues en muchos de sus textos ni siquiera se hacen referencias a las obras de El Greco, limitándose aquellos a ver vagar el espíritu de éste por el aire de sus descripciones del paisaje castellano.

Ahora bien, es indudable la importancia que para la divulgación de la obra de El Greco tuvo la admiración que por él sintieron los miembros de la tan cuestionada generación del 98 a principios del siglo XX. En 1900, Pío Baroja publicó en el diario madrileño *El Globo* tres artículos sobre El Greco, un año después Azorín le dedicaba su obra *Diario de un enfermo* (“A la memoria de Domenico Theotocopuli”) y Baroja le otorgaba protagonismo en su novela *Camino de perfección*. Después también escribieron sobre él Maeztu y Unamuno. Y todos ellos, unos más y otros menos, convirtieron a El Greco no sólo en el pintor de la vida interior y de un cierto misticismo, sino también en

⁶⁰ BERUETE, Aureliano de, *Velázquez*, Librairie Renouard, Henri Laurens Editeur, París, 1889. Cita tomada de un fragmento reproducido por ALVAREZ LOPERA, J. en *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 417. (Traducción de Teresa Vacas).

⁶¹ Escribe Hadjinicolaou que todos, desde los veintitantos años en adelante, desarrollaron (Unamuno un poco más tarde) una verdadera manía por El Greco, que de hecho estuvo basada en la interpretación de los

uno de los máximos intérpretes del alma española⁶². Y al mismo tiempo que lo identificaban con la historia, el ser y el paisaje de España, les servía para proyectar en él los mismos anhelos, dudas y angustias con las que cargaban a los personajes de sus novelas, y que eran, a fin de cuentas, sus propios anhelos, sus propias dudas y sus propias angustias.

Así, Pío Baroja en el primero de los tres artículos citados, al referirse a “esos hombres retratados por El Greco” se pregunta: “¿Qué existencia viven en el mundo de las ideas? ¿Piensan? ¿Sufren?” Y más adelante él mismo se responde: “en sus ojos se lee el desprecio que sienten sus almas fuertes por la masa imbecil, por la masa sin nervio de nuestros miserables días. Son almas duras; son almas enérgicas. Viven una vida de tortura, envueltas en un misterio que no comprenden. Son almas grandes, sencillas, simplicísimas; almas lineales, que marchan en línea recta en busca del infinito”⁶³. Por su parte, Azorín escribe “Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tristes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica”⁶⁴. Para Unamuno El Greco expresó mejor que ningún otro pintor “el alma castellana y fue el revelador, con sus pinceles, de nuestro naturalismo espiritualista”⁶⁵.

Por tanto, Dominguez Alvarez recibió a través de la Generación del 98 una visión de El Greco que podría resumirse y caracterizarse por: la espiritualidad atormentada y aristocrática de sus personajes, su identificación con el paisaje castellano, El Greco como pintor e intérprete de la espiritualidad y el alma española, y por la tristeza de su pintura que sería, a fin de cuentas, la transposición del trágico destino del paisaje y de la cultura española.

intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza, pero acentuada y exacerbada hasta tal grado que hoy parece increíble.

⁶² ALVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 93

⁶³ BAROJA, Pío, “Cuadros del Greco I Los retratos del Museo del Prado” in *El Globo*, Madrid, 26-6-1900. p.1. Cita tomada de ALVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 454.

⁶⁴ MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín), *Diario de un enfermo*, Madrid, 1901, p.75. Cita tomada de ALVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 504.

Es posible que Dominguez Alvarez no hubiese leído a los escritores del 98, pero probablemente sí sabía de la importancia de estos intelectuales y de la admiración que ellos sentían por el Greco. Y también de la relación tan estrecha que tenían con Zuloaga, con Solana, y con el resto de pintores noventayochistas, y de cómo El Greco actuaba como una suerte de nexo generacional.

Otro aspecto que podemos señalar es la cuestión del **nacionalismo**. El 22 de marzo de 1953 se publicó un artículo en el *Primeiro de Janeiro* titulado “Dominguez Alvarez e o problema das nacionalidades de artistas”, en el que el articulista denunciaba que en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo [Lisboa] se incluyese a Dominguez Alvarez entre los pintores extranjeros, “atribuyéndole la nacionalidad española”. En ese mismo artículo se daban, citando al padre del artista, datos más que suficientes para demostrar su condición de pintor portugués; y en el mismo periódico, el 23 de abril de 1953, el propio director del Museo, el estudioso y escultor Diogo de Macedo, pedía disculpas por el error cometido y lamentaba sinceramente tanto la equivocación como la demora en su corrección. Esta anécdota, a la que hemos aludido más profusamente en otro apartado, nos sirve para introducir otra de las coincidencias que existen entre Dominguez Alvarez y El Greco: la nacionalidad del artista o las lecturas nacionalistas de su obra.

A Dominguez Alvarez nunca se le reprochó su ascendencia española, ni siquiera se le afeó su propensión a presentarse como gallego, cuando él, en realidad, había nacido y se había criado en Oporto, su padre era portugués, aunque de ascendencia española, y su ámbito de formación habían sido las instituciones portuguesas. Tampoco parece que El Greco, durante el tiempo que estuvo en España, desde que llegó en 1577 hasta su muerte en 1614, hubiese sentido el rechazo de los castellanos por ser de otro sitio ni de que se relegara su obra por cuestiones xenófobas. Si la obra de El Greco fue cuestionada se debió más a la valentía del cretense por mantener sus pretensiones económicas y sus interpretaciones iconográficas, que por el hecho de haber nacido en otro sitio. Lo mismo hay que decir de la obra de Dominguez Alvarez, que si encontró inicialmente resistencia fue más por la particularidad de la misma que por el origen del artista. Y en ambos casos, quizá, porque, aunque españoles y portugueses nos empeñemos en acentuar nuestras

⁶⁵ Citado por ALVAREZ LOPERA, J. in *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación

diferencias, son, sin embargo, muchas las cosas que tenemos en común, entre ellas, la hospitalidad y el papanatismo. Es frecuente que en Portugal se valore lo que viene de fuera, aunque sea gallego, como si por el hecho de serlo ya lo mereciese. También a España se le ha reprochado con frecuencia, ser madre de forasteros y madrastra de naturales.

Sin embargo, una vez que tanto unos como otros, hacen suyos una obra, un artista o un pensamiento, lo defienden con contundencia, pecando, si cabe, de exceso de celo. Por eso aquí no se pretende, en absoluto, hablar del españolismo de Dominguez Alvarez, lo que sería por un lado impropio y por otro exagerado, sino simplemente hacer, de una parte de su obra, una lectura diferente.

A propósito de las interpretaciones nacionalistas, necesariamente reductoras, sobre la pintura en general y El Greco en particular, es muy interesante el estudio de Nicos Hadjinicolaou, “El Greco revestido de ideologías nacionalistas” publicado en el Catálogo de la Exposición *El Greco. Identidad y transformación* editado por Skire Editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza en 1999. En el mismo, Hadjinicolaou compara las lecturas que sobre sus obras han hecho muchos historiadores y como éstas son distintas dependiendo de si sus autores eran españoles, italianos o griegos. Así, desde que se redescubrió a El Greco a finales del siglo XIX, para una parte considerable del pensamiento español, su obra pasó a ser la manifestación por excelencia del alma castellana y del misticismo español. Sus cuadros eran la expresión plástica del paisaje de Castilla y él, el fundador de la escuela nacional española. En el Mediterráneo oriental, sin embargo, basaban su grandeza como pintor en el hecho de haber nacido precisamente en Grecia, mientras para la historiografía italiana lo que destaca sobre el resto en la obra de El Greco es la *italianità*, porque, según ellos, la cultura que El Greco adquirió en Italia prevaleció sobre todas las demás. Estas distintas lecturas le llevan al historiador griego a afirmar que los planteamientos nacionalistas son siempre exclusivos y tautológicos, pues parten de que la obra de un artista es necesariamente la expresión de una esencia nacional que le marca para siempre⁶⁶.

Universitaria Española, Madrid, 1987, pp. 97-98.

Por eso, aquí no se pretende en absoluto cuestionar lo más mínimo el portuguesismo de Dominguez Alvarez, sino sencillamente demostrar que hay una parte de su obra que admite una lectura diferente, y que esa lectura tiene mucho que ver con lo que en España se ha dado en llamar generación pictórica del 98. Y esto, a sabiendas de los celos centenarios que se tienen los dos países ibéricos y del particular empeño que ha demostrado una parte de la intelectualidad portuguesa —y no siempre la más conservadora— por esclarecer diferencias y marcar distancias, sobre todo con Castilla; de ahí que repitamos que en ningún modo se pretende resaltar el españolismo de Dominguez Alvarez, sino, tan sólo, enriquecer su valía artística observando parte de su obra desde una perspectiva distinta.

Y hacemos este comentario, entre otras cosas, porque hemos tenido bien presente, a la hora de acercarnos a la obra de Dominguez Alvarez, la conclusión a la que llega Hadjinicolaou en su estudio “El Greco revestido de ideologías nacionalistas”, cuando lamenta las lecturas nacionalistas y por tanto necesariamente parciales y reductoras que griegos, italianos y españoles han hecho de la obra de El Greco. Para este profesor de Historia del Arte de la Universidad de Creta, la obra del pintor candiota no se puede entender sin tener en cuenta, igualmente, los primeros años de Creta, la década decisiva en Italia, y las productivas tres décadas y media en Castilla. Considerar su obra exclusivamente desde una sola perspectiva significa un empobrecimiento⁶⁷. Y termina preguntando este historiador griego ¿pero es que la exclusividad del nacionalismo no empobrece la realidad de la historia del arte en todos los casos?⁶⁸

Evidentemente Dominguez Alvarez es un pintor de Oporto, allí nació, allí se crió, allí se formó y allí pintó prácticamente toda su obra, pero sin dejar de serlo, en esa misma obra está también su simpatía por Galicia, su interés por España y su admiración por el paisaje castellano, y, por supuesto, la muchas veces aludida presencia de El Greco. No querer verlo, es, sencillamente, limitarnos la mirada.

⁶⁶ HADJINICOLAOU, Nicos, “El Greco revestido de ideologías nacionalistas”, in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 69

⁶⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 78.

Esta claro que Dominguez Alvarez alabó en El Greco, su estela de pintor moderno, su afirmación de la primacía de la originalidad y del desenvolvimiento de la propia personalidad frente a las convenciones impuestas por la tradición o las reglas⁶⁹, que era una idea muy extendida sobre El Greco, especialmente fuera de España, así como la de considerar su obra fruto de un espíritu visionario sometido a fuertes tensiones⁷⁰. Pues bien, ambas lecturas también se han hecho de la obra de Dominguez Alvarez, de quien se valoró reiteradamente su originalidad frente al convencionalismo pacato de muchos de sus contemporáneos.

Igualmente cabría señalar, admitiéndonos poco generosos y bastante mal intencionados, que la admiración de Dominguez Alvarez por El Greco es, sin dejar de ser sincera, bastante halagorada —y también en esto Dominguez Alvarez es fruto de su tiempo y de su encantamiento por la cultura española. Tratemos de explicarnos: en los años veinte y treinta del pasado siglo, El Greco era, más que ningún otro pintor, una referencia de modernidad, pero no para el propio pintor cretense, lo que era una obviedad innecesaria, sino para los que se reconocían entusiastas suyos. Esto es, siendo incuestionable que El Greco era un pintor “vanguardista”, todos aquellos que le admiraban eran, por extensión, de una u otra manera, simpatizantes de las vanguardias. Así, El Greco se convirtió indirectamente en un refrendario de lo nuevo, y el aprecio hacia él, en un catalizador de actitudes, en un parámetro de modernidad. Y puesto que nadie cuestionaba su valía, la intensidad de las adulaciones debía de ser directamente proporcional a la modernidad del lisonjero. Siendo como era Dominguez Alvarez una persona entusiasta y generosa, resulta extraño imaginar que fuese a ser comedido en esta admiración, máxime cuando la misma le suponía —no tanto ante los demás como ante sí mismo— una referencia de probidad y solvencia en su reafirmación como pintor. Admitamos, por tanto, que esa admiración de Dominguez Alvarez por El Greco era sentida y sincera, pero también, que no era ni un inconveniente ni una originalidad, sino más bien, un acto de complacencia.

También quizá pueda hablar algo de que ni el Greco ni Dominguez Alvarez tuvieron discípulos.

⁶⁹ ALVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 142.

El Greco luchó por mantener su libertad creadora, recordemos el atrevimiento que tuvo con el martirio, encargado por Felipe II y que por lo atrevido del tratamiento le restó muchos encargos, o la polémica que tuvo con la catedral. DA, a su manera también luchó por mantener su independencia, no sólo la participación en *Mais Além*, sino su postura rebelde en la escuela, recordar la frase de Joaquim Lopes, hasta que no aprendas a dibujar no te sacas el título.

Figuras un trasunto de El Expolio o la prueba de la admiración

Pero la admiración de Dominguez Alvarez por El Greco no se reduce a sus cuadros de paisajes ni a sus cielos aturbonados, como tampoco se limita a la observación directa de sus obras o a la elucubración sobre su significado, ni se conforma con la lectura de lo publicado sobre el artista candiota. Va más allá. Dominguez Alvarez debía querer atrapar el enigma de El Greco, su gesto y su visión. Por eso contempla sus cuadros, los intelectualiza y los admira, hasta que finalmente, casi con impúdico atrevimiento, los copia. Ahora bien, el suyo es un atrevimiento respetuoso y agradecido, que evita la insolencia de hacer reproducciones completas. Prefiere los fragmentos, esos detalles que nos retienen, se particularizan y luego nos siguen, prendidos en la memoria, hasta hacernos volver al lugar en el que los descubrimos, o a buscarlos, reproducidos, por estantes y carpetas, e incluso a coleccionarlos en recortes o en estampas.



7. *Figuras*. Centro de Arte Moderno-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Domínguez Alvarez copia pormenores de El Greco y ello se puede interpretar como un ejercicio de estilo con el que poder aprender el gesto y la técnica del pintor cretense; pero también como una especie de ejercicio empático, a través del cual poder

⁷⁰ *Ibíd*em

identificarse con el autor de la obra original, llegar a sentir el mismo estado de ánimo que llevó a aquél a crear la pieza admirada; o incluso, movido por la misma magia simpática que hizo que el hombre del Paleolítico llenara de bisontes las paredes de las cuevas, en la creencia de que la reproducción del objeto amado favorecía su posesión real.

Una prueba ineludible de la admiración que Domínguez Álvarez sentía por el pintor cretense es su cuadro titulado *Figuras* [7] —Carboncillo y gouache sobre papel, 39,5 x 32,6)— que actualmente pertenece a la Colección del Centro de Arte Moderno-Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa. El mismo ha sido expuesto varias veces, por ejemplo, en el Ateneo Comercial de Oporto en mayo de 1951, o en 1987, en la gran exposición retrospectiva que, organizada por la Secretaria de Estado para la Cultura, se realizó primero en Lisboa —Galeria Almada Negreiros en los meses de abril y mayo— y luego en Oporto —Casa de Serralves— en julio del mismo año. Además, el cuadro ha sido reproducido en más de una ocasión, por ejemplo, en el catálogo que coordinado por Isabel Oliveira e Silva fue editado en 1987 por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda con motivo de la exposición retrospectiva antes referida. Pues bien, nunca, en toda la bibliografía consultada, este cuadro aparece relacionado con la obra de El Greco, cuando, como puede verse en las ilustraciones adjuntas, es en realidad una copia fiel de un detalle de *El Expolio*, concretamente un fragmento de la parte superior derecha, en el que aparecen unos rostros situados detrás de la cabeza de Jesucristo, y en particular, la figura que, ataviada con sombrero, se individualiza apuntando con su mano izquierda.



8. *El Expolio*, 1577-1579. Catedral de Toledo.

El Expolio [8], del que existen varias copias autógrafas, una de las cuales perteneció a Ingres, pasa por ser una de las obras principales de la pintura española. José Gudiol, por

ejemplo, la considera una de las mejores pinturas de El Greco y ciertamente una obra capital de la pintura europea. En la actualidad, de acuerdo con lo que escribe Álvarez de Lopera, se conocen hasta diecisiete versiones de *El Expolio* entre originales, obras de taller y copias de escuela⁷¹. Para este autor, este número de obras, extraordinariamente grande si se tiene en cuenta la rareza del tema, sólo se explica por la fama que debió adquirir la versión original para la catedral y por la adecuación de la escena para su colocación en sacristías⁷². Para otros autores, el hecho de que existan varias versiones de distinto tamaño sobre el mismo cuadro puede hacer pensar que El Greco sintió especial predilección por esta obra. No obstante, si se tiene en cuenta que de todos esos lienzos, sólo unos pocos muestran claramente la mano de El Greco, Dominguez Alvarez no habría sino continuado la tradición de repetir parte de una obra propensa desde un principio a ser reiteradamente reproducida. De cualquier manera, a *El Expolio* ha aludido por extenso, desde hace tiempo, en la abundantísima bibliografía existente sobre El Greco, parte de la cual, sin duda, debía haber leído Dominguez Alvarez mucho antes de que lo contemplase en la Catedral, durante su visita a Toledo.

La historia de *El Expolio* comenzó en la primavera de 1577 cuando El Greco llegó a Toledo con la finalidad de realizar una serie de obras para la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, sin embargo, el 2 de julio de ese año está documentado que recibió de la Catedral el primer pago por la realización de una obra titulada *El Expolio*. Esto demuestra que la principal y más estimada institución de la ciudad le había encargado, al poco tiempo de llegar a Toledo, una composición importante, con lo cual su éxito como artista de prestigio se presentaba, inicialmente, bastante fácil. Contar de partida con un encargo de la catedral era, desde luego, una carta de presentación que hubiese envidiado cualquier pintor del siglo XVI. Después nada sería tan sencillo.

El cuadro encargado estaba destinado a la Sacristía y es muy probable que el tema⁷³ del mismo le fuera sugerido al artista por el propio cabildo catedralicio. En el vestíbulo de la sacristía, como ya sabemos, el lugar donde se reviste el oficiante de los ornamentos

⁷¹ ÁLVAREZ LOPERA, J., "El Expolio" in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 372.

⁷² *Ibidem*

⁷³ De acuerdo con CAMÓN AZNAR (*La Pintura Española del siglo XVI*. Col. "Summa Artis", vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 548) se trata del tema de la Pasión, quizá el momento descrito por San

sagrados ya sea para la misa, para la predicación o para el bautismo, de ahí que Azcárate haya señalado la relación que existe entre la iconografía del cuadro y el sitio de su ubicación, que al ser el lugar donde el sacerdote se prepara para el sacrificio de la misa, puede evocar al sacrificio de la cruz⁷⁴.

Como en la iconografía cristiana existían pocas referencias a este motivo, El Greco debió verse obligado a crear la composición sirviéndose de sus conocimientos sobre arte bizantino e inspirándose, probablemente, en Las Meditaciones de la Pasión de Jesucristo, atribuidas a San Buenaventura⁷⁵ y que tuvieron una gran divulgación durante los siglos XVI y XVII.

Sin embargo esta obra que podría haberle supuesto a El Greco, y en gran parte le supuso, su consagración como artista, contribuyó también a forjar de él esa imagen de pintor polémico y difícil, orgulloso y terco, con la que ha pasado a la historia. A la hora de tasar la obra la Catedral, pese a admitir sus cualidades artísticas, consideró inadecuada la representación iconográfica, por lo que exigió a El Greco que sustituyera la representación de las tres Marías del ángulo inferior izquierdo, así como tres o cuatro cabezas que al estar por encima de la de Jesús desautorizaban, según su visión, la figura de Cristo. El Greco se negó a rectificar su obra y se entabló entre ambas partes un largo pleito que se zanjó cuando el cuadro, tras un arbitraje conciliador, fue tasado por un valor

Marcos en el que a Jesús, después de azotado y coronado de espinas, se le despoja del manto púrpura en el que había sido envuelto.

⁷⁴ AZCÁRATE RISTORI, J.M., "La iconografía de 'El Expolio' del Greco", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, nº 111, 1955, pp. 189-190. Idea citada por PITA ANDRADE, "El Greco en España," in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999. p.125.

⁷⁵ Según , (en "La iconografía de 'El Expolio' del Greco", *Archivo Español de Arte*, T. XXVIII, nº 111, 1955, p.193 (Citando Obras de San Buenaventura., Tomo II. A.B.C. Madrid, 1946) El Greco debió inspirarse en la Meditación de la Hora Sexta donde se lee "Nuestro buen Jesús, conducido por aquellos impíos, llega, finalmente, al inmundo lugar del Calvario, en donde puede considerar a los obreros de la iniquidad obrando por todos lados según la malicia de su corazón. Fija todas las miradas de tu alma, como si estuvieras presente en persona, y mira con cuidado todo lo que se hace contra tu Señor y todo lo que Él mismo dice y hace. Mira con los ojos de tu alma cómo unos plantan la cruz en tierra, otros preparan los clavos y martillos, otros la escala y demás instrumentos, otros disponen lo que deben hacer y otros desnudan al Señor. Ahora se le desnuda, y así aparece por tercera vez delante de toda aquella muchedumbre, renovándose las llagas producidas por arrancársele los vestidos pegados a la carne. Ahora la Madre ve por primera vez a su hijo tan maltratado y dispuesto a ser atormentado con mortal dolor. Apodérase de ella una grandísima tristeza y rubor por verlo completamente desnudo, pues no le dejaron ni aun los paños de la honestidad. Ella se adelanta apresuradamente, se acerca a su hijo, lo abraza y envuelve su desnudez con el velo de su cabeza. ¡Oh! ¡Y cuánta es ahora la amargura de su alma! Yo creo que no pudo decirle una sola palabra. Si más pudiera hacer, más hiciera; pero encontrábase en la posibilidad de darle alguna ayuda. Porque su Hijo fue entonces arrancado de sus manos con rabioso furor y llevado al pie de la cruz.

considerablemente inferior al inicialmente solicitado, pero sin que El Greco realizase ninguna corrección iconográfica. El hecho de que El Greco no accediese a las modificaciones requeridas, y que, sin embargo, el cuadro haya permanecido desde entonces en el lugar para el que fue pintado, ha hecho pensar a algunos historiadores que las objeciones del cabildo fueron simplemente una argucia para rebajar el precio del cuadro⁷⁶.

La composición está distribuida en dos zonas: en la superior el rostro sereno e idealizado de Cristo mira al cielo en señal de aceptación⁷⁷, mientras le rodea una multitud de cabezas que expresan emociones contrarias al mirar extático de Jesús. En la parte inferior, a la izquierda, el grupo de las tres Marías, y a la derecha, como ajeno a todo, el esclavo que prepara la cruz. De acuerdo con Camón Aznar⁷⁸, con esta obra, de patente influencia bizantina, El Greco anticipa una serie de rasgos que serán constantes en su pintura posterior. A saber, la importancia de la expresión como centro de interés, la sustitución de los anchos horizontes de las perspectivas venecianas por espacios más cerrados y agobiantes, el nuevo sentido cromático, la verticalidad, etc. Pues bien, todos estos rasgos propios de lo que se ha dado en llamar el expresionismo religioso de El Greco, los podemos apreciar en *El Expolio*; así, la angustia elocuente de los rostros, la densidad de los cuerpos, la intimidante espiritualidad de la mirada de Cristo, la perpendicularidad de su figura, etc. A su vez, ese expresionismo se ve acentuado tanto por el vivo colorido de la túnica carmesí de una sola pieza que viste Jesús, y que abarca, como un óvalo, la parte central del cuadro; como por la ausencia de fondos, que intencionadamente se suprimen para evitar así las visiones en profundidad que pudieran distraer al espectador, apartándole del verdadero interés del cuadro: el rostro sereno de Jesús y la violencia que lo envuelve.

Álvarez Lopera considera que El Greco recurrió a un esquema netamente manierista en el que, como un trasunto formal del agobio moral sufrido por Cristo en su vejación, las

⁷⁶ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La pasión de Cristo en la Pintura del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985, p.14.

⁷⁷ *Ibídem*, p.13

⁷⁸ CAMÓN AZNAR, J. *La Pintura Española del siglo XVI*. Col. "Summa Artis", vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, p. 548.



8. *El Expolio* 1577-1579 (detalle). Catedral de Toledo.

figuras llenan casi opresivamente el espacio⁷⁹. Además al presentar a Cristo vestido con túnica roja de una sola pieza claramente destacado del resto de personajes, estaría marcando claramente la diferencia de espacio moral que ocupan el uno y los otros, una diferencia lógicamente acentuada por la contraposición entre la idealizada y serena figura de Cristo, que vuelve sus ojos al cielo en señal de aceptación, y el crudo naturalismo de los sayones que lo oprimen⁸⁰.

De ese tumulto de rostros que rodean a Jesús, y en los que Camón Aznar ha identificado todo el repertorio de las maldades humanas, hay uno, a la derecha [9], ataviado con gorguera y sombrero, que extrañamente no mira a Cristo, sino que nos mira a nosotros, los que contemplamos el cuadro, que nos advierte de que el verdadero protagonista del hecho que se nos cuenta, del mensaje que se nos transmite, es Jesús, al



7. *Figuras*. Centro de Arte Moderno-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

que apunta groseramente con su mano izquierda. Esta figura, ataviada con vestiduras modernas, es la que elige Domínguez Álvarez para copiar a El Greco.

La misma ha sido muy reseñada en los diversos estudios que se han hecho de esta obra y de ella se han dado varias interpretaciones, algunas de las cuales ha recogido José Álvarez Lopera en *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*⁸¹ y que

nosotros resumimos en el párrafo siguiente.

⁷⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J., "El Expolio" in *El Greco. Identidad y transformación*, Skire editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 371.

⁸⁰ *Ibídem*

Para Azcárate esa figura estaría destinada a reforzar el carácter intemporal y simbólico de la pintura, subrayando su carácter de cuadro de devoción al situarnos fuera del tiempo; aunque como advierte Álvarez Lopera, si bien la relación que establece Azcárate entre el gesto del personaje y las admoniciones del texto de San Buenaventura (Mírale..., considera..., advierte...) es muy penetrante, no conviene olvidar que nos hallamos en un terreno muy subjetivo. En la misma línea de subjetividad el alemán Carl Justi hablaba de "la quijotesca y demacrada cabeza (...) que tiende la mano en señal de dar órdenes"⁸² y Camón Aznar se refiere a ella como "un terrible fariseo, con seca faz implacable, que señala a Cristo con un dedo viperino", diciendo que "es la figura más odiosa de este conjunto vociferante"⁸³.

Jonathan Brow también encuentra en este cuadro varios detalles inusuales⁸⁴, principalmente las tres Marías, el personaje con la armadura y, nuevamente, la figura que señala a Cristo con el dedo. La explicación estaría, según su opinión, en que se trata de distintas referencias a la Pasión, según se narra en los evangelios de San Juan y San Lucas, puesto que El Greco, al componer el cuadro, se habría limitado a reunir varios episodios en uno solo. Así las tres Marías aparecen mencionadas en ambos evangelios, el personaje de la armadura sería Pilatos o Herodes, y la figura que señala a Cristo con el dedo —que es la que copia Dominguez Alvarez, y por tanto la que está en el centro de su cuadro *Figuras*—no sería sino uno de los sacerdotes que acusan a Cristo.

Es inevitable plantearnos qué encontraría Domínguez Álvarez en esa figura que no viese en las otras, ¿por qué prefirió individualizar este gesto en vez de otros? ¿serían sus vestimentas modernas o el atrevimiento de mirarnos? o ¿sería su rostro sereno en medio de un tumulto de expresiones desencajadas? El único, que como Cristo, parece mantener la calma. Así hay una transposición entre esta figura serena de *Figuras* y los rostros que la envuelven, y la serenidad del rostro de Cristo en medio del tumulto de figuras que le agobian. Además Dominguez Alvarez lo tituló *Figuras*, efectivamente son las figuras que agobian a Cristo. Lo que es indudable es que es ése el rostro protagonista de los varios

⁸¹ ÁLVAREZ LOPERA, J, *La pasión de Cristo en la Pintura del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985, p. 28.

⁸² Cita tomada por Álvarez Lopera de JUSTI, Carl, "Los comienzos del Greco", *La España Moderna*, v. 311, noviembre 1914, pp. 80-85

⁸³ Cita tomada por Álvarez Lopera de CAMÓN AZNAR, J. *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, p. 332

retratados en su cuadro *Figuras*, pues ninguno de los otros están completos, ni siquiera el que le antecede, que en una copia más fiel no podría haber quedado dividido (cortado). Esto debo redactarlo más despacio.

De cualquier manera se mantiene el enigma, y así podemos preguntarnos por qué Dominguez Alvarez admiró este detalle y no, por ejemplo, el venecianismo del colorido carminoso de la túnica de Cristo o la espléndida figura del centurión.

La crítica, Dominguez Alvarez y El Greco

La historiografía y la crítica portuguesa han insistido, desde hace tiempo y con reiteración aunque sin profundizar nunca, en esta relación entre Dominguez Alvarez y El Greco. Relación que, por otra parte, ya se hizo patente en los propios artículos del pintor portuense en los que se cita varias veces a El Greco y siempre en tono elogioso. En algunos casos esas alusiones son comparativas, y en los cotejos siempre sale beneficiado el pintor cretense. Valga para ilustrar esta afirmación un sólo ejemplo. En un artículo publicado en agosto de 1935 se le compara con Rubens y se dice: “Toda la emoción de **Rubens** está en la espectacularidad y grandeza de sus composiciones, pero si analizamos un **Greco** en sus visiones de Toledo vemos que la grandeza de las composiciones cede su lugar a un sentido emocional más profundamente estético”⁸⁵. Se contrapone por tanto la artificialidad de la composición a la sinceridad de la emoción, y Dominguez Alvarez no duda en tomar partido por esta última.

Las primeras conexiones entre Dominguez Alvarez y El Greco aparecen, sobre todo, a raíz de la exposición póstuma que se organizó primero en Oporto y luego en Lisboa entre 1942 y 1943. Uno de los primeros que alude a ella es el crítico Luis Teixeira quien al hablar de las obras de temática española exhibidas en esa exposición, escribe: “parecían fondos ideales para la figuración de El Greco”⁸⁶. Unos días después el crítico Adriano de Gusmão, en la respetada *Seara Nova*, para explicar el “dramatismo” de algunos óleos de Dominguez Alvarez, los que a él más le seducían, también recurre a El Greco: “En

⁸⁴ BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura Española*, Ed. Nerea, Madrid, 1990, p. 72.

⁸⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas Estéticos. Comentarios de Arte, Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro - Columbano”, *Jornal de Notícias*, 14-8-1935, p. 5.

Portugal, la luz disuelve el misterio, vulgariza los objetos. En España, si un día la naturaleza no está a tono con el artista, éste no deja de tener un panorama eterno que le sirve de fondo para su sentir: ¡El Greco!”⁸⁷. Por tanto, para Adriano de Gusmão, la parte más original de la obra de Dominguez Alvarez, que era su obra de temática española, se justificaba por la influencia que el artista candiota había ejercido en pintor portuense.

El crítico de *O Diabo, República o Democracia do Sul*, Sérgio Augusto Vieira, que fue muy amigo de Dominguez Alvarez, de hecho viajaron juntos a Galicia en 1934, ha repetido en varias ocasiones la admiración que Dominguez Alvarez sentía por El Greco. Por ejemplo en 1943 escribió: “El Greco era para Alvarez motivo de constante reflexión ... Alvarez se sentía subyugado por el color, por el estilo, por la línea del gran artista español”⁸⁸.

Desde entonces las alusiones a El Greco han sido constantes cuando se ha hablado de la obra de Dominguez Alvarez. Alberto de Serpa juzgaba su pintura como el resultado de una “línea que arranca en El Greco”⁸⁹. Jaime Isidoro veía en la concepción pictórica de Alvarez “una especie de surrealismo poético que, por el color y la espiritualidad, parece una bien aprendida lección de El Greco”⁹⁰. También el periodista lisboeta Alfredo Marques calificaba como “nítida” la influencia de El Greco sobre todo en las formas angulosas de los rostros⁹¹. Otras veces se ha visto en la obra de Dominguez Alvarez “la trágica y austera marca de las máscaras de El Greco”⁹².

No obstante, ha sido seguramente Rui Mário Gonçalves quien con más detenimiento y acierto ha hablado, y en varias ocasiones, de las relación que existe entre Dominguez Alvarez y El Greco. Por ejemplo, en un artículo aparecido en el *Jornal de Letras e Artes* en abril de 1963, con motivo de la exposición en la Galería Gravura de varios cuadros de

⁸⁶ L. T. [Luis Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2.

⁸⁷ GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.

⁸⁸ VIEIRA, Sérgio Augusto, “Artes Plásticas. O Pintor Domínguez Alvarez”, *República*, 15-3-1943, p. 1.

⁸⁹ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, [(Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 10.

⁹⁰ ISIDORO, Jaime, «Dominguez Alvarez, pintor português de ascendência galega», *Céltica* (Caderno de Estudos Galaicos-portugueses-Organização de Oliveira Guerra), Oporto, 1960, p. 100.

⁹¹ MARQUES, Alfredo; “Exposições: Dominguez Alvarez um pintor que no esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.

⁹² M.; “Exposições de Arte: Evocação de Alvarez na Galeria Gravura”, *Diário de Notícias*, 19-3-1963, p.7.

Dominguez Alvarez que pertenecían a la colección de Adolfo Casais Monteiro, este crítico escribió:

«Ha sido apuntado un cierto parentesco entre la pintura de Alvarez y la de El Greco. Lo primero que deberíamos hacer para, salvando las debidas proporciones, intentar una aproximación, era olvidar lo que hay de aristocracia española en El Greco. Eso no interesa a Alvarez, como no le interesó el sentido místico. Y, por aquí veríamos a Alvarez aproximarse del realismo áspero de la pintura española, de sus gusto por los temas triviales, corrientes y sin trascendencia...

El Greco heredó de la pintura bizantina la severidad, algunas formas y una espiritualidad intensa; cogió de los venecianos la riqueza cromática; disolvió todo en su personalísimo estilo barroco, que es un punto de difícil equilibrio donde nadie más puede estar. La fascinación del movimiento da énfasis al misticismo de El Greco: nuestros ojos son conducidos por una espiral ascendente.

En Alvarez se sorprende también el serpentear de algunas líneas. Pero en El Greco el ritmo se apodera de todo: líneas, colores, masas, etc. Y el movimiento de la pintura de Alvarez no es ascendente. Está más indicado en el juego del claroscuro, no arrastra las formas: se sorprende mejor en el cielo oscuro, y expresa dama.

La pintura de Alvarez es sintética. Hubo en ella un deseo de encontrar un lenguaje directo. La teatralidad que hay a veces en sus cuadros fue una tentación y una facilidad que lo desvió de otras cualidades más propias de la pintura. Todavía, sus cuadros mantienen un sabor y una fuerza que sólo lo da la autenticidad»⁹³.

Luego también Isabel Oliveira e Silva al hablar de la obra de Dominguez Alvarez dice que “sus cielos conturbados, con espirales de nubes de tempestades amenazadoras, recuerdan a El Greco”⁹⁴. El poeta Vasco Graça Moura, igualmente, habla de los fondos y de los cielos de Dominguez Alvarez como reminiscencias de El Greco, y de su peso de plomo y de amenaza⁹⁵. Para Fernando Pernes, que considera a Dominguez Alvarez un pintor en el que la simplicidad coexiste con el misterio, El Greco habría sido su maestro

⁹³ GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura”, *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963. p. 5.

⁹⁴ SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, p. 14.

⁹⁵ MOURA, Vasco Graça; “Um Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 5.

supremo⁹⁶, y de él habría aprendido Dominguez Alvarez el sentido dramático de la línea manierista y serpenteada, aunque no el misticismo aristocratizante ni el arrastrar ascendente de sus formas⁹⁷. Raquel Henriques da Silva ve en el expresionismo de Dominguez Alvarez marcas lejanas de El Greco⁹⁸. Y así podríamos continuar casi indefinidamente señalando coincidencias y comparaciones, pues las referencias a El Greco cuando se habla de Dominguez Alvarez se hacen casi interminables. Y, ciertamente, por evidentes, son ineludibles.

⁹⁶ PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 7.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 8.

⁹⁸ SILVA, Raquel Henriques; “Percurso da Modernidade (1800-1990)” in *Historia das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 114.

8. Dominguez Alvarez y la Generación del 98

Antes de entrar en el tema¹ creemos conveniente hacer algunas observaciones. Una de ellas es que no pretendemos aquí reflexionar sobre la Generación del 98, sino tan sólo analizar parte de la obra de Dominguez Alvarez en función de algunas características que le son atribuidas a esta generación. Otra es que, en consecuencia, nos referiremos a la Generación del 98 sin prestar atención, por ignorancia o por inconsciencia, a lo más o menos acertado de esta denominación², y a los límites que la ciñen. Y una tercera es que, teniendo en cuenta que nuestro trabajo aspira a interesar también a la historiografía portuguesa, creímos oportuno comenzar este capítulo ofreciendo algunas consideraciones sobre el concepto de generación y sobre la propia generación del 98.

Generación del 98: Concepto, uso y componentes

Prescindiendo de lo acertado o no del concepto, lo que es indudable es lo afortunado de su difusión, y por ello, admitimos sin más reparos su uso en este trabajo. Ahora bien, ¿Qué se entiende por Generación?

Es éste un concepto muy utilizado desde el siglo XIX, y no sólo para aludir al campo literario, sino también al de la política o al de la sociedad. De hecho, el tema ha sido muy

¹ Este capítulo se ha elaborado, en buena parte, a partir de dos publicaciones que sobre este tema podemos encontrar en las revistas *Gades* y *Norba-Arte*. Véase: TRINIDAD MUÑOZ, Antonio; “Dominguez Alvarez: el paisaje del 98 en la pintura portuguesa”, in *Gades*, nº 23, Diputación de Cádiz, Cádiz, 1999, pp. 307-315. Y TRINIDAD MUÑOZ, Antonio; “Dominguez Alvarez: el paisaje del 98 en el modernismo portugués”, in *Norba-Arte* nº 17, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1997, pp. 193-213.

² Sobre esta cuestión puede verse: ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98*, Barcelona, 1974, pp. 25-32, GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, pp. 7-19. DOMINGO, José, “La prosa narrativa hasta 1936”, in *Historia de la Literatura Española*, Taurus Eds., Madrid, 1982, pp. 71-121. También en buena parte evitamos la polémica, porque ésta nos queda lejos por temática. Es el presente un trabajo de Historia del Arte y el dilema entre Modernismo y Generación del 98 se plantea principalmente en el ámbito de la literatura; donde están encontradas las opiniones de quienes sostienen que existió una Generación del 98 opuesta al Modernismo (“Pedro Salinas, en su artículo “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, ha expuesto lúcidamente las principales diferencias, que resumimos a continuación: a) Los precursores del modernismo son poetas; los de la generación del 98, ideólogos. b) El modernismo es un movimiento expansivo, tiene una dimensión cosmopolita; el 98 es concentrativo, su preocupación es España. c) El primero es sintético, aglutina las principales corrientes literarias del siglo XIX; el segundo es analítico, su objetivo es analizar minuciosamente la realidad nacional. d) La literatura modernista rinde culto a la belleza —natural o artificial—, es una literatura de los sentidos; la noventayochista es una meditación en profundidad —introspectiva—, es una literatura de la vida. e) El modernismo desprecia lo vulgar; el 98 lo ensalza, busca “primores de lo vulgar”. Véase “Generación del 98”, *Diccionario de Literatura Universal* (textos de J. Jesús de Bustos Tovar y otros, Ed. Anaya, Madrid, 1985), y las de quienes, como Ricardo Gullón, sostienen que se trata de un “concepto útil para estudios históricos, sociológicos y políticos” a la vez que “el suceso

estudiado por la historiografía occidental (en España las referencias son obligadas a Ortega y Gasset, Julián Marías o a Pedro Laín Entralgo, entre otros), y se atribuye a la historiografía literaria alemana (Pinder, Weschler, Petersen) el haber sido la que mayor luz y sistematización ha aportado a este concepto. Según Petersen, son siete las condiciones que se requieren para que exista una generación: 1. Coincidencia o proximidad en la fecha de nacimiento; 2. Educación similar de los componentes; 3. Establecimiento de relaciones personales a través de distintos órganos o espacios en que confluyen sus ideas o inquietudes (periódicos, revistas, tertulias, residencias, etc.); 4. Acontecimiento excepcional (guerra, revolución, movimiento cultural, etc.) que agrupe a los distintos miembros y que propicie un estado de conciencia colectiva; 5. Existencia de un guía que actúe como modelo ideológico; 6. Lenguaje similar, que refleje, a través de la expresión, actitudes, sensibilidad y conceptos comunes; 7. Desgaste y decadencia de la *generación* anterior, cuyas ideas, ya obsoletas, han perdido toda vigencia.

Estos rasgos exigibles a un grupo para poder ser considerado generación, fueron enunciados por Julius Peterson en 1930³, y unos años después, en 1935, Pedro Salinas los aplicó a los hombres del 98 para demostrar su condición de generación⁴.

1.- Los límites de diferencia de edad: entre el considerado más viejo de la generación y el más joven, no debe haber más de quince años. Unamuno, considerado el más viejo, nació en 1864; Antonio Machado, el más joven, en 1875. Los otros nacieron entre tanto. Ahora bien, también nacieron en esas fechas Rubén Darío, Benavente o Manuel Machado y, sin embargo, no son considerados noventayochistas.

2.- Todos fueron universitarios, pero esto, por sí solo, no quiere decir que tuviesen una educación similar. Salinas encuentra estas similitudes en el “autodidactismo”, señala que lo más importante de su educación lo consiguieron de una manera autodidacta, leyendo, sobre todo, a filósofos extranjeros como Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Kirkegaard, Bergson, etc.

más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo” (GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 7).

³ Este estudio de J. Petersen, titulado “Las generaciones literarias” lo podemos encontrar en el volumen colectivo *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 137-143.

⁴ SALINAS, Pedro, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” in *Literatura Española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (sexta reimpresión), pp. 26-32.

3.- La relación de amistad. Ésta justificaría la posibilidad de que unos influyan y admiren a los otros y todos aúnen un pensamiento semejante que les resulte formativo a la vez que estimulante. Para justificar este punto se suele hablar de la estrecha sintonía afectiva e ideológica que en cierto momento existió entre Baroja, Azorín y Maeztu, que llegaron a firmar artículos y manifiestos con el seudónimo de *Los Tres*, donde denunciaban la dolorosa realidad española y proponían soluciones próximas al reformismo regeneracionista. O de éstos con Unamuno o Valle Inclán.

Además coincidían en tertulias, escribían en las mismas revistas⁵, y participaron en actos colectivos propios, como el viaje que realizaron a Toledo (1901), el homenaje a Baroja por la publicación de *Camino de Perfección* (1902), o el manifiesto de protesta conjunta contra la concesión del Premio Nóbel de Literatura a Echegaray, al que consideraban símbolo de una España trasnochada (1905).

4.- El acontecimiento generacional que justifica este punto es el “desastre del 98”. Los miembros del 98 pertenecieron todos a una clase media española, poco numerosa y poco dinámica, que estaba, en buena parte, en desacuerdo con el sistema político de la Restauración, al que consideraban viciado, injusto y perjudicial para la europeización de España. En 1895 se inician los incidentes en Cuba. La isla pide su autonomía y la metrópolis la rechaza, mientras los EE.UU., al acecho, esperan la ocasión para intervenir en “apoyo” de sus vecinos. Esta llega con la explosión del *Maine*, un crucero norteamericano que explotó extrañamente y de cuya explosión EE.UU. hace responsable a España. Es una guerra de orgullo, a la que se va sabiéndola perdida y de la que se vuelve cantando. En diciembre de 1898, en París, España firma el tratado de Paz, renuncia a la soberanía sobre Cuba y entrega a EE.UU. Puerto Rico y Filipinas. Los noventayochistas responsabilizan de este hecho al gobierno de la Restauración, a la vez que reflexionan sobre la decadencia nacional y la necesidad de una regeneración que haga resurgir a la débil España.

5.- En este punto suele haber cierta discrepancia. Normalmente se otorga el papel de guía a Unamuno. Todos le respetaron y, en alguna medida, le otorgaron el papel de

maestro, aunque era poco más viejo que el resto y reticente a esta capitanía. Para Salinas este papel, sin embargo, lo ocupaba Nietzsche⁶, idea compartida por José Luis Abellán quien afirma que “con todos los matices que se quiera, podemos afirmar tajantemente que Nietzsche es, entre todas las influencias que recibieron los del 98, la más importante y decisiva”⁷. Otros autores consideran que el mayor influjo que reciben los noventayochistas procede de Schopenhauer y su pesimismo sistemático, al que ven como “la más indiscutible influencia filosófica de la Generación”⁸.

6.- Entre las novedades estilísticas que pueden justificar la existencia de un lenguaje generacional que marque las distancias con la generación precedente, se suele hablar de la sobriedad frente al estilo ampuloso y retórico que caracterizó a la generación anterior, así como la búsqueda de un lenguaje más natural y estético.

7.- Este aspecto es ciertamente evidente. Campoamor y Clarín mueren con el comienzo del siglo (1901), Pereda, Galdós, Valera, continúan escribiendo en la línea que lo venían haciendo, sin aportar nada nuevo. Los del 98 se sobrepusieron y los sustituyeron en el ambiente cultural.

Sobre el uso del concepto de Generación del 98, conviene recordar que comenzó a generalizarse a partir de una serie de cuatro artículos escritos por Azorín en 1913 en el que aparecía con este nombre. Anteriormente Gabriel Maura y Andrés González-Blanco habían acuñado la denominación menos afortunada, por poco aceptada, de “Generación del desastre”, y que probablemente Azorín habría tomado como referente. Por tanto, el nombre se debe a un componente de tal generación, aunque el respaldo definitivo a esta denominación se encuentra en el artículo reiteradamente citado de Pedro Salinas “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, en origen unas cuartillas leídas en el P.E.N. Club, en Madrid, en la sesión del 6 de diciembre de 1935.

⁵ Tales como *La Revista Nueva, Vida Nueva, Alma española, Electra, La vida literaria*, etc.

⁶ A este respecto nos ha resultado útil el libro: SOBEJANO, Gonzalo; *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, y en particular los capítulos “Testimonio y juicios acerca del influjo de Nietzsche en la Generación del 98”, pp. 118-152 y “El influjo de Nietzsche en la Generación del 98”, pp. 153-485.

⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁸ SHAW, Donald; *La generación del 98*, Ed. Cátedra, 1978, p. 29.

En cuanto a quiénes son los que componen la denominada Generación del 98, si nos limitamos al estudio de Pedro Salinas, éstos serían sólo siete: Unamuno (1864), Ganivet (1865), Valle-Inclán (1866), Pío Baroja (1872), Azorín (1873), Maeztu (1874) y A. Machado (1875). Ahora bien, si aceptamos la reflexión de J. L. Abellán cuando escribe que “la expresión ‘generación del 98’ viene, pues, a ser un ‘comodín crítico’ aceptado por el hecho consumado de la costumbre, que se ha impuesto en la historia literaria y que alude a una afinidad de ideología y actitudes”. Desde este punto de vista podemos hablar de *espíritu del 9º*. Entonces, la cuestión se complica y el número de noventayochistas se amplía considerablemente, pues son muchos los españoles de aquel tiempo y no sólo literatos, que participaron de lo que se denomina espíritu del 98. En nuestra opinión, como trataremos de ver después, incluso Dominguez Alvarez en algún momento y de alguna forma participa de este espíritu del 98.

Tenemos así abierto el campo a lo que se ha dado en llamar “noventayochismo menor” o “Epígonos del 98” y que J. L. Abellán¹⁰ justifica escribiendo que “entendemos con esta expresión a todos aquellos autores que, teniendo rasgos noventayochistas en su obra, no podían incluirse propiamente en el censo de la generación, o también aquellos otros que, pudiendo ser admitidos en la misma por sus características, no alcanzan el nivel literario de sus creadores más egregios”¹¹. Como el concepto de epígono, normalmente, es utilizado con un sentido peyorativo para referirse a los continuadores de una escuela que no llegan a la altura de sus predecesores, este autor se ve obligado a matizar el concepto de epígono, aclarando que se refiere a ellos, no como autores que desvirtúan o malogran la obra de los noventayochistas mayores, sino como simplificadores-divulgadores del mensaje de aquellos, pues “al darse en ellos simplificado lo que en los mayores aparece de forma compleja e intrincada, podemos captar mejor el espíritu de su mensaje, que se da en estos como en radiografía”¹². Así, se suelen incluir bajo este epígrafe los nombres de Ricardo Baroja, Manuel Bueno, Gabriel Alomar, Silverio Lanza, José María Salavarría,

⁹ ABELLÁN, J. Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, (5/II La crisis contemporánea, 1875-1935), Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989, pág. 165.

¹⁰ ABELLÁN, J. Luis, *Op. Cit.*, Trata profusamente este tema en los capítulos XXVII “La Generación del 98: marco literario y problemática general” pp. 164-180, y XXXII “La teoría del casticismo y los epígonos del 98”, pp.319-351.

¹¹ *Ibíd.*, p. 331.

¹² *Ibíd.*, p. 332.

M. Ciges Aparicio, Francisco Gradmontagne, Eduardo Gómez Baquero, Navarro Ledesma, Eugenio Noel o Miguel S. Oliver, entre otros muchos.

Ahora bien, pocas generaciones de escritores se han sentido tan sensibilizadas con las artes plásticas, y a la vez tan respaldados por éstas, como los escritores del 98. La lectura de sus obras nos descubre una sensibilidad estética en la que lo pictórico juega un papel de primera importancia: el paralelismo entre los textos literarios y la plasmación del paisaje sobre la tela de tantos cuadros constituye, por otro lado, el ejemplo más evidente¹³. Eso ha hecho que se hable de la “estética del 98” o de “Generación pictórica del 98”. Para justificarlo se dan muchas y variadas razones, entre otras, la relación de amistad que mantuvieron unos y otros, el hecho de que la mayor parte de los escritores del 98 respaldaran con su pluma la obra pictórica de los artistas o que éstos retrataran reiteradamente a los escritores, el paralelismo temático de unos y otros, la reflexión sobre España en la que ambos grupos son coincidentes, el hecho de que algunos de ellos simultaneasen ambas actividades (incluso a veces dentro de la misma familia de lo que son ejemplo Ramiro y Gustavo de Maeztu o Pío y Ricardo Baroja, recordemos también que los Machado tenían un tercer hermano que era pintor) etc. En cualquier caso, de esa generación formaron parte, como figuras destacadas, Aurelio Arteta, Ricardo Baroja, Aureliano de Beruete, Juan de Echevarría, José Gutiérrez Solana, Francisco Iturrino, Gustavo de Maeztu, Joaquim Mir, Jaime Morera, Isidro Nonell, Ramón Pichot, Darío de Regoyos, Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, Pablo Uranga, Evaristo Valle, Ramón Zubiaurre, Valentín Zubiaurre e Ignacio Zuloaga. Incluso a éstos se podía añadir algunos nombres de pintores extranjeros como los de Willian Degouve de Nuncques, Constantin Meunier o Theo van Rysselberghe. No obstante, igual que pasaba en el campo literario, también en el artístico estarían aquellos que responden al espíritu del 98, y que, obviamente, no incluimos aquí porque entonces la lista se haría interminable.

¹³ TUSELL, Javier, y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 13.

Dominguez Alvarez: el paisaje del 98 en el Modernismo portugués.

“Entre los compañeros que estudiaron medicina conmigo, ninguno tan extraño y digno de observación como Fernando Ossorio. Era un muchacho alto, moreno, silencioso, de ojos intranquilos y expresión melancólica. Entre los condiscípulos, algunos aseguraban que Ossorio tenía talento; otros, en cambio, decían que era uno de esos estudiantes pobretones que, a fuerza de fuerzas, pueden ir aprobando cursos.

Fernando hablaba muy poco, sabía con frecuencia las lecciones, faltaba en ciertos periodos del curso a las clases y parecía no darle mucha importancia a la carrera”.

Así comienza *Camino de perfección*¹⁴, la novela de Pío Baroja [1] en la que el paisaje está siempre presente, como cumpliendo la función iluminativa de las tres vías de la experiencia mística, y que junto al *Árbol de la ciencia*, es, quizá, la obra más estimada de Pío Baroja, y la que, en buena parte, confirmó su consagración como escritor.

Si cometiéramos la insolencia de sustituir el nombre del protagonista Fernando Ossorio por el de Dominguez Alvarez, nadie, por mucho que hubiese estudiado la vida artística portuguesa de la primera mitad de este siglo, o por mucha atención que hubiese prestado a las descripciones físicas y a la forma de comportarse de Dominguez Alvarez, se hubiera atrevido a objetar nada, a no ser el hecho innegable de que este pintor portugués nunca estudió para médico.

Sin embargo, hay raras coincidencias en las que la lectura de una novela —novela que comenzamos a leer sin intención comparativa— nos depara personajes que de alguna manera ya nos son conocidos: bien porque nos recuerdan a tipos anónimos que veíamos en la infancia y luego ya nunca los volvimos a ver; porque nos devuelven a otro personaje de ficción que reteníamos de manera imprecisa en la memoria y que ahora, con los nuevos, toma cuerpo; o bien, sencillamente, porque se nos parece demasiado a alguien real que conocemos o intuimos. En estas



1. Pío Baroja por Ricardo Baroja

¹⁴ BAROJA, Pío; *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974.

coincidencias, como materia miscible, cargamos a un personaje con el rostro del otro y ya, por irrespetuoso atrevimiento o extravagante paradoja, terminan siendo el mismo. Con él “representamos” toda la novela.

Tal vez por eso el rostro de Dominguez Alvarez, desde las primeras descripciones, se fue adueñando del personaje de Baroja y juntos, en ajena compañía, los tres —pintor, personaje y lector—, recorrimos *Camino de perfección*: desde la Castellana, cuando “el centro del paseo estaba repleto de coches” (...) en “una procesión interminable de caballos blancos, negros, rojizos, que piafaban impacientes; de coches charolados con ruedas rojas y amarillas, apretados en cuatro o cinco hileras, que no se interrumpían; de cocheros y lacayos sentados en los pescantes con una tiesura de muñecos de madera”¹⁵; hasta el final en “un pueblo de la provincia de Castellón”¹⁶, en el que “las calles (...) inundadas de sol, reverberaban vívida claridad las casas blancas, amarillas, azules (...) a lo lejos veía el mar y una carretera blanca, polvorienta, entre árboles altos, que termina en el puerto”¹⁷. Entre tanto, un largo trecho por Cuatro Caminos, Colmenar, pequeños pueblos de sierra, “de pobres casas desparramadas en una loma”¹⁸, por Rascafría, por la falda de Peñalara, cruzando “cerros llenos de matas de tomillo violadas, campos esmaltados por las flores blancas de las jaras”¹⁹, hasta llegar a Segovia “con un calor bochornoso. El cielo estaba anubarrado, despedía un calor aplastante; sobre los campos abrasados y secos se agitaba una gasa espesa de la calina”²⁰. Detenerse en la ciudad y pasear “por dentro de la catedral, grande, hermosa”²¹, por la iglesia románica de S. Esteban, hasta subir al Alcázar, desde cuyo jardín “se veían a lo lejos lomas y tierras amarillas y rojizas”²², mientras “enfrente, sobre la cintura de follaje verde de los árboles que rodeaban la ciudad, aparecían los bastiones de la muralla y encima las casas, de paredes oscuras y grises, y las espadañas de las iglesias. Como caracola sobre el cáliz verde veíase el pueblo, soberbia floración de piedra y sus torres y sus pináculos se destacaban perfilándose en el azul intenso y luminoso del horizonte”²³. Y desde Segovia

¹⁵ *Ibídem*, p. 17.

¹⁶ *Ibídem*, p. 284.

¹⁷ *Ibídem*, p. 285.

¹⁸ *Ibídem*, p. 74.

¹⁹ *Ibídem*, p. 80.

²⁰ *Ibídem*, p. 106.

²¹ *Ibídem*.

²² *Ibídem*, p. 108.

²³ *Ibídem*, p. 109.

a Illescas “por la venta de Navacerrada a salir hacia Torrelozanes; y de allá pasando por Las Rozas y Aravaca”²⁴, sin entrar en Madrid. Desde Illescas a Toledo, “que ya no era la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado”²⁵, pero donde aún, en la iglesia de Santo Tomé, “en la capilla, bajo la cúpula blanca”²⁶ se podía contemplar *El entierro del Conde de Orgaz*. “En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos. (...) Almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre pálidas frentes”²⁷. Luego dirección a Yécora, y de Yécora a Marisparza y de los “desnudos parajes de una adustez tétrica”²⁸ de Marisparza, por los caminos de Valencia hasta encontrar la luz levantina que ilumina a Fernando Ossorio, (ya sin Dominguez Alvarez), hasta alcanzar la fase unitiva de su experiencia mística.

Pues bien, si Fernando Ossorio viajó por tierras de Castilla y de la Mancha en 1902 (año de la publicación de *Camino de Perfección*), Dominguez Alvarez, aunque fuera treinta años después, hizo un recorrido similar, —Torrelobatón, Riaza, Segovia, Turégano, Toledo, Consuegra, etc.—, con idéntico detenimiento en Segovia y Toledo. Y si desde Toledo se fue a Extremadura y luego hacia el sur, y no siguió a Fernando Ossorio en su recorrido hacia el este, fue, tal vez, porque no tenía, como aquél, posesiones en Yécora; o porque sabiendo de las delicias de Sevilla y no habiendo ido nunca al sur, creyera preferible visitar las tierras de Córdoba, Montoro, Ronda,... a los encantos de Levante. O porque siendo personaje real no acaba donde quiere el autor, sino donde le lleva el destino, que con demasiada frecuencia es al lugar de la infancia, al calor de la querencia.

Con todo, además de los rasgos físicos, hay otras similitudes entre pintor y personaje que hacen la comparación inevitable: los dos tienen relaciones difíciles con sus padres, los dos frecuentaron la universidad sin excesivo entusiasmo, ambos son bastante ajenos a las impresiones que generan, los dos buscaron el contacto con la gente sencilla cuando no simple, los dos, desde su agnosticismo, entraron en conflicto por cuestiones religiosas, los

²⁴ *Ibidem*, p. 116.

²⁵ *Ibidem*, p. 146.

²⁶ *Ibidem*, p. 149.

²⁷ *Ibidem*, p. 150.

dos son pintores —Fernando Ossorio era un estudiante de medicina que abandonó la carrera para dedicarse “a la pintura definitivamente”²⁹ — y los dos, en una fase de su pintura, sin buscarlo, realizan “figuras locas, estiradas unas, achaparradas las otras; tan pronto grotescas y risibles como llenas de espíritu y de vida”³⁰, los dos admiran a El Greco sobre el resto de pintores, los dos realizan un viaje decisivo por Castilla y los dos admiran el mismo paisaje y con distintos lenguajes nos lo describen de la misma manera —hay similitudes inevitablemente entre los cuadros de Dominguez Alvarez y las descripciones que del paisaje castellano hace Pío Baroja.

Entre los dos hay demasiadas coincidencias como para ser sólo un capricho de lector. Demasiadas como para no establecer comparaciones entre el libro más “noventayochista” de uno de los escritores fijos de la, tal vez, mal denominada Generación del 98, y el más noventayochista de los pintores portugueses. Excesivas similitudes como para pasar por alto esa parte de la obra de Dominguez Alvarez que la historiografía portuguesa del arte elude estudiar englobándola bajo el epígrafe de “paisagens da Castela”.

Esta parte de su obra está mal estudiada en Portugal porque no enlaza con referencias artísticas portuguesas; porque en sus antecedentes culturales no encuentran respuestas a las inquietudes que le llevaron a Dominguez Alvarez a plasmar en sus cuadros estos paisajes; porque en Portugal no hay esas llanuras castellanas, desoladas y austeras, rematadas por castillos como molinos quijotescos que las dominan; pues si sus llanuras alentejanas son también secas, sin embargo, son más humildes y afables, como si estuvieran siempre dispuestas a ofrecer la sombra de una encina o a compartir la escasa humedad de sus regatos. Esta parte de la obra de Domínguez Álvarez se describe casi como una extravagancia, una suerte de ensoñación explicable apenas por su origen español, por sus viajes por Castilla, o por una especie de amencia discutible que le hace pintar descampados eriales en vez de hermosos pensiles.

Efectivamente en 1932 Dominguez Alvarez realizó un largo viaje por España. Hasta entonces la visitas, generalmente breves, se habían limitado a Galicia, pero ahora recorre Castilla, Madrid, La Mancha, Extremadura, Andalucía... Es en este tiempo cuando entra

²⁸ *Ibíd.*, p. 242.

²⁹ *Ibíd.*, p. 11.

en contacto directo con el paisaje castellano, frecuenta los museos, estudia de cerca la obra de El Greco, habla con artistas, lee revistas y publicaciones sobre arte, y, sobre todo, conoce más de cerca la obra de los pintores españoles. No sólo la de Joaquín Mir o Sorolla, sino también la de Aureliano Beruete [2], Aurelio Arteta, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Jaime Morera, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, etc., y muy especialmente la de Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga o Gutiérrez Solana.



2. Aureliano de Beruete, *Castillo de San Servando*, 1906, óleo s/lienzo, Col. Juan Abelló

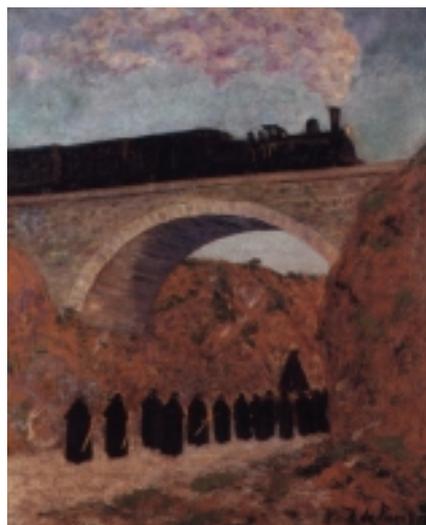
Este conocimiento, sin duda, despertó en él un enorme interés tanto por la forma como por la temática de estos pintores, lo que explica que abandonase los temas que le habían caracterizado hasta entonces, y se centrara de lleno en la pintura de paisajes castellanos. Son “as paisagens de inspiração espanhola” como frecuentemente las ha denominado la historiografía portuguesa, y que enlazan perfectamente con el descubrimiento literario y estético que de Castilla hizo la generación del 98.

Ya hemos visto cómo los hombres del 98 identificaron el declive de Castilla con la decadencia de España y, a partir de ahí, construyeron una imagen estereotipada de Castilla que curiosamente les servía tanto para denunciar la crisis general que vivía el país como para, a través de ella, exaltar la identidad y el pasado de España. En ello, los pintores tuvieron un papel fundamental. Hasta entonces, el paisaje castellano, árido y monótono, no había interesado pictóricamente, se consideraba un paisaje casi impintable. Sin embargo, los pintores de 98 se sienten atraídos por él, e igual que había pasado en la literatura, el paisaje se convierte en un tema de reflexión y de conocimiento. Pasó a ejercer sobre ellos una fascinación ilimitada y Castilla se convierte en el tema preferente de su pintura.

Uno de los primeros que se sienten atraídos por este paisaje es Darío de Regoyos [3 y 4]. Como sabemos, había nacido en Asturias y había sido discípulo en Madrid de Carlos

³⁰ *Ibíd.*, p. 8.

de Haes, luego se fue a Bélgica y allí participó activamente en la vida cultural. Expuso con Verhaeren, Rodenbach y Van Rysselberghe, y más tarde se los trajo a España, aunque el viaje más significativo es el que realizó en 1888, sólo con Verhaeren, que le permitió recorrer sobre todo las tierras de Castilla. De ese viaje se publicó en 1898 *Espagne noire*, con textos de Verhaeren e ilustraciones de Regoyos, que tuvo una gran trascendencia, sobre todo porque dio una imagen



3. Darío de Regoyos, *Sin título*, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

sombría y ancestral de España, la tierra de las procesiones de Semana Santa y de los paisajes desolados, la de los entierros pobres y de los pueblos abandonados. Aunque Regoyos estudió a Cézanne y a Seurat, y destacó sobre todo como un postimpresionista que supo captar como pocos la melancolía de los paisajes del norte, fue también uno de los primeros reivindicadores de Castilla. Viajó por Salamanca, Burgos, Valladolid, etc., y pintó tanto las pequeñas aldeas como los castillos o las catedrales. Por ejemplo, en Valladolid pintó los castillos de Medina del Campo o Peñafiel, y en Burgos pintó reiteradamente la catedral, preferentemente al amanecer o al



4. Darío de Regoyos, *Viernes Santo en Castilla*, Museo de Bellas Artes de Bilbao

atardecer, pues, como él mismo escribió en una carta, “son horas de pintores”³¹. También Dominguez Alvarez como Darío de Regoyos procede de tierras en las que predomina el verdor y la humedad, pero como éste se siente seducido por el aparentemente impintable paisaje de Castilla. También la recorre pintando aldeas y castillos, y como Regoyos prefiere las horas del amanecer y, sobre todo, del ocaso. Pensemos, por ejemplo, en *Paisagem de Castela-Soria, Segovia* (47x59,5) o *Torrelobatón*, y pensemos también en la luz irreal que envuelve a estas visiones.

³¹ BRASAS EGIDO, José Carlos; “Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra” in *Historia del Arte de Castilla y León*, (tomo VIII), Ed. Ámbito, Valladolid, 1994, p. 143.

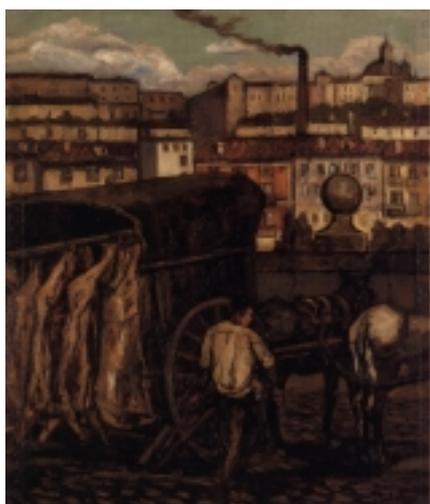
Pero Castilla ejerce también una enorme atracción sobre otro de los pintores admirados por Dominguez Alvarez, Ignacio Zuloaga [5]. Es probablemente éste el pintor que más decididamente contribuye a la difusión pictórica de Castilla y el que mejor traduce plásticamente el sentimiento que provocan las tierras castellanas en los escritores del 98. Con él —ha escrito José Carlos Brasas³²—los paisajes y viejas ciudades castellanas recuperan ahora el más alto protagonismo y pasan a convertirse en lo que se llegó a denominar “el alma de España”, es decir, en un modelo de unidad ideológica que, en realidad, no existía, en una conciencia de sentimiento nacional. El duro yermo castellano se había transformado en la imagen emblemática de España.



5. Ignacio Zuloaga, *Paisaje de Pancorbo*, 1917, óleo s/lienzo, Museo Zuloaga de Zumaia.

El propio Zuloaga dejó escrito cuál era el propósito de su obra:

sintetizar el alma castellana, aún no contaminada por la influencia allanadora y mixtificante de la vida moderna”³³.



6. Gutiérrez Solana, *El carro de la carne*, óleo s/lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Y el porqué de su preferencia por el paisaje castellano:

... yo añoro y persigo, lo mismo en el paisaje que en todo cuanto se ha de convertir en elemento artístico aprovechable, lo pontente, lo recio, lo áspero y hasta lo agrio... Por eso amo tanto a Castilla, por eso Castilla me ha dado la plenitud de sus deslumbramientos y penumbras³⁴.

Tampoco es menor la atracción que Castilla ejerció sobre el madrileño José Gutiérrez Solana [6],

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

algo más joven que los anteriores. Éste, admirador de Regoyos y Zuloaga, también se sintió atraído por la España profunda de las tradiciones ancestrales y el excesivo dramatismo. En 1920, por ejemplo, publicó su libro *La España negra*, que era una especie de homenaje a Darío de Regoyos y a Émile Verhaeren, y en el que transmite una visión cruda y sórdida de Castilla. Este libro es más que probable que lo conociese Dominguez Alvarez y a partir de él supiera de los lienzos ásperos y dramáticos de Solana, de los rostros rudos y enjutos de quienes los habitan, de los barrios humildes y de los ambientes populares —tan barojianos— de muchas de sus telas, y también de los flagelantes y de las procesiones lúgubres, del efectismo de las tallas policromadas —ensangrentadas— de la Semana Santa, de la brutalidad de las corridas de toros³⁵, de la sordidez de los desolladeros, etc.

Por eso, la visita de Dominguez Alvarez a Castilla, aunque pueda parecer un tanto exótica u original a ojos portugueses, no lo es en absoluto para la historiografía española, puesto que durante mucho tiempo los pueblos y las ciudades de Castilla se convierten casi en una peregrinación obligatoria para muchos pintores. Entre los más conocidos podríamos citar, por ejemplo, a Valentín y Ramón Zubiaurre, Pablo Uranga, Gustavo de Maeztu, Francisco Iturrino, Ángel Larroque, Manuel Losada, Adolfo Guiard, Juan Echevarría o Ricardo Baroja. Y también para muchos escultores, recordemos, por ejemplo, los nombres de Victorio Macho, Julio Antonio, Emiliano Barral o Mateo Hernández.

Es probable también que en su viaje por Castilla Dominguez Alvarez viese más de una exposición colectiva de artistas regionales que fueron relativamente frecuentes en los años de la República. Estas exposiciones, casi siempre organizadas por los ayuntamientos y las diputaciones provinciales, le servirían para reafirmarse en la obra que estaba pintando, pues la mayor parte de los artistas locales recurren también a los asuntos castellanos, no sólo porque se sienten seducidos por sus propios motivos, sino también, y sobre todo, porque son conscientes de la seducción que esos motivos ejercen en los pintores foráneos.

³⁵ También tenemos constancia de que Dominguez Alvarez pintó algunos cuadros sobre corridas de toros, sin embargo, nunca se han expuesto y es probable que se hayan perdido.

Nos hemos referido en otro apartado de este trabajo a las constantes alusiones que Dominguez Alvarez hace a la pintura española en los artículos que publica en el *Jornal de Noticias*, los mismos son también la prueba de que conoce y admira a los pintores de la Generación del 98. Son, como decimos, sencillamente referencias y no estudios, pero en ellos se cita repetidamente a Solana, Zuloaga, Regoyos, los hermanos Zubiaurre, etc. No obstante, no se trata aquí de enumerar las alusiones que Dominguez Alvarez hace a estos pintores, sino de poner en relación parte de su obra con la llamada generación pictórica del 98, de la que en buena parte es deudora y sin la que, a nuestro entender, difícilmente se puede hacer una buena lectura de la obra de Dominguez Alvarez.

Consideramos que los llamados “paisagens da Castela” son fruto de la influencia y de la admiración que Dominguez Alvarez sintió por los pintores de esta generación. Y eso trataremos de demostrar en las siguientes páginas. Para ello enunciamos algunas de las características atribuidas a la llamada Generación pictórica del 98 y las ponemos en relación con la obra de Dominguez Alvarez.

- **Exaltación del paisaje castellano.** Dominguez Alvarez tiene una buena parte de su obra, la peor estudiada por otra parte, que enlaza perfectamente con esta exaltación del paisaje castellano tan propia de la generación del 98. Para ésta, el paisaje de Castilla personaliza la esencia y la raíz última de lo español³⁶. De ello son prueba las descripciones que de su paisaje hacen, entre otros, Francisco Giner de los Ríos o Miguel de Unamuno, y que ha estudiado muy bien Carmen Pena en su ensayo *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*³⁷.

Uno de los primeros reivindicadores de ese paisaje fue, como decimos, Francisco Giner de los Ríos, el fundador de la Institución Libre de Enseñanza, que, como sabemos, ejerció una enorme ascendencia sobre sus discípulos y favoreció una profunda reflexión entre la intelectualidad española. De hecho, la Institución Libre de Enseñanza, consideraba, dentro de un espíritu roussoniano, que la juventud madrileña debía orientarse hacia las montañas para recobrar su deseable vinculación al medio natural y, de

³⁶ BRASAS EGIDO, José Carlos; “Castilla en el arte español del siglo XX” in *Homenaje a Castilla*, Banco de Bilbao, Madrid, 1982.

³⁷ PENA, Carmen; *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Ed. Taurus, Madrid, 1982.

alguna manera, dar la espalda a la vida insalubre y poco higiénica, material y espiritualmente, de la capital³⁸. En ese contexto hay que entender estas palabras:

Jamás podré olvidar una puesta de sol, que allá en el último otoño, vi con mis compañeros y alumnos de la Institución Libre desde cerca de las Guarramillas. Castilla la Nueva nos aparecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa, fundida por igual con los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, oscuro, amoratado, como si todavía lo bañase el lago que lo cubría en época lejana. No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa³⁹.

Hasta entonces Castilla había estado siempre ahí, con sus llanuras inmensas, con su monotonía de trigales, con sus lomas moteadas de oscuras encinas, su cielo tersamente azul; y sin embargo, nunca se la había encontrado bella, nunca se la había cantado⁴⁰. En cambio, ahora, los hombres del 98 la vindican y la admiran, sobre todo, porque ven en ella no sólo un espacio de contemplación, sino también, y sobre todo, de reflexión. Así Miguel de Unamuno escribe:

Para conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma —lo que llamamos su alma—, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra⁴¹.

Antonio Machado la canta

(...) Castilla la gentil y la bravía,
la parda y la manchega.
¡Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacia los mares;
Castilla de los páramos sombríos,
Castilla de los negros encinares.

³⁸ MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; “Paisaje para un cambio de siglo” in *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 81.

³⁹ GINER DE LOS RÍOS, Francisco; *La lectura*, 1915. Tomo 1. Tomado de TUSELL, Javier, y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 230.

⁴⁰ FRANCO, Dolores; “Generación del 98” in *Diccionario de Literatura Española*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 385.

(...) Castilla de grisientos peñascales,
pelados serrijones,
barbechos y trigales,
malezas y cambrones,
Castilla azafranada y polvorienta,
sin montes, de arboles purpurinos,
Castilla visionaria y soñolienta
de llanuras, viñedos y molinos⁴².

También Dominguez Alvarez en obras como *Consuegra*, *Villaluenga*, *Castelo de Turégano*, o en las muchas visiones de Toledo, de Segovia, etc. exalta claramente este paisaje. Son paisajes que se caracterizan por la sobriedad y la rudeza. Vistas amplias sin elementos ornamentales que las dulcifiquen. Es la Castilla concisa y seca, noble, austera y uniforme.

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!
(Antonio Machado; *Campos de Castilla*, XCVIII-A orillas del Duero)

Los de Dominguez Alvarez también son panoramas ásperos, paisajes que envuelven poblaciones silenciosas, solitarias, sobrias construcciones de piedra, imperecederas como inabarcable es la llanura de donde fueron arrancadas para ser muro o esquina, jamba o merlón.

- **Admiración por El Greco.** La admiración de Dominguez Alvarez por El Greco, está en perfecta sintonía con la que hacia éste sintieron los pintores españoles del cambio del siglo. El Greco, como pintor proto-expresionista y moderno, se convirtió en la referencia

⁴¹ UNAMUNO, Miguel; *Obras Completas*, Ed. Esceliner, Madrid. Vol. 1, p. 282.

obligada, en la admiración más compartida por los nuevos, porque como señala Jonathan Brown, “durante el primer tercio del siglo XX, El Greco pareció convertirse en todo para todos”⁴³. En esa admiración hubo una total coincidencia entre la generación literaria y la generación artística, y de hecho, el descubrimiento de El Greco —y del Toledo en que vivió— fue un factor aglutinante del carácter generacional cuyos ecos no resulta difícil rastrear también en el ensayo o en la historiografía⁴⁴.

Dominguez Alvarez, como los noventayochistas, admiró, sobre todo, su paisaje, que como pronto adivinó Marc suponía la fusión del expresionismo con el misticismo⁴⁵. Prueba de esta admiración son las constantes alusiones, bien como meras exaltaciones de lo bien hecho, o como comparaciones elogiosas, que Dominguez Alvarez hace al “pintor de Toledo” en ese puñado de artículos que, bajo el epígrafe más común de “Comentarios sobre Arte”, escribió en el *Jornal de Notícias* entre 1935-1940. No obstante, no vamos a insistir más en un aspecto que ya está suficientemente tratado en otro apartado de este trabajo.

Las ciudades castellanas como tema pictórico. Dominguez Alvarez es también en este sentido un pintor noventayochista, no sólo porque pinta reiteradamente a Toledo, a Segovia o a Soria, sino porque lo hace con el mismo espíritu que Carmen Pena atribuye a los noventayochistas cuando escribe “la ciudad en el paisaje español no tiene nada que ver con la descripción de la vida de la misma y de sus personajes, como en la pintura impresionista francesa, puesto que en estas ciudades francesas bulliciosas y plenas de una vida tranquila y poderosa, ciudad y vida son una misma cosa, mientras que en nuestras provincianas y agrarias ciudades castellanas, descritas por pintores y escritores, sus habitantes parecen no existir, anotándose la vida de la ciudad en relación con el campo frecuentemente, más que con sus habitantes”⁴⁶.

Alto soto de torres que al ponerse

⁴² MACHADO, Antonio; *Poesías completas* (Campos de Castilla, CXLIII-Desde mi rincón) [Edición crítica de Oreste Macrì], Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 591.

⁴³ BROWN, Jonathan; “El Greco, el hombre y los mitos”, in *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 26.

⁴⁴ TUSELL, Javier; “La estética de siglo” in *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁶ PENA, Carmen; *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 104.

tras las encinas que el celaje esmaltan
dora a los rayos de su lumbre el padre
Sol de Castilla;

bosques de piedras que arrancó la historia
a las entrañas de la tierra madre,
remanso de quietud, yo te bendigo,
¡mi Salamanca!

Miras a un lado, allende el Tormes lento,
de las encinas el follaje pardo
cual el follaje de tu piedra, inmole,
denso y perenne.

Y de otro lado, por la calva Armuña,
ondea el trigo, cual tu piedra de oro,
y entre los surcos al morir la tarde
duerme el sosiego⁴⁷.

En todas las obras de Dominguez Alvarez sobre ciudades castellanas podemos ver cómo estas características se cumplen plenamente, incluso no es que los habitantes parezcan no existir, es que no existen; y por lo tanto, la ciudad no sólo está más en relación con su paisaje que con sus habitantes, sino que está exclusivamente en relación con el paisaje. Es el paisaje mismo.

Paisaje sin figuras. Señala así mismo Carmen Pena que el paisaje del 98, es un paisaje sin figuras, y citando a Laín Entralgo considera que éstas serían vistas por los noventayochistas “como un elemento perturbador del paisaje”, argumentando a continuación que con estas ausencias “se tiende a reforzar (...) ciertos estados anímicos, que hacen caer al espectador, o al lector, en el mismo estado melancólico con el que el pintor y el escritor lo contemplaron”⁴⁸. Pues bien, todo esto es aplicable a Dominguez Alvarez. En ninguno de sus cuadros referidos al paisaje castellano *Villaluenga*, *Paisagem de Castela-Soria*, *Riaza*, etc., aparece la figura humana. El paisaje es el único protagonista. Son campos extensos, altozanos, castillos, incluso molinos, pero siempre

⁴⁷ UNAMUNO, Miguel; *Poemas de los pueblos de España* (edición de Manuel García Blanco), Ed. Cátedra, Madrid, 1980, p. 47.

todo es paisaje sin figuras. No hay nada vivo, a no ser la vida lenta del propio campo castellano.

Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones⁴⁹.

En relación con lo anterior está también lo que podríamos llamar el **predominio del mundo rural**. Argumenta Javier Tusell, al caracterizar la sensibilidad común que compartieron literatos y pintores, “el tremendo peso de la España rural, tan presente en muchos cuadros de este tiempo”⁵⁰. También en los cuadros de Dominguez Alvarez son frecuentes los núcleos rurales. Pequeños pueblos, algunos sin identificar, en medio de una enorme llanura —obras como *Paisagem com torre de Igreja, Rua de Castela, Sin Título* (14 x 22,5), etc.— son sugerencias de silencio, de apatía, de calma pesada que contempla el cortejo del tiempo. Nadie va al campo, ni vuelve, ni lo sufre o lo disfruta. No hay niños, ni hombres arando, ni mujeres que salen a la puerta. Hay paisaje y construcción. Espacio y silencio. Todo está en el cuadro, lo real y lo pintado. Dominguez Alvarez no atrapa el momento, sino que se deja atrapar por la quietud y es esa atemporalidad la que se refleja en el lienzo.

Verdes y negros. Reflexionaba el profesor y crítico Francisco Calvo Serraller⁵¹ en el coleccionable “Memoria del 98”, que con motivo de aquel centenario publicó el periódico *El País*, que el descubrimiento y la valoración que, dentro y fuera de España, tuvo la obra de El Greco, se debió, en buena parte, a la espiritualidad con la que el pintor cretense trataba el tema de lo “negro” en España, en “el reviramiento de la paleta española en el negro y verde en vez del negro y pardo tradicional; esto es: la transformación del naturalismo español en algo enfáticamente místico o, si se quiere, en algo fantástico, imaginativo, enloquecido, ‘surrealizante’”.

⁴⁸ PENA, Carmen; *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 100.

⁴⁹ MACHADO, Antonio; *Poesías completas* (Campos de Castilla-CII-Orillas del Duero) [Edición crítica de Oreste Macrí], Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 499.

⁵⁰ TUSELL, Javier; “La estética de siglo” in *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 50.

Esto es más o menos lo que dice la crítica portuguesa sobre esa parte enigmática de la obra que Dominguez Alvarez se trajo de España. Si “el verde de la mística tamizó la Castilla soñada por el 98”, como escribe Calvo Serraller, es ahí donde hay que buscar el porqué de los verdes o de los verdes-negros de obras como *Segovia*, *Toledo* o *Torrelobatón*, son verdes oscuros, casi negros, aceitunos, tan lorquianos por otra parte, que se juntan y se hunden, que se asoman y se ocultan para hacer verde el ocaso, o ya la noche. ¿Será ésa la gama de verdes que tanto inquietaba a Fernando Lanhas cuando al estudiar su obra se preguntaba adónde habrá ido este Álvarez, ingenuo y naïf, qué mundos anduvo, para traer consigo esos verdes que aquí no había?

Zuloaga antes que Sorolla. Otro aspecto que acerca a Dominguez Alvarez de los noventayochistas es su predilección por Ignacio Zuloaga antes que por Joaquín Sorolla. Escribe Javier Tusell⁵² que Sorolla no tuvo tras de sí una apoyatura comparable a la de Zuloaga en el mundo de la intelectualidad literaria del fin de siglo. Pocos escribieron acerca de él y cuando lo hicieron se pronunciaron de un modo que le situaba en un distinto (e inferior) plano al del pintor vasco. Javier Tusell cree que quizá fue Regoyos quien imbuyó a todos sus amigos escritores la idea de que Sorolla no era más que un pintor habilidoso capaz de conseguir ventas espectaculares, pero por el procedimiento de vender pintura facilona. Esa opinión, compartida en términos generales por casi la totalidad de la llamada generación del 98, alcanzó el máximo de crueldad —escribe Javier Tusell— en aquella frase de Machado al referirse al “clamor de los mercaderes de muelles de Levante”⁵³.

Es cierto que en los escritos de Dominguez Alvarez no se establecen comparaciones entre uno y otro, ni hay exaltaciones explícitas de uno y descalificaciones del otro, sin embargo, el primero aparece como un gran pintor de influencia siempre positiva, mientras que no sucede lo mismo con Sorolla, cuya influencia puede ser perjudicial o incluso negativa. Por ejemplo, cuando analiza la obra de Francisco Llorens escribe: “La influencia de Sorolla en Llorens sólo fue perjudicial para éste. La paleta exuberante del

⁵¹ CALVO SERRALLER, Francisco; “Ciudad y paisaje”, in *Memoria del 98*, El País, Madrid, 1998, p. 280.

⁵² TUSELL, Javier; “La estética de siglo” in *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 65.

⁵³ *Ibíd.*

gran maestro levantino iba deturpando el temperamento galleguista de Llorens”⁵⁴. Efectivamente, Dominguez Alvarez prefiere la sobriedad cromática de Zuloaga a la sensualidad colorista de Sorolla. Y en ello es coincidente con las preferencias de los hombres del 98, quizá porque su visión de España estaba más cerca de la interpretación castiza, trágica, un tanto expresionista y un poco esperpéntica de Zuloaga que de la más amable, optimista y luminosa de Sorolla. También la obra más valorada de Dominguez Alvarez está mucho más cerca de la pintura de Zuloaga que de la de Sorolla.

La particular admiración por Segovia. De todos los paisajes castellanos de Dominguez Alvarez los más abundantes son los de Segovia y de Toledo. Esto puede parecernos casual, sin embargo, no lo es. Estas dos ciudades tuvieron un particular protagonismo entre los pintores noventayochistas. De Toledo ya hemos hablado a propósito de El Greco y por tanto no vamos a ser reiterativos, sí convendría, sin embargo, hacer algunas observaciones sobre Segovia.

En la ciudad existía cierta tradición artística de la que eran ejemplo los madrileños Vicente Cutanda y Xavier de la Pezuela, así como Sanz Hernando y Larios Delgado. En 1882 la visitó y la pintó Darío de Regoyos (*La diligencia de Segovia* o *Plaza de un pueblo*), pero no será hasta el cambio de siglo cuando la ciudad alcance su particular protagonismo. En ello tuvo mucho que ver el hecho de que Ignacio Zuloaga la eligiese como lugar de residencia en 1898. Anteriormente, Zuloaga había visitado varias veces la ciudad invitado por su tío el ceramista Daniel Zuloaga y por eso, seducido por el ambiente castellano, decide establecerse de quieto. A partir de ahí Segovia se convierte en un lugar de encuentro de pintores, y su paisaje en el prototipo de paisaje castellano.



7. Ignacio Zuloaga, *La catedral de Segovia*, 1909, óleo s/lienzo, Museo Zuloaga de Pedraza

⁵⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

Zuloaga no sólo pinta la ciudad [7], que lo hace reiteradamente y a distintas horas — en algunos casos ofreciéndonos visiones nocturnas que son antecedentes claros del *Torrelobatón* de Dominguez Alvarez—, sino también las tierras de alrededor Turégano, Cuéllar, Pedraza, etc. También recrea los edificios históricos, sobre todo la catedral gótica, y lo hace desde distintas vistas. De las mismas ha escrito Brasas Egido, “son lienzos de una espectacular fuerza dramática, con un tratamiento de celajes y luces directamente inspirados en El Greco”. O sea, lo mismo que se ha dicho reiteradamente de los paisajes castellanos de Dominguez Alvarez. Ciertamente, la presencia de la obra de Zuloaga en la de Dominguez Alvarez parece algo incuestionable.

Al rebufo de Zuloaga fueron muchos los pintores que se interesaron por Castilla, incluso que se instalaron con él en Segovia. El ejemplo más claro es el del alavés Pablo Uranga, que era muy amigo suyo y con él compartió estudio y realizó muchos viajes por los pueblos de la provincia. También fueron visitantes asiduos de Segovia los hermanos Zubiaurre, Valentín [8] y Ramón, que tenían un estudio en el palacio del conde de Cheste — sordomudo como ellos— y que nos han dejado muchos paisajes segovianos, casi siempre escenas rurales, en las que son frecuentes los castillos en ruinas, las ermitas y las procesiones populares.



8. Valentín de Zubiaurre, *Arrantzales de Ondárroa*, 1907, óleo s/lienzo, Col. Bilbao Bizkaia Kutxa

Una visión distinta de Segovia es la que nos ofrece Joaquim Sorolla que también se sintió atraído por Segovia y pasó largas temporadas en La Granja de San Ildefonso pintando, sobre todo, distintos aspectos de los jardines del palacio.

En cualquier caso son muchos los pintores de este tiempo que, forasteros como Dominguez Alvarez, se sienten atraídos por Segovia y la pintan reiteradamente, valgan como ejemplo los nombres de García Lesmes, Cristóbal Ruiz, Gómez Alarcón, Núñez Losada, Martínez Vázquez, Ricardo Marín, Moreno Carbonero, Eduardo Chicharro, López Mezquita, Martín Rico, Manuel Bedito, etc. Además están también los pintores

segovianos como Tablada Maeso, Roldán Esteban o Jesús Unturbe; o incluso algunos pintores extranjeros, como el americano Mauricio Fromkes o los franceses Charles Cottet, Rene Prinet o Paul de Castro, que llegó a Segovia en 1932, el mismo año que la visitó Dominguez Alvarez. Y todos ellos convirtieron a la ciudad en el motivo de sus obras, y no sólo a ésta, sino también a las tierras y a los monumentos de la provincia. Aspectos de Turégano, Riaza, Sepúlveda o Cuéllar fueron pintados reiteradamente por estos artistas. Por eso, lo que tiene de original la obra de Dominguez Alvarez en Portugal no lo puede tener nunca en España, sin embargo, la orfandad en la que la misma se encuentra en tierras portuguesas se convierte en tradición a este lado de la frontera. De ahí que la extrañeza que estos paisajes causan en la historiografía portuguesa sólo pueda entenderse por el desconocimiento que existe en Portugal sobre la tradición pictórica española⁵⁵.

Por otra parte, el tipo de paisaje que realiza Dominguez Alvarez cuando, siguiendo las rutas de los hombres del 98, se adentra en la meseta castellana, responde muy bien a las características pictóricas que Brasas Egidio⁵⁶ atribuye al **paisajismo noventayochista**. Escribe el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca que frente al paisaje meramente pintoresco, en unos casos, o grandilocuente en otros, en el que se describían aspectos puramente geológicos y geográficos, ahora se impone una visión más sólida y de mayor sencillez, que valora tanto los poéticos rincones urbanos y rurales de las viejas poblaciones castellanas, como, sobre todo, la exaltación de los inmensos campos y llanuras de la meseta. En estrecha relación con esa sinceridad y fidelidad al natural se deja notar también la preocupación por la captación de la luz y las variaciones cromáticas, así como una mayor libertad de ejecución y espontaneidad de factura. Todo ello es perfectamente atribuible a los paisajes castellanos de Dominguez Alvarez.

Así, otra de las características que se considera común a los hombres del 98 y de la que participa Dominguez Alvarez, es lo que podríamos definir como **presencia del pasado**. Esta manera de mirar a Castilla dentro del tiempo, esto es, con su pasado, pero también con su presente y su futuro es lo que reflejan los cuadros como *Villaluenga*,

⁵⁵ Este desconocimiento es lógico si tenemos en cuenta que la historiografía portuguesa del arte se rige por los patrones de la tradición francesa. En cualquier caso, este desconocimiento es siempre menor que el que la historiografía española tiene de la pintura portuguesa.

Castelo de Turégano, Paisagem de Castela, Torrelobatón, Consuegra, etc. Todos ellos reflejos de construcciones nobles, catedrales, iglesias, castillos, que hablan de otros tiempos, como si estuviesen presentes para decir que antes de este silencio hecho paisaje hubo otro tiempo en el que lo que ahora es silencio, ruina o motivo, fue entonces poder o dominio. Esa presencia casi constante de castillos, iglesias o cruceros, son sin duda hitos referenciales de lo que en otro tiempo fue poder. Son pues, símbolos de un pasado histórico. Símbolos hoy desmantelados, argumentos sin valor de futuro; pero al mismo tiempo, son inevitables posos del pasado, referencias vigentes y memoria ineludible para cualquier tiempo futuro. Es la misma España que Antonio Machado admira en *Elogios* cuando en el poema “Desde mi rincón” escribe:

¡ Y este hoy que mira ayer; y este mañana
que nacerá tan viejo! (CXLIII, 239)

La misma que le hace gritar en “A orillas del Duero”:

“¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!” (CII, 143)

O cuando escribe en otro poema homónimo:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?

¿Paso? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra. (XCVIII, 137)

⁵⁶ BRASAS EGIDO, José Carlos; “Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra” in *Historia del Arte de Castilla y León*, (tomo VIII), Ed. Ámbito, Valladolid, 1994, p. 158

Es a esta presencia de pasado, a la que parece aludir Azorín cuando hablando de El Toboso escribe “Veis una ancha extensión de campo llano cubierta de piedras grises, de muros rotos, de vestigios de cimientos”, ruina y silencio que le lleva al autor, en dolorosa reflexión, a preguntarse cómo ha llegado el Toboso a este grado de decadencia, qué fueron de aquellos tiempos de Don Quijote ...

Pero estos vestigios de pasado muestran también la esencia de su paisaje, restos con los que el tiempo aún no pudo, y que vienen a representar aquello que algunos estudiosos han dado en llamar “la tradición eterna”, que serviría para explicar cómo pueblos que pasan a lo largo de generaciones sucesivas por distintas renovaciones, no pierden, sin embargo, su idiosincrasia: esencia de carácter con la que no se atreven las mudanzas y que es respetada por todos los cambios, como los tiempos y las modas respetan los edificios viejos, atreviéndose apenas a dejarlos hechos ruinas o camuflarlos en feos reconstrucciones. Es el mismo respeto con el que nos volvemos a nuestros antepasados, excusándoles injusticias y vilezas, agradeciéndoles el nombre y el origen, sin querer saber nada más, porque nada más es necesario. Así, con ese respeto instintivo e incierto, hay que observar los muros viejos de la tierra por la que andamos, los castillos desdentados a los que nos conducen las calles empinadas, el empedrado firme de las vías principales. Y así hemos de mirar los paisajes castellanos de Dominguez Alvarez, porque es ese respeto el que reclaman las torres y murallas de sus cuadros.

Mas en esa presencia constante del pasado se expresa también una relación sutil entre la historia y el paisaje. Relación que era manifiesta en la estética del 98 y que en Dominguez Alvarez también está presente, aunque para la imagen que tenemos de él — imagen de hombre ingenuo sin pretensiones intelectuales— pueda resultar forzada. Pues bien, puede ser cierto que esa relación sea más sutil en Alvarez que en otros pintores españoles como Zuloaga, Iturrino, los hermanos Zubiaurre, etc., quizá no sea tan explícita como lo es en la literatura de Azorín o de Unamuno, tal vez esté apenas enhebrada, pero innegablemente existe. Dominguez Alvarez, mucho más culto de lo que dicen los rumores, había leído y reflexionado sobre la estética de los noventayochistas, y, por tanto, también sobre esta relación entre historia y paisaje; incluso hay alusiones claras a esta relación refiriéndose a terceros pintores, lo que prueba que es consciente de su existencia. Así, por ejemplo, a propósito de Carlos Lezcano escribe que es “uno de los más

extraordinarios paisajistas de Castilla, autor de muchos cuadros que se pueden considerar verdaderas páginas pictóricas, evocativas de la pasada grandeza castellana”⁵⁷, y cita para argumentarlo las obras *Castillo de la Mota* y *Simancas al crepúsculo*, etc. No podemos negar, por tanto, que si Dominguez Alvarez encuentra admirable esta relación en las obras de otros pintores, no fuese él, de alguna manera, a pretender lo mismo cuando pintaba obras de temática similar, como lo son, por ejemplo, *Castelo de Turégano*, *Riaza*, o *Villaluenga*. Por eso nos parece difícil que no la compartiera, y si tal vez esta relación no fue la razón decisiva que le llevó a pintar este tipo de cuadros, no cabe duda de que al menos no la ignoraba, y en último caso, fue libre al emularla, ya fuera por descomprometida evasión estética, afecto compromiso o sincera motivación espontánea.

De cualquier manera, con este tipo de obras, Dominguez Alvarez aportó al enramado artístico portugués una visión lírica del paisaje castellano que es, indudablemente, una reflexión poética sobre el mismo, pero también una reflexión sobre su pasado, sobre el tobogán que, partiendo de la grandeza de la Castilla medieval y moderna, desemboca en la España en crisis de finales de siglo. En los paisajes castellanos de Dominguez Alvarez está presente el misticismo y el espiritualismo de El Greco, pero también el dolor y la profunda melancolía histórica de los hombres del 98.

Además de estas características, podemos añadir otras como es, por ejemplo, el **protagonismo que alcanza el árbol** en la pintura moderna, simpatía de la que también participa Dominguez Alvarez. Esta presencia del árbol, tan frecuente en la pintura de Beruete, es tan propia de la estética noventayochista como pueda serlo el expresionismo más o menos bronco de Solana o Zuloaga, porque como escribe Carmen Pena “conviene saber que también con frecuencia el 98 transmite en la descripción de sus paisajes una evasión lírica y una íntima sensualidad, en contacto con el Modernismo”. En Dominguez Alvarez, los árboles no son, ciertamente, los protagonistas, sino siluetas que ordenan el espacio enriqueciéndolo, no sólo por las formas, sino, sobre todo, por los colores: gamas distintas de verdes, acordes de tonos que informan sobre la hora del día o el estado del tiempo atmosférico. Son también semblantes, sugerencias anímicas que implican a quien

⁵⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte: un grande artista galego o pintor paisagista António Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

los mira. Abundan, como en los poemas de Machado, los pinos, las retamas, las encinas, las hileras de olmos a la orilla del río...

¡Encinares castellanos
en laderas y altozanos (...)
El pino es el mar y el cielo
y la montaña: el planeta.(...)
Los chopos son la ribera,
liras de la primavera ...
(A. Machado, "Las encinas" *Campos de Castilla*)

Hay otra característica que se suele señalar para resaltar las peculiaridades de la Generación del 98, y que Laín Entralgo ha sintetizado al afirmar que "los cantores del paisaje castellano son auténticos **descubridores de Castilla**, y acaso por eso pueden ser inventores de una Castilla"⁵⁸ Si reparamos en el lugar de nacimiento de los principales componentes de la generación del 98, comprobaremos que pocos conocieron Castilla desde su infancia. Así, la gran mayoría de la generación literaria procede de zonas exteriores a la meseta: Unamuno, Maeztu, Baroja y Bueno nacieron en el País Vasco, Valle Inclán y Menéndez Pidal en Galicia, los hermanos Machado en Sevilla, Ganivet en Granada, Azorín en Alicante...

Si nos referimos a la generación pictórica, exceptuando los casos más o menos accidentales de Solana y de Valentín Zubiaurre, ambos nacidos en Madrid, pero de origen montañés el primero y vasco el segundo, y el caso más claro de Aureliano de Beruete que también nació en Madrid; el resto de los pintores son todos descubridores de la Meseta, así: Aurelio Arteta y Juan de Echevarría nacieron en Bilbao, Gustavo de Maeztu y Pablo Uranga lo hicieron en Vitoria, Ramón de Zubiaurre en Garay (Vizcaya) e Ignacio Zuloaga en Éibar (Guipúzcoa), por tanto todos ellos eran vascos como Valentín Zubiaurre aunque, como hemos dicho, naciese en Madrid, o como Francisco Iturrino que lo hizo en Santander en 1864 o Ricardo Baroja nacido accidentalmente en Minas de Río Tinto. Del resto de artistas de la denominada generación pictórica del 98, otra buena parte eran catalanes, como el escultor Julio Antonio (Antonio Julio Rodríguez Hernández) natural de Mora de Ebro, en Tarragona, o Jaime Morera nacido en Lérida; y, particularmente,

barceloneses: Joaquín Mir, Ramón Pichot Gironés y Santiago Rusiñol. Luego, Darío de Regoyos y Evaristo Valle eran asturianos, mientras Julio Romero de Torres era cordobés y Joaquín Sorolla había nacido en Valencia. Por tanto, la gran parte de los pintores que solemos citar cuando hablamos de la estética del 98, tienen también, como los literatos, procedencia extrameseteña. Pues bien, de éstos, una gran parte se sintieron, en mayor o menor medida, atraídos por Castilla. Ignacio Zuloaga pinta continuamente a Segovia, y en general el paisaje castellano tiene casi siempre un lugar privilegiado en su obra; Valentín Zubiaurre también pasó largas temporadas en esta ciudad castellana invitado por el conde de Cheste, de las que ha dejado una importante muestra de cuadros; su hermano Ramón Zubiaurre, también compartió su admiración por Segovia y luego por Salamanca, siendo prueba de su “castellanismo” el conocido retrato de Unamuno con el paisaje meseteño de fondo. Francisco Iturrino también se sintió atraído por el paisaje castellano, particularmente en los años liminares del siglo, como Juan de Echevarría [9], pintor por excelencia de la generación literaria, pero también agradecido viajero castellano, como se refleja en sus cuadros de Ávila o los de la pequeña localidad de Pampliega. Y así tendríamos que seguir hablando de Aurelio Arteta, Pablo Uranga, Evaristo Valle, Gustavo de Maeztu, etc.



9. Juan de Echevarría, *Pampliega*, 1920, óleo s/lienzo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Dominguez Alvarez, como muchos de ellos, también llegó tarde a Castilla y como casi todos pasó de viajero a pretendiente. Sus obras datadas son todas de los años treinta, cuando el pintor tenía más de veintiocho años. Acostumbrado desde nacimiento a los paisajes verdes del norte portugués —como les debió suceder a gran parte de los escritores y pintores de la generación finisecular—, el encuentro con Castilla y sus amplias y yermas llanuras, particularmente áridas y desoladoras en verano, produjeron en él una fuerte impresión. Esta **impresión de Castilla** puede entenderse, al menos, desde un triple ejercicio antitético:

humedad-sequía,
 escabrosidad-llanura
 vegetación-aridez

⁵⁸ LAÍN ENTRALGO, Pedro; *La Generación del 98*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1967, p. 30.

Resulta innegable que el contraste entre la **humedad** del paisaje conocido y la **sequedad** del paisaje descubierto, con la gran cantidad de gamas y matices cromáticos que esto supone, no podía pasar desapercibida ante los ojos de un pintor que era, además, tuberculoso. Tanto el paisaje como la enfermedad reaccionan de manera distinta ante el clima mediterráneo con fuerte influencia atlántica (incluso podíamos hablar de clima atlántico con acusados rasgos mediterráneos) que caracteriza a la zona de Oporto, como ante el clima mediterráneo continentalizado que predomina en Castilla. El ambiente húmedo de su infancia —bien en su Oporto natal o en la Galicia materna—, la lluvia fina y frecuente de las borrascas del frente polar que ya había pintado en años anteriores —*Chuva , À Chuva*— parecían hechos para ilustrar aquel poema de Rosalía de Castro de *En las orillas del Sar*

Cenicientas las aguas; los desnudos
árboles y los montes, cenicientos;
parda la bruma que los vela, y pardas
las nubes que atraviesan por el cielo:
triste en la tierra el color gris domina,
¡el color de los viejos!⁵⁹

Este gris húmedo que describe Rosalía y que Dominguez Alvarez conocía desde la infancia contrasta ahora con el amarillo seco de Castilla. La presencia constante de nubes en los días de borrasca, se torna persistencia de sol en los estables días anticiclónicos. El sol lo llena y seca todo, hasta hacerse:

Lluvia de oro,
sobre ti el regio sol de Castilla,
pelícano ardiente
(“Atardecer de estío en Salamanca”⁶⁰).

o ya solidificado

Oro en sillares de soto

⁵⁹ CASTRO, Rosalía; *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 615.

en las riberas del Tormes
(Miguel de Unamuno, “Salamanca, Salamanca”⁶¹).

Y este soto dorado del que habla Unamuno es como aquél otro machadiano que bajo el *índigo cielo*

allá se yergue un soto de verdes alamillos
tras leguas y más leguas de campos amarillos
(A. Machado “La mujer manchega” *Campos de Castilla*).

Observamos así que el contraste humedad-sequía es, por tanto, un contraste cromático al que no pudo ser impasible Dominguez Alvarez. El impacto visual debió generar en él una necesidad de experimentar con los colores, un estímulo grande por captar pictóricamente las imágenes iridiscentes a las que era de alguna manera ajeno. Esta perturbación estimulante le lleva a considerar el paisaje como algo superior, generador de un sentimiento casi místico.

Dicotomía **llanura-escabrosidad**. Por otra parte, la inmensa llanura de Castilla debió provocar en el pintor portugués algo parecido a lo que Westphal describió en 1871 como un estado especial de angustia que sobrecogía a ciertas personas cuando tenían que cruzar grandes espacios libres o descubiertos (estado anímico al que se denomina claustrofobia). Igual que las personas nacidas y criadas en las llanuras meseteñas tienen necesidad de confundir infinito y horizonte y les provoca una angustia casi claustrofóbica los terrenos excesivamente abruptos o montañosos; las inabarcables llanuras castellanas debieron provocar en Dominguez Alvarez una sensación cercana a la agorafobia.

Hundirse en la paramera,
enjuta cama del cielo,
la que enfurtieron la hoguera
del sol desnudo y el hielo;
hundirse en la ancha llanura
que el aire ciñe y corona
donde es el suelo la altura
que el cenit nos escalona;

⁶⁰ UNAMUNO, Miguel; *Poemas de los pueblos de España* (edición de Manuel García Blanco), Ed. Cátedra, Madrid, 1980, p. 47.

(Miguel de Unamuno “Paramera de Castilla”⁶²)

Los extendidos campos, las imprecisas líneas del perfil en lontananza, etc., alteraron sus concepciones visuales y provocaron en él una sensación similar a la que produce ver el mar por primera vez cuando ya se tienen más de veinte años. Esa sensación íntima e inenarrable, privilegio inasible de los humanos, se transforma entonces en motivo irresistible para Dominguez Alvarez. Se convierte en una necesidad física de expresión, en un acto creativo reflejo, ineludible para quien había venido a Castilla con ojos de pintor. Esta creatividad casi compulsiva le lleva a considerar cualquier elemento o visión un motivo entrañable del paisaje.

Por otra parte está la dicotomía **aridez-vegetación**. Resulta algo sobrecogedor para quien está acostumbrado desde siempre a la exuberancia de la naturaleza, encontrarse con la tierra yerma de Castilla. No se trata ya de la sensación física a la que nos referíamos en la primera dicotomía: el gris húmedo se seca y se torna amarillo; aludimos ahora a una sensación tal vez más poética, pero también más íntima: la sensación de soledad que provoca en el espectador la desolación del paisaje. Se trata de una suerte de trasmutación entre el espectador y el medio. Como si ante la desnudez del paisaje el pintor se quedase también desnudo de ropa y de vínculos. Solo con su cuerpo y su ensueño, indefenso en la llanura. Esta sensación de soledad fue muy transmitida por la literatura, y en buena parte los cuadros de Dominguez Alvarez son también transmisores de ella; e igual que los poemas no transmiten sólo la soledad del ambiente, sino también la soledad del poeta, sus cuadros no reflejan sólo la soledad del paisaje, sino también la soledad del pintor.

Señala Manuel Alvar a propósito de Unamuno y su relación con el paisaje de España, algo que nosotros consideramos muy adecuado atribuir a Dominguez Alvarez, y es que la relación que se establece entre Unamuno y el paisaje es, sobre todo, una **relación de amor**. Igual “que en la emoción erótica, la imagen directa queda superada por la irracionalidad del amor”⁶³, en su interpretación de España, el paisaje se convierte en “una evasión reiterada del objeto amado”⁶⁴ que está por encima de una realidad bastante más

⁶¹ *Ibídem*, p. 56.

⁶² *Ibídem*, p. 107.

⁶³ ALVAR, Manuel; *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, p. 161.

⁶⁴ *Ibídem*

incierta y desasosegante. Argumenta esto Alvar en la certeza de que en Unamuno, como nosotros podemos comprobar en la obra de Dominguez Alvarez, raramente aparece “la visión acre o despiadada de la España negra. Sus paisajes no eran los desolladeros de las plazas de toros, ni la tétrica presencia de los displicentes, ni el macabro folklore de los cementerios, tal y como vieron Verhaeren y Darío de Regoyos; ni era —tampoco— el espejo de prostitutas, de chulos y de toreros, que tosca —incluso zafiamente— pintaba Eugenio Noel. No. La lección de Unamuno era —sí más pero no menos— una lección de amor. Por eso no cayó en la visión lóbrega de la España que llamamos negra, como cayó Baroja; ni se detuvo —como el Valle Inclán de *La pipa de Kif* o de los esperpentos— en los cuadros plebeyos de los cartones de ciego o de los romances chabacanos. Sus andanzas llevaron a otras visiones: al descubrimiento de una inédita sensación o al entrañable aprehendimiento —y aprendizaje— de las cosas frecuentadas”⁶⁵. Esta larga cita nos parece acertadísima, y muy esclarecedora, para explicar la obra de Dominguez Alvarez y poder entender la visión que de España y de su paisaje nos dan los cuadros del pintor portugués. Si observamos sus paisajes castellanos —al menos los más conocidos, pues algunos se han debido de perder o quedar abandonados e inapreciados en los muchos años de mal disimulado olvido—, en todos, se aprecia un querer al paisaje, un deseo de enaltecer el objeto amado, que es a su vez *sujeto* seductor del propio sujeto agente. Como si en su contemplación, el pintor, en un juego de galanteo contenido, buscara el ángulo desde donde perfilar el paisaje hermoseándolo en su adustez. Se produce, parece, una relación recíproca de generosa purificación: el paisaje seduce a Dominguez Alvarez y éste, queriente, lo purifica, quitándole todo lo que le es ajeno y dejándole en la esencia y perfección que merece.

Dominguez Alvarez, hasta entonces atrevido e innovador en la temática de los cementerios, tan explícito en la descripción de borracheras como propenso a los interiores de tabernas o a los entierros pobres, tan afecto por asuntos precedentes a dejarse captar por la España negra de



10. Gutiérrez Solana, *Procesión de noche*, 1917, óleo s/lienzo, Col. Fundación Cultural Mapfre Vida

⁶⁵ *Ibíd.*

Regoyos, Solana [10] o Nonell,

La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María,
de espíritu burlón y de alma quieta,
... (A. Machado, "El mañana efímero" *Campos de Castilla*)

opta, sin embargo, por dar una visión de España más generosa. Empero no es una visión folklórica y halagadora, tampoco pretende ventanear una España feliz y satisfecha, a la manera en que Malhoa retrata al *bom povo português*, sumiso y entrañable, felizmente resignado en su pobreza. La imagen que Dominguez Alvarez da de España está muy lejos de esas dos visiones. No es ni la España negra ni la España alegre, es, sobre todo, una España desnuda. Vista sólo con su paisaje, en su epidermis, como si estuviera en cueros que es como queda la tierra cuando le quitamos los ruidos y la gente.

Igual que la contemplación de un cuerpo desnudo, y más cuando es hermoso, nos genera una especie de devota dependencia, de irreprimible deseo de tocarlo, y sentimos la necesidad de hacerlo nuestro sin reparar en que tiene voluntad y, tal vez, no es coincidente; así, bajo el delirio que produce la belleza, parece contemplar Dominguez Alvarez el paisaje castellano. Y seducido, lo sublima. Pero no adornándolo, sino enalteciéndolo, sin resaltar nada, despejando apenas sus aspectos menos propios, y fijando los más sinceros y seductores.

Así pues, resulta innegable que Dominguez Alvarez se sintió atraído por las líneas quirománticas de esa mano unamuniana, "mano tendida al mar poniente", con dedos como ríos: Miño-pulgar, Duero-índice, Tajo-corazón, Guadiana-anular, Guadalquivir-meñique. Y fue a la *palma*, tal vez por el *índice*, y de Castilla se trajo, con el polvo y los recuerdos, un puñado de cuadros que son una síntesis de *sentires*, de esencias comunes, elogios apátridas de quien ama a la tierra sin reparar en las fronteras.

9. Dominguez Alvarez, puente artístico entre Galicia y Portugal

Dominguez Alvarez, puente artístico entre Galicia y Portugal

La Gran Exposición Colonial y las relaciones de buena vecindad

En el número de enero de 1929, la revista *Portucale*¹, informaba a sus lectores de que estaba en proyecto la realización de una semana gallega en Oporto y otra de Portugal en Galicia, y aplaudía con entusiasmo esta iniciativa de “aproximación luso-galaica”. Poco tiempo después, la revista gallega *Nós*², noticiaba que habían estado en Galicia, enviados por el *Diário de Notícias*, los señores António Ferro, Alfredo Pedro Guisado, Guerra Pais y Carrera, con la intención de organizar una semana portuguesa en Galicia. También la revista de Vicente Risco respaldaba con entusiasmo la iniciativa. Aunque finalmente ninguna de ellas llegó a concretarse³, sí nos sirve al menos para constatar que las intenciones de acercamiento y la curiosidad mutua entre las dos márgenes del Miño era una constante en la realidad cultural de la época.

En medio de esta predisposición, en junio de 1934, se inauguró en el Palacio de Cristal de Oporto, que había sido adquirido por el Ayuntamiento un año antes, la Gran Exposición Colonial Portuguesa, con la que las autoridades lusas querían dar a conocer al pueblo portugués las grandezas de su imperio y los logros de su pasado, a la vez que se fomentaba en él el orgullo de ser hijos de un país que, aunque pequeño, era capaz, como decía la propaganda oficial, de poseer el tercer mayor imperio del mundo.

Este acontecimiento, que ya decimos, había de servir para que los portugueses aumentasen su autoestima —y ya de paso disuadir a quien osara cuestionar la inapelable autoridad de quien les mandaba—, sirvió también para que visitaran la ciudad de Oporto

¹ “Galiza e Portugal” in *Portucale*, nº 7, enero-febrero, 1929, p. 63.

² “Semana Portuguesa en Galiza”, *Nos*, nº 64, 15-4-1929, p. 69.

³ “O ‘Diário de Notícias no Porto. Semana Galega no Porto”, *Diário de Notícias*, 9-5-1929, p. 5. Para todo lo referente a la revista *Nos*, y especialmente en su relación con las artes plásticas, es imprescindible la consulta de CARBALLO-CALERO, María Victoria; *La ilustración en la revista Nós*, Diputación de Orense, 1983. De esta misma autora recomendamos también, por la claridad de la exposición y por lo acertado del análisis, su discurso de ingreso en la Real Academia Galega de Belas Artes que llevó por título “Tradición y modernidade na revista coruñesa *Vida*, un precedente de *Alfar*”. Véase: *Discursos lidos diante da Real Academia Galega de Belas Artes da Nosa Señora do Rosario*, Fundación Gaixa Galiza, Ourense, 1997.

muchos extranjeros. Y para que los de fuera rindieran también tributo de admiración, como escribió un periodista del *Faro de Vigo*, al esfuerzo de los varones portugueses⁴.

Efectivamente, Oporto se llenó de extranjeros, sobre todo de gallegos, pero también de andaluces⁵, castellanos, franceses... porque, como decía el corresponsal de *Fradique*, el reclamo de la Exposición Colonial, retiñendo por el mundo como una campanita metálica, había atraído hasta Oporto gentes de todos los sitios⁶.

Con todo, el mayor número de visitantes extranjeros llegó, como decimos, desde la vecina Galicia, donde la exposición tuvo una gran acogida y la prensa gallega se deshizo en elogios para con ella. En septiembre de 1934 Avelino Rodrigues escribía en el *Faro de Vigo*: “visito por primera vez la Exposición Colonial Portuguesa cuando ya no debe quedar nadie que no la haya visto”. Y un mes antes, Havas había escrito en el mismo periódico un elogioso artículo sobre la exposición en el que recomendaba su visita y señalaba todo lo que se podía ver, los sitios a los que se debía ir, etc., que era, más que ninguna otra cosa, una invitación a viajar a Oporto. También Jaime Sola escribió reiteradamente en la prensa gallega sobre los encantos de la exposición y las maravillas de la ciudad que la acogía.

Así pues, la exposición se convirtió en una ocasión idónea para que se entablasen contactos entre ambas comunidades, aumentando así las relaciones de vecindad a las que, por otra parte, son bastante sensibles los habitantes de uno y otro lado de la frontera.

⁴ RODRÍGUEZ ELÍAS, Avelino; “La Exposición Colonial Portuguesa”, *Faro de Vigo*, 23-9-1934, p. 8.

⁵ En la prensa, por ejemplo, se daba cuenta, en los siguientes términos, de la llegada de una excursión de Andalucía: “Según los pedidos de alojamiento para dos días, llega mañana a esta ciudad una excursión de Andalucía, constituida por varios autocares (...) que parten de Jerez de la Frontera. La dirección de la exposición ya dio todas las instrucciones para que los ilustres visitantes, que serán nuestros huéspedes (...) se lleven de Portugal las mejores impresiones”. Véase: “Exposição Colonial Portuguesa”, *Diário da Manhã*, 11-9-1934, p. 5.

⁶ GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d’Oliveira; “Estrangeiros”, *Fradique*, 13-9-1934, p. 7. Tan curioso como significativo es el desahogo emocional de estos cronistas cuando a propósito de los muchos extranjeros que están visitando Oporto, escribían: “No nos gustaría que se llegase entre nosotros a la exageración, un tanto democrática, de ir en mangas de camisa, o con las piernas al aire; pero cuanto nos agradaría, sin embargo, vestir como esos extranjeros, en días de sol escaldante, trajecitos leves, claros, usar cuellos bajos, sin almidón; cómo nos agradaría ir con ellos a todas partes, entrando sin prurito de afectación irritante en los cafés, establecimientos, cines, museos, iglesias, monumentos, permaneciendo allí sin constreñimiento de ningún tipo, como quien está, no en casa ajena, sino en su propia casa”.

Sin embargo, estas visitas, si por un lado sirvieron para estrechar relaciones, “las ventanas tanto tiempo cerradas se han abierto al sol del amor fraterno” (escribió un periodista de Vigo)⁷, por otro, también generaron polémica entre los propios gallegos. Y es que con una España bipolarizada y tensionada, que acabaría por romperse dos años más tarde, cualquier sitio y cualquier ocasión eran propicios para escenificar los desencuentros. Por ejemplo, en una de las visitas a la exposición, coincidieron en Oporto los representantes de la España institucional, en embajada oficial, y los nacionalistas gallegos, representados por el grupo Labor Galega de Pontevedra. La visión que tanto unos como otros tenían de Galicia, de España y de Portugal, era distinta y eso se reflejó después en parte de la prensa gallega⁸. Para los representantes oficiales la visita había sido un éxito, mientras que para la oposición nacionalista la imagen que se había dado de Galicia era falsa y desafortunada. Portugal y la exposición quedaron reducidos a escenario de litigios.

Estos desencuentros entre los propios gallegos serían la razón principal, como veremos más tarde, de que unos meses después Oporto no pasase de ser una galería vacía en la que se proyectó una exposición que nunca llegó a celebrarse. Nos referimos a la llamada Exposición de Arte Gallego, ideada en gran parte por Dominguez Alvarez, cuya celebración estaba prevista que se celebrase en Oporto, primero en otoño de 1934 y después en la primavera de 1935, y a la que habrían de concurrir, entre otros, Álvarez de

⁷ RODRÍGUEZ ELÍAS, Avelino; “La Exposición Colonial Portuguesa”, *Faro de Vigo*, 23-9-1934, p. 8.

⁸ Recogemos aquí la polémica que se entabló entre las publicaciones *Vida Gallega* y *A Nosa Terra*. En la revista coruñesa *A Nosa Terra*, de tendencia nacionalista y que fue durante tiempo portavoz del movimiento de las Irmandades, se acusó a los representantes oficiales de la ciudad de Vigo de haber ido a Oporto a exhibir “mucho golpe de chistera, mucho chaqué, y mucho discurso sin fervor y sin alma” y de haber hecho “el más espantoso de los ridículos”. Para esta revista “Galicia no podía ir a Portugal para exhibir tan pobre embajada espiritual”, y añadía, “jamás en una jornada entre pueblos hermanos se habrá oído mayor cantidad de imprudencias que las de estos detentores improvisados de la representación de Vigo”, que, según el periodista de *A Nosa Terra*, habrían llegado a afirmar en discurso público que España y Lusitania eran una misma nación, que España no había renunciado a sus glorias imperialista y que Cervantes había escrito *Os Lusíadas*. Estas afirmaciones y críticas del nacionalismo gallego fueron contestadas en la viguesa y conservadora *Vida Gallega*, donde se acusaba a *A Nosa Terra* de separatista y antipatriótica. Para la publicación de Vigo, lo que realmente había ofendido a los nacionalistas gallegos era que, cuando ellos “acababan de decir que toda Galicia era ya separatista”, cuando acababan de hablar de la “atomización de España y de la república del noroeste”, llegaron “los cien vigueses que representaban a todas las fuerzas vivas de la gran ciudad de Vigo” para afirmar que “eran gallegos españoles”. Y añadía irónicamente “fue una fatalidad para Labor Gallega que los cien únicos españoles que quedan en Galicia fuesen a coincidir con ellos en Oporto”. Se mostraba orgullosa esta publicación de que hubiese quedado claro que “de eso de la república gallega no hay absolutamente nada de Valença [do Minho] para acá”. Para más información sobre esta polémica véase: “Los ‘arredistas’ se descubren”, *Vida Gallega*, 24-7-1934; y “Mais amenidades. Los ‘sabios’ del ‘arredismo’ van a cambiar la faz de Portugal”, *Vida Gallega*, 30-7-1934.

Sotomayor, Llorens, Castelao, Laxeiro, Eiroa Barral, Seoane, etc. y que finalmente no llegó a celebrarse.

El origen de esa exposición, que supuso de alguna manera la consolidación de Dominguez Alvarez como una persona de inquietudes en el medio artístico portuense, parece estar estrechamente relacionada con la llegada masiva de gallegos a visitar la Exposición del Mundo Colonial. De todas las visitas fue particularmente significativa la que llegó a Oporto el 8 de julio de 1934, para la que se fletaron dos trenes especiales desde Vigo, y que, según recogía el cronista de *Diário da Manhã*⁹ tuvo una recepción afectuosísima, con más de diez mil personas esperándoles en la estación y las zonas adyacentes. Formando parte de la comitiva, venía el alcalde de Vigo, el gobernador civil de Pontevedra, el cónsul de Portugal y hasta las mismísimas “miss España 1933” y “miss Galicia 1934”. Estas autoridades tuvieron recepción en el Ayuntamiento con discursos de bienvenidas y replicas de agradecimiento, en las que se exaltó, tanto por una como otra parte, los infinitos lazos de amistad y de fraternidad que unían a ambos pueblos, a los que se llamó reiteradamente “pueblos hermanos”.

La idea de una exposición de arte gallego en Oporto

Pues bien, con esta excursión también llegó a Oporto el pintor Folgar Lema y con él la idea de organizar una exposición de arte gallego en la desembocadura del Duero, tal como le contaba Dominguez Alvarez a su amigo el periodista Sérgio Augusto Vieira, entonces residente en Lisboa, en una carta fechada el 10 de julio de 1934: “Estuvo aquí en Oporto una excursión de 2000 gallegos que llenaron la ciudad y los hoteles, entre ellos el pintor gallego Folgar Lema, que vino directamente a mi casa recomendado por mi tío. Acordamos intentar hacer una exposición de arte gallego aquí en Oporto allá por octubre, y para ello estoy comenzando a hablar con casi todos los periodistas para lanzar la idea y ver si encuentra ambiente favorable”¹⁰.

Efectivamente, a partir de ahí, y crecidos por el ambiente de hermandad y buena vecindad que había propiciado la Gran Exposición Colonial —en una de estas

⁹ “Exposição colonial portuguesa”, *Diário da Manhã*, 9-7-1934, p. 5.

recepciones el entonces alcalde de Oporto, Alfredo de Magalhães, había prometido dar el nombre de “Praça de Vigo” a una de las mejores plazas de la ciudad y colocar bustos de poetas gallegos en los jardines portuenses¹¹—, la prensa portuguesa empezó a recoger con gran entusiasmo la referida iniciativa.

Uno de los primeros periódicos que se hizo eco de ello fue el progubernamental *Diário da Manhã*, que ya a primeros de agosto informaba de que estaba en marcha la organización de una exposición de arte gallego en Oporto, señalando que la “ocasión era espléndida, pues nunca fueron, como ahora, tan afectuosas y tan fraternas las relaciones entre Portugal y Galicia”¹². Para este cronista la exposición era una obligación moral de los portugueses, pues “amor con amor se paga y nosotros tenemos que responder como quienes somos a las cariñosas manifestaciones que Galicia nos está a menudo dirigiendo”¹³.

En ese mismo artículo se decía que la exposición había nacido de una sugerencia del escultor portugués Teixeira Lopes durante una visita del pintor compostelano Folgar Lema al Museo Teixeira Lopes de Gaia, y que este último se había propuesto llevarla a cabo contando para ello con la colaboración “de su compatriota Dominguez Alvarez”. Según se decía en esta misma información “la idea está conquistando a nuestro medio intelectual y artístico, contando con el entusiasmo de los señores Aarão de Lacerda —uno de nuestros mejores críticos de arte— y Alberto Silva, pintor reconocido”¹⁴.

En la correspondencia que mantiene Dominguez Alvarez con el periodista Sérgio Augusto Vieira, y que es fundamental para conocer los pormenores de los preparativos de esta exposición, no se alude en ningún momento al escultor portugués Teixeira Lopes, pero sí a Aarão de Lacerda, de quien Dominguez Alvarez dice en una carta fechada el 16 de julio de 1934: “El doctor Aarão de Lacerda va a publicar en el *Comércio do Porto* artículos sobre el arte gallego con información que yo le he proporcionado y a petición mía”. Artículos que efectivamente se publicaron como luego veremos.

¹⁰ La correspondencia entre Dominguez Alvarez y Sérgio Augusto Vieira la hemos podido consultar gracias a la generosidad y disposición del pintor Pires Viera, a quien estamos sumamente agradecidos.

¹¹ “Exposição colonial portuguesa”, *Diário da Manhã*, 9-7-1934, p. 5.

¹² “Uma ‘Exposição de Arte Galega’”, *Diário da Manhã*, 9-8-1934, p. 5.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

Y es que ciertamente Dominguez Alvarez asumió la iniciativa como un reto personal y lo hizo en un doble sentido, por una parte, como organizador y para ello fue varias veces a Galicia, y por otra, como difusor, para lo que no solamente se dedicó a escribir en los periódicos, sino que se comprometió también a proporcionar información a los periodistas que estaban interesados en la iniciativa para que éstos pudieran escribir artículos sobre el arte gallego.

Este papel protagonista de Dominguez Alvarez se refleja muy bien en la referida correspondencia con Sérgio Augusto Vieira. Ya desde el principio se dirige a él contándole la idea y haciéndole partícipe de la misma: “Usted en esto me hace mucha falta para presentarme a algunos muchachos de los periódicos y comenzar ya a lanzar la idea, hablando de cualquier cosa”¹⁵. Luego en otra carta escrita unos días después le dice: “he andado un poco ocupado no sólo con los exámenes, sino también con la preocupación de reunir elementos sobre el arte gallego para proporcionar a los periodistas que se presten a hacer un poco de reclamo e historia”¹⁶. Y en esa misma carta le pregunta: “¿No sería posible que usted publicase en *Democrácia* [do Sul] también algún artículo sobre este asunto? Yo le proporciono elementos y usted hace un artículo y yo hago otro en la [sección] ‘Crónica do Porto’. ¿No hay posibilidades de que usted consiga ahí colaboraciones en otro periódico de la capital?”.

Si bien algunas veces le asalta la duda de si no estaría precipitándose: “Voy a ponerme con esos artículos sobre el arte gallego, pues quiero ser el primero en darle publicidad. Aunque tal vez todavía es un poco pronto para hablar, ¿no le parece? La exposición será, si se hiciese, en otoño, de manera que si se comienza a hablar muy pronto también es clamar en el desierto ¿no le parece?”¹⁷.

En cualquier caso, la noticia tuvo una excelente acogida, y el propio Dominguez Alvarez se vio sorprendido por el grado de aceptación que había tenido la iniciativa. De ello es reflejo la carta que escribe a Sérgio Vieira en los primeros días de agosto y que seguidamente transcribimos en parte:

¹⁵ Carta fechada en Oporto el 10 de julio de 1934.

¹⁶ Carta fechada en Oporto el 16 de julio de 1934.

“Queridísimo Sérgio:

Salud en primer lugar. Gracias por su postal. Comenzaré a hablarle de la exposición. Le agradezco primero su atención y el interés que parece demostrar, y agradezco también su ofrecimiento en la *Democrácia* [do Sul], pero ahora ya no puedo aceptar, pues me han ofrecido tantos periódicos para que yo publique artículos sobre el arte gallego que le puedo garantizar que todos los periódicos del país, esto es, los principales, están en mi mano. Por estos días sale el primer artículo mío sobre arte gallego en el *Jornal de Notícias* de Oporto. Seguidamente voy a publicar otro más completo en el *Fradique*. Y así vamos a comenzar. En el *Comércio* [do Porto] el Dr. Aarão de Lacerda hablará. En el [Primeiro de] *Janeiro* no sé quién es el que va a hablar. En [O] *Século*, en el *Diário de Notícias*, también tenemos el *Diário da Manhã*, en el que hablará Teixeira Pinto, en el *Diário de Lisboa* tampoco sé quién es, y en la *Voz*, y en la *Montanha* y en fin, los tenemos todos. Esto fue una suerte. Falta sólo la *República* para el que acepto su ofrecimiento. Yo mandaré elementos y usted publicará notas, o si no, dígame quien es el corresponsal en Oporto y consígame una cita. Se lo agradezco mucho. Ahora es cuando usted me hace falta para escribir. El *Jornal de Cuba* no interesa, como usted sabe es poco leído. Acepto que usted haga para la *Democracia* y *República* artículos suyos, yo le doy elementos. Muy muy agradecido ...

Efectivamente la iniciativa cayó “como sopa na mel”¹⁸ y el respaldo que encontró fue unánime lo que provocó en Dominguez Alvarez esa satisfacción irreprimible que le lleva a hacer afirmaciones tan megalómanas como la de que “le puedo garantizar que todos los periódicos del país, esto es, los principales, están en mi mano”. Prescindiendo de esos excesos a los que Dominguez Alvarez por otra parte eran tan propenso, lo cierto es que durante un tiempo la prensa portuguesa, casi de forma espontánea, se volcó con la iniciativa y comenzó a dedicar un espacio considerable a exaltar las virtudes de Galicia y a propiciar un clima de entendimiento y colaboración. Como si de pronto hubiesen caído en la cuenta de lo absurdo que era vivir de espaldas a un pueblo tan afín y tan próximo con el que no debían existir sino lazos de concordia¹⁹.

¹⁷ Carta fechada en Oporto el 16 de julio de 1934.

¹⁸ GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d’Oliveira; “Arte galega”, *Fradique*, 13-9-1934, p. 7.

¹⁹ Una de las imágenes más recurrentes fue considerar a Galicia y a Portugal como dos amantes a los que fuerzas superiores impedían satisfacerse, y para ello, en más de una ocasión, se recurrió a la tradición lírica, unas veces citando Amador Montenegro Saavedra: “Se Dios os fixo de cote / Um p’ra outro e teñen dote / En terras emparexadas / Pol-a mesma agua regadas... / Con ou sin consentimento, / D’os pais, o tempo ha chegar / En que teñan que pensar / En façer o casamento”; otras veces a João Verde: “A Galiza mailo

Un ejemplo de este tipo de artículos fue el texto que publicó en el semanario lisboeta *Fradique* el pintor Artur Justino. Éste comenzaba su texto con un elocuente “Yo nunca fui a Galicia” para seguidamente afirmar que, sin embargo, tenía la sensación de conocerla bien, porque según decía “bastaba con ir a cualquier rincón de nuestro Miño y acentuarle los verdes, vaciarle encima una lluvia menuda, llenarle los lejos de nieblas impenetrables, para que, como en sortilegio de ilusionista, el paisaje gallego nos aparezca claramente definido. Y es que, pese a que exista una frontera, —seguía diciendo— Galicia es nuestro Miño que se prolonga, extremándose, engrandeciéndose”²⁰.



Fradique, 4-10-1934, p. 8

Sin embargo para Artur Justino “Portugal y Galicia son dos hermanos que viven lejos pese a ser vecinos... dos hermanos que no se hablan, que no se miran, que no se conocen”²¹. Por eso para este amigo de Dominguez Alvarez que por motivos personales no se pudo implicar más directamente en la organización de aquella exposición²², la misma era “una ocasión para que los hermanos se mirasen a la cara, con la satisfacción que nos invade cuando nos topamos, en el desierto de la vida, con alguien hecho a la imagen y semejanza de nuestro pensar y de nuestro sentir. Porque la sensibilidad gallega es tan hermana de la portuguesa, que la conmueven las mismas ideas, la agitan las mismas ansias y le alcanzan los mismos dolores. Una y otra son simétricas”²³. De ahí que Artur Justino terminara aquel artículo con un “¡Ojalá que la iniciativa vaya adelante, ojalá!”²⁴

También el profesor Aarão de Lacerda escribía: “Ojalá que se cumpla el bello programa trazado por el talentoso estudiante de Bellas Artes Dominguez Alvarez y por Folgar Lema, pintor compostelano, de abrir en Oporto, aun en este año, una exposición

Minho / São como dois namorados / Que o rio traz separados / Desde o seu nascimento. / Deixa-los, pois, namorar / Já que os pais para casar / Lhes não dão consentimento”. Para ambos casos véase, respectivamente, GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d’Oliveira; “Arte galega”, *Fradique*, 13-9-1934, p. 7. y “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 10-2-1935, p.1.

²⁰ JUSTINO, Artur, “Da Galiza”, *Fradique*, 4-10-1934, p. 8

²¹ *Ibidem*.

²² En una carta no fechada de Dominguez Alvarez a Sérgio Augusta Vieira el primero se lamenta de que Artur Justino “con esto de la boda tampoco me puede ayudar nada con lo de la exposición”.

²³ JUSTINO, Artur, “Da Galiza”, *Fradique*, 4-10-1934, p. 8

²⁴ *Ibidem*.

de arte gallego”²⁵. Y seguía: “Es con una alegría cordial, fraterna, como nosotros, los portugueses, acogemos la venida de parientes tan próximos y tan queridos, tan sólo separados de nuestra provincia del Miño por una frontera natural insuficiente para interrumpir la continuidad de tradiciones y étnicas comunes. Portugueses que nunca fueron a Galicia tendrán ahora la ocasión de sentir, a través de sus más representativos artistas, la poesía de su tierra y de su pueblo”²⁶.

Y hasta el mismísimo Diogo de Macedo se hizo eco de la iniciativa en su tribuna “Pim-Pam-Pum” del semanario *O Diabo*, donde se felicitaba por esta iniciativa que, según su información, había partido de dos artistas de Compostela: Folgar Lema y Dominguez Alvarez —repárese como durante mucho tiempo y para gente, en principio, bien informada, Dominguez Alvarez pasó por ser un pintor español— con el respaldo en Portugal del escultor Teixeira Lopes y del poeta Casais Monteiro. Es probable que esta información le llegase a Diogo de Macedo a través de un amigo de Dominguez Alvarez, Sérgio Augusto Vieira, que entonces residía en Lisboa, y que, según se deduce de la correspondencia mantenida entre ambos, debía haberle pedido a Dominguez Alvarez que le facilitase la manera de entrar en contacto con el pintor Tom, porque en una carta no fechada Dominguez Alvarez le responde en los siguientes términos: “A Tom, si quiere, hágale una visita, pero no sé si estará. Vive en la Avenida Visconde Valmôr, 23, 4º, E. Telefone 6606. Ha de darle recuerdos míos y que aún no me olvidé de las horas que pasamos juntos en Oporto. Es probable que él le pueda servir de algo, presentándole a algunos periodistas, pues tiene muchas amistades entre esa gente. Él es un buen muchacho, agradable y camarada. Y tal vez para nuestro asunto sea un buen elemento. Me consta que es muy amigo de Diogo de Macedo de *O Diabo*”. Por la correspondencia que vienen manteniendo entre ellos, no nos cabe duda de que ese “nuestro asunto” al que se refiere Dominguez Alvarez era precisamente la prevista exposición de arte gallego, de la que el periodista Sérgio Augusto Vieira era un firme partidario.

²⁵ LACERDA, Aarão de; “A Arte Galega no Porto (II)”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1934, p. 2.

²⁶ *Ibíd.*

En cualquier caso, el influyente Diogo de Macedo se muestra partidario de la iniciativa y aplaude y alaba “las intenciones fraternales de los pintores gallegos”²⁷, a la espera de que la misma permita a los portugueses conocer de los gallegos algo más que “sus afiladores de navajas y sus equipos de fútbol; y para que ellos también sepan que no todo en Portugal es retórica o verborrea de banquetes”²⁸. Además Diogo de Macedo recuerda que ya el pintor Colmeiro había pretendido una iniciativa similar cuando quiso organizar una exposición de artistas portugueses en Galicia, que finalmente no prosperó, y que este tipo de actividades debe ser normal “entre dos pueblos hermanos que no tienen culpa de las políticas geográficas”²⁹ a las que, por otra parte, como recogen las canciones populares, siempre se han sabido sobreponer la gente de la tierra:

Bós bem sabendes, moças do Minho,
Bós bem sabendes quem bos quere bem!...³⁰

El mismo día en el que salía a la luz el artículo de Diogo de Macedo en el semanario opositor *O Diabo*, se publicaba en el más oficial de todos los periódicos, el *Diário da Manhã*, una breve entrevista a Dominguez Alvarez. En la presentación de la misma el periodista se congratulaba con la iniciativa, “cuya evidente finalidad—la intensificación de nuestras relaciones culturales con Galicia— nos produce extrema simpatía”³¹, y nos presentaba a Dominguez Alvarez como “un gallego que quiere enternecidamente a Portugal, donde vive desde hace muchos años”³². En esa entrevista, Dominguez Alvarez se expresaba “entusiásticamente” (según decía el anónimo entrevistador) en los siguientes términos:

“No calcula la satisfacción que nuestra iniciativa —mía y de Folgar Lema, de Santiago— causó en los medios artísticos y culturales de Galicia. La misma nos revelaría —¡si no estuviese desde hace mucho revelado!— el afecto inmenso que allí se le dedica a Portugal”³³.

Ante la pregunta de si había muchos artistas inscritos, Dominguez Alvarez respondía:

²⁷ MACEDO, Diogo de; “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, 9-9-1934, p. 5.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “Realiza-se em Outubro uma Exposição de Arte Galega, *Diário da Manhã*, 9-9-1934, p. 5.

³² *Ibidem*.

“Muchos. Y de los mejores artistas de nuestra generación: la nueva. ¿Quiere algunos nombres? Tito Vázquez, Juan Luis, Corredoira, Maside, Villafinez, Abelenda, Laxeiro, Caulonga e Landin (pintores); Aseroy, Eiroa y Del Río (escultores). Nombres prestigiosos que toda Galicia conoce de memoria. También Sotomayor y González del Blanco dieron su adhesión valiosa, y la dieron en términos que revelan bien su ardorosa lusofilia”³⁴.

Cuando se le preguntó sobre las fechas previstas para realizar el certamen, la respuesta fue:

“Durante el próximo mes de octubre, en día aún no fijado. Ni que decir tiene que las figuras más notables del arte y de la crítica portuguesas —principalmente de esta ciudad— están con nosotros en esta simpática “jornada”, si así se puede decir, lusogalaica”³⁵.

Y se despedía el periodista informándonos de que “resplandece en los ojos francos de Dominguez Alvarez una satisfacción infinita”, al tiempo que él se preguntaba: “¿Quién no ha de alegrarse ante la expectativa de una realización así dentro de poco?”³⁶.

Sin embargo, luego llegó el mes de octubre, que es cuando inicialmente se iba a celebrar la exposición, y dejó de hablarse de ella. Era como si una capa de silencio lo hubiese envuelto todo, de hecho, durante este mes, apenas si aparecieron en la prensa alusiones a la misma. Hubo que esperar ya a finales de octubre, y sobre todo a raíz de la constitución en Santiago de Compostela del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto, para que de nuevo se empezase a hablar de ella.

Ahora bien, durante este tiempo Dominguez Alvarez no limitó sus contactos exclusivamente al ámbito artístico sino que actuó también de puente en el campo literario. De ello es buen ejemplo la correspondencia que mantiene con el director de la revista *Presença* Adolfo Casais Monteiro, por la que sabemos que Dominguez Alvarez

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ “Realiza-se em Outubro uma Exposição de Arte Galega, *Diário da Manhã*, 9-9-1934, p. 5.

³⁶ *Ibíd.*

estuvo enviando y llevando revistas y libros portugueses a Galicia y distribuyendo en Oporto libros y revistas que recibía o se traía de Galicia.

Por ejemplo, en una carta datada el 24 de diciembre de 1934 le dice a Casais Monteiro:

“Tiene ésta por finalidad felicitarle las fiestas y enviarle estas revistas modernas que me enviaron de Galicia para que las distribuyese entre los nuevos. Me piden a cambio revistas literarias portuguesas. ¿Podría, amigo mío, proporcionarme algunos ejemplares incluso de *Presença* o de otras para mandarlos yo? Mucho agradecería también que mi amigo me enviase o quisiese regalarme un ejemplar de sus libros para mandarlos también a Santiago. He hablado de usted por allí y hay curiosidad en Galicia por conocerlo”.

Esa carta llevaba una posdata en la que Dominguez Alvarez reiteraba nuevamente:

Tengo intención, en cuanto las reciba, enviarle más revistas literarias que me han prometido.

Adolfo Casais Monteiro respondió a la solicitud de Dominguez Alvarez y éste cumplió su compromiso de enviar todo a Galicia, tal como se desprende de esta carta del 3 de febrero de 1935:

Desde que tuve el placer de recibir las revistas que me envió todavía no he tenido ocasión de agradecerse, lo mismo le digo de los libros. También le agradezco profundamente el libro que usted me dedica y que yo guardaré religiosamente. ... Espero que usted me sepa disculpar por haber dado sus libros y revistas. De allí me han prometido libros y revistas, en cuanto lleguen se los enviaré a su casa o voy a llevárselos personalmente ... De Galicia me piden que siga enviándoles cosas de los nuevos. ¿Estarían dispuestos a ello los nuevos de *Presença* cuya revista ha causado mucho éxito en Galicia? Espero que me envíe su libro *Poemas do tempo incerto* para yo mandarlo. Tal vez se consiga el intercambio literario que usted propone. ¿Me podría usted conseguir algunos ejemplares de las publicaciones *Presença* para yo mandarlos? Tendría y tengo mucho gusto en enviar a Galicia los libros de António Botto, José Régio, Alberto de Serpa, Gaspar Simões, etc., y los suyos, pero como yo tengo poco dinero y no puedo comprarlos recurro a usted para poderlos obtener gratis de sus compañeros. Dejo esto a su voluntad e interés...

Así pues, sabemos que Dominguez Alvarez, pese a sus limitaciones económicas, estuvo enviando libros a Galicia, sobre todo de escritores jóvenes que estaban en la órbita de *Presença*, cabe suponer, aunque no alude a ello, que las publicaciones que recibe son también de jóvenes escritores gallegos, pues él insiste bastante en los apelativos de “novos” y “modernos”. En otra carta enviada el 16 de abril de 1935, nuevamente se refiere al mismo tema:

“Con respecto al pedido que le hacía acerca de los libros y publicaciones modernas portuguesas para mandarlos a Galicia, contribuyendo así a que sean conocidos allí los valores portugueses, espero que no se olvide, pues yo tendría en eso inmenso interés. Como sabe también tendría empeño en enviar su libro *Poemas do tempo incerto* que usted me prometió, pues el que usted me regaló tiene su dedicatoria, por tanto es sagrado y lo guardaré como una joya de raro valor.

En cualquier caso, su interés prioritario seguía estando en la exposición de arte gallego en Oporto y, pasado un tiempo, fue nuevamente el *Diário da Manhã* el que con mayor premura se hizo eco de la misma, y lo hizo con el mismo entusiasmo con el que había informado en artículos anteriores, aunque ahora daba una vuelta de tuerca y dejaba claro que no se trataba, como por otra parte también se había dicho días antes en *El Pueblo Gallego* de Vigo, de intensificar las relaciones luso-galaicas, ya que “las relaciones entre los dos pueblos hermanos no necesitan intensificarse, puesto que ya no pueden ser más íntimas, más de corazón a corazón”³⁷.

En ese artículo se decía también que la iniciativa estaba siendo respaldada, además de los principales intelectuales de la ciudad, por el Ayuntamiento de Oporto, y se volvía a recordar algo que fue muy repetido por la prensa portuguesa: “el enorme entusiasmo” que la misma estaba despertando en los medios intelectuales y artísticos de Galicia. “De hecho —se decía— hemos de tener en cuenta que la iniciativa partió de dos pintores gallegos Folgar Lema y Dominguez Alvarez”³⁸. Nuevamente Dominguez Alvarez aparece en Oporto como un pintor gallego, algo, por otra parte, que se repite reiteradamente y en todos los medios.

³⁷ “Exposição de Arte Galega”, *Diário da Manhã*, 25-10-1934, p. 5.

Además se informaba también de la constitución en Santiago de Compostela, en una sesión que había sido presidida por el Alcalde de la ciudad, del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto, del que formaban parte Mariano Tito Vázquez, Elvira Santiso, Juan Luis, Francisco Asorey, Folgar Lema, Francisco del Rio y J. Miranda.

Precisamente, éstos son los artistas con los que entra en contacto Dominguez Alvarez en la visita que por entonces hace a Santiago de Compostela para ultimar los preparativos de la citada exposición. De esos contactos tenemos noticias por los artículos que Dominguez Alvarez publicó en el *Jornal de Notícias*³⁹ a principios de 1935 y que estaban fechados en Santiago de Compostela en noviembre de 1934. Por los mismos sabemos que Dominguez Alvarez visitó en primer lugar a Folgar Lema, y después, y en este orden, a Francisco Asorey, de quien dice que le “recibió cordialmente”, a Tito Vázquez, a Juan Luis, a Maside, a Elvira Santiso y a Francisco del Rio. De los artículos citados se deduce también que Dominguez Alvarez tenía intención de visitar igualmente a los pintores González del Blanco, Villafinez, Corredoira, Caulonga y Landin, y a los escultores Eiroa Barral y Liste, pero que no pudo hacerlo porque éstos se encontraban por entonces fuera de Santiago.

De una exposición de arte a una semana de cultura

Sin embargo, a primeros de noviembre, la prensa portuguesa dejó de hablar de la “Exposición de arte gallego en Oporto” y comenzó a hacerlo, y aún con mayor insistencia, de la “Semana gallega en Oporto”. Sobre todo a raíz de una reunión que se celebró en la Facultad de Ciencias de la Universidad portuense la tarde del 29 de octubre de 1924. A aquella reunión, convocada por iniciativa de Santos Junior y presidida por Pires de Lima, asistieron, entre otros, Gonçalo Sampaio, Oliveira Lima, Armando Tavares, Joaquim Lopes, Ángel Vasquez, José Carvaens y Rodrigues, etc. y de la misma salió el firme propósito de organizar una Semana Gallega en Oporto. La idea, según había dicho en aquella sesión Santos Junior, no era nueva y ya venía gestándose desde hacía

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Son estos artículos: “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2. “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto.

mucho tiempo, aunque quizá sólo entonces hubiera encontrado el respaldo suficiente de las autoridades civiles y militares como para llevarla a cabo.

No era tampoco, según se dijo en aquella reunión, una iniciativa exclusivamente portuense, sino que estaba respaldada por el Seminario de Estudios Gallegos. Incluso, esta institución que comenzó a fraguarse un amanecer del día del Pilar de 1923, había llegado a proponer para esa Semana un programa de actividades que fue discutido y respaldado en esa reunión.

La propuesta del Seminario de Estudios Galegos, se centraba en tres grandes bloques de actividades: por una parte, una exposición de artistas contemporáneos gallegos, por otra, una serie de conciertos a cargo de la Polifónica de Pontevedra, y, por último, una serie de conferencias que habrían de impartirse en las facultades de Letras y de Ciencias, y que deberían ser proferidas por Mendes Correia, Otero Pedrais, Vicente Risco, Sebastián González, Cuevillas, Luis Iglesias, Parga Pondal, Gallástegui y Osorio Tafall, además de otras dos que versarían sobre el arte gallego y estarían a cargo de Castelao y Filgueira Valverde⁴⁰. Todo ello tendría lugar entre los días 24 y el 30 de noviembre y se completaría con reuniones, visitas a monumentos, intercambios de libros, recepciones, etc. Como vemos, la idea de organizar una exposición de arte no sólo seguía vigente, sino que se integraba así en un evento mucho mayor, lo que era a fin de cuentas un respaldo para la iniciativa de Folgar Lema y Dominguez Alvarez.

De esa reunión, de la que informó profusamente el *Jornal de Notícias*⁴¹, salieron varias comisiones que serían las encargadas de llevar a cabo los preparativos necesarios.

Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p.2. y “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

⁴⁰ Repárese que todos ellos son figuras destacadísimas del Seminario de Estudios Galegos: por ejemplo, Vicente Risco era el director de la Sección de Etnografía y una de las figuras más destacadas del Seminario; Florentino Lopes Cuevillas gozaba de un reconocimiento similar y era director de la Sección de Prehistoria creada en 1926; Luis Iglesias había sido el creador de la Sección de Ciencias Naturales, también en 1926, y Parga Pondal el encargado de crear el mismo año el Laboratorio de Xeoquímica en el que Gallástegui Unamuno tuvo una presencia importantísima. Castelao había sido el encargado de crear y dirigir la Sección de Artes e Letras en 1923, y Filgueira Valverde se había hecho cargo de la dirección de la Sección de Historia da Literatura entonces recién creada.

⁴¹ “Vai, realizar-se, a Semana Galega no Porto na segunda quinzena do próximo mez”, *Jornal de Notícias*, 30-10-1934, p. 6.

Éstas eran: la *Comissão de honra*, formada por el alcalde de Oporto⁴², el gobernador civil, el comandante de la región militar, el rector de la universidad, los directores de las cuatro facultades que entonces tenía la Universidad de Oporto, el obispo de su diócesis, el cónsul de España, el presidente de la Casa de España, y los directores de la Escuela de Bellas Artes y del Conservatorio de Música, lo que nos da idea del respaldo institucional con el que contaba la Semana. Además existía una *Comissão Central*, formada por Pires de Lima, Mendes Correia, Joaquim Lopes, Angel Vasques y Santos Junior. Y tres *Sub-comissões*: una científica, formada por Pires de Lima, Gonçalo Sampaio, Amândio Tavares, Oliveira Lima y Antonio Barbosa; otra artística, compuesta por Joaquim Lopes, Aarão de Lacerda, Pedro Vitorino y Luis Costa; y una tercera, llamada de *Festas e recepção*, que estaría integrada por Angel Vasques, Alfredo Ataíde, José Cervaens y Rodrigues y, nuevamente, el jurista Fernando Pires de Lima.

O sea, que aquella propuesta inicial del discípulo de Tito Vázquez, el pintor Folgar Lema, a Dominguez Alvarez para hacer una exposición sobre el arte gallego en Oporto acabó institucionalizándose y de una exposición se pasó a una semana cultural y de una disciplina a un compendio de saberes⁴³. Evidentemente, a medida que la idea tomó empaque, el protagonismo de Dominguez Alvarez se fue reduciendo y su modestia se hizo en todos los aspectos mucho más evidente. De hecho ni siquiera fue incluido en la subcomisión artística en la que sí figuraron, por ejemplo, el profesor y crítico de arte Aarão de Lacerda —que estaba escribiendo artículos sobre el arte gallego con información proporcionada por Dominguez Alvarez— o el pintor Joaquim Lopes, profesor de Dominguez Alvarez en la Escuela de Bellas Artes. Si bien también conviene tener presente que probablemente en los días en que se celebró la reunión Dominguez Alvarez aún estaba en Galicia preparando, precisamente, el terreno para la futura exposición.

⁴² Que no había podido asistir a la reunión de la Facultad de Ciencias, pero que había mandado un telegrama desde Lisboa diciendo: “Nadie desea más que yo el perfecto entendimiento cultural y económico con Galicia. Puede V. Ex^a estar seguro de mi oscura pero sincera y entusiástica cooperación” Véase: “A Galiza perante a ‘Semana Luso-Galaica’”, *Diário da Manhã*, 2-11-1934, p. 5.

⁴³ No obstante, no fue la única, también por entonces hubo otras propuestas similares. Por ejemplo según informaba el *Jornal de Notícias*, el día uno de noviembre, el joven pintor Manuel Guimarães estaba intentando organizar una exposición de pintura, escultura, arquitectura, dibujos, carteles y caricaturas de artistas gallegos y portugueses. La exposición estaba prevista para diciembre en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa, luego iría al Salón Silva Porto de Oporto y finalmente a Vigo. Además tenía una intención rupturista y estaba en la línea del manifiesto “Fuera” publicado por Artur Augusto en la revista

Por tanto, no cabe pensar que Dominguez Alvarez quedara desilusionado con el nuevo rumbo que estaban tomando los acontecimientos, sino, más bien, todo lo contrario. De hecho, él siguió publicando reseñas sobre artistas gallegos, siguió proporcionando información a los periodistas que se prestaban a colaborar y realizó nuevos viajes a Galicia para contactar con posibles expositores.

Es más, en una información aparecida en el *Diário da Manhã*⁴⁴ a primeros de noviembre, el corresponsal escribía que un ilustre gallego recién llegado de Santiago — en clara alusión a Dominguez Alvarez—le había mostrado su entusiasmo por las fiestas luso-galaicas que se anunciaban⁴⁵, lo que le llevaba a este cronista a exaltar el “vehemente lusofilismo” gallego y a auspiciar que la Semana Luso-Galaica sería, tras la ‘Semana Portuguesa de Vigo’ y la ‘Exposición Colonial’, una nueva y encantadora fiesta de familia”.

En los días siguientes la prensa siguió informando sobre los preparativos de esta semana, las reuniones que se celebraban, los contactos, etc., e incluso se llegaron a publicar los nombres de los ponentes con el título de sus conferencias⁴⁶. También en Vigo

Momento. Para más información véase: “Arte. Exposição Luso-Galaica. Uma conferencia no Porto”, *Jornal de Notícias*, 1-11-1934, p. 4.

⁴⁴ “A Galiza perante a ‘Semana Luso-Galaica”, *Diário da Manhã*, 2-11-1934, p. 5.

⁴⁵ Aunque si bien no aparece explícito el nombre de Dominguez Alvarez, no nos cabe duda de que la persona a la que se refiere este cronista es el pintor portugués, primero porque se refiere a él como “un destacado temperamento de artista” que es como lo cita habitualmente, y segundo, porque haciendo un seguimiento de este periódico sabemos que Dominguez Alvarez fue su única fuente de información. La entrevista completa es:

«— “No podría describirle —nos dijo— el enorme afecto que mi tierra profesa a Portugal. Mirando la gloria lusitana, mirándola y sintiéndola, Galicia aprendió a conocerse mejor. Sintiendo más Galicia se sintió más cercana a Portugal. Reconoció que sus grandes poetas tenían razón de sobra al afirmar que el río Miño no es frontera sino trazo de unión.

— ¿Son las elites gallegas las que piensan así? Le preguntamos.

— No son sólo las elites. Es el pueblo humilde de la tierra gallega, ese que nunca dejó de hablar “la lengua de su corazón”... El nombre luminoso de Portugal se canta en todas las bocas, fulge en todos los ojos. ¡Y con qué tremendo cariño es pronunciado!

—¿Y sobre la realización de la “Semana Luso-Galaica” en Oporto?

— ¡Un entusiasmo! La prensa gallega le está dedicando largas y calurosas referencias. Es una nueva y afectuosa fiesta de familia. Por otro lado, la exposición de Arte Gallego en Oporto —cuya inauguración, en el Silva Porto, constituirá uno de los números más interesantes de la ‘Semana’— ha provocado la colaboración entusiasta de los intelectuales y de los artistas. Portugal va a tener una magnífica oportunidad para conocer mejor, más “por dentro”, el alma de Galicia. ¡Verá cómo se identifica con su propia alma!»

Si bien es cierto que no nos cabe duda ninguna de que el entrevistado es Dominguez Alvarez, tampoco la tenemos de que el entrevistador añadió más de un adjetivo de su cosecha. En cualquier caso, la entrevista es un testimonio de la euforia y exaltación luso-galaica que se vivía en esos momentos.

⁴⁶ “Noticiário. Semana Luso-Galaica”, *Diário da Manhã*, 14-11-1934, p. 5.

se seguía dando por hecho la celebración⁴⁷. Sin embargo, unos días antes de la inauguración prevista, apareció una nota de prensa en la que se decía que “debido a un motivo de fuerza mayor tuvo que ser pospuesta la ‘Semana Galega’ que estaba anunciada para los días 24 al 30 de este mes”⁴⁸. Ese motivo acabó por ser la negativa de Madrid a que salieran del país los catedráticos gallegos. No podemos olvidar que estaba reciente la revolución de octubre y que muchos de los conferenciantes se habían significado políticamente. De todo lo previsto, sólo los conciertos de la Polifónica de Pontevedra⁴⁹ se mantuvieron en cartel, el resto se pospuso para abril del año siguiente.

A partir de ahí, y salvo algún que otro artículo suelto⁵⁰, en lo que quedaba de año, apenas si hubo referencias en la prensa a estos acontecimientos. No obstante, tanto Dominguez Alvarez en Oporto como Folgar Lema en Santiago siguieron manteniendo viva la ilusión por la exposición. El primero a través de artículos de prensa y de viajes a Galicia, el segundo desde su puesto de Secretario en el Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallega en Oporto. Este último, por ejemplo, mantuvo la correspondencia⁵¹ con el Comité de Oporto, al que hacía llegar los nombres de nuevos artistas interesados en participar en el certamen. Y de hecho, a finales de diciembre, envió una nota de prensa⁵² anunciando que la referida exposición, tras haber sido pospuesta varias veces, se inauguraría definitivamente el 15 de marzo de 1935, coincidiendo con la celebración de la Semana Gallega que prevista para esa fecha. Luego, como ya veremos, tampoco esto fue del todo cierto.

En el mes de enero de 1935 no aparecieron muchas referencias en la prensa portuguesa ni a la semana cultural ni a la exposición de arte; sí las hubo, sin embargo, en la prensa gallega, donde además se entabló una interesante polémica a propósito de la exposición de arte gallego en Oporto a la que aludiremos con detenimiento más adelante. Tanto *El Pueblo Gallego* como *La Voz de Galicia* o el *Faro de Vigo*, se felicitaron por esta iniciativa, y en los tres periódicos se escribieron artículos en los que se reflexionaba sobre las similitudes y simpatías que tradicionalmente habían existido entre Galicia y Portugal.

⁴⁷ “Información de Portugal”, *Faro de Vigo*, 10-11-1934, p. 7.

⁴⁸ “Ficou adiada, para o mes de Abril a ‘Semana Galega’”, *Diário da Manhã*, 20-11-1934, p. 5.

⁴⁹ “A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra”, *Jornal de Notícias*, 27-11-1934, p. 4.

⁵⁰ “¿Quando se realiza a “Semana Galega” no Porto?”, *Diário da Manhã*, 27-11-1934, p. 5.

⁵¹ “Porto, Braga, Coimbra, e...”, *Diário da Manhã*, 20-11-1934, p. 5

⁵² “A Exposição de Arte galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 29-12-1934, p. 2.

Más o menos en la misma línea de las que se venían vertiendo en la prensa portuguesa y a las que ya hemos aludido.

Una reflexión más crítica y no menos sentida fue la que publicó Juan Carballeira⁵³ en *El Pueblo Gallego*⁵⁴ de Vigo el día de año nuevo de 1935 y que llevaba el significativo título de “Portugal es un tópico”. Para este periodista, y excelente crítico de arte, las relaciones entre ambos pueblos eran más aparentes que reales, porque, decía, “la frontera que nos une y nos aparta al mismo tiempo podría definirse como una niebla sentimental... interponiéndose entre el vivo y saludable espíritu de ambos pueblos; telón más o menos denso y movedizo” en el que suelen acabar todas las iniciativas de conocimiento y hermandad. Para este escritor, esa barrera movediza sólo era posible superarla “bajo el signo de lo universal”, y la clave de tal universalidad estaba en “el desarrollo cultural de ambos pueblos”. Por lo tanto, venía a decir Juan Carballeira, eran los escritores y artistas los llamados a saltar por encima de “la infecciosa niebla sentimental”, en la que morían todas las iniciativas, y a entablar un generoso intercambio de energías que hiciera posible “un mutuo conocimiento, claro y profundo, de los dos pueblos hermanos”. De esta manera, sin citar explícitamente la exposición, se respaldaba la iniciativa de la misma. En otros casos el respaldo fue más explícito y menos reflexivo.

Este artículo encontró eco en la prensa portuguesa, y unos días después, nuevamente en las páginas del *Diário da Manhã*, se reforzaban los argumentos de Caballeira, y se incitaba “a los intelectuales, artistas, escritores, pensadores, investigadores y críticos”⁵⁵ a que se pronunciasen en pro de un intercambio cultural entre ambos países que no podría sino traer beneficios para unos y otros.

A medida que avanzaba el mes de enero, la Exposición fue nuevamente adquiriendo protagonismo en los periódicos portugueses⁵⁶, sobre todo a raíz de que se supo en Oporto que en Santiago se habían publicado las bases para participar en la misma.

⁵³ CARBALLEIRA, Juan, “Portugal, tópico”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, Martes 1-1-1935.

⁵⁴ Que por entonces se titulaba “rotativo gráfico de la mañana, el de mayor circulación en Galicia y en las colonias gallegas de América”.

⁵⁵ J. S. “Carta da Galiza”, *Diário da Manhã*, 12-1-1935, p. 5.

Convocatoria de la exposición de Arte Gallego en Oporto

A finales de 1934 se difunde por la prensa gallega la convocatoria para la Exposición de Arte Gallego⁵⁷, que habría de celebrarse en Oporto en marzo del año siguiente, tal como anunciaba *La Voz de Galicia* en primera página⁵⁸. En esa convocatoria, en la que se decía que con “espiritual abrazo quiere la tierra de Camões estrechar al país de Rosalía”, se informaba, en un decálogo de bases, de que la exposición estaría abierta durante treinta días y comprendería obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y artes decorativas, tales como: repujado, azabaches, esmaltes, cerámica y talla en madera⁵⁹.

En la primera de esas bases se decía que sólo podrían concurrir a la exposición los artistas gallegos o residentes en la región que hubieran sido previamente invitados, corriendo por cuenta de los mismos el envío de las obras hasta Santiago. Estas obras deberían, según se recogía en la convocatoria, ser presentadas en perfecto estado, muy bien acondicionadas y embaladas, y en condiciones de ser expuestas, con marco y cristal las que lo precisasen. En las esculturas, se pedía a los autores que procuraran presentarlas en materia definitiva, para el mayor lucimiento del conjunto y el menor quebranto de las mismas.

Se recordaba también que, en ningún caso y bajo ningún pretexto, estas obras podrían ser retiradas antes de la clausura de la exposición. Las mismas habían de ser remitidas al Secretariado del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto, con sede en la calle Azabachería 20, bajo, de Santiago de Compostela.

Cada obra debería ir acompañada de un boletín de inscripción, firmado por el autor o representante autorizado, en el que se hiciera constar el título de la obra, el tamaño, el precio, etc. Además, con la finalidad de darle publicidad y facilitar el montaje y organización de la exposición, se debía acompañar una fotografía de las obras presentadas —estas fotografías fueron las que posteriormente se reprodujeron en los

⁵⁶ BAYARD, “Uma exposiçã de Arte Galega na capital do Norte?”, *A Voz*, 14-1-1935, p.3.

⁵⁷ La citada convocatoria puede consultarse en el apéndice documental de este trabajo.

⁵⁸ “La Exposición de Arte Gallego en Oporto”, *La Voz de Galicia*, 28-12-1934, p. 1.

⁵⁹ *Ibídem*

periódicos de Oporto, acompañadas de pequeños comentarios, probablemente de la autoría de Dominguez Alvarez. Cada expositor podía enviar, como máximo, tres obras; ninguna de las cuales podía exceder de un metro y medio por ninguno de sus lados y las mismas deberían estar en Santiago entre el uno y el quince de febrero, plazo improrrogable.

La colocación de las obras correría a cargo de los comités organizadores, tanto de Oporto como de Santiago, por lo que todos los expositores deberían conformarse, desde luego y sin lugar a reclamación, con las decisiones que se acordasen relacionadas con la capacidad del local, la colocación y el aspecto de la instalación.

La exposición estaba previsto que se inaugurase el 15 de marzo de 1935, y que permaneciese abierta durante un mes, si bien, se dejaba abierta la posibilidad de que este periodo fuese prorrogable si las circunstancias lo aconsejaban y así lo acordaban ambos comités.

En la base novena de la citada convocatoria, se dejaba claro que al mes de clausurada la exposición, deberían estar liquidadas, entre el comité organizador de Oporto y el comité de enlace de Santiago, las cuentas de la misma, y obrar en poder de este último comité el importe de las obras vendidas, así como también las obras que no hubieran sido adquiridas.

La convocatoria incluía una nota en la que se decía que, a fin de asegurar el mayor éxito económico —el artístico se daba por descontado—, sería oportuno que los artistas fijasen a sus obras un precio moderado dentro de sus justas aspiraciones.

Esta convocatoria, reproducida íntegramente en *El pueblo gallego*, estaba datada en Santiago de Compostela en diciembre de 1934 y firmada por Comité de Enlace de Santiago que estaba formado por M. Tito Vázquez, Francisco Asorey, Juan Luis Lopes, Manuel Miranda, Elvira Santiso, Francisco del Rio y Antonio Folgar Lema.

El Comité Organizador de Oporto, según se desprende también de la información publicada en la prensa y que aparece recogida en la propia convocatoria, estaba formado

por Rodrigo Cabral, vicedónsul de España en Oporto, el profesor Aarão de Lacerda, el escultor Teixeira Lopes, el doctor Pedro Vitorino, los pintores Joaquim Lopes y Alberto Silva, el crítico de arte Luis Costa, los directores del Museo Soares dos Reis y de la Biblioteca del Museo de la Cámara de la Guía, Vasco Valente y Armando dos Matos, respectivamente, y, claro está, por Dominguez Alvarez.

Este comité, se comentaba en la prensa gallega, contaba con el respaldo de la Cámara de Comercio y la Casa de España en Oporto, así como de la “gran prensa portuguesa”. Tanto en un periódico como en otro, se decía que en las páginas de los importantes periódicos de Portugal “asomaban diariamente reproducciones de obras de nuestros artistas” —lo que era cierto— y que “bajo firmas de prestigio internacional, se dedican críticas delicadas al estudio de las diversas personalidades de nuestro arte” —lo que ya no lo era tanto, salvo que por tal se entiendan los artículos, modestos y mediocres, que, con empeño y casi en exclusividad, escribió o proporcionó Dominguez Alvarez.

En este, digamos, exceso informativo, también cayó la prensa portuguesa, que en más de una ocasión afirmó que la citada exposición estaba siendo plenamente respaldada por los periódicos gallegos, cuando en realidad éstos le estaban prestando un apoyo bastante moderado. En cualquier caso, tras consultar la prensa periódica de uno y otro lado del Miño, es indudable que la iniciativa contó con mayor respaldo en Portugal del que tuvo en Galicia, donde raramente apareció como noticia de primera página, cosa que sí sucedió reiteradamente en la prensa portuguesa, especialmente en el *Jornal de Notícias*, que era precisamente el periódico en el que colaboraba Dominguez Alvarez. Coincidencia esta última claramente significativa.

Los preparativos de la Exposición y de la Semana Gallega

Ya vimos cómo aquella Semana Gallega en Oporto que estaba programada para finales de noviembre de 1934 tuvo que ser pospuesta, y aunque esto hubiera resultado una excusa válida para abandonar la idea, sin embargo, el interés y el empeño que había a uno y otro lado de la frontera hizo que la misma se retomara en el nuevo año con más fuerza.

Ya el 21 de enero se daba cuenta en la prensa⁶⁰ de la reunión que se había celebrado nuevamente en la Facultad de Ciencias de Oporto para tratar este asunto. A la misma, que había estado presidida por Joaquim Pires de Lima, asistieron, entre otros, Fernando Pires de Lima, Armando de Matos, Amândio Tavares, Vasco Valente, Santos Junior, Angelo Vásques y Dominguez Alvarez. De aquella reunión salió una comisión que sería la encargada, en colaboración con el Seminario dos Estudos Galegos, de confeccionar el programa y fijar las fechas más adecuadas. Y en la misma se comprometieron también a realizar la exposición de artistas gallegos.

Unos días después viajó a Galicia el profesor Santos Junior, como secretario de la comisión, para reunirse con los representantes del Seminario dos Estudos Galegos, entre ellos el que era entonces su director Luis Iglesias Iglesias. Y en aquella reunión se acordó que la semana se celebrase del 31 de marzo al 6 de abril, y no durante la Semana Santa como inicialmente estaba previsto. Esta fecha se ratificó luego en Oporto cuando la Comisión portuense se reunió el 11 de febrero y donde nuevamente se volvió a tratar el asunto de la Exposición de Arte Gallego, sobre la que se acordó, entre otras cosas, solicitar a las entidades oficiales que facilitaran la entrada de las obras de arte que iban a ser expuestas⁶¹. En esa reunión, a la que asistió también Dominguez Alvarez, J. Santos Junior informó de que en su viaje a Santiago también se había reunido con los pintores Mariano Tito Vázquez y Folgar Lema, en representación del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto, y que de acuerdo con ellos y con el Seminario de Estudos Galegos, se había acordado que la Exposición de Arte Gallego se inauguraría el día 31 de marzo, en el Salón Silva Porto, con una conferencia de Fernández del Riego⁶².

A partir de entonces comenzaron a aparecer en la primera página de los periódicos portuenses, y en lugar principal, reproducciones de obras de artistas gallegos. En muchos casos aparecía la obra y también una fotografía del propio artista. Cabe suponer que éstas serían las obras que estaba previsto que con posterioridad se expusiesen en el referido certamen.

⁶⁰ “Vai realizarse no Porto a ‘Semana Galega’”, *Diário da Manhã*, 21-1-1935, p. 7.

⁶¹ “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 13-2-1935, p. 2.

⁶² *Ibidem*. Recordemos que Fernández del Riego en este momento era probablemente la persona más indicada para hablar sobre el arte gallego contemporáneo, le avalaba, por ejemplo, el que por entonces hubiera publicado en la revista *Nós* un “Índice cultural e artístico do renacimiento galego”. Para más

Los dos periódicos en los que con más insistencia aparecieron fueron *Jornal de Notícias* y *O Comércio do Porto*; no debía ser casualidad que en el primero colaborara Dominguez Alvarez y en el segundo lo hiciera el profesor y crítico Aarão de Lacerda que se había mostrado entusiasta con la iniciativa y de hecho formaba parte de la comisión encargada de organizar la exposición.

Entre otras, se reprodujeron las siguientes obras: *Mercado* de Manuel Colmeiro⁶³, *Hórreos de Pedriña* de Folgar Lema⁶⁴, *Leiteira* de Antonio Insúa⁶⁵, *Rincón de Aldea* de A. Fernández⁶⁶, *El pazo de Veiramar* de Seijo Rubio⁶⁷, *Aldeana con un caballo* de Carlos Maside⁶⁸, *Paisagem Galega* de M Abelenda⁶⁹, *El Duque de Híjar* de F. Alvarez de Sotomayor⁷⁰, *Aldeano* de Caruncho⁷¹, etc.

De algunos artistas se reprodujeron más de una, fue el caso de los pintores Roberto González del Blanco y Juan Luis, concretamente tres de cada uno. Del primero aparecieron *¡Adios!*⁷² y *Vuelta de la feria*⁷³, y *Sardinas de Rianxo*⁷⁴; y del segundo

información véase: CARBALLO-CALERO, María Victoria; *La ilustración en la revista Nós*, Diputación de Orense, 1983. pp. 110-111.

⁶³ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 9-2-1935, p. 1. La reproducción de la obra iba acompañada de una fotografía de Colmeiro, y del siguiente pie de foto, sin duda, de la autoría de Dominguez Alvarez: “Se abrirá próximamente —coincidiendo con la Semana Cultural Galega— la grandiosa Exposición de Arte Gallego. Entre los varios grupos de artistas gallegos, de diversas tendencias, que figurarán en el certamen, se encuentra Manuel Colmeiro, que hace dos años expuso con gran éxito en Lisboa. El Seminario de Estudos Galegos le está preparando dos exposiciones, una en Nueva York y otra en Buenos Aires. Colmeiro está hoy considerado por la crítica del otro lado del Miño como uno de los más equilibrados valores de la pintura gallega”. El resto de pies de foto, con más o menos información, venía a ser siempre el mismo, por lo que prescindimos de transcribirlo a pie de página.

⁶⁴ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-2-1935, p. 1.

⁶⁵ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1935, p. 1.

⁶⁶ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 23-2-1935, p. 1.

⁶⁷ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 24-2-1935, p. 1. De esta obra se decía que era propiedad del Museo de Vigo.

⁶⁸ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 26-2-1935, p. 1.

⁶⁹ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p.1. Incluye también una fotografía del artista.

⁷⁰ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-3-1935, p.1. Incluye también una fotografía del artista.

⁷¹ “Semana Cultural Galega. A Exposición de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 27-3-1935, p. 3.

⁷² “Semana Cultural Galega. A Exposición de Arte Galega no Porto”, *O Comércio do Porto*, 15-2-1935, p. 1.

⁷³ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-2-1935, p. 1.

⁷⁴ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-3-1935, p.1. Se reproduce también una fotografía de la artista.

*Xunto Sar*⁷⁵, *La vaca en el río* y *Ludivina*⁷⁶. De otros se reprodujo la misma obra en dos ocasiones como sucedió con *Sacristía Conventual* de Maria Corredoyra⁷⁷.

También se reprodujeron dibujos, como *La Noche* de la pintora Lolita Díaz Baliño⁷⁸, y esculturas, entre otras, *¡Aturuxo!* de José Nuñez⁷⁹, *El oso y el madroño* de Compostela⁸⁰, *La Soledad* de Francisco Asorey⁸¹, *Busto de Mujer* de los hermanos Hernández⁸², *Dorin* de F. Liste⁸³.

En otros casos, se reproducía una fotografía del artista pero no se mostraba su obra, como fue, por ejemplo, lo que ocurrió con los escultores Francisco del Rio e Juan Miranda⁸⁴.

También de Dominguez Alvarez se reprodujo un óleo, *Torres da Catedral-Santiago*, acompañado de un pie de foto en el que, significativamente, además de dar unas breves notas biográficas, se decía: “entusiasta animador de todas las iniciativas culturales y especialmente de las que estrechan los lazos luso-galaicos”⁸⁵.

Así pues, durante todo el mes de marzo estuvieron apareciendo, casi diariamente, obras de artistas gallegos en las primeras páginas de principales periódicos portuenses. Y sin embargo, la exposición, finalmente no se celebró. Y eso que hasta cinco días antes de la prevista inauguración, se seguía dando como cierta en la prensa portuguesa⁸⁶. De hecho no se tuvo noticias de lo contrario hasta que el día 30 de marzo el *Jornal de Notícias* al

⁷⁵ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1935, p. 1.

⁷⁶ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 2-3-1935, p. 1.

⁷⁷ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1935, p. 1, donde se reproduce también una fotografía de la artista; y BAYARD, “Exposições de pintura estrangeira na capital do Norte”, *A Voz*, 25-3-1935. p. 3.

⁷⁸ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 22-2-1935, p. 1.

⁷⁹ “Semana Cultural Galega. A Exposición de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 20-2-1935, p. 1.

⁸⁰ “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-3-1935, p. 7.

⁸¹ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 14-3-1935, p. 1. Se reproduce también una fotografía del artista.

⁸² “Semana Cultural Galega. A Exposición de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 16-3-1935, p. 1.

⁸³ BAYARD, “Vida artística na capital do Norte”, *A Voz*, 1-4-1935. p. 3.

⁸⁴ “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 23-3-1935, p. 1.

⁸⁵ “Semana Cultural Galega O pintor Dominguez Alvarez na exposição de arte regional”, *Jornal de Notícias*, 27-3-1935, p. 1.

⁸⁶ Por ejemplo en el periódico *A Voz*, sólo unos días antes, tras dar la relación de los artistas participantes, se decía: “Que vengan, y que vengan deprisa, a honrar con su presencia los muros y el ambiente artístico de la vieja ciudad que dio nombre a Portugal”. Véase: BAYARD, “Exposições de pintura estrangeira na capital do Norte”, *A Voz*, 25-3-1935. p. 3.

informar de la reunión que había tenido lugar el día anterior para ultimar los preparativos de la, ésa sí, inminente Semana Cultural Gallega, decía que Joaquim Lopes como presidente de la Subcomisión Artística había leído una carta del presidente de la Comisión Artística de Santiago en la que se afirmaba que “como consecuencia de las dificultades de diversa orden, la prevista exposición artística gallega había tenido que ser retrasada para otra fecha que se fijaría oportunamente”. En esa carta también se le agradecía a la Subcomisión de Oporto su colaboración y las facilidades que había dado para que la Exposición se celebrase. Y se mentaba expresamente a Dominguez Alvarez, a quien se le agradeció públicamente “la valiosa colaboración prestada”.

El resto de la prensa, o bien eludió hablar del asunto y nunca volvió a informar sobre la citada exposición, aunque hubiera estado anunciándola como inminente hasta hacía unos días, o bien se limitó a decir que la misma había sido pospuesta, sin dar explicaciones ni hacer comentarios al respecto.

Cuando en el transcurso de este trabajo tuvimos ocasión de hablar en la fundación Penzol con el profesor Fernández del Riego, presidente de la Real Academia Gallega, —que como sabemos estaba previsto que fuera el encargado de inaugurar la exposición con una conferencia sobre el arte contemporáneo gallego— al preguntarle al respecto, nos dijo que no creía que los motivos que llevaron a su suspensión fueran de tipo burocrático. Para el autor de *O rio do tempo. Unha historia vivida* la razón debió de estar en que determinados pintores se sentían disconformes con aparecer junto a otros que en su opinión no tenían categoría para ser presentados en una exposición internacional.

Es más, Fernández del Riego nos hizo saber que los principales mentores de la iniciativa en Santiago, Folgar Lema y Tito Vázquez, eran pintores sin ningún prestigio artístico en el Santiago cultural de aquellos años, mucho más volcado en las ideas galleguistas y en el compromiso de modernidad que podían representar artistas como Maside, Colmeiro, o Souto. Y, obviamente, Castelao, la figura unánimemente aceptada que no admitía reparos.

De estas disensiones estéticas y, tal vez, también, diferencias ideológicas o incluso personales, debió de darse cuenta Dominguez Alvarez en los varios viajes que hizo a

Galicia para preparar la exposición, si bien es cierto que en sus artículos nunca habló de ellas, sino más bien todo lo contrario. También es verdad que, por lo que hemos leído u oído sobre Dominguez Alvarez, no era él una persona propensa a este tipo de averiguaciones ni tampoco un hombre suspicaz con ciertas reticencias. Es muy probable que Dominguez Alvarez no alcanzara nunca a entender del todo por qué la Exposición de Arte Gallego de Oporto nunca llegó a celebrarse, aunque sí es cierto que le debió afectar bastante y que desde entonces nunca volvió a aludir a este tipo de intercambios culturales. Claro, que tampoco podemos olvidar que entre tanto estalló la guerra, que duró una eternidad, y que cuando por fin acabó ya nada era lo mismo. Tampoco Dominguez Alvarez.

La Semana Cultural Galega

La que sí se celebró tal como estaba previsto fue la Semana Cultural Galega que recibió una atención enorme y unánime en la prensa portuguesa. Durante toda la semana se estuvo informando pormenorizadamente sobre su desarrollo, la mayoría de los días con grandes titulares de primera página, y siempre con extensos artículos en páginas interiores, por lo general profusamente ilustrados con fotografías de los distintos actos y conferencias.

Precisamente por el seguimiento de la prensa podemos saber que la citada Semana Cultural Gallega se inauguró con la mayor solemnidad el domingo 31 de marzo en el Salón Noble de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Oporto. Presidía el evento el rector José Pereira Salgado y estuvo flanqueado por representantes del Ministerio de Educación, de la Embajada de España, de las distintas facultades y del Seminario de Estudios Galegos.

La inauguración fue prolífica en discursos de bienvenida y de agradecimiento, y en ella tomaron la palabra, además de Pereira Salgado, que abrió la sesión, Mendes Correia como Presidente de la Comisión Organizadora, Luis Iglesias en nombre del Seminario de Estudios Galegos, del que era presidente, Francisco Ramírez en representación del gobierno español y Pinto de Lemos en nombre del Ministerio de Educación portugués, y, finalmente, el profesor Santos Junior que, como sabemos, era el secretario de la Comisión

encargada de organizar la exposición, y que hizo una extensa presentación tanto del programa previsto como de las intenciones que les habían llevado a organizarlo.

Seguidamente el propio Santos Junior dio una conferencia centrada en el Seminario de Estudos Galegos, del que trazó una pormenorizada reseña histórica que fue reproducida casi íntegramente por la prensa portuguesa⁸⁷.

En ese mismo día, después de las solemnidades, aún hubo tiempo para que el profesor Ramón Otero Pedrayo, que era entonces director del Instituto de Orense y de la sección geográfica del Seminario, diese una conferencia titulada “Tierra y alma de Galicia”, en la que, según decían las crónicas, había hablado de la fuerza espiritual del pueblo anónimo, campesino y marinero, del paisaje de Galicia, de su espíritu atlántico y del romanticismo de Rosalía de Castro, Pastor Díaz, Pondal y Curros Enríquez⁸⁸.

El segundo día, lunes 1 de abril, comenzó con una conferencia de Luis Iglesias Iglesias en la Facultad de Ciencias. La misma llevaba por título “Los insectos parásitos de las manzanas”⁸⁹ y según decía la prensa se trató de “un trabajo técnico ilustrado con proyecciones luminosas”⁹⁰. Una hora después Vicente Risco disertó sobre “Posibilidades y problemas del folklore gallego” y en aquella conferencia el polígrafo orensano defendió que Galicia y el norte de Portugal eran una unidad etnográfica, por eso se refirió a ellos como un mismo pueblo. La razón de esa “consanguinidad espiritual” la encontraba Vicente Risco en la importancia que el medio físico ejerce sobre quienes le habitaban⁹¹.

⁸⁷ “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-4-1935, pp. 1 y 7.

⁸⁸ Recordemos que el discurso con el que Otero Pedrayo había ingresado en la Real Academia Gallega en 1929 se titulaba precisamente *Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro y Pondal*; que su padre, siendo diputado provincial, había tenido que salir en defensa de Curros Enríquez cuando la Iglesia condenó su libro *Aires da miña terra*; y que las descripciones y semblanzas de la gente del campo fue una constante en su obra de creación literaria.

⁸⁹ Tengamos en cuenta que por entonces Luis Iglesias (1895-1977), que era ya catedrático de Biología General de la Facultad de Ciencias de Santiago, había creado el “Consultorio de Plagas del Campo”, desde el que prestaba un servicio gratuito a los agricultores gallegos, incluso muchas veces acudía personalmente al lugar de la plaga para dirigir él mismo los trabajos o asesorar y aconsejar a los agricultores. Para más información puede consultarse: LLECHA, Alfredo; “Luis Iglesias Iglesias”, *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 17, Silverio Cañada Editor, Gijón-Santiago, 1973, pp. 209-210.

⁹⁰ “O éxito da Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 3-4-1935, p. 4.

⁹¹ Es de sobra conocido la importancia que Vicente Risco concede a la tierra como elemento determinante de la forma de ser de un pueblo. Justo Beramendi ha escrito que para Vicente Risco, Galicia era una nación porque estaba dotada de todos los atributos necesarios: lengua, tradiciones, costumbres, historia, raza, geografía y sobre todo, carácter y espíritu propios. Pero en ello Risco no era nada original, sí lo era, sin embargo, en la importancia relativa que concede a algunos elementos definidores, y muy especialmente a la geografía, o como decía Risco, *a Terra*. Este aspecto que suele ocupar un lugar secundario en el escalafón

Mientras tanto, al mismo tiempo que Vicente Risco hablaba en la Facultad de Ciencias, en la Facultad de Medicina lo hizo Fernando Alsina que era catedrático de cirugía en la Universidad de Santiago, y que disertó sobre la anestesia raquídea.

Aquel día, después de comer, se visitó la Estación Zoológica de Oporto, y ya al caer la tarde fueron recibidos por el Ayuntamiento de Vila Nova de Gaia, en la Casa Museu Teixeira Lopes donde estuvo “lo mejor de la intelectualidad de Oporto y Gaia”, entre otros, el pintor Joaquim Lopes o el escultor Diogo de Macedo, y donde Fernández del Riego dio una conferencia sobre el arte gallego contemporáneo, seguida por otra de Leonardo Coimbra sobre Rosalía de Castro.

En concreto Fernández del Riego⁹², que es, dada la naturaleza de nuestro trabajo, quien más nos interesa, hizo un recorrido histórico por la trayectoria artística de Galicia y defendió la importancia que tenía la tradición como elemento esencial y determinante del espíritu artístico del pueblo gallego. Dejó claro que en Galicia se estaba viviendo entonces un renacimiento artístico y una renovación intelectual, y que esto le estaba permitiendo a Galicia caminar en la vanguardia de la modernidad a la par que cualquier otro pueblo.

En el ámbito literario, los responsables de ese cambio revolucionario que se estaba viviendo en Galicia eran, según Fernández del Riego, Ramón Cabanillas, Eduardo Pondal, Varela y Vitoriano Taibo. A los que añadía también los nombres de Manuel Antonio, Álvaro Cunqueiro, Amador Carvallo, Aquilino Iglesias y Bouças Brei, entre otros.

En cuanto al ámbito artístico, para Fernández del Riego, la influencia que el Impresionismo, el Fauvismo o el Cubismo habían ejercido en el arte gallego había permitido que éste se independizase de la placenta española o italiana y crease un arte propio. Para él, hasta entonces no había existido en Galicia un arte con características

de los factores definidores de la nacionalidad, asciende en Risco a un puesto privilegiado, en estrecho maridaje con la raza. Véase: BERAMENDI, Justo G. “Vicente Risco”, *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 27, Silverio Cañada Editor, Gijón-Santiago, 1973, pp. 13-18. La cita está en la página 15.

⁹² Para tener información sobre la conferencia de Fernández del Riego pueden consultarse los siguientes artículos: “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 2-4-1935, p. 6; “O êxito da Semana Cultural

específicamente gallegas, el cual habría surgido por primera vez con la exposición de A Coruña de 1917. Para Fernández del Riego, en aquella conferencia, los pintores más representativos y pujantes de Galicia eran Arturo Souto, a quien consideraba el más universal de los pintores gallegos, Manuel Colmeiro y Carlos Maside, además de Castelao. En escultura destacó, sobre todo, a Airoa Barral, entonces recientemente fallecido, y también a Asorey⁹³.

El auditorio al que se dirigió Fernández del Riego estuvo compuesto sobre todo por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, que fueron autorizados a faltar a las clases para poder asistir a la conferencia⁹⁴, por lo que es del todo probable que a la misma asistiese Dominguez Alvarez.

El tercer día, martes dos de abril, “se caracterizó por su cuño nítidamente científico”⁹⁵. La jornada comenzó a las diez en la Facultad de Ciencias con una conferencia de Isidro Parga Pondal titulada “Sobre los granitos de Galicia”, y le siguió otra de Aniceto Charro Arias “Sobre análisis bromatológicos”. Y aún hubo una tercera de Xesús Carro García sobre “La Catedral de Santiago y los últimos descubrimientos”.

Ese día, por la tarde, los componentes de la Semana Cultural Gallega volvieron a Vila Nova de Gaia, donde fueron nuevamente recibidos por las autoridades locales, y donde visitaron, además de monumentos históricos, las famosas bodegas del vino de Oporto, con recibimiento, degustación y obsequio. Ya por la noche, en el Teatro Sá de Bandeira, despidieron la jornada con un espectáculo de comedia.

El día tres de abril, en el que también se inauguró en la Biblioteca de la Facultad de Ciencias una exposición bibliográfica del Seminario de Estudos Gallegos, el profesor y sacerdote Paulino Pedret Casado dio una conferencia titulada “Saco Arce e os estudos

Galega”, *Jornal de Notícias*, 3-4-1935, p. 4; y “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-4-1935, p. 7.

⁹³ De la vinculación que Fernández del Riego ha tenido siempre con el medio artístico gallego es prueba el catálogo *Museo Francisco Fernández del Riego* [Catálogo artístico. Textos de Carlos Casares, M^a V. Carballo-Calero, et al.], Concello de Vigo, Vigo, 1997.

⁹⁴ De hecho, los alumnos de la Universidad de Oporto solicitaron a las autoridades académicas que se suspendiesen las clases durante la semana para poder atender convenientemente a los representantes gallegos. “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 3-4-1935, p. 2.

⁹⁵ “Documentário eloquente: o êxito da Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 3-4-1935, p.4.

linguísticos na Galiza, no século XIX”; y, en la Facultad de Medicina, el psiquiatra Rodríguez Somoza disertó sobre la “Anatomía patológica de algunas formas de parálisis cerebral”. Además, ese día, los componentes de la Semana Cultural dieron un paseo en barco por el río Duero, fueron recibidos por la Asociación Comercial de Oporto, visitaron el Palacio de la Bolsa, y aún hubo tiempo para una reunión general del Seminario de Estudios Galegos y una noche de ópera, con *Tosca*, en el Teatro Rivoli.

El día 4 (quinto día de estancia) los participantes en la Semana visitaron Guimarães, invitados por la Sociedad Martins Sarmiento, y allí fueron recibidos por el alcalde y demás autoridades locales, visitaron luego el Museo Alberto Sampaio y los monumentos más significativos de la localidad y después se les ofreció una comida de confraternización. De regreso a Oporto pararon en distintos lugares y cuando llegaron eran cerca de las diez de la noche, justo a tiempo de asistir a la prevista conferencia de Alfonso Castelao.

En esa conferencia, titulada “Os cruceiros da Galiza”, Castelao habló de los orígenes de las cruces y de sus características, de su carácter religioso y simbólico, de la ingenuidad de su concepción y de la delicadeza de su ejecución. Y no perdió oportunidad, como era propio de quien es probablemente el más polifacético de todos los gallegos, de alabar el esfuerzo artístico de los obreros de la piedra y del trabajo de la cantería. La conferencia fue muy apreciada por la prensa que se refería a Castelao como “un artista del lápiz y de la pluma, de sólida cultura e inagotables conocimientos”⁹⁶. Incluso el profesor Mendes Correia, que era el decano de la Facultad de Ciencias de Oporto, se refirió a Castelao como “el símbolo más representativo del alma gallega”⁹⁷. Después de la conferencia aún estaba prevista una recepción en la Casa de España con “baile de sociedad” incluido.

El sexto día empezó a las once, en la Facultad de Ciencias, con una conferencia de Xosé Filgueiras Valverde sobre *A lírica galega no século XX*. En aquella conferencia el polígrafo pontevedrés, que fue uno de los fundadores del Museo de Pontevedra del que luego fue su director, habló sobre la literatura y el lirismo en Galicia, y destacó, sobre

⁹⁶ “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 5-4-1935, p. 6.

⁹⁷ “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1935, p. 6.

todo, la actividad poética de Parga Pondal, Rosalía de Castro, Curros Enríquez y Carbajal, que eran, para el conferenciante, los poetas más representativos de Galicia y los que mayor influencia habían ejercido en la poesía posterior.

Por la tarde, le correspondió el turno a Ramón Sobrino Buhigas que impartió una conferencia titulada “O que é o *Corpus petrogliphorum Gallaeciae*”⁹⁸, en buena parte centrada en la Edad del Bronce y en el Castro de Santa Tecla. Y en la misma sala y con el mismo público, seguidamente, Xoaquim Lorenzo Fernández disertó sobre las costumbres populares, los trabajos agrícolas y los aperos de labranza en una conferencia titulada “Xugos da Galicia”⁹⁹. Por la noche los componentes de la Semana Gallega asistieron en el Cine S. João al pase de la película *As pupilas do Senhor Reitor*.

El último día ya fue más distendido y se centró sobre todo en una visita al parque de Buçaco, en cuyo Gran Hotel el Ayuntamiento de Oporto ofreció una comida a los miembros de la Semana. Luego, por la noche, ya de vuelta en Oporto, los componentes del Seminario de Estudos Galegos ofrecieron a sus anfitriones y organizadores de la Semana una cena de despedida y agradecimiento en el Gran Hotel de Oporto, que era el lugar en el que se habían estado alojando.

En resumen, y según se desprende de toda la bibliografía consultada, la Semana Cultural Gallega fue un auténtico éxito. La prensa se deshizo en elogios y celebró todas y cada una de las conferencias o actividades organizadas con mucho entusiasmo y gratitud. Luego, durante unos días, aún se siguió hablando de la misma, de las afinidades con Galicia y de lo necesario que era que este tipo de hermanamientos se repitiesen y a ser posible con mayor frecuencia, de hecho comenzó a hablarse del compromiso adquirido por el Seminario de Estudos Galegos para organizar al año siguiente en Santiago de Compostela una Semana Cultural Portuguesa. Pero eso iba a ser en 1936, y para entonces España estaba ya en guerra, el Seminario de Estudos Galegos a punto de ser puesto fuera

⁹⁸ Recordemos que fue precisamente en 1935 cuando Ramón Sobrino Bohigas publicó *Corpus petrogliphorum Gallaeciae*, un estudio, con gran documentación gráfica, en el que se sistematizaban y catalogaban los petroglifos gallegos, y que ha sido durante muchos años una obra de referencia para cualquier investigación sobre prehistórica en Galicia.

⁹⁹ Buena parte de la conferencia se centró en el carro, que era precisamente un tema que él conocía especialmente, pues con un estudio sobre el carro había ingresado en el Seminario de Estudos Galegos. Además, precisamente en 1935, X. Lorenzo Fernández, probablemente el mayor especialista en etnografía y folklore de Galicia, publicó *A arte popular nos xugos da Galiza*.

de la ley y sus miembros severamente castigados. Algunos fueron incluso asesinados— pensemos en Casal, en Camilo Díaz, en Noguerol, etc.—, otros tuvieron que exiliarse — casos de Castelao, Dieste, Martínez López o Núñez Búa—, muchos sufrieron represalias sin salir de Galicia —Otero Pedrayo, Maside, Fraguas— y a los más afortunados, como Xesús Carro o Luis Iglesias, les obligaron a guardar silencio. Está claro que los tiempos que vinieron no eran tiempos de semanas culturales.

Sobre el fracaso de la exposición

Ahora bien, si existía tal predisposición a uno y otro lado de la frontera por este tipo de acontecimientos, cómo podemos entender que no se celebrase la programada Exposición de Arte Gallego en Oporto. ¿Cómo pudo pasarse de aquel entusiasmo inicial a la falta de voluntad unos días antes de inaugurarse el evento? Si la iniciativa vino de Galicia ¿por qué vino también de Galicia la desilusión? Quizá la clave para explicarlo estuviera en lo que muchos años después nos dijo Fernández del Riego. Tal vez si la iniciativa, en vez de partir de Folgar Lema, hubiera salido de Castelao o de Maside hubiera tenido más éxito. En cualquier caso, intentaremos explicárnoslo en los siguientes párrafos.

Mientras en Oporto se celebraba con entusiasmo la idea de organizar en el Salón Silva Porto una exposición sobre el arte gallego, en Galicia, sin embargo, la iniciativa se veía con cierto distanciamiento. De hecho en la prensa gallega no tuvo, ni con mucho, el eco que la propuesta había tenido en la prensa portuguesa. Sin embargo, en enero de 1935, se entabló, precisamente en la prensa gallega, una polémica sobre la citada exposición que estaba muy lejos de las intenciones iniciales de Dominguez Alvarez y de Folgar Lema cuando se plantearon la iniciativa.

A la hora de abordar la cuestión hay que tener en cuenta, por una parte, el hecho de que este tipo de exposiciones, que tenían una larga tradición en Galicia¹⁰⁰, se habían ido desprestigiando progresivamente, sobre todo tras la exposición de Buenos Aires de 1929 que había resultado muy rentable económicamente, pero que había adolecido, según algunos, de calidad artística. Por otra, no podemos olvidar la situación política que se

¹⁰⁰ Entre las más conocidas las celebradas en Santiago de Compostela (1909, 1917, 1923 y 1926), Madrid (1912 y 1928), A Coruña (1912, 1917, 1923 y 1926), Buenos Aires (1919, 1923 y 1929) y Vigo (1924).

estaba viviendo en España, y particularmente en Galicia, donde había arraigado con fuerza el nacionalismo¹⁰¹, sobre todo, tras la aparición del Partido Galleguista, que había surgido en 1931 aunando republicanismo y nacionalismo, y que contaba con gran credibilidad en el medio intelectual. Tanto lo uno como lo otro estaban detrás de la polémica entablada.

El primero que saltó a la escena pública para decir que la “exposición de Oporto tenía que ser notable bajo todos los conceptos o no llevarse a cabo”¹⁰² fue Antón Villar Ponte. Para este periodista —y diputado a Cortes por A Coruña en las listas de la ORGA en 1931, y después con el Frente Popular en 1936, y que conocía bien Portugal, entre otras cosas porque había sido corresponsal de *La Voz de Galicia* durante la revolución republicana de 1910—, lo que estaba en juego era el prestigio de Galicia, por lo que exigía al Comité Organizador “una acertadísima organización y una concienzuda selección”¹⁰³. Advertiendo de que en esa exposición deberían “hallarse bien representados todos nuestros positivos valores artísticos, así los viejos como los nuevos”, con obras significativas, para lo que era imprescindible que el Comité se revistiera de “autoridad, imparcialidad e independencia, poniendo la justicia en alto y con pleno olvido de amistades y consideraciones de orden personal, caiga quien caiga y padezca quien padezca”. Y aún más, Villar Ponte, prócer del galleguismo y uno de los fundadores, en 1916, de la *Irmandade de Amigos da Fala*, llegaba a dar nombres: “Souto y Colmeiro son indispensables en la exposición de Oporto. Lo es también Castelao —tanto como dibujante y pintor como conferenciante, lo mismo que Maside y Laxeiro y otros artistas nuevos”. Es pues clara la apuesta de Villar Ponte por lo que luego se llamó la vanguardia histórica gallega, muy ligada al Partido Galleguista.

Es evidente que, además de otras consideraciones de orden estético o de rivalidades puramente localistas, la planeada exposición gallega de Oporto, evidenció también el debate, que por entonces se estaba viviendo en Galicia, y en toda España, entre los que

¹⁰¹ Para todo lo que tiene que ver con la implicación de la conciencia nacionalista en el desarrollo artístico de Galicia en estos años es fundamental el libro de Xosé Antón Castro *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992. De lectura amena y análisis pormenorizado e inteligente, su consulta es obligatoria y fértil para conocer la realidad artística de Galicia en estos años.

¹⁰² VILLAR PONTE, Antón; “La exposición de arte gallego en Oporto”, *El Pueblo Gallego*, 12-1-1935, p. 1.

¹⁰³ *Ibíd.*

defendían un “arte puro” y los que apostaban por un “arte comprometido”¹⁰⁴. Como ha estudiado muy bien X. Antón Castro, el *Partido Galleguista* durante los años republicanos intentó a través del arte la adhesión de las masas populares a la idea nacionalista¹⁰⁵, para lo que contó con la colaboración de muchos de los artistas de esta vanguardia histórica gallega. Se entiende así, por tanto, que Villar Ponte, que acababa de ingresar en el Partido Galleguista tras abandonar en 1934 la ORGA de Casares Quiroga por la que había sido elegido diputado en 1931, apostase por figuras como Souto, Colmeiro o Castelao, que estaban en la línea de vincular arte, política y compromiso; o lo que es lo mismo, defendían la función social del arte, que en Galicia se traducían en hacer un arte gallego y popular.

Por eso, para Villar Ponte, resultaba igualmente indispensable, si con motivo de la citada exposición se organizaban en Oporto charlas, que las mismas estuviesen a cargo de “intelectuales gallegos de verdadera solvencia” lo que era tanto como decir que las mismas fueran proferidas por el grupo *Nos*, el sector más intelectual y preparado del Partido Galleguista.

Parece, pues, claro que el Partido Galleguista, en un momento particularmente delicado de la historia de España y de Galicia, pretendió instrumentalizar políticamente una exposición, con la que buscaba, en las propias palabras de Villar Ponte, “ganar para nuestro arte una batalla trascendente en territorio extranjero, pero no desde el punto de vista geográfico o sentimental, sino políticamente”. Así pues, las ingenuas intenciones iniciales de Dominguez Alvarez difícilmente podrían prever las complicaciones que su iniciativa iba a encontrar en sectores intelectuales con los que podía ser coincidente, pero a los que era irremediabilmente ajeno.

Este artículo de Antón Villar Ponte, dio pie a otro de A. López Campos aparecido luego, el 23 de enero, en el *Faro de Vigo* y titulado “Arte gallego, exposición en Oporto”. Para este periodista, que se expresaba en tono conciliador, era casi deber ineludible de

¹⁰⁴ A este respecto es sumamente interesante y esclarecedor el capítulo “Introducción. El realismo gallego entre 1925 y 1936. Vanguardia pictórica y conciencia nacional”, en ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Ediciós do Castro, A Coruña, 1992, pp. 11-17.

¹⁰⁵ ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Ediciós do Castro, A Coruña, 1992, p. 15.

todo artista gallego concurrir a la exposición de Oporto, pero reconocía también que era “comprensible la disconformidad mostrada por quienes habían visto la derrota de nuestro arte en cierta exposición celebrada en América” —en clara alusión a la realizada hacía pocos años en Buenos Aires y que, bajo el pretexto de una exposición de arte gallego, había sido en realidad una excusa para vender pintura convencional a los nostálgicos emigrantes gallegos enriquecidos en Argentina. Para López Campos el Comité creado para la exposición de Oporto debía “tener presente las enseñanzas de aquella primera salida por tierras extrañas”, que él califica como “catástrofe artística” y “descalabro”, y, consciente de la dificultad de la tarea emprendida confiaba en el buen hacer del Comité y le animaba en su trabajo. Pero al mismo tiempo, salía en defensa de la exposición, y en clara alusión a Villar Ponte, a quien se refiere como “cierto escritor”, indicaba que los comentarios derrotistas que se estaban vertiendo no hacían sino perjudicar al ambiente artístico de Galicia.

Para López Campos lo conveniente sería que, además del ya instituido Comité Organizador, se crease un Comité de Selección que estaría compuesto por quienes no fuesen a concurrir a la exposición, de tal forma que se aminorasen las diferencias entre los artistas expositores, y así el Comité Organizador se pudiese dedicar, por entero y con independencia, a su labor.

Al día siguiente, el 24 de enero, en *El Pueblo Gallego*, L. Santiso Girón¹⁰⁶ también contesta a Villar Ponte. Según este autor a los artistas gallegos se les exigía que cuando exponían sus obras fuera de Galicia dejaran alto el pabellón regional, pero él se preguntaba: “¿qué da Galicia a sus pintores, a sus artistas en general, a cambio de exigirles tanto y poner tan duras restricciones a su libertad cuando traspasan los linderos regionales?”. Para este articulista, la crítica había sido excesivamente exigente con los artistas que habían ido “a buscar en extraños ambientes el calor y los recursos económicos que aquí faltan”; y, ante los recelos que empezaban a insinuarse, ponía en boca de Asorey las siguientes afirmaciones: “Conformes; nos someteremos previamente al juicio de Galicia. Reuniremos todas las obras en Santiago antes de la marcha a Portugal, e invitaremos a los que luego puedan censurarnos para que nos revisen el

¹⁰⁶ SANTISO GIRÓN, L. “Ante la exposición de arte gallego en Oporto”, *El Pueblo Gallego*, 24-1-1935, p. 1.

equipaje y nos acepten”. La ironía de Asorey reflejaba la disensión, o incluso tensión, que se podía estar viviendo en Galicia entre los que querían exponer en Oporto, sin cortapisas ni selecciones, y los que querían que la exposición de Oporto sirviese para dar una determinada imagen de Galicia.

Ahora bien, ¿Qué había detrás de esta polémica? ¿Qué intereses podían tener unos y otros en que la exposición se celebrase? ¿Estaba la exposición fuera de tiempo o era sencillamente que los tiempos estaban cambiando? A estas cuestiones trataremos de responder en los siguientes párrafos.

Ciertamente no se puede obviar que este tipo de exposiciones se caracterizaba por dar una visión entre tópica y mítica de Galicia. Eran exposiciones en las que había cierta diversidad de lenguajes estéticos, no obstante predominaba siempre un realismo de corte convencional. X. Antón Castro escribe que en todas ellas lo que se buscaba era la “atmósfera gallega”, y la misma solía encontrarse en “retratos, paisajes de todo tipo, atardeceres, celebraciones festivas, ferias rurales, aldeanos o marineros, frutas y flores, jardines, bodas, árboles secos o húmedos, monumentos, brumas, parras, parques, playas, mares, campos, amaneceres, ciegos melancólicos, peregrinos, calles, puestas de sol, hórreos, etc.”¹⁰⁷.

Visto así, la exposición prevista en Oporto era, en 1935, de alguna manera, extemporánea. Es verdad que hasta entonces ese tipo de certámenes habían gozado de una aceptación casi unánime, tanto en los sectores más conservadores como en los más galleguistas, y que había una coincidencia de intereses entre la visión que la misma aportaba y el gusto predominante, que seguía siendo académico y convencional, propio de una mentalidad preindustrial, ajena a cualquier tipo de novedad o compromiso. Pero también es verdad que los tiempos habían cambiado de forma acelerada, y mucho más desde la proclamación de la República, cuando cada vez estaba más en boga el debate sobre la “función social del arte”, con el que los artistas habían reclamado un mayor protagonismo en la construcción de la nueva sociedad

¹⁰⁷ ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992. p. 50.

Obviamente, para muchos artistas gallegos —entre ellos los más comprometidos con este debate—, la exposición de Oporto se alejaba sobremanera de sus intenciones y de su compromiso político, y es que ciertamente la exposición que se pretendía inaugurar en el Salón Silva Porto tenía muy poco que ver, por ejemplo, con la que un año antes había organizado en el Ateneo de Madrid la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. Además, muchos de estos artistas gallegos tenían la firme convicción de que si en cualquier parte del mundo arte y compromiso eran dos caras de una misma moneda, en Galicia ese binomio era inquebrantable, además de algo sumamente necesario.

Por otra parte, tampoco se nos puede olvidar el peso ideológico que tenía la figura de Castelao entre sus contemporáneos; si como ha escrito Antón Castro¹⁰⁸, el pensamiento estético de Castelao se caracteriza por vincular el arte al nacionalismo, por darle una obligación ética y por otorgarle una función política, social y popular, se entenderá que escritores de su órbita, como Antón Villar Ponte, quisieran fiscalizar la imagen que se daba de Galicia.

Pero, obviamente, en Galicia, como en otras partes España y de Europa, éste no era el único punto de vista existente. También estaban los que defendían una visión más tradicional y ajena a cualquier tipo de compromiso político, sin querer decir con ello que no fuera otra forma de comprometerse.

Esta visión —que en Galicia pudo representar Jesús Bendaña, fundador de la revista *Hispania*—, apostaba por un arte más espiritual, más tierno, más convencional, era una apuesta que Antón Castro ha calificado de “antimaterialista”¹⁰⁹ y que seguía considerando al arte de vanguardia como sinónimo de feo o extravagante¹¹⁰.

¹⁰⁸ ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992. p. 14.

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 73.

¹¹⁰ Recordemos que también los nazis tenían una visión parecida y por ello organizaron aquella exposición de “Arte degenerado” que era en realidad una exposición contra la vanguardia. También es cierto que ésta es la visión más generalizada, aún hoy, y que no necesariamente supone una ideología ultraconservadora entre quienes la comparten, aunque sí una concepción conservadora en términos artísticos propia de quien se resiste a aceptar que el arte pueda tener distintas formas de expresión o de “lenguaje”.

Más de dos de los que estaba previsto que expusieran en Oporto (entre ellos Antónío Folgar Lema, de quien había partido la iniciativa), hacían un tipo de pintura que estaba en esta línea. Era una pintura muy convencional, muy del gusto de las oligarquías locales. Y, por supuesto, una pintura que no incomodaba lo más mínimo al poder, ni por su estética ni por su temática, y que además daba una visión de Galicia que a éste le interesaba.

No obstante, tampoco nos atrevemos a decir que detrás de esta polémica hubiera un debate consciente entre los que defendían el “arte puro” y los que apostaban por el “arte comprometido”. Más bien todo ello no pasaba de ser una porfía entre aquellos que querían que la exposición cumpliera una función en pro de Galicia, del pueblo gallego y del galleguismo, y aquellos otros que querían mostrar su arte, y si era posible, venderlo, sin más compromiso que el puramente existencial. No se nos olvide que no es el público la única víctima de la desinformación, muchas veces el artista y la propia crítica lo son aún más.

En cualquier caso, fuera por las razones que fuera, lo cierto es que aquella exposición en la que tanto entusiasmo puso Dominguez Alvarez nunca llegó a celebrarse, y que en ello él no tuvo ni arte ni parte.

Ahora bien, ¿quién estaba previsto que participase en esta exposición?

Para responder a esta pregunta sobre **los artistas previstos** nos servimos, por una parte, de la información que de una u otra forma nos ha proporcionado Dominguez Alvarez; por otra, de los artículos de prensa que aludían a la citada exposición y donde se solían dar los nombres de artistas gallegos que iban a participar en la misma.

Ya hemos dicho varias veces que era precisamente Dominguez Alvarez quien elaboraba las breves notas sobre la exposición que luego aparecían publicadas prácticamente de forma literal en los distintos medios. Ya hemos recordado también cómo esto aparece reflejado en la poca correspondencia de la que disponemos de Dominguez Alvarez, así, por ejemplo, en una carta no datada que envía a Sérgio Augusto Vieira de finales de 1934 le dice: “Procuraré como me pide mandarle seguidamente más notas y artículos pequeños de fácil publicación”. Y en los archivos de Sérgio Augusto

Vieira se encuentran, efectivamente, notas manuscritas de Dominguez Alvarez con el siguiente texto¹¹¹:

Semana Cultural Galega. Exposición de arte regional. Las esculturas de A. Gómez Campos: “¡Pudor! Desnudo” y “Modelada gallega”. Esculturas en madera de A. Gómez Campos el admirado escultor gallego que últimamente ha obtenido rotundos triunfos en varias exposiciones.

Entre la documentación que obra en poder de Pires Vieira existe también otra nota manuscrita de Dominguez Alvarez que es una relación, deducimos que incompleta, de los pintores que iban a participar en la exposición y el título de las obras con las que iban a hacerlo. La nota dice textualmente:

Semana Cultura Gallega — Exposición de Arte.

En el día dos de abril abre esta grandiosa exposición en que deben figurar los mejores artistas gallegos. Podremos a propósito mencionar algunas obras importantes de pintura y escultura que figurarán en este certamen¹¹².

En la pintura: óleos:

“Crisálida” de Alvarez de Sotomayor
“Camino de la fuente” de Alfredo Souto
“Autorretrato” de Tito Vazquez
“Xunto o Sár” de Juán Luis,
“Sardiñas de Rianxo” de Gonzalez del Blanco,
“O Afogádo” de Suarez Couto,
“A Leiteira” de Antonio Insúa,
“Aldeana con un caballo” de Carlos Maside,
“Feira” de Manuel Colmeiro,
“Lobo de mar” de Alejandro Veiras,
“La dama de la mantilla” de R. Camino,

¹¹¹ En el apéndice documental de este trabajo podemos encontrar esta nota fotocopiada, por lo que reiteramos nuestro agradecimiento al pintor Pires Vieira que nos facilitó la consulta de los archivos de su padre.

¹¹² En la relación de nombres y títulos que envía Dominguez Alvarez a periodistas y redacciones hay algunos errores ortográficos, resaltados en negrita, que luego se reproducen en los distintos medios en los que son publicados. Esto refuerza la idea ya anunciada de que Dominguez Alvarez fue la única fuente de información de todo lo que en Portugal salió publicado al respecto.

“Sacristía conventual” de María Corredoyra
“Pazo de Veiramar” de Seijo Rubio,
“**Paisage** gallego” de Manoel Abelenda
“El río Dárro en Granáda” de Angel Róbles.
“Horreos de Pedriña” de Folgar Lema,
“Torre dos Clérigos—Oporto”, [de Dominguez Alvarez]
“Rincon de Aldea” de A. Fernandez
“**Paisage** con casas” de Ramón Torrado,
“Domingo de Rámos” de Elvira Santiso
“Aldeano” de Caruncho

Na escultura:

“Hirmáns” de Dorindo Liste
“La soledad” de Francisco Asorey

De esta nota se deduce que cada artista iba a exponer una sola obra, pero por las reproducciones que aparecieron en la prensa sabemos que de algunos, como Juan Luis o González del Blanco, se pensaba exponer al menos tres.

A esta lista proporcionada por Dominguez Alvarez habría que añadir otros muchos nombres que en otros momentos se dieron como seguros participantes en la citada exposición. Entre ellos, Jesito, Juan Luis, Laxeiro, Lopes Garabal, Francisco Llorens, Carlos Maside, Máximo Ramos, Angel Robles, Seijo Rubio, Elvira Santiso, Seoane, Carlos Sobrino, Arturo Souto, Suarez Couto, Ramón Torrado, Torres, Tito Vazquez, Alexandros Veiros, Villafinez, Julio Prieto, Del Rio, Doirado, Eiroa Barral, A. Gomez Campos, Hermanos Hernandez, F. Liste, Jose Nuñez, Marcelino ¿Preua?, Manuel Bujados, etc.

Algunas breves e incompletas consideraciones sobre el arte gallego

Sabiendo que es Dominguez Alvarez el que está detrás de todo lo que en este tiempo se escribió sobre el arte gallego, bien en artículos firmados por él, o en artículos firmados por otros pero elaborados a partir de notas manuscritas que él les proporcionó,

podemos preguntarnos: ¿Qué visión tenía Dominguez Alvarez del arte gallego de entonces?

Para ello creemos fundamental dar primero una panorámica general, necesariamente breve, del arte gallego de estos años y a partir de ahí establecer comparación y valorar en qué medida Dominguez Alvarez tuvo una visión ajustada de aquello sobre lo que escribía. Esto nos parece particularmente interesante si tenemos en cuenta que todo lo que se habló sobre el arte gallego durante casi un año, salió de Dominguez Alvarez.

Se ha escrito muchas veces que Galicia es una tierra sin tradición pictórica¹¹³ y que antes del siglo XIX no existieron en Galicia pintores de importancia. Esta afirmación ha sido varias veces cuestionada, entre otros por el magisterio de José Filgueira Valverde¹¹⁴, colaborador de *Galicia eterna*, donde elaboró, junto a López Vázquez, la primera síntesis de la pintura gallega del siglo XX. Para Filgueira, la existencia de pintores como Arias, Antonio de Puga, compañero de Velázquez, o Jenaro Pérez Villaamil, es un argumento de suficiente peso como para replantearse esa afirmación. Sin embargo, críticos como Fernando Mon¹¹⁵, lo han seguido sosteniendo, argumentando entre otras razones históricas, la falta de una aristocracia estimuladora o de una burguesía comprometida con la modernidad.

En cualquier caso, lo que parece unánimemente aceptado es que a finales del siglo XIX comienza en Galicia un resurgir de la actividad pictórica. Este cambio estuvo respaldado, sobre todo, por una incipiente industrialización (lo que denotaba una recuperación económica), y por una lenta transformación social (que iba haciendo posible la progresiva decadencia del Antiguo Régimen). Son los frutos, como ha escrito María Luisa Sobrino¹¹⁶, del *Rexurdimento*, del movimiento regionalista que había surgido en décadas anteriores y que adquiere ahora su plenitud cultural con Rosalía, Pondal, Murgía y Brañas.

¹¹³ El propio Estévez Ortega comenzaba su emblemático libro *Arte gallego* precisamente con esta afirmación: “Creo que no es herejía el decir que Galicia, que carece en absoluto de tradición pictórica...” Véase: ESTÉVEZ ORTEGA, E.; *Arte gallego*, Ed. Lux, Barcelona, 1930.

¹¹⁴ FILGUEIRA VALVERDE, José; “Introducción a la pintura gallega”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, pp. 7-16.

¹¹⁵ MON, Fernando; “Pintura gallega contemporánea y su evolución”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, pp. 25-28.

¹¹⁶ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 25, p. 17.

Es, por tanto, la consecuencia de los nuevos tiempos, del afianzamiento de la incipiente burguesía urbana frente a la tradicional oligarquía rural, del comercio frente a la agricultura, del regeneracionismo frente al caciquismo, y del cada vez mayor desarrollo cultural frente al analfabetismo tradicional. Todo ello repercute favorablemente en el desarrollo pictórico, porque todo, de una u otra forma, favorece que cada vez más, en Galicia, como en otras partes de España o en Portugal, el Estado sustituya a la iglesia en su papel de mecenas, favorezca las creaciones de instituciones educativas y estimule a la burguesía que, más tarde que pronto, terminará siendo el principal cliente de los artistas.

Estos cambios, que como decimos se producen muy lentamente, comienzan a darse cuando está en boga el Romanticismo, que en Galicia está representado por Juan José Cancela del Río y sobre todo por Jenaro Pérez Villamil, para algunos el primer intérprete español romántico de la naturaleza y del arte¹¹⁷. También son pintores románticos Juan Pérez Villaamil, R. Gil Rey, Francisco Sobrino —el primogénito de una genealogía de artistas—, Pérez de Castro, etc.

Actuando de trampolín entre estos pintores y el paisajismo, a veces impresionista, que podría representar en Galicia Serafín Avendaño está el pintor de origen asturiano Dionisio Fierros, autor de una obra en la que abundan los retratos, el costumbrismo de escenas populares y los temas históricos. Para Filgueira Valverde Dionisio Fierros ejerció tal magisterio en Galicia que sin él no podría comprenderse el futuro de la pintura gallega¹¹⁸.

Un protagonismo similar o incluso mayor tuvo Serafín Avendaño (1838-1916), un pintor difícilmente catalogable entre los ismos de su tiempo¹¹⁹, que realizó sobre todo paisajes, casi siempre de su tierra gallega, tratados con armonía y lirismo y que reflejan una honda preocupación por la luz.

¹¹⁷ FILGUEIRA VALVERDE, José; “Introducción a la pintura gallega”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, p. 9.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “La pintura en los dos últimos tercios del siglo” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 415.

A medida que avanza el siglo XIX nos adentramos en lo que se ha dado en llamar la pintura “oficialista”, creada por artistas nacidos en la década de los cincuenta, y cuya importancia, según María Luisa Sobrino, radica en su condición de educadores y en la influencia que ejercieron a través de su magisterio¹²⁰. Son ellos, entre otros, José María Fenollera, Modesto Brocos, Román Navarro, Gumersindo Pardo Reguera o Eduardo de la Vega.

A este grupo le sustituye la llamada generación “Doliente”, formada por los artistas nacidos entre finales de los años sesenta y la década de los ochenta. El apelativo de “Doliente”, que unos atribuyen a Bello Piñeiro y otros a Seijo Rubio, se debe a que la mayor parte de ellos murieron sin cumplir los treinta años o con ellos recién cumplidos. Es el caso de Ovidio Murguía, Joaquim Vaamonde, Jenaro Carrero o Ramón Parada Justel. Esta generación se caracterizó por una mayor libertad creativa, por sus simpatías europeizantes y por su inquietud por la luz. En general, sin abandonar del todo la influencia académica e italianizante que caracterizó a la generación anterior, su obra oscila, según la profesora Sobrino Manzanares, entre el paisaje realista de Carlos de Haes y el costumbrismo preciosista de Fortuny¹²¹.

A partir de aquí entraríamos en el siglo XX con lo que se dio en llamar “la pintura gallega”. Incluso durante bastante tiempo se habló con insistencia de una Escuela de Pintura Gallega¹²². Esta especificidad geográfica era sostenida prácticamente por todos los intelectuales del momento: Correa Calderón, uno de los impulsores de la revista lucense *Ronsel*, publicó un texto sobre “el arte racial” de Suárez Couto; Méndez Casal, crítico de arte en *Blanco y Negro* y en *La Esfera*, habló del “sentido estético de la raza gallega”; Estévez Ortega publicó en 1930 un libro emblemático titulado precisamente *Arte gallego*, en el que reflexionaba sobre la “galicinia” de los artistas gallegos y su “reiterada sumisión a la tierra vernácula”¹²³. ”; y así otros muchos.

¹²⁰ *Ibidem*. p. 414.

¹²¹ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “La pintura en los dos últimos tercios del siglo” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 417.

¹²² A este respecto nos ha sido de gran ayuda el apartado de Antón Castro “Las variaciones en el marco de la pintura regionalista gallega”, en ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992, pp. 49-58.

¹²³ ESTÉVEZ ORTEGA, E.; *Arte gallego*, Ed. Lux, Barcelona, 1930. p. 8.

Este último libro fue muy importante para Dominguez Alvarez y de su lectura sacó muchos de los juicios valorativos que luego aireó en la prensa portuguesa. De hecho, tiempo después, en uno de sus artículos en el *Jornal de Notícias* calificó el texto de Estévez Ortega como “un libro espléndido” que encerraba “un estudio completo de los artistas gallegos contemporáneos”. Incluso reproducía una cita de Estévez Ortega que a él le parecía fundamental y sumamente significativa:

“Los artistas que más y mejor concretizaron su orientación, los de mayor y más poderosa personalidad regional, los de más pura racionalidad emocional y técnica, son los gallegos. Porque los gallegos —y con ellos los vascos y un tanto los catalanes— no se limitan a pintar temas o tipos de su región, que es lo de menos, sino que muestran en la expresión, en el lenguaje pictórico, en el acento celta de su inspiración, el ímpetu de la raza”¹²⁴.

Con lo cual Dominguez Alvarez hacía suyos muchos de los argumentos que sirvieron para justificar la existencia de esa Escuela Gallega de Pintura. Y es que, además del “espíritu de la raza”, los elementos dados como definidores o específicos de la llamada Escuela Gallega eran, como cabría suponer, los símbolos naturales, la vinculación a la tierra, la atmósfera gallega, la idiosincrasia de la raza, los paisajes propios, etc. Incluso Luis Seoane, teórico y artista al mismo tiempo, añadía el color como elemento diferencial de la pintura gallega¹²⁵.

En cuanto a los artistas que configurarían la referida Escuela también la opinión era bastante unánime. Sirva de ejemplo el juicio de Alejandro Barreiro, que prologó el catálogo de la exposición de La Coruña de 1917 y quien destacaba como figura pionera de este movimiento a Álvarez de Sotomayor, y, tras él, a toda una órbita de artistas formada por aquellos que participaban reiteradamente en las exposiciones regionales, o sea, Francisco Llorens, Jesús Corredoira, Maria Corredoira, González del Blanco, Sobrino Buhigas, Seijo Rubio, Juan Luis, Imeldo Corral, Bello Piñeiro, Castelao, Castro Gil, Francisco Asorey, etc., etc., esto es, los mismos que estaban anunciados para la exposición de Oporto.

¹²⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega. A propósito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-3-1937, p. 6.

¹²⁵ ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992, p. 49.

Ahora bien, no todos estos artistas tienen las mismas inquietudes ni se expresan de la misma manera, por lo que, si bien es cierto que existen entre ellos suficientes elementos en común como para hablar de galleguismo, también lo es que ese galleguismo es, cuando menos, heterogéneo. De hecho también Dominguez Alvarez se percató de ello y lo dejó escrito en 1934:

Entre los artistas gallegos no existe cohesión estética, todos tienen una clara y bien definida personalidad. Escuela gallega propiamente dicha no existe. Existe sí, entre todos, una especial manera de sentir que los enlaza al ambiente ...¹²⁶.

Era nuestra intención sistematizar, con la perspectiva de hoy, la pintura gallega de aquellos años, para, a partir de ahí, poder establecer una comparación entre la visión que hoy se tiene del arte de aquel periodo y la imagen que del mismo dio Dominguez Alvarez en Portugal, pues, como ya hemos repetido varias veces, Dominguez Alvarez fue la única fuente de información de la que bebieron todos los que en aquel tiempo escribieron en Portugal sobre arte gallego. Para preparar esa síntesis, que necesariamente tenía que ser sucinta, leímos con atención parte de lo escrito por Fernando Mon, Filgueira Valverde y López Vazquez, entre otros, además de algunos de los excelentes trabajos que al respecto ha publicado la doctora Maria Luisa Sobrino. Sin embargo, a medida que profundizábamos en nuestra intención, nos íbamos dando cuenta de que esa síntesis ya había sido realizada, con más criterio y sin duda también con muchos más conocimientos, por el profesor X. Antón Castro en su obra *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, por lo que finalmente decidimos tomarla en este trabajo como clasificación de referencia.

Para Antón Castro¹²⁷ en el arte gallego del primer cuarto del siglo XX, pese a la aparente homogeneidad, es posible, atendiendo a planteamientos temáticos y estéticos, distinguir al menos cinco grupos:

¹²⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Arte Galega", *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹²⁷ ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992, p. 52 y ss.

Un primer grupo estaría compuesto por lo que él llama “paisajistas plenos”, esto es, los artistas cuya obra es herencia del “plein air” impresionista y que trabajan casi exclusivamente el paisaje, al que aportan unas referencias atmosféricas o climáticas que ofrecen como propias de Galicia. En él habría que incluir a Francisco Llorens, J. Seijo Rubio, Imeldo Corral, Bello Piñeiro, Antonio Fernández, o Abelenda.

Un segundo grupo, denominado “Figuración enxebrista”, estaría formado por aquellas artistas cuya obra “responde a la tipología figurativa más tópica”, es una pintura “folclorista”, una representación irreal, por tópica, de la Galicia marítima y rural, “donde se pinta —o se narra— con voluntad casi antropológica los aspectos más visibles de la cultura material o espiritual: ferias, romerías, foliadas, el trabajo del campo o de la mar, ...”. Sería ésta la estética característica, entre otros, de Álvarez de Sotomayor, Juan Luis López, Carlos Sobrino, Suárez Couto, etc. Para Antón Castro estos artistas constituyen el regionalismo pictórico más puro.

Un tercer grupo sería el que Antón Castro denomina de los pintores independientes, sobre todo porque le resulta difícil adscribirles a una tendencia concreta, pues si bien reconoce en todos ellos un sustrato de realismo tradicional, también admite que no responden al regionalismo formal y colorista, festivo o bucólico de los pintores anteriores. En este grupo incluye a Jesús Corredoira, Germán Taibo y Roberto González del Blanco.

El cuarto grupo lo compondrían los pintores influenciados por el modernismo. Para Antón Castro este grupo representa una opción peculiar del “Modern Styl” y en su pintura se manifiestan claras las huellas del trabajo gráfico, ligado al campo de la ilustración y en torno a importantes revistas. Incluye en él a Frederico Ribas Montenegro, Manuel Bujados y Camilo Díaz Baliño.

El quinto y último grupo es el de los grabadores, en el que Antón Castro destaca a dos artistas: Manuel Castro Gil y Julio Prieto Nespeira.

Ésta es, por tanto, la clasificación que Antón Castro hace de eso que se ha dado en llamar el ambiente regionalista gallego del primer cuarto del siglo, el mismo que iba a

exhibirse en Oporto y sobre el que Dominguez Alvarez estuvo informando durante casi medio año.

Los artistas gallegos vistos por Dominguez Alvarez

A lo largo de todo este tiempo, y en la línea de lo que venían diciendo Vicente Risco, Estévez Ortega o Méndez Casal, Dominguez Alvarez se refirió varias veces al ambiente de Galicia como el causante del arte gallego. “El ambiente de Galicia, de luz suave, de contrastes dulces y delicados, creó algunos temperamentos sólidos en la manera de interpretar pictóricamente el paisaje”¹²⁸.

Efectivamente, de ese “ambiente” Dominguez Alvarez destacaba, sobre todo, el paisaje, “dulce, amable y rico en coloridos verdes”¹²⁹, y afirmaba: “Ningún paisaje como el de Galicia se presta tanto a la formación de pintores. Les es imposible abstraerse a la sugerencia de las tonalidades imponderables sobre las que se diluyen los campos gallegos”¹³⁰.

Y, claro, entre los artistas que no habían sido capaces de abstraerse a esos encantos estaba, por supuesto, Alvarez de Sotomayor (1874-1960), ya entonces un artista consagrado¹³¹, y a quien Dominguez Alvarez había tenido la satisfacción de conocer y de tratar en el otoño de 1934, cuando el pintor ferrolano paró en Oporto camino de Santiago. Según recogió la prensa portuense¹³², Álvarez Sotomayor había aprovechado su estancia

¹²⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹²⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹³⁰ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

¹³¹ Consagrado y reconocido, recordemos que ya había sido durante más diez años director del Museo del Prado, cargo que abandonó al proclamarse la república y que recuperó tras la guerra civil, cuando fue nombrado también director de la Academia de San Fernando de Madrid.

¹³² La visita es recogida por los periódicos de información general de Oporto y por los de Lisboa con corresponsal en la capital del norte. Prácticamente en todos se destaca el hecho de que Alvarez Sotomayor hubiese sido Director del Museo del Prado. También se alude a que hubiese vivido en París y trabajase al lado de Sorolla, Zuloaga, Roussiñol (sic), etc. Así mismo se destaca su labor de retratista, dándose como ejemplos “*os admiraveis retratos de Alfonso XIII e do Duque de Alba*”. En lo que se refiere a su estancia en Oporto, coinciden en los halagos que dedicó a la ciudad, en la admiración que despertó en él la obra de Henrique Pousão y de Soares do Reis, y en la intención de exponer próximamente en Portugal, así como en que se marchase “verdaderamente encantado, dedicando las mayores alabanzas al paisaje de nuestro país”. Puede verse: “O pintor galego Álvarez Sotomayor, no Porto”, *O Comércio do Porto*, 23-11-1934, p. 2; “O pintor galego Álvarez Sotomayor no Porto”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-11-1934, p. 4; “Noticiario: Álvarez Sotomayor”, *Diário da Manhã*, 24-11-1934, p.5.

en la desembocadura del Duero para visitar el Salão Silva Porto, el Taller de Teixeira Lopes y el Museo Soares dos Reis, visitas en las que había estado acompañado por los pintores Alberto Silva y Domínguez Alvarez. Es probable también que aquel día, al hablar de la prevista exposición de Arte Gallego en Oporto, el pintor gallego se comprometiese a volver a Oporto para asistir a su inauguración, pues en la prensa se dijo que Álvarez Sotomayor había prometido “visitarnos de nuevo muy pronto”¹³³,

Entre tanto, en Portugal se habló de él en términos absolutamente elogiosos. En el *Diário da Manhã*¹³⁴ se le consideraba: “un maestro retratista”, “máximo representante del regionalismo gallego”. Y se decía: “sus figuras son arrancadas a la tierra, buscadas cariñosamente entre la grey más gallega de Galicia. Es el pintor de los aldeanos, el intérprete del alma galaica. Uno de los grandes de Galicia, uno de los mayores de España”. Dominguez Alvarez, por su parte, destacaba “su formación clásica”, el hecho de que pintase a los campesinos casi siempre “en actitudes de sufrimiento resignado, de expresión triste”, y no se olvidaba de “su colorido rico en contrastes en el que domina el claroscuro”.

Y ciertamente, nada de ello nos puede resultar hoy exagerado si tenemos en cuenta que Filgueira Valverde lo destaca como “autor de temas populares y retratista”¹³⁵; Maria Luisa Sobrino le considera “la máxima estrella de los Salones Nacionales y Regionales”¹³⁶; López Vázquez habla del “idealismo clasicista” de Sotomayor, y lo considera el más clásico de los pintores del 98¹³⁷; y Fernando Mon lo define como “el glosador entusiasta de una Galicia tópica”¹³⁸.

Pero con más entusiasmo aún que de Álvarez de Sotomayor, Dominguez Alvarez habló de Francisco Llorens (1874-1948), a quien consideraba el padre del paisajismo gallego y su más delicado intérprete. También Maria Luisa Sobrino se refiere a él como

¹³³ “Noticario: Álvarez Sotomayor”, *Diário da Manhã*, 24-11-1934, p.5.

¹³⁴ “Exposição de Arte Galega, no Porto. A pintura galega, no curioso certame”, *Diário da Manhã*, 8-11-1934, p. 5.

¹³⁵ FILGUEIRA VALVERDE, José; “Introducción a la pintura gallega”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, p. 11.

¹³⁶ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 25, p. 17.

¹³⁷ LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; “El arte contemporáneo” in *Enciclopedia Temática de Galicia*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1988. p. 189.

¹³⁸ MON, Fernando; “Pintura gallega contemporánea y su evolución”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, p. 27.

el “indiscutible maestro del paisajismo gallego” y la “principal figura de esta corriente”¹³⁹. Incluso en algún momento Dominguez Alvarez reflexiona sobre su pintura y sus influencias, y lo hace no sin cierta ingenuidad:

Por eso, vemos en Galicia paisajistas como Llorens, que, recorriendo montes, valles, rías tranquilas, playas norteñas batidas por el mar bravío, van dejando en sus telas pedazos de alma gallega. Puede decirse que con Llorens comenzó la pintura de paisaje en Galicia. La época, en la que la pintura de paisaje en España estaba sometida a las fórmulas del holandés Carlos Haes, era naturalmente una época mala para la iniciación de un temperamento como Llorens. Muchas personalidades se perdieron influidas por Haes. Pocos escapaban a esa influencia. Dario de Regoyos, pintor catalán, se rebeló contra las fórmulas de Haes, llegando a ser uno de los más brillantes paisajistas de España. Dos maestros pasaron a destacar en la pintura española: Emilio Sola y Sorolla. Llorens frecuentó el taller de Sorolla, maestro impresionista. La influencia de Sorolla en Llorens sólo fue perjudicial para éste. La paleta exuberante del gran maestro levantino iba deturpando el temperamento galleguista de Llorens. Pero cuando un temperamento de artista es tan marcado como era el de Llorens, fácilmente resiste a la presión de las sugerencias extrañas. Se adaptó al ambiente gallego y pasó a ser el más delicado intérprete de sus campiñas¹⁴⁰.

En esta argumentación Dominguez Alvarez no era original, sino que la tomaba de Estévez Ortega en *Arte gallego*¹⁴¹ quien ya había hablado de las “ajenas influencias” de Llorens y de cómo la “luminosidad” heredada de Sorolla le impedía ver “el espíritu de la raza y de la tierra” gallega.

En cualquier caso, para Dominguez Alvarez eran muy pocos los pintores que habían conseguido trasladar a la tela la escala cromática del ambiente gallego, facultad que sí atribuía a Francisco Llorens y por la que le consideraba un caso casi excepcional dentro de la pintura gallega¹⁴². También Lafuente Ferrari ha dicho que Llorens es el pintor de la luz gallega¹⁴³ y Maria Luisa Sobrino¹⁴⁴, al sintetizar su obra, resalta que “sobre todo

¹³⁹ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 25, p. 21.

¹⁴⁰ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

¹⁴¹ ESTÉVEZ ORTEGA, E.; *Arte gallego*, Ed. Lux, Barcelona, 1930. p. 25.

¹⁴² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁴³ TORRES MARTÍNEZ, José; “Francisco Lloréns” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 20, p. 15.

¹⁴⁴ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura. El primer tercio del siglo XX” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 457.

destacó como paisajista, como exquisito orquestador de luces y colores”. Y añade: “supo traducir al ámbito regional el especial valor de la luz aprendido de los hombres del Mediterráneo, transformándolo en un compacto y brillante cromatismo, en una serena estructura y en un denso y equilibrado lenguaje”.

En otro artículo Dominguez Alvarez encuentra en las telas de Llorens “una tristeza profunda, nostálgica, que se coaduna con la tierra y el ambiente humedecido y siempre lleno de nieblas”, lo que tampoco está tan lejos de la “interpretación poética, acaso melancólica” que según Lafuente Ferrari hizo Llorens del paisaje gallego¹⁴⁵. Como tampoco lo estaba el crítico de *Diário da Manhã* cuando lo llamó “el poeta de los paisajes y las marinas de su tierra”¹⁴⁶ si tenemos en cuenta que Filgueira Valverde lo calificó mucho después como “el insuperable intérprete del mar y de los valles interiores”¹⁴⁷.

Al margen de estos dos pintores, ya entonces incuestionablemente reconocidos, Dominguez Alvarez insistió mucho “en el nombre prestigioso”¹⁴⁸ de Tito Vázquez, de quien llega a decir que “la mayoría de los artistas gallegos comenzaron con él”, y al que califica como “retratista de técnica sólida y entusiasta animador de las generaciones santiaguesas de las primeras décadas del siglo XX”¹⁴⁹. También Maria Luisa Sobrino, mucho tiempo después, ha calificado a Tito Vázquez como “un pintor veraz, de técnica sólida y ajustada, que supo transmitirla a sus alumnos de la Sociedad Económica de Santiago, desde donde ejerció una importante labor didáctica”¹⁵⁰.

Efectivamente, Tito Vázquez era para Dominguez Alvarez una suerte de maestro cuya labor pedagógica, tanto o más que su obra, había permitido la consolidación de la llamada escuela gallega. Y por eso en marzo de 1937 escribía:

¹⁴⁵ LAFUENTE FERRARI, Catálogo de 1972. Citado por SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “La pintura en los dos últimos tercios del siglo” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 456.

¹⁴⁶ “Exposição de Arte Galega, no Porto. A pintura galega, no curioso certame”, *Diário da Manhã*, 8-11-1934, p. 5.

¹⁴⁷ FILGUEIRA VALVERDE, José; “Introducción a la pintura gallega”, in *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984, p. 10.

¹⁴⁸ “Exposição de Arte Galega, no Porto. A pintura galega, no curioso certame”, *Diário da Manhã*, 8-11-1934, p. 5.

¹⁴⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cándido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁵⁰ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 25, p. 21.

Hace treinta y tantos años no se podía hablar todavía de pintura gallega visto que, verdaderamente, sólo con la aparición del gran pintor Mariano Tito Vázquez (un levantino discípulo de Pinazo Camerlenc que bien pronto se adaptó al ambiente de Galicia) se comenzó a formar un conjunto sólido de pintores que pasaron a interpretar el ambiente gallego¹⁵¹.

Además Dominguez Alvarez entabló en sus viajes a Santiago cierta relación con Tito Vázquez a quien se refería siempre con mucho respeto y deferencia: “el gran maestro”¹⁵², “hombre modesto ... de inteligentísima cultura”¹⁵³, “autor de obras de mérito”, y a quien en algún momento llegó a comparar con Antonello de Messina o con Velázquez¹⁵⁴. Y a quien le gustaba visitar en el “modesto taller” que Tito Vázquez tenía instalado “enfrente de la fachada de las Platerías de la Catedral compostelana, en la histórica casa de Troya, de la que nos habla Pérez Lugin” permaneciendo allí hasta que “ya el sol, declinando, dejaba de poner oro puro en la fachada de las Platerías”¹⁵⁵.

Y también se deduce de los artículos publicados por Dominguez Alvarez que Tito Vázquez se mostraba muy partidario de la prevista exposición en la capital portuense:

Anohecía, el maestro siempre sonriendo se despide de nosotros, con la esperanza de que la exposición de Arte Gallego en Oporto sea un gran acontecimiento, un nuevo abrazo espiritual entre Portugal y Galicia¹⁵⁶

Pero el principal contacto que Dominguez Alvarez tuvo en Galicia durante estos años fue, sin duda, el pintor António Folgar Lema del que apenas si hemos encontrado referencias bibliográficas en Galicia. De hecho, su nombre no tiene entrada en la *Gran Enciclopedia Gallega* y ni siquiera el viejo profesor Fernández del Riego nos supo dar alguna pista que hubiese facilitado nuestra investigación. Tampoco la obtuvimos en los contactos que mantuvimos con la Universidad de Santiago. De hecho, es muy probable

¹⁵¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega. A propósito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-3-1937, p. 6.

¹⁵² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de arte. Um grande artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁵³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

que haya sido precisamente Dominguez Alvarez quien más ha escrito sobre la obra de Folgar Lema a la que se refirió reiteradamente en aquellos meses previos a la exposición.

Si sólo contáramos con esos artículos de Dominguez Alvarez nosotros nos haríamos la idea de que Antonio Folgar Lema fue un “finísimo paisajista integrado también en la escuela de Santiago, pues fue discípulo de Tito Vázquez”¹⁵⁷. “Un artista libre de influencias externas ... y poseedor de un sentimiento estéticamente depurado y definido”¹⁵⁸. Un “paisajista delicado”¹⁵⁹ del que Dominguez Alvarez fue muy amigo y al que trató reiteradamente en sus frecuentes viajes a Galicia. De hecho, el propio Dominguez Alvarez escribe:

Con él he convivido lo bastante como para poder analizar su manera de sentir¹⁶⁰.

Y de esa convivencia Dominguez Alvarez nos transmite la siguiente visión del pintor Folgar Lema:

Entramos en el taller de Folgar Lema, donde lo fuimos a abrazar en la construcción de la magnífica tela impresionista *Caserío de S. Lorenzo*, amontonamiento de casas acariciadas por una luz brillante, característica. Podemos comparar a este pintor con el catalán Joaquín Mir o con Darío de Regoyos —uno de los iniciadores, con Zuloaga y Solana, del impresionismo pictórico dentro de la pintura española. Folgar Lema es un pincelador (sic) vigoroso, que construye sus cuadros con un dinamismo semejante al de un Segonzac o de un Wlaminck. No queremos decir con esto que Folgar Lema pinte con intenciones preconcebidas. Folgar Lema es un pintor de una gran sinceridad que lo lleva a originales explosiones de independencia. Pero esta independencia no deja de ser aliada de una fuerte disciplina clásica¹⁶¹.

¹⁵⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁵⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de arte. Um grande artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁵⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

¹⁶⁰ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁶¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.

Es más, Dominguez Alvarez, tal vez cegado por la amistad, llega incluso a considerarlo uno de los mejores intérpretes de lo que él llama “el ambiente gallego”, y lo hace en los siguientes términos:

Aunque en Galicia existan artistas de mérito, pocos son los que consiguen darnos una interpretación justa de su paisaje, en el que predominen tonalidades veladas, plúmbeas, Folgar Lema es un caso aislado¹⁶².

En otro momento nos dice:

Por toda España florecieron importantes personalidades paisajísticas dentro de las más perfectas características regionales. Puede agregárseles, en Galicia, Folgar Lema, por la sinceridad de su sentir y la manera de interpretar el ambiente, del que consigue captar tonalidades de un vigor expresivo nítidamente pictórico¹⁶³.

Y además no sólo valora sus cualidades plásticas, sino que resalta también su compromiso ético:

Folgar Lema es un pintor sereno. Al atacar un tema, se preocupa de analizar las cosas por grandes masas y dentro de un sentimiento pictórico puro, define su temperamento original, de pintor que analiza los temas con un poder de sentimiento y profunda emoción. Esto es cosa rara en los artistas de los tiempos actuales, tan saturados de puro mercantilismo y falta de honradez estética¹⁶⁴.

También en otros artículos no firmados por Dominguez Alvarez, pero que sabemos de su autoría, se dio una imagen similar sobre Folgar Lema, por ejemplo en el *Diário da*

¹⁶² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁶³ Y en ese mismo artículo se decía que “para dar idea del valor de este pintor paisajista, basta decir que en la importante exposición de arte gallego realizada en la ciudad de El Ferrol en este último otoño, él fue uno de los premiados entre los setenta y tantos artistas categorizados. Fueron atribuidos tan sólo cuatro o cinco premios por un jurado imparcial, y Folgar Lema vio premiada su tela *Casas compostelanas*, la cual nos muestra un trecho de la vida santiaguesa, cuadro de captación certera y valores cromáticos definidos”. Y en el artículo se reproducía la obra citada. Véase: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

¹⁶⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

*Manhã*¹⁶⁵ se le calificaba como un paisajista de renombre que sabía aliar a un fino sentimiento de colorista una impresionante nobleza de ejecución. Y además se le calificaba de “sobrio, casi sintético” y se decía que “sentía la tierra como pocos la sienten”.

Y es que, efectivamente, el trato con Folgar Lema fue estrecho, así, en otro artículo en el que nos habla de sus estancias en Santiago, Dominguez Alvarez escribe: “cuando llovía mucho me iba a pasar la tarde al taller de Folgar Lema”¹⁶⁶. Allí solía reunirse con el periodista Rey Alvite, que era el corresponsal en Santiago del *Faro de Vigo*, y con Lorenzo Ayesta, al que Dominguez Alvarez se refiere como un “distinguidísimo y modesto poeta ... vasco que vive en Santiago”¹⁶⁷. También frecuentaban el taller de Folgar Lema el poeta Gamallo Fierros¹⁶⁸ y Avelino Martínez¹⁶⁹.

¹⁶⁵ “Exposição de Arte Galega, no Porto. A pintura galega, no curioso certame”, *Diário da Manhã*, 8-11-1934, p. 5.

¹⁶⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

¹⁶⁷ Y a quien, con cierta ingenuidad, inmediatamente encontraba parecido con las obras de los artistas plásticos que conocía: “Las líneas de su figura corresponden a la raza puramente vasca, líneas sobrias que denotan una cierta energía constructiva como vemos en los tipos de los cuadros de Ramón o Valentín Zaubiaurre. Véase: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

¹⁶⁸ De quien Dominguez Alvarez decía lo siguiente: “Es nieto del gran pintor Dionisio Fierros, un artista asturiano de origen pero de gallego de corazón, que fue compañero de los grandes pintores españoles de la época del romanticismo Aureliano Dominguez Bécquer, Pérez Villamil, Raimundo y Federico de Madrazo, etc. A la estética de Dionisio Fierros no fueron ajenas algunas gradaciones de color goyescas. Dejó cuadros notabilísimos como, por ejemplo, *Baile de charros*, *Costumbres asturianas*, *Retrato de la infanta D^a Antonia de Portugal*, *Tormenta en el Cantábrico*, etc. Muchos de sus cuadros pueden ser admirados en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Debido a la amabilidad de su ilustre nieto pude analizar algunos de sus estudios a óleo, segurísimos de dibujo, como una soberbia cabeza de niña, una figura de campesino y un estudio de animal, un búho, admirable de composición y colorido. En la época en que este pintor llegó a Galicia, todavía no existía en esta región ningún caso de arte pictórico siendo él tan sólo el único caso aislado. Fue el primero en pintar las costumbres de la región gallega, exceptuando a Pérez Villaamil”. Con lo que nos daba a entender que no era un ignorante en cuanto a la historia de la pintura gallega.

¹⁶⁹ Avelino Martínez era el padre cantor de la Catedral de Santiago, y sobre él hace los siguientes comentarios Dominguez Alvarez (comentarios que reproducimos más que nada por su carácter anecdótico y porque denotan el humor particular y un tanto ingenuo del pintor portuense): D. Avelino Martínez, propietario de la importante granja de Caramoniña. En esta propiedad podemos adivinar las más variadas razas de palomas, pavos, gallinas, conejos, gatos, etc. y una riquísima colección ornitológica que por sus colores tan raros y tan vivos hasta cuesta creer que sean verdaderos. Se dirían pintados. Estos pájaros de colores tan maravillosos han dado ya muchos disgustos a su dueño. Pues nadie en Santiago quiere creer que los colores de aquellos pájaros sean naturales. Es opinión casi generalizada que el ilustre D. Avelino Martínez pinta con bellísimas tintas sus ejemplares ornitológicos para que parezcan raros. Y esta leyenda de los pájaros pintados era el tema de todas las conversaciones durante mi estancia en Santiago. Pero el ilustre avicultor, que posee ciento y pico premios ganados por su gran competencia en las más importantes exposiciones que se han realizado en España, que me perdone decirle que si es cierto que pinta los pájaros es verdaderamente un gran artista. Véase: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

Son varias también las referencias que hay a Folgar Lema como una persona amiga, independientemente de sus cualidades plásticas, por lo que parece fuera de toda duda que Dominguez Alvarez sintió por él una profunda admiración y una sincera amistad.

Pero volviendo de nuevo a los artistas que hacían cuenta de participar en aquella exposición, habría que decir que otro de los pintores a los que se refirió en varias ocasiones Dominguez Alvarez fue a Carlos Maside, a quien consideraba una de las personalidades destacadas del arte gallego moderno.

También Maria Luisa Sobrino lo ha presentado como una de las figuras señeras del movimiento de renovación plástica del arte gallego en el segundo tercio del siglo XX¹⁷⁰; y López Vázquez ha dicho de él que es, sin duda, la personalidad decisiva del grupo de artistas autodidactas empeñados en realizar una pintura galaica abierta a las influencias europeas¹⁷¹.

Prueba de la debilidad que Dominguez Alvarez sintió por Carlos Maside, el más intelectual de los pintores¹⁷² gallegos, es el artículo que sobre él publicó en el primer número de la revista *Prisma*, dirigida por Aarão de Lacerda y que estuvo en la calle hasta 1941. En ese artículo titulado “Carlos Maside, um grande artista galego”¹⁷³, habla del artista de Pontecesures como “un pintor que no abandona el sentido arquitectónico de los temas” y “un artista esencialmente sensible a la evolución de los nuevos caminos de la pintura actual”. Recuerda también que la crítica gallega lo considera “uno de los pintores más sólidos y completos de las nuevas tendencias” y valora, además de su labor como pintor, su faceta como grabador en madera, de la que nos dice: “revela un extraordinario acierto” y “un carácter profundamente regional”. De esta actividad, Dominguez Alvarez destaca “un *Autorretrato* de trazos expresionistas” en el que encuentra “un sentido autobiográfico, pues nos revela una máscara un poco atormentada”. Con lo que

¹⁷⁰ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Carlos Maside” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 20, p. 172.

¹⁷¹ LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; “El arte contemporáneo” in *Enciclopedia Temática de Galicia*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1988. p. 216.

¹⁷² ANTÓN CASTRO, Xosé; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, A Coruña, 1992, p. 144.

¹⁷³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Carlos Maside, um grande artista galego”, *Prisma*, número 1, junio 1936, pp. 39-42.

Dominguez Alvarez demuestra conocer el carácter de “persona seria e introvertida”¹⁷⁴ que caracterizó a Carlos Maside.

En otros artículos, Dominguez Alvarez, que llegó a comparar a Maside con Gromaire, sobre todo por su interés por los planos amplios, se refirió a él como “el pintor de las líneas sobrias y de las grandes pastosidades”¹⁷⁵. Maria Luisa Sobrino, que coincide con Dominguez Alvarez en destacar su obra *Muller sentada* de 1930, también habla de los relieves de Maside “en los que predomina el efecto de la masa, reforzándolo con el manejo de un color denso y mezclado, dado a pequeños toques, como buscando la textura rugosa de la piedra”. Fue esto precisamente lo que más le impresionó a Dominguez Alvarez de Carlos Maside y lo dejó escrito en 1935: “sus telas llenas de emoción escultórica y ricas en calidades pictóricas... en las que los volúmenes sobresalen de sus cuadros como grandes bloques esculpidos”¹⁷⁶.

Así pues, Dominguez Alvarez sí supo apreciar la importancia que Carlos Maside estaba adquiriendo en el panorama artístico gallego de aquellos años y además supo vislumbrar lo que de más característico había en la pintura que el pintor gallego estaba realizando, y que no era, a fin de cuentas, sino el estar abierto a las tendencias europeas desde una vocación profundamente gallega.

No parece, sin embargo, que estuviera igual de acertado al considerrar al pintor Juan Luis López —al que se refiere siempre como Juan Luiz— como uno de los más reconocidos del Arte moderno gallego¹⁷⁷. Recordemos que Antón Castro, por ejemplo, lo incluye en el grupo de artistas caracterizados por la “figuración enxebrista”. En la obra de Juan Luis López el profesor López Vázquez¹⁷⁸ ha distinguido tres etapas: una primera, de formación, caracterizada por un cierto modernismo simbolista de evocación valleinclanesca y referencias a los primitivos italianos; una segunda, que abarcaría desde su primer viaje a París hasta el fin de la Guerra Civil, y una tercera, de plenitud, en la que

¹⁷⁴ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Carlos Maside” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 20, p. 172.

¹⁷⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p. 2.

¹⁷⁶ *Ibíd.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; “El arte contemporáneo” in *Enciclopedia Temática de Galicia*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1988. pp. 226-227.

el pintor supo sacar el máximo partido a la liberación matérica y cromática del óleo. De estas tres etapas, la que a nosotros más nos interesa es la segunda, pues fue la que mejor conoció Dominguez Alvarez, y la misma, según el profesor López Vázquez, se caracterizó por el influjo decisivo de los pintores posimpresionistas franceses, sobre todo Gauguin, así como por el efecto del puntillismo, que es perceptible en su obra *No Mercado* que fue entonces particularmente valorada.

Por su parte, Dominguez Alvarez, en un artículo firmado en 1935, nos daba la siguiente visión del pintor Juan Luis, al que por entonces había conocido personalmente:

Juan Luiz tuvo una formación clásica, fuertemente disciplinada con Tito Vasquez. Después de frecuentes visitas a París, su pintura se transformó, evolucionando hacia una técnica más libre y más sólida, de cuño puntillista, a la manera de un Signac o de un Seurat. No dejó de sufrir estas influencias sino cuando estaba completamente integrado en el ambiente gallego. Sólo entonces, en contacto con los temas y los coloridos de Galicia y, al mismo tiempo imbuido de más sinceridad, compuso cuadros como *Mercado*, de grandes aciertos lineales, y *Feira*, de sobresaliente sabor regional. En estas telas alcanza la madurez, el equilibrio estético perfecto¹⁷⁹.

Para Dominguez Alvarez, Juan Luis era entonces uno de los pintores “más arraigados en la tierra gallega”, capaz, como pocos, de expresar con sus “pinturas de matices fínísimos y de líneas tranquilas y serenas” la esencia de Galicia. Por eso escribía: “En sus telas viven y palpitan las risas y las tristezas del alma campesina”¹⁸⁰. Y además le impresiona la luminosidad de la obra de Juan Luis. Es más, en uno de sus artículos resalta las analogías que encuentra entre este pintor gallego y su maestro portuense Joaquim Lopes, que destacó sobre todo por ser utor de una obra de clara tendencia impresionista:

Cuando una tarde en Santiago entré en el taller de este pintor tuve la misma impresión que al entrar en el taller de Joaquim Lopes. La luz de las telas del pintor gallego me cegó con la misma intensidad que las telas del pintor lusitano¹⁸¹.

¹⁷⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p. 2.

¹⁸⁰ *Ibíd.*

¹⁸¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Joaquim Lopes, pintor impressionista”, *Jornal de Notícias*, 25-4-1935, p. 5.

Otro artista al que Antón Castro también incluye en el grupo de la “figuración enxebrista” y a quien Dominguez Alvarez prestó gran atención fue a José Seijo Rubio (1891-1970). De hecho Dominguez Alvarez escribió un artículo sobre este pintor gallego en el *Jornal de Notícias* con motivo de la exposición que el artista realizó en Oporto en la primavera de 1937, e incluso llegó a realizarle una entrevista que luego publicó en el mismo periódico¹⁸².

En ese artículo, titulado “Arte Galega. A propósito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, Dominguez Alvarez, citando unas veces a José Francés y otras a Estévez Ortega, considera a Seijo Rubio un “artista que interpreta con sinceridad y sentimiento el ambiente de Galicia”. Y se sirve también de los juicios de A. Pascal-Lévis, Gil Fillot o Clément Morro que habían escrito sobre Seijo Rubio para exaltar su obra. Sin embargo no alude, como era habitual en él, a la maestría técnica del artista expositor, tal vez, porque, como ha señalado Maria Luisa Sobrino, la obra de Seijo Rubio, sea por la

¹⁸² Reproducimos a continuación esta entrevista que nos resulta interesante, además de por la curiosidad que representa ver a Dominguez Alvarez metido a entrevistador, por saber cuáles son sus preocupaciones y curiosidades, así como su ingenuidad de la que dan muestra más de dos preguntas:

“En las columnas del *Jornal de Notícias*, —periódico con el que Seijo Rubio se muestra profundamente reconocido por la forma gentil con la que fue acogido— confiesa el notable pintor, en simplificada entrevista, sus impresiones sobre el Arte y los artistas de España.

-¿Cuál ha sido, Sr. D. José Seijo Rubio, el artista español con quien más ha convivido?

- Fui íntimo amigo del gran pintor Alejandro Ferrant, del gran retratista Sottomayor y algunos otros artistas españoles, pero ninguno modificó mi manera de ser.

- ¿De quién fue discípulo?

- Como nací en Madrid, estudié dibujo en la Academia de San Fernando pero nunca tuve maestros de pintura. Soy casi el único artista español que no tuvo maestros. Mi entusiasmo por el Arte y por Galicia me llevó a trabajar debajo del cielo y de los colores de esta región, siendo seguramente el pintor que más obras ha producido.

- ¿Ha concurrido a muchas exposiciones?

- La primera exposición en la que participé fue en Santiago de Compostela en 1915 donde fui premiado junto con el pintor Juan Luíz. Después concurrí a todas las exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, Asociación de Pintores de Madrid, Internacional de Barcelona, Exposición de Arte Española en Argentina, Uruguay y Venecia.

- ¿Ha obtenido muchos premios?

- El artista no quiere responder a esta pregunta, no obstante, sabemos que tuvo premios y medallas en varias exposiciones hispano-francesas, en la Nacional de Bellas Artes de 1928 y 1934, Salón de Otoño, Certámenes de Trabajo en Ferrol, Coruña, etc.

- ¿Qué piensa del arte en España?

- Siempre fui un amante de la tradición en el arte español. Nunca me gustaron las estridencias y exageraciones. Siempre amé la sinceridad en el arte y esa austeridad, característica de Velázquez, Greco, Goya, Ribera, Zurbarán.

- ¿Qué piensa acerca de Portugal y de su Arte?

- Me encanta extraordinariamente su paisaje en el que encuentro una luminosidad y una riqueza de colorido verdaderamente maravillosas. Acerca de su Arte conozco poco, pero me impresionaron extraordinariamente las obras de António Carneiro, que tuve ocasión de ver en el Salón Silva Porto, y que yo considero, tal vez, uno de los mayores maestros de la pintura portuguesa”. Véase: DOMINGUEZ

cuantiosa producción o por la premura de su trabajo, presenta una notable desigualdad técnica¹⁸³.

No obstante, fueron muchos más los artistas gallegos sobre los que escribió Dominguez Alvarez en sus crónicas del *Jornal de Notícias*. Eran breves referencias, casi pinceladas sueltas, que si bien en ningún caso fueron suficientes para darlos a conocer, al menos sí sirvieron como forma de presentación, quizá la única que más de uno encontró en tierras portuguesas.

Entre los pintores a los que aludió brevemente, pero con cierta reiteración estaban Elvira Santiso, a la que también conoció personalmente y de quien valoraba su “delicado temperamento de artista, su orientación clásica y el cuidado colorido de sus obras”¹⁸⁴; o el “espíritu intimista” de Maria Corredoira de quien también apreciaba su excelente técnica¹⁸⁵. En una línea similar estarían el “admirable” Suárez Couto o Jesús Corredoyra, un pintor “que no se aparta de la escuela compostelana pese a sus estilizaciones personales”¹⁸⁶.

También valoró Dominguez Alvarez los cielos tormentosos de Bello Piñeiro, y las playas solitarias de Imeldo Corral. Los paisajes urbanos, casi siempre de Santiago, del bohemio Villafinez, y las telas coloridas y costumbristas de Carlos Sobrino, con sus balcones, solanas, farolas, gaviotas y casas de piedra como trasfondo temático insustituible¹⁸⁷, y que Dominguez Alvarez calificó como “un curioso pintor de viejas iglesias y monasterios”¹⁸⁸. Todos ellos pintores a los que se refirió en uno u otro momento como “finísimos paisajistas” a los que con frecuencia llamaba “poetas de la campiña gallega”¹⁸⁹. Como también lo eran para Dominguez Alvarez Caulonga o

ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p. 2.

¹⁸³ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 25, p. 22.

¹⁸⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p. 2.

¹⁸⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ TRAVIESO MOUGÁN, Javier; “Sobrino Buhigas, Carlos” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 28, p. 203.

¹⁸⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁸⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

Landim, incluso de este último, a quien unas veces se refiere como Landim y otras como Londim, dijo:

No queremos dejar de mencionar a Londin, pintor que salió del pueblo. Trabajaba en las horas que su oficio de guarda le dejaba libres. Sus paisajes, tan llenos de delicadezas, tienen un fuerte sabor a estampa popular¹⁹⁰.

Y no se olvidó en ningún caso de “la modernidad de Os Novos”, entre los que destacaba a Manuel Colmeiro, Manuel Torres, Arturo Souto¹⁹¹, Maside —del que ya hemos hablado— o Laxeiro, a los que consideraba artistas especialmente dotados para ofrecernos sorpresas¹⁹². No obstante, quizá, de todos ellos el que más le sedujo, junto con Maside, fue Colmeiro, a quien se refirió como “un pintor sólidamente moderno” y para quien sus paisajes, “de colores lánguidos”, eran “pedazos de alma hechos pintura¹⁹³. Incluso en otro momento nos llega a decir que “sus cuadros revelan una luz tan fina y suave que es tal vez el pintor más gallego de todos los pintores”¹⁹⁴. De Arturo Souto decía que estaba considerado “como uno de los más fuertes valores no sólo de la pintura gallega, sino de toda España”¹⁹⁵, y a Laxeiro le tenía por el más moderno de todos los nuevos.

No se olvidó tampoco de los artistas gráficos, y entre éstos destacó especialmente el papel jugado por el omnipresente de Castelao, a quien califica como un “gran artista” que “ama la tierra donde vive y observa con gran dolor el eterno sufrimiento del campesino al que defiende por medio de sus magistrales dibujos”¹⁹⁶. También resaltó la importancia del pintor y dibujante Manuel Bujados, a quien probablemente conocía por sus colaboraciones en *La Esfera* y a quien definía como “un admirable dibujante de fantasías

¹⁹⁰ *Ibídem.*

¹⁹¹ Sobre la dimensión e importancia que alcanzó Arturo Souto, veáse, por ejemplo, CARBALLO-CALERO, M^a Victoria, “La aportación decisiva de Arturo Souto a la plástica de Veiros (Méjico, 1959-1968)”, *Norba-Arte*, IX, (1989), pp. 231-254.

¹⁹² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁹³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

¹⁹⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

¹⁹⁵ *Ibídem.*

¹⁹⁶ *Ibídem.*

orientales”¹⁹⁷; o del bohemio y atrevido Máximo Ramos, de quien Dominguez Alvarez destacaba sobre todo sus interesantes dibujos sobre motivos galaicos.

Una atención similar le dedicó a los grabadores, entre los que destacó reiteradamente y con acierto a Castro Gil y a Julio Prieto Nespeira. De hecho, Antón Castro sólo incluye a estos dos artistas en el grupo de los grabadores. Del primero, Dominguez Alvarez destaca su labor como aguafortista y lo llama “el intérprete de la Galicia romántica”¹⁹⁸; al segundo le presenta “como uno de los mayores grabadores no sólo de Galicia, sino de toda España”¹⁹⁹.

Igualmente Dominguez Alvarez también mostró preocupación por dar a conocer a los escultores. Y entre éstos sintió particular aprecio por Francisco Asorey (1889-1961), al que trató personalmente en enero de 1935, cuando el artista de Combaros era ya una figura consagrada que había tenido incluso el honor de que el presidente de la República inaugurase el monumento de su autoría que la ciudad de A Coruña le dedicó a Curros Enríquez. De Asorey, Dominguez Alvarez destacó con acierto tres obras, *Naiciña*, *O Tesouro* y *San Francisco*. La primera le valió una bolsa de viaje en 1922, con la segunda obtuvo en 1924 la Segunda Medalla de la Exposición Nacional, y *San Francisco* es probablemente la obra más reconocida de Asorey y de ella Otero Túñez ha escrito que “representa el triunfo de lo ingenuo y primitivo, la mística valoración de lo espiritual, la plenitud de un estilo...”²⁰⁰. Para Dominguez Alvarez las obras de Asorey “son obras plenas de emoción y de sólida estructura clásica”²⁰¹.

Llamativa es, cuando menos, la simpatía que siente Dominguez Alvarez por el escultor Francisco del Río, con el que también trabó contacto y a quien considera “un escultor lleno de elegancias y con delicadezas de miniaturista”²⁰². De él destaca su labor como decorador, sus bajorrelieves policromados y sus escenas aldeanas de rigurosa

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ Citado por RABADE PAREDES, Xesús; “Asorey González, Francisco” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 2, p. 253.

²⁰¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2

²⁰² *Ibíd.*

observación, “hasta el punto de hacernos recordar a los viejos pintores flamencos como Teniers o Pedro Brueghel”²⁰³.

No obstante, el que más le impresionó fue Xosé Eiroa Barral a quien considera el mayor de todos los escultores gallegos. Sería probablemente el “primitivismo” de su escultura, su propensión a los volúmenes, su predilección por los materiales típicamente gallegos, como el granito, lo que le iría seduciendo, y con ello su galleguismo, porque como ha escrito López Vázquez, detrás de la escultura está siempre Galicia, y además dicha con los propios materiales gallegos, con un vocabulario que recuerda al de los canteros de aldea, con las formas amazacotadas de sus gentes y con los volúmenes cóncavos y convexos de sus paisajes²⁰⁴.

Pero también, claro, le entusiasmaron las pequeñas figuras de Bonome, sus tipos populares y a veces casi caricaturescos; y también los animales del autodidacto e intuitivo Compostela, seudónimo de Francisco Vázquez Díaz, que junto con los anteriores dictaba, según afirmación de Dominguez Alvarez, las leyes estéticas en Galicia y en toda España²⁰⁵.

Y además de los artistas citados, en la prevista Exposición de Arte Gallego en Oporto que Dominguez Alvarez quería que fuera una “revisión del paisaje del otro lado del Miño”²⁰⁶, estaba previsto que participasen otros muchos artistas, de los que apenas si se daba el nombre y cuya obra estaba en la línea de ese “verismo amable y fotográfico de bucólicos paisajes de montañas”, que Maria Luisa Sobrino²⁰⁷ atribuye a la creación de Antonio Fernández, que era, por cierto, otro de los pintores que se daba como seguro participante en la prevista exposición.

Ahora bien, y sin hacer valoraciones, Dominguez Alvarez en un artículo publicado a principios de 1936 y que hablaba de su estancia en Santiago en otoño de 1935, se atrevió a expresar sus preferencias:

²⁰³ *Ibíd.*

²⁰⁴ LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; “Eiroa, Xosé” in *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. 9, p. 247.

²⁰⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

²⁰⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

Cierta tarde el pintor Folgar Lema me llevó a ver algunas obras de artistas gallegos que estaban destinadas a la malograda exposición de arte gallega en Oporto y que se encontraban expuestas en el nuevo y soberbio salón de exposiciones con el que fue dotada últimamente la ciudad de Santiago. Allí pude ver la gran importancia de algunas obras pictóricas de Maside, Arturo Souto, Torres, Folgar Lema, Ramón Torrado, Laxeiro, Juan Luis, Colmeiro, Llorens y Prieto Cussent. Y soberbias esculturas de Eiroa, Lista, Acuña y Del Río. Me impresionaron en especial las pinturas de Maside, Folgar Lema, Juan Luis, Colmeiro, Prieto Cussent y todas las esculturas, muy en especial las del tan tempranamente malogrado Eiroa, sin duda el mayor de todos los escultores gallegos²⁰⁸.

Después de haber estudiado todos los textos publicados por Dominguez Alvarez no nos resultan novedosas sus simpatías por Eiroa, Colmeiro o Maside, pero cabe preguntarse: ¿son éstas compatibles con su admiración por Folgar Lema o Prieto Cussent? En el caso de Dominguez Alvarez parece que sí, aunque de sus escritos no se deduzcan otras razones que las puramente personales. No obstante, ¿hay algo más personal, inexplicable y contradictorio que el propio gusto?

A modo de conclusión

Pese a la confusión en la que nos deja la pregunta del párrafo anterior, tras la lectura detenida de los textos que Dominguez Alvarez publicó sobre el arte gallego y los artistas que lo hicieron posible, nos hemos atrevido a sacar las siguientes conclusiones:

Dominguez Alvarez no establece diferencias estilísticas entre unos artistas y otros, todos le parecen artistas excepcionales y prácticamente todos habían sabido plasmar “el ambiente gallego” o captar “la esencia del alma gallega”.

Sí distingue, sin embargo, y normalmente con acierto, entre artistas más y menos modernos. No obstante, a veces, se excede en sus juicios, sobre todo cuando califica como modernos, en la misma línea que Maside o Laxeiro, a Villafinez o a Juan Luis.

²⁰⁷ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “Pintura. El primer tercio del siglo XX” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 457.

²⁰⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentários de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2

En sus comentarios Dominguez Alvarez valora la preocupación de los artistas gallegos por reflejar en sus obras la esencia de Galicia, sin embargo, no parece preocuparse lo más mínimo por analizar cuál es la imagen que de ella nos dan, con lo que acepta la visión “epidérmica y agradable”²⁰⁹ que de la realidad gallega iban a dar los artistas de Galicia que participaron en la exposición. En este sentido Dominguez Alvarez está más cerca de esa visión “enxebrista”, sentimental y tópica, que caracterizó a Sotomayor o Suárez Couto, que de la más atrevida y vanguardistas que desde hacía años se venía dando en Europa y por la que apostaron Laxeiro o Torres.

Dominguez Alvarez habla más de los artistas más reconocidos y no de los más innovadores, sin embargo a la hora de expresar sus preferencias siempre cita a Maside, Colmeiro o Eiroa Barral. Cabe preguntarse, ¿por qué escribe más sobre quien le gusta menos?, ¿no disponía de información suficiente de los artistas más jóvenes?, ¿pensaba más, al escribir, en los gustos de sus lectores que en los gustos propios?, ¿son compatibles estas preferencias con su admiración por Folgar Lema o Juan Luis?

Dominguez Alvarez contó en Santiago con contactos poco implicados con la vanguardia o el galleguismo y eso se reflejó en los juicios del pintor portugués que fueron siempre muy respetuosos, pero poco comprometidos y bastante convencionales. ¿Elegió Dominguez Alvarez los contactos equivocados o no tuvo otra opción?

Otro aspecto reseñable es que Dominguez Alvarez escribe preferentemente sobre los artistas a los que conoce personalmente, y mucho más de aquellos con los que entabla una relación de amistad, caso de Folgar Lema o Tito Vázquez. Si siempre los comentarios son elogiosos, en estos casos los comentarios son más reiterados y los elogios aún más elocuentes. ¿Se puede de ello deducir que en Dominguez Alvarez el crítico estuvo siempre supeditado al amigo y nunca el amigo al crítico?

²⁰⁹ SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; “El siglo XX” in *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 415.

10. La Academia-Galería

**Dominguez Alvarez: la
reivindicación del pintor y la
difusión de su obra**

La Academia Dominguez Alvarez

La década de los cincuenta fue particularmente inquieta en términos culturales para la ciudad de Oporto. Aunque el poder político seguía empeñado en reproducir esquemas y en colgar medallas —casi siempre por los mismos méritos y a los mismos apellidos—, y aunque se miraba con recelo y mucha desconfianza cualquier iniciativa que no viniese avalada por la tradición o el padrinazgo político, lo cierto es que, de espaldas a la cultura institucionalizada y mortecina, en aquel Oporto de mediados de los cincuenta, y casi de forma espontánea, fueron surgiendo una serie de iniciativas que acabaron por dinamizar la vida cultural portuense¹.

Nos estamos refiriendo, sobre todo, al Cine Club de Oporto y al Teatro Experimental. A las sesiones de cine en las mañanas de domingo y a los cinefórum consiguientes, a las interminables discusiones sobre una realidad virtual que era distinta de la vida cotidiana, pero que servía para llenar ésta de expectativas y reproches. Y si bien es cierto que aquellas sesiones de cinefórum no consiguieron acabar con el sistema económico ni con el poder político, también lo es que en ellas se forjaron muchos discursos de contestación y una opinión generalizada de que había llegado el momento de moverse. En el peor de los casos, sirvieron como terapia de grupo, lo que, dadas las circunstancias, también era un consuelo.

Pues bien, en esa línea de inquietud de la intelectualidad portuense de los años cincuenta hay que situar la fundación, el cuatro de mayo de 1954, de la Academia Dominguez Alvarez que fue, cuando menos, “un espacio libre de dibujo y pintura”. La misma surgió por iniciativa de los pintores António Sampaio y Jaime Isidoro y se convirtió, junto con el Cine Club de Oporto y Teatro Experimental, en el eje del inconformismo cultural portuense.

¹ Para tener una visión aproximada de los que debieron de ser aquellos años en Oporto, y especialmente interesante para la década siguiente, resulta imprescindible la consulta de *Porto 60/70: os artistas e a cidade* (Catálogo-libro) [Textos de Fernando Pernes et al.], Ed. Asa-Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas-Museu Serralves, Oporto, 2001.

En opinión de Jaime Isidoro², la creación de la Academia tuvo una “gran importancia y mucha influencia”. Desde un principio se planteó no como un lugar donde se enseñase a pintar, que en su opinión era lo que se hacía en la Escuela Superior de Bellas Artes, sino más bien como una “sala de experiencias en el campo de las artes plásticas”. “Se buscaba un acercamiento a la vanguardia, en la medida en que la vanguardia enseña a ver y no a pintar”. Por lo tanto, su misión era, más que nada, la de “orientar las tendencias naturales de cada alumno”, y ése era, precisamente, el objetivo de la Academia.

Hasta entonces, de acuerdo con Jaime Isidoro, en la Escuela de Bellas Artes, los alumnos sabían lo que los maestros les enseñaban, y como éstos les enseñaban todo, “acababan por hacer una copia de sí mismos, una especie de clónicos, lo que era pésimo para la creatividad de los alumnos, por eso, en la Academia Dominguez Alvarez se rechazó este tipo de enseñanza y se dio otra completamente diferente, en la que no se forzaba a nadie a tener una técnica o un color o una forma determinada, sino que se guiaba a los alumnos para que cada uno tuviera su propia técnica, su forma, su color, etc.; y en eso consistía su método de trabajo: en enseñar a ver más que en enseñar a pintar”³. Hasta tal punto propusieron una enseñanza diferente “que la propia Escuela de Bellas Artes —seguimos citando a Jaime Isidoro— acabó por adoptar este nuevo método de trabajo, esto es, la propia escuela de Bellas Artes se vio influida por nuestra Academia”.

Este empeño por despertar la creatividad de los alumnos iba mucho más allá del mero planteamiento teórico, así se evitaba que los alumnos copiasen postales, fotografías, etc., “por una cuestión de originalidad. Se coge el vicio de copiar y no se crea. El alumno termina siendo una persona habilidosa con los pinceles pero no un artista, y aquello se pretendía que fuera una escuela de artistas”. Según Jaime Isidoro, huyendo de este temor

² Parte de la información que aparece en este apartado referida al origen de la Academia Dominguez Alvarez, posteriormente también Galería Dominguez Alvarez, procede de la entrevista mantenida con el pintor Jaime Isidoro en la Galería Alvarez, Av. Boavista nº 707 el 17-7-1997. Los entrecomillados de los dos párrafos siguientes son palabras textuales del fundador de la Academia.

³ Esta idea ya apareció recogida en un artículo publicado en el *Diário Popular* el 17 de abril de 1958, en el que el articulista, Alfredo Marques, tras una visita a la Academia, constataba que allí “cada alumno trabaja a su manera, dentro de su proceso artístico y en un ambiente que le permite atrevimientos estéticos. El impulsor de la obra [Jaime Isidoro] sólo interviene cuando realmente verifica que el alumno se desvía de las reglas fundamentales del arte que quiere cultivar. La intervención se limita a un consejo o a esbozar una opinión que es agradablemente recibida por quien la necesita”. Véase: MARQUES, Alfredo “Uma Academia livre que tudo dá e pouco recebe...”, *Diário Popular*, 17-4-1958, p. 11.

a ser copiados, a que los alumnos atrapasen su técnica, era por lo que ni él, ni António Sampaio, pintaban en la Academia, limitándose tan sólo a observar y a orientar.

Esta forma de entender la enseñanza está enteramente relacionada con la formación autodidacta de Jaime Isidoro. Él mismo lo explicaba en mayo de 1955 en el catálogo que se publicó con motivo de la exposición documental del primer año de funcionamiento de la Academia: “aprendí por mí mismo y, así como aprendí, así quise transmitir, pero no precisamente lo que yo aprendí, sino, exactamente, cómo lo aprendí: con independencia, con libertad de elección”. Y en una entrevista que le hace el *Jornal de Notícias* en junio de ese mismo año, insiste en la misma idea: “Yo me hice pintor por mí mismo. Nunca estuve en ninguna escuela, lo que sinceramente lamento. Así es que tuve que hacerlo todo con mis propias manos”⁴.

La idea de la Academia nació, según cuenta Jaime Isidoro en otra entrevista publicada por *O Primeiro de Janeiro* en 1954⁵, del desinterés casi total que en Portugal se tenía por las artes plásticas, lo que obligaba al artista a trabar una verdadera lucha por sobrevivir en un ambiente verdaderamente asfixiante. Por lo tanto, el objetivo era despertar el interés por el dibujo y por la pintura, ayudar a los que estaban empezando y, sobre todo, animar un movimiento artístico que era excesivamente pobre en Oporto.

En esta misma idea insistía Jaime Isidoro cuando en otra entrevista decía que la intención de sus fundadores era que la Academia llegase a ser, de alguna manera, la casa de muchos, o mejor, la casa de todos los artistas, particularmente la de los que careciendo de instalaciones propias, tenían inquietudes y necesitaban de la convivencia con otros artistas para concretizar sus proyectos de expresarse plásticamente⁶.

La Academia se inauguró el 4 de mayo de 1954, un martes por la tarde de ambiente festivo en el que la ciudad se preparaba para asistir al cortejo de la “queima das fitas”. El lugar, que sería luego la sede de la academia, estaba situado en la Rua da Alegria número 171, y se había acondicionado con una modesta exposición de Domínguez Álvarez: su

⁴ P. S. “Artes Plásticas. Jaime Isidoro e a sua Academia Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 17-6-1955. p. 7.

⁵ “5 minutos de palestra com o pintor Jaime Isidoro acerca da Academia Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-7-1954, p. 3.

famoso autorretrato, algunos otros cuadros, el caballete, la caja de pinceles, la paleta utilizada por Dominguez y poco más. Lo importante fue que el acto de inauguración de la academia se convirtió también en un pequeño homenaje al pintor que le daba nombre.

Al acto, según recogió la prensa, asistieron muchos periodistas, escritores, artistas plásticos y otras

muchas personas ligadas a los medios intelectuales⁷. Entre ellas los pintores Dordio Gomes, Martins da Costa, Marth Huguenin, Carlos Carneiro, Armando Silva y António Pedro, el



escultor Eduardo Tavares, el caricaturista Cruz Caldas, el arquitecto José Duarte, y los escritores Alexandre Babo y Jorge Novais⁸.

En su inauguración Jaime Isidoro profirió un discurso de presentación que fue muy repetido en las reseñas periodísticas y parte del cual reproducimos a continuación tomando como base la información que se publicó en *O Primeiro de Janeiro*:

“La ciudad de Oporto tiene tradiciones que es necesario despertar del adormecimiento en el que cayeron hace mucho tiempo, quizá más por la fuerza de los imponderables que por culpa de los hombres. Somos nosotros los que sentimos y sufrimos, directa o indirectamente, las consecuencias del desinterés que muchos manifiestan por el dibujo y por la pintura, dejándonos vencer y convencer por este nuestro sueño.

⁶ SANTA BÁRBARA, Artur; “Onde se fala de uma Academia de pintores que funciona em qualquer parte...”, *Fama*, ano XI, nº 363, 18-2-1955, p. 17.

⁷ “Academia ‘Dominguez Alvarez’”, *Gazeta Literária*, Vol. 2, nº 21-22, mayo-junio 1954, p. 86.

⁸ “Realizou-se ontem no Porto a inauguração da Academia Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 5-5-1954, p. 4.

Queremos honrar la memoria del artista nuestro patrón, ese *saudoso* pintor que vivió en Oporto, que amó Oporto, y que en Oporto dejó lo mejor de su obra de pintor fecundo e inspirado. Pero el éxito no depende sólo de nosotros, es necesario que nos comprendan y auxilien con la elocuencia de la verdad y de la sinceridad, y que los actuales y futuros inscritos en la Academia Dominguez Alvarez se dejen entusiasmar por este nuestro sueño, aureolado de poesía, es cierto, pero también destinado a marcar una nueva etapa en la vida artística de la capital del norte.

Aquí tendrán acogida todas las personas dotadas de buena voluntad, iniciadas o no en el dibujo y en la pintura. Para ellas funcionará un curso los martes, jueves y sábados, de las 16 a las 19 horas. Los restantes días —lunes, miércoles y viernes— los artistas que lo deseen pueden frecuentar la Academia, utilizándola como taller, y beneficiarse, siempre que quieran, de las sesiones de modelo vivo.

Nos gustaría que ésta pasase a ser de alguna manera, la casa de muchos, o mejor, la casa de todos los artistas que, por falta de instalaciones propias o de convivencia con otros artistas, dejan pasar los meses y los años sin realizar sus planes humanísimos, aún estando capacitados para llevarlos a la perfección de la belleza plástica”

Desearíamos —y ojalá nos viésemos obligados a ello en breve— tener que buscar instalaciones más amplias, porque lo haríamos satisfechos y de sumo gusto. Y hacemos votos en este momento para que puedan salir de aquí nombres que se proyecten y fijen, si fuese posible, en la historia de nuestra pintura.

El “viejo” Centro Artístico Portuense, en el Moinho do Vento, que tuvo en el escultor Soares dos Reis su principal fundador, aunque ausente en otros moldes, reunió artistas de raza como Silva Porto, Poussão o Marques de Oliveira; de la Escuela mantenida por Artur Loureiro en el Palacio de Cristal, salieron algunos pintores destacados de su tiempo, de entre los cuales debo evocar a Manuel Maria Lúcio, y de la Academia Silva Porto, fundada y dirigida por el saudoso Alberto Silva, se impusieron, igualmente, a la consideración pública, algunos alumnos entre los que es lícito destacar, sin menoscabo para ningún otro, a Júlio Resende que más tarde se formó en la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

Es natural, —y esa sería nuestra mayor gloria— que la Academia Dominguez Alvarez, que hoy se inaugura pudiera dar al país, en años futuros, algún o algunos artistas de calidad excepcional, que se habrían perdido si no nos hubiésemos atrevido

con esta iniciativa. Como prueba de la actividad, estímulo y divulgación de lo que aquí se haga, organizaremos todos los años una exposición colectiva⁹.

Luego también habló el padre de Dominguez Alvarez, que bastante emocionado, dijo que aquel acto inaugural le producía un sentimiento contradictorio de tristeza y alegría. Tristeza por darse cuenta de que su hijo podría haber volado más alto en los dominios del arte si la muerte no lo hubiese vencido cuando tenía tan solo 36 años; y alegría porque hubiesen escogido el nombre de Dominguez Alvarez para ponérselo a la Academia, lo que le “sensibiliza y envanece”¹⁰.

Finalmente también tomó la palabra el crítico teatral y dramaturgo Alexandre Babo que destacó el valor de la iniciativa llevada a cabo por los dos artistas portuenses, pues según el escritor cofundador del Teatro Experimental de Oporto, con su actividad didáctica, Jaime Isidoro y António Sampaio, iban a contribuir para revalorizar una de las facetas del espíritu—la de las artes plásticas— en un momento en el que el mundo vivía alucinaciones bélicas, y sólo mostraba interés por actividades que poco o nada servían a la sensibilidad y a la cultura. “Todo lo que sea hacer sentir la belleza —añadía el entonces abogado portuense—, es hacer sentir el amor, y amor y belleza son factores indispensables para mejorar el mundo”¹¹.

La iniciativa fue bien recogida por la prensa, que alababa el atrevimiento y la valentía de Jaime Isidoro y António Sampaio, por haber intentado, en un medio poco propenso a las iniciativas arrojadas¹² y sin subsidios ni amparos de ningún tipo¹³, crear una academia libre, que, cuando menos, serviría para oxigenar un ambiente obsoleto de concepciones estéticas trasnochadas¹⁴. Para la *Gazeta Literária*, la iniciativa de la Academia era una obra que merecía ser “acarinhada” y comprendida por Oporto, pues su falta hacía mucho tiempo que se venía haciendo sentir¹⁵. En *O Primeiro de Janeiro* se insistía en que la ciudad de Oporto necesitaba una institución como ésta aunque sólo fuera para que no se

⁹ “Uma Academia de desenho e pintura”, *O Primeiro de Janeiro*, 5-5-1954, p. 3.

¹⁰ “Realizou-se ontem no Porto a inauguração da Academia Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 5-5-1954, p. 6.

¹¹ *Ibidem*

¹² MARQUES, Alfredo “Uma Academia livre que tudo dá e pouco recebe...”, *Diário Popular*, 17-4-1958, p.1.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

perdiere la tradición artística que se había iniciado con el Centro Artístico Portuense. Algo similar señalaba *O Comércio do Porto* en “Cultura y Arte”, el espacio que quincenalmente dedicaba a la cultura, donde se refería a la Academia como una “bella iniciativa” llevada a cabo por los pintores Jaime Isidoro y António Sampaio, porque con ella se recupera la tradición del Centro Artístico Portuense de otros tiempos, o sea, [un lugar] donde los artistas plásticos pudieran adquirir conocimientos o ejecutar sus trabajos¹⁶.

Además, este respaldo se mantuvo en los meses siguientes, en los que continuaron apareciendo reseñas, siempre elogiosas, sobre el funcionamiento de la Academia. Por ejemplo, *O Primeiro de Janeiro*, tres meses después de haber sido inaugurada la Academia y en su página semanal “Das artes e das letras”, publicó una entrevista a Jaime Isidoro en la que éste se quejaba de las dificultades económicas por las que la Academia estaba pasando, al tiempo que aprovechaba la ocasión para recordar a las instituciones o a quien fuera que aún había colgados “cuadros”, en algunos museos de provincia, que eran en realidad copias de estampas, por lo que en su opinión era necesario sustituirlos y actualizarse¹⁷. Y esto tras haber dicho previamente que en la Academia estaban expuestas para la venta obras de artistas modernos. Además aprovechó también la ocasión de aquella entrevista para recordarle al Ayuntamiento de Oporto que en la galería había cuadros de interés para la ciudad, y que si adquiriese allí obras de los artistas modernos estaría respaldando económicamente la iniciativa de la Academia¹⁸.

Así pues, el “ruido” que hizo la Academia fue considerable. Algunas publicaciones llegaron a considerarla incluso como un acontecimiento para la ciudad. En el número 365 de la publicación *Fama* se decía: “la capital del norte [Oporto] ha tomado un nuevo aspecto en el panorama artístico tras la creación de la Academia, los locales más típicos de la ciudad son ahora frecuentados por una falange de ejecutores de arte que afrontan —

¹⁵ “Academia ‘Dominguez Alvarez’”, *Gazeta Literária*, Vol. 2, nº 21-22, mayo-junio 1954. p. 86.

¹⁶ “Ronda”, *O Comércio do Porto*, 11-5-1954, p.6.

¹⁷ “5 minutos de palestra com o pintor Jaime Isidoro acerca da Academia Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-7-1954, p. 3.

¹⁸ *Ibíd.*

como sus maestros— el “motivo” de sus obras y la curiosidad incómoda de los que pasan embobados, atrofiando el ambiente y tropezando con el caballete ...”¹⁹.

Y este eco, obviamente, no venía sólo motivado porque los alumnos matriculados salieran a la calle a pintar, y se hiciesen visibles a los ojos de los viandantes, sino también porque la Academia asumió desde un principio un compromiso, en términos de educación plástica, con la ciudad. Así, al poco de entrar en funcionamiento, comenzó a organizar coloquios y actividades que permitían la discusión sobre temas artísticos, encuentros que favorecían un clima de inquietud cultural y curiosidad creativa.

Estos encuentros o actividades también eran frecuentemente recogidos y aplaudidos por la prensa que, como ya hemos dicho, siguió prestando gran atención a las actividades organizadas por la Academia. Por ejemplo, con motivo de la clausura de una exposición de acuarelas, dibujos, grabados y linóleos de Costa Pinheiro, se organizó un coloquio²⁰ sobre arte en el que participó el propio artista, y que resultó particularmente concurrido y participativo. Sobre el mismo se informaba en el *Jornal de Notícias* en los siguientes términos:

Muchas decenas de personas²¹ acudieron a aquella galería para participar o asistir a los debates que se sustentaron durante el coloquio, que se caracterizó fundamentalmente por la altura y la honestidad con la que los participantes expusieron sus puntos de vista acerca del viejo problema del arte figurativo y el arte abstracto²².

El éxito de la iniciativa fue tal que en el mismo debate muchos de los asistentes pidieron a la Academia Dominguez Alvarez que promoviese mensualmente encuentros de esa naturaleza; y de hecho la Academia, atendiendo a las propuestas, terminó por comprometerse a organizar actividades similares, independientemente de las programadas

¹⁹ SANTA BÁRBARA, Artur; “Onde se fala de uma Academia de pintores que funciona em qualquer parte...”, *Fama*, ano XI, nº 363, 18-2-1955, p. 17.

²⁰ “Sin mesa de presidencia, sin las tradicionales botellas de agua mineral y sus respectivos vasos, e incluso sin sillas para que los participantes se sentasen, era normal que el coloquio transcurriese en un ambiente de vivo interés”, en estos términos reseñaba el *Jornal de Notícias* el lugar y desarrollo del encuentro. Véase: “Colóquio sobre arte na Academia ‘Dominguez Alvarez’”, *Jornal de Notícias*, 27-2-1958, p. 9.

²¹ Entre los asistentes al coloquio, que fue moderado por el crítico y poeta António Reis, estuvieron Luis Ferreira Alves, Alberto Andrade, Mário Borges, António Bronze, António Cardoso, Papião Carlos, Egito Gonçalves, Manuel Gonçalves, Belmiro Guimarães, Jaime Isidoro, J. A. Maia, Carlos Porto o Henrique Verdial.

²² “Colóquio sobre arte na Academia ‘Dominguez Alvarez’”, *Jornal de Notícias*, 27-2-1958, p. 9.

por la Academia, siempre que se encontrase en Oporto un artista o crítico de artes plásticas de reconocido interés.

En cuanto a lo que es propiamente el funcionamiento de la Academia habría que decir que durante el primer año, ésta estuvo abierta los cinco días de la semana, tres días por la tarde y dos por la noche²³. El ambiente inicial, de acuerdo con la crónica de Artur Santa Barbara, era bastante diverso, desde la señora de edad avanzada que daba los primeros pasos en el arte de la



Aspecto de la Academia Dominguez Alvarez. Fuente Academia Dominguez Alvarez

expresión plástica hasta el chaval de pocos años que se atrevía a decir “eu só sei desenhar de imaginação”, además de dos profesores que venían *ex profeso* desde Amarante para asistir a las clases, o las secretarias de oficina que sólo llegan al estudio después de las seis de la tarde, los ingenieros y abogados que utilizan las clases de pintura para descansar de los trabajos intelectuales, etc.²⁴. El propio Jaime Isidoro recuerda en *O Primeiro de Janeiro* que empezaron en el mes de junio con nueve alumnos inscritos²⁵, entre ellos, la señora Miquelina Teixeira de Vasconcelos, hermana del poeta Teixeira de Pascoais. Por lo demás, según escribía en la revista *Alvorecer* Almeida Coutinho, el ambiente era acogedor, agradable, sosegado, con buena luz y música²⁶, lo que contribuía de manera importante, según la opinión de este escritor, para alcanzar los objetivos inicialmente planteados²⁷.

²³ “Um ano de actividades da Academia Dominguez Alvarez”, *Gazeta Literária*, Vol. 3, nº 33, Oporto, mayo de 1955. p. 98.

²⁴ SANTA BÁRBARA, Artur; “Onde se fala de uma Academia de pintores que funciona em qualquer parte...”, *Fama*, ano XI, nº 363, 18-2-1955, p. 17.

²⁵ “5 minutos de palestra com o pintor Jaime Isidoro acerca da Academia Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-7-1954, p. 3.

²⁶ ALMEIDA COUTINHO, “A propósito da Academia Dominguez Alvarez. Divagações sobre arte”, *Alvorecer*, año I, números 3 y 4, mayo-junio 1955. p. 29.

²⁷ También en el *Diário do Norte* se informaba con profusión sobre su funcionamiento, y se decía que la Academia estaba abierta “... a toda la gente con gusto y buena voluntad”. También describía a los asistentes: “Allí encontramos de todo, desde señoras respetables, de mucha edad, muchachas y muchachos de aire jovial, radiantes. No faltan señoras casadas, cultas, que se dan con alegría al estudio, progresando de lección en lección (...) También profesores de primaria que vienen de lejos pedaleando por las carreteras, un bancario, empleados de oficina, estudiantes universitarios, un muchachito de once años —Castro— que se reveló un artista”. E incluso se nos describía una clase: “Están unas doce personas, hombres y señoras, atentos al modelo vivo —António, el viejo António, modelo casi profesional de la Escuela de Superior de Bellas Artes. Él, habituado a los largos reposos, ni tuje ni muge. Tiene una bella cabeza que los estudiantes

También en el *Diário do Norte* se informaba sobre su funcionamiento y se decía que la misma estaba abierta “a todas las personas de idoneidad moral, con un único requisito, el deseo de desarrollar y fortalecer actitudes artísticas personales”

La Galería Dominguez Alvarez y su importancia en el medio artístico portuense

El proyecto inicial de crear una Academia se completó meses más tarde con la entrada en funcionamiento de una galería de arte con el mismo nombre, que fue inaugurada el 15 de octubre del mismo año. Ya desde la entrada en funcionamiento de la Academia se había habilitado un espacio en el que se exponían para su venta obras, entre otros, de António Cruz, Aníbal Alcino, Augusto Gomes, Barata Foyo, Carlos Carneiro, Dordio Gomes, Guilherme Camarinha, Júlio Resende, Lagoa Henriques, Mart Hugnin, Martins da Costa, etc.²⁸. Con lo cual la Academia desde un principio funcionó también com Galería.

El paso definitivo de Academia a Galería, según Jaime Isidoro, se debió a la necesidad que observaron en sus alumnos de entrar en contacto con otros pintores ya consagrados. Hay que tener en cuenta que entonces apenas había galerías, que el comercio de arte era muy escaso, y que la propia dinámica de los acontecimientos favorecía que ambas iniciativas fueran parejas. En una entrevista que Jaime Isidoro concedió a *O Primeiro de Janeiro*²⁹ el 28 de julio de 1955 decía que la Galería se creó para facilitar el contacto entre los artistas y el público, y que éste podía adquirir así obras de arte sin pasar por los intermediarios.

Paralela a la acción de crear la Galería Dominguez Alvarez fue la idea de fundar también el “Grupo de Amigos da Academia e Galería Domínguez Alvarez”. La iniciativa buscaba, por una parte, recaudar fondos y, por otra, divulgar el arte moderno. Para ello se

dibujan como pueden. Mientras trabajan conversan, intercambian impresiones, se ayudan. El ambiente, de íntima camaradería, no puede ser mejor”. Véase: “A Academia Dominguez Alvarez viveiro de artistas de todas as idades e profissões lembra, no Porto, as gloriosas tradições de Montmartre”, *Diário do Norte*, 12-2-1955, pp. 1 y 10.

²⁸ “5 minutos de palestra com o pintor Jaime Isidoro acerca da Academia Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-7-1954, p. 3.

abriría una suscripción pública y posteriormente se sortearían obras de arte entre los “amigos” que se hubiesen suscrito.³⁰

En sintonía con estas iniciativas estuvo también la exposición que se organizó con motivo del primer año de funcionamiento de la Academia. La idea de organizar esta exposición ya había sido anunciada por Jaime Isidoro en el acto de inauguración y tenía la función de dar a conocer la labor llevada a cabo por la Academia en ese periodo. Pero también servía para “foguear” a los alumnos y hacerles partícipes de una emoción añadida al acto de crear como es la de exhibir lo que se ha creado.

En esa exposición se presentaron 130 trabajos entre dibujos, óleos y acuarelas, y estaban firmados por Alberto Baptista, António Cardoso, Eugénio Pinto Leite, Júlia Babo, Laura Soares Carvalho, Maria Augusta Terra, Maria da Conceição Coelho (Conchita), Maria Helena Abecassis, Maria Helena Matos, Maria João Archer, Maria Leonor Praça e Miquelina Teixeira de Vasconcelos.

La crítica recibió a la exposición con cierto paternalismo y algo de recelo; valoraba el esfuerzo y el atrevimiento de los jóvenes expositores pero les advertía, al mismo tiempo, de los peligros que acarrearía el exceso de la libertad creadora. De lo uno y de lo otro puede ser ejemplo lo que dijo Almeida Coutinho cuando escribió que “muchos divagan, tanteando el camino, queriendo comprenderse a sí mismos. Otros tiran para adelante con demasiada osadía, juzgando estar dentro del espíritu de la época simplemente porque ejecutan sus trabajos de una forma más o menos abstracta³¹”.

De cualquier manera, independientemente de cómo tratase la crítica esa primera exposición de los primeros alumnos de la Academia, lo que es innegable es que la prensa escrita fue siempre muy generosa con la Academia Dominguez Alvarez. Y que esa receptividad se mantuvo durante mucho el tiempo. Por ejemplo, tres años después de la inauguración de la Academia Dominguez Alvarez, en la sección “Das artes das letras” del *Primeiro de Janeiro*, se seguía elogiando la labor de Jaime Isidoro porque había sabido

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ ALMEIDA COUTINHO; “A propósito da Academia Dominguez Alvarez. Divagações sobre arte”, *Alvorecer*, año I, números 3 y 4, mayo-junio 1955. p. 29.

poner la Galería Dominguez Alvarez al servicio del arte y de la ciudad de Oporto, y, como ejemplo de ello, citaba dos exposiciones, una, la retrospectiva de Amadeo de Souza Cardoso, y otra, sobre las obras con las que Portimari había ilustrado *A Selva* de Ferreira de Castro³².

Y, varios años más tarde, esa labor, tanto la de la Academia como la de la Galería, siguió siendo muy aplaudida por las publicaciones culturales. De ello puede ser ejemplo la reseña aparecida en la cuidada publicación *Lusíada*, que en 1955 consideraba loable y de total utilidad el mantenimiento en Oporto de la Galería Dominguez Alvarez³³. Y en 1960, en la misma publicación³⁴, se le reconocía el mérito de ser una de las instituciones, en su doble función de academia y galería, que en los últimos años más había contribuido a que los portugueses perdiesen el miedo a conocer la novedad, lo inesperado, lo divergente. Como academia porque había sido un lugar de aprendizaje, de convivencia artística, e, incluso, de entrenamiento para los candidatos a la escuela de Belas Artes; y como salón de exposiciones, porque había proporcionado a muchos portugueses lo que éstos más necesitaban, es decir, ver todo, desde lo más variado a lo más contradictorio.

Una actitud igualmente agradecida reflejaba el artículo aparecido en *Gazeta Literária*, en junio de 1962. Esta publicación —que era el órgano de expresión de la *Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto*, y que reaparecía en su tercera serie tras casi un año de suspensión—, en un artículo titulado “Artes Plásticas” le dedicaba una referencia especial a la acción del pintor Jaime Isidoro, “por su entusiástico espíritu renovador y por sus iniciativas al servicio de la valorización y divulgación del arte en la capital del norte³⁵. También Fernando Pamplona en su *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, al referirse a Jaime Isidoro, destaca su papel como director de la Galería Dominguez Alvarez, pues ésta contribuyó a difundir las nuevas corrientes pictóricas en el medio artístico portuense³⁶.

³² “Academia Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-7-1956, p. 3.

³³ “Galerias de Arte”, *Lusíada*, Vol. 2, nº 7, Oporto, octubre de 1955. p. 235.

³⁴ G.S. [¿Graham Sutherland?], “Academia Dominguez Alvarez, do Porto, e Jaime Isidoro, seu director”, *Lusíada*, Vol. 3, nº 12, Oporto, mayo de 1960. p. 429.

³⁵ “Artes Plásticas”, *Gazeta Literária*, nº 1/2, enero-junio 1962, p.3.

³⁶ PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Vol. 3, Livraria Civilização Ed. Barcelos, 1988, p. 127.

De hecho, la mejor confirmación de la actividad de la Academia y de su capacidad de dinamizar la vida cultural portuense es, como ya hemos insinuado varias veces, su constante aparición en la prensa periódica durante sus primeros años de funcionamiento. Así, por ejemplo, en la sección “Ecos” de las páginas “Das artes das letras” del *Primeiro de Janeiro*, o en la sección equivalente del “Suplemento Literario” del *Jornal de Notícias*, es referida, por uno u otro motivo, prácticamente todas las semanas. Es más, casi siempre que se aludía a la actualidad de las artes plásticas se hablaba de la Academia Dominguez Alvarez, y muchas veces los pintores jóvenes que eran entrevistados, o cuyas exposiciones recibían críticas en estas páginas culturales, lo eran porque habían expuesto en la Galería Academia Dominguez Alvarez, valgan de ejemplo los casos de Manuel Cargaleiro, Domingos Lopes, Hein Semke, etc.

Actualmente la Galería Dominguez Alvarez sigue en funcionamiento, y además es hoy la Galería más antigua de Portugal³⁷.

³⁷ En 1989, la Galería celebró sus 35 años de existencia, con tal motivo se realizó una exposición conmemorativa de cuyo catálogo hemos sacado la presente nota a pie de página que resume las actividades llevadas a cabo por la Galería Dominguez Alvarez desde su apertura hasta 1989:

1955- Portimari - originales de las ilustraciones para la novela “A Selva” de Ferreira de Castro, con la presencia del escritor.

1956 - Primera exposición póstuma —Amadeo de Souza-Cardoso— obras existentes en Portugal.

1957 — Exposiciones itinerantes: Póvoa de Varzim, Penafiel, Vila do Conde, Amarante, Coimbra, Mirandela.

1958 — Retrospectiva de Dominguez Alvarez. Inicio, en Oporto, de los coloquios sobre Arte (exposición de Costa Pinheiro)

1959 — Primera Exposición Colectiva de Arte Moderna. Primeiro Salão dos Novos. Primera Exposición de Arte Abstracta - Manuel d'Assumpção.

1960 — Pintura Actual Catalana

1961 — Exposición de António Soares.

1962 — Exposición de Sarah Alfonso. Viera da Silva y Arpas Szenes visitan la Academia y Galería Dominguez Alvarez, en la calle de la Alegría, 171, Oporto.

1964 — Primera exposición en la “Casa da Carruagem”, Playa de Valadares: obras de Ilda Lopes e de Henrique Tavares. Conferencia-coloquio por António Reis.

1965 — Construcción de viviendas para permanencia de artistas en Valadares, Casa da Carruagem.

1966 — Establece intercambio con la Galería Cuadrante de Lisboa. Entre otras, trae a Oporto la exposición de Batarda y lleva a Lisboa una colectiva de Alberto Carneiro, João Machado y Zulmiro de Carvalho.

1967 — Primera exposición póstuma de Eduardo Viana, obras dejadas en el taller.

1968 — Exposición de 23 obras de Amadeo de Sousa Cardoso (conmemoración del cincuentenario de su muerte).

1969 — Exposición de manuscritos de Agustina Bessa-Luis, ilustrados por António Areal. Divulgación de pintura naïf con exposición del Maestro Caçoila.

1970 — Inauguración de la Galería Alvarez-Dois, en la Avenida da Boavista, 707, Oporto.

1972 — Exposición de Arpad Szenes: Óleos y guaches. Intercambio con la Galería S. Mamede, de Lisboa, y la realización de las exposiciones de Paula Rego, Cargaleiro, Carlos Calvet e António Areal. Performance —intervenciones en la Casa da Carruagem, Valadares, com Espiga— lanzamiento desde el Ponte da Arrabida de un disco con dos metros de diámetro. Artur Bual/Pintura-Acción.

1973 — Exposición de Poliakov: Óleos y guaches. Edición del primer número de la Revista de Artes Plásticas, dirigida por Egidio Álvaro. Exposición de Julio: 50 años de dibujo. Intercambio con galerías de

París: Camile Renault, Jacques Debriere y L 55. Exponen los 4 Vintes en la Galería Jacques Debriere y João Dixo en la Galería L 55. Trae a Portugal exposiciones de artistas extranjeros: Pol Gachon, Sonso, Serge III, Beni Schweizer, Angelo Dona, Guyomard, Babou, Zwuidler y Parisot.

1974 — Primeros Encuentros Internacionales de Arte en Portugal — Casa da Carruagem, Valadares, de 20 de julio a 20 de Agosto— intervenciones y exposiciones centradas en un espacio libre que permitió establecer diálogo sobre las relaciones entre Arte e Ideología, Arte y Ciudad, Arte y Acción, Arte y Medio Artístico, Nuevas Tendencias y Vanguardia, Pintura y Revolución, Escultura en la Ciudad (ver el nº 6 de la Revista de Artes Plásticas). Publicación del Manifiesto de Vigo. Exposición de Nadir Alfonso en Nueva York. Selected Artists Galleries Ciclo Internacional —Perspectiva 74 (febrero-abril) con los artistas extranjeros Tomek, Yokoyama, Pineau, Moucha, Serge III, Miller y Cameron, Hubert, Klassnik y los portugueses Alberto Carneiro, Da Rocha, Alves e João Dixo. «Un programa conceptual —un momento revolucionario, desmitificante y de abertura en el panorama de los acontecimientos artísticos en Portugal» (Edigio Alvaro. Ver nº 5 de la Revista de Artes Plásticas)

1975— Ciclo Internacional Pintura y Política, integrando exposiciones individuales de Messac, Rabascall, Grupo Contastoria de Milán e João Dixo. Segundos Encuentros Internacionales de Arte en Portugal, en Viana do Castelo, mes de agosto.

1976 — Creación del Grupo Puzzle con Edigio Alvaro, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha e Pinto Coelho. Apoyo a la exposición de Três Paineis do Grupo Puzzle no Salão da Jovem Pintura en París. Terceros Encuentros Internacionales de Arte en Portugal, en Póvoa do Varzim, en agosto (ver Revista de Artes Plásticas nº 7 y nº 8 de enero de 1977).

1977— Exposición de Gillian Ayres —Pintura. Cuartos Encuentros de Arte en Portugal, en Caldas da Rainha. Creación del Taller Libre de Artes Plásticas, dirigido por Henrique Silva, en el espacio de la Galería Alvarez, Rua da Alegria, 117, Oporto. Exposición de Lima de Freitas: Dibujo, Pintura y Cerámica.

1978— Inicio de la dirección de la Galeria Tempo, en Lisboa, con una exposición «Colectiva 1 e Amadeo de Souza Cardoso». (En el catálogo realizado con motivo de esta exposición figuraba, como primicia en Portugal, la reproducción del Cartel de la Exposición Internacional de Arte Moderna «Armory Show», New York, 1913, que mencionaba a Souza Cardoso). Quintos encuentros Internacionales de Arte en Portugal y creación de la Primera Bienal Internacioanl de Arte de Vila Nova da Cerveira. Exposición PHASES— «30 anos de Sur-realismo e 50 anos do poeta António Maria Lisboa)

1980 — Segunda Bienal Internacional de Arte de Vila Nova da Cerveira.

1981 — Intervención del Grupo de Kassel/Rolf Loebeck e Inge Ulrich

1982 — Tercera Bienal Internacional de Arte de Vila Nova da Cerveira. Continuación del Atelier Livre, en la calle de la Alegria, con la orientación de Henrique Silva (pintura y grabado), Carlos Barreira (escultura), Ursula Zangger (fotografía) y Jaime Isidoro (acurela).

1983 — Exposición «Pequenos Problemas» — Rolf Loebeck y Carlos Barreira.

1984 — Exposición de 20 grabados de Salvador Dalí. Exposición de Joven Pintura. Cuarta Bienal Internacional de Arte de Vila Nova da Cerveira.

1985 — «Arco», Madrid — Intervención Jaime Isidoro, Leonor Ferrão e Silvestre Pestana. Miguel d'Alte y algunos alumnos de la Escuela Superior de Belas Artes de Oporto utilizan parte de la Galería Alvarez como taller. Creación del Estudio Video-Arte en el Centro Comercial Dallas y creación de la Galería Café des Arts, Hotel Meridien. «Kassel no Dallas»/Novos trabalhos de Video da Escola de Belas Artes de Kassel y Mineo Yaamagushi.

1986 — Exposición colectiva con obras de sentido político (innaugurada el 25 de abril). Orientación de la Galería do Casino de Povoa de Varzim. Exposición Internacional de Grabado – Visita guiada por Fernando Pernes. Arte extranjera de Celección Particular: Picasso, Arpad Szenes, Poliakoff, Lansky, etc. Intervención–recital por el poeta Luis Veiga Leitão. Intervención – Video por Silvestre Pestana. Intervención–recital por Jorge Lima Barreto. Exposición de Tomas Taveira.

1987 — Exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de Amadeo de Souza Cardoso. Exposición de Arlindo Rocha.

1988 — Homenaje a Fernando Pessoa (centenario de su nacimiento) Exposición de obras de varios artistas y recital de poesía por Joaquim Castro Caldas. Exposición Internacional de Grabados de Vieira da Silva. Lanzamiento del libro *A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luis, con exposición documental. Lanzamiento del libro *Rosa* de Mário Claudino y exposición de cerámicas de Rosa Ramalho.

1989 — Exposición de obras de Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana y António Soares. Conmemoración de los 35 años de la Galeria Alvarez y de los 25 años de la Casa da Carruagem. En la década de los noventa la Galería ha seguido en plena vigencia, y son innumerables actividades desarrolladas.

E porque o nome de Alvarez?

Ahora bien, lo que para nuestro trabajo resulta de enorme interés es que esa Academia que surgió a mediados de los cincuenta por iniciativa de dos jóvenes pintores con más entusiasmo que medios, se llamase, precisamente, Academia Dominguez Alvarez. Esto fue decisivo para recuperar la memoria del pintor.

“E porque o nome de Alvarez?” le preguntó un periodista a Jaime Isidoro en 1955. Y éste lo explicó detalladamente:

“Porque es un símbolo, ¿no le parece? Ningún otro merecía con más justicia este modesto homenaje. Y fue un pintor de Oporto, son sus telas las que lo dicen. En algunas de ellas ahí está Oporto, con su bruma y su neblina gris. El propio nombre de Dominguez Alvarez dice todo por sí mismo: es un programa. Quiere decir, libertad, espontaneidad, amor a la pintura por encima de todo. Y la Academia, como ya le dije, nació espontáneamente, sin otro propósito que el de hacer arte, libre de todos los preconceptos y de todas las fórmulas. Yo y António Sampaio le abrimos el camino y ella se ha mantenido absolutamente fiel a la idea motor que la puso en marcha. Aquí todos son libres, cada uno pinta como quiere. Hace arte figurativo o abstracto conforme le dé la gana”³⁸.

Una prueba evidente de que la fundación de la Academia sirvió para reivindicar la figura de Dominguez Alvarez fue que, con mucha frecuencia y sobre todo en los primeros años de funcionamiento, cuando se hablaba de ella, se aludía inevitablemente a la figura de Dominguez Alvarez. Además se prodigaron una serie de muletillas que acompañaron reiteradamente al nombre de Dominguez Alvarez y que, a la par que lo daban a conocer, sirvieron para dar de él una determinada imagen. Son innumerables las veces que aludiendo a la Academia se dicen frases del tipo: “bajo el patrocinio del talentoso y malogrado Domínguez Alvarez”, “tomó el nombre de Dominguez Alvarez en homenaje a este gran y ‘saudoso’ artista”, etc.

Es como si se aprovechara la ocasión para reconocer a Dominguez Alvarez un prestigio que hasta entonces se le había negado. Así, y son sólo algunos ejemplos, en el

artículo que el periodista Artur Santa Bárbara escribe en la revista *Fama* dice: “de esta manera se honra la memoria del patrón, Dominguez Alvarez, que fue un gran artista y un gran maestro de la pintura en Portugal³⁹. En el *Jornal de Notícias*, al reseñar la Academia se dice: Dominguez Alvarez sigue siendo para Oporto una *saudade* que no muere. Oporto cumple con su obligación: se lo agradece a su pintor⁴⁰. Igualmente en la publicación trimestral *Lusíada*, se aplaude la denominación elegida: fue feliz la idea de dar a una galería para exposiciones de modernistas el nombre de Dominguez Alvarez⁴¹, pues de esa manera se homenajea a un pintor que es al mismo tiempo un símbolo de la pintura moderna portuguesa.

Aunque a veces el nombre de Dominguez Alvarez también puede ser utilizado por algunos críticos—como hace Sérgio Augusto Vieira con motivo de la primera exposición organizada por la Academia— para reprochar a los jóvenes alumnos el que no sigan “por los caminos del paisaje que tan bien supo frecuentar su patrón”, y prefieran, sin embargo, el atrevimiento de nuevas formas de expresión, que si bien son entendibles, dada la juventud de los expositores, les hace correr el riesgo de dispersarse y perderse por riachuelos de aguas turbulentas⁴². Resulta curioso que esto lo escribiese precisamente el mismo crítico que, muchos años antes, le reprochó a Dominguez Alvarez que siendo un pintor equilibrado y poseedor de una técnica destacada, se dejase llevar por un furor demoníaco de las formas⁴³. Es por eso significativo que este crítico les recordase ahora a los jóvenes expositores que “hubiese sido interesante, en justo homenaje al gran paisajista portuense, cuyo nombre sirve a la Academia, que hubiesen preferido el paisaje, siguiendo de cerca las magníficas lecciones que dejó Dominguez Alvarez en sus telas, donde se expresa, con perfecta fidelidad a la luz y al color, un verdadero himno a la naturaleza⁴⁴. Parece evidente que en esos veinte años había evolucionado el arte, pero no

³⁸ P. S. “Artes Plásticas. Jaime Isidoro e a sua Academia Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 17-6-1955. p. 7.

³⁹ SANTA BÁRBARA, Artur; “Onde se fala de uma Academia de pintores que funciona em qualquer parte...”, *Fama*, ano XI, nº 363, 18-2-1955, p. 17.

⁴⁰ “Notícias e comentários”, *Jornal de Notícias*, 27-11-1958, p. 9.

⁴¹ R. N. [Roberto Nobre], “Nomes de Galerias de Arte”, *Lusíada*, Vol. 2, nº 6, Oporto, diciembre 1954, pp. 155-156.

⁴² VIEIRA, Sérgio Augusto; “Pontas de lápis. Academia Dominguez Alvarez”, *Revista do Norte*, nº 6, Oporto, junio de 1955, p. 178.

⁴³ VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor galego Dominguez Alvarez”, *O Diabo*, 1-6-1936, p. 3.

⁴⁴ VIEIRA, Sérgio Augusto; “Pontas de lápis. Academia Dominguez Alvarez”, *Revista do Norte*, nº 6, Oporto, junio de 1955, p. 178.

así un cierto tipo de crítica, que, pese al paso de los años, siguió repitiendo los mismos argumentos y hasta los mismos adjetivos.

António Sampaio y Jaime Isidoro

Si a la apertura de la Academia Dominguez Alvarez se le puede considerar como el primer paso en la reivindicación del pintor portugués, cabría preguntarse ahora quiénes fueron los dos pintores que lo hicieron posible. Uno de manera muy discreta, António Sampaio, el otro con más proyección y mayor protagonismo, Jaime Isidoro.

El pintor António de Assunção Sampaio (1916-1994) era natural de Vila Nova de Gaia. Estudió en la Escuela Superior de Belas-Artes de Oporto, donde tuvo como profesores a Joaquim Lopes y a Dordio Gomes, que ya habían sido profesores de Dominguez Alvarez. Después completó su formación en París, allí estudió en la Escuela de Bellas Artes y en otras academias y estudios de pintura, y tuvo como profesores, entre otros, a Ducos de la Haille y André Lhote. Una vez instalado en Oporto, fue profesor en la Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis y formó parte, durante la década de los cuarenta, del grupo de los “Independentes”. Participó en varias exposiciones de arte moderna y obtuvo los premios Armando Basto y António Carneiro, convocados por el Secretariado Nacional de Información; además recibió el Premio Marques de Oliveira en 1950 y el Henrique Pousão de 1952.

Su obra se encuadra, de acuerdo con el catálogo del Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso de Amarante⁴⁵, dentro de los parámetros divulgados por el modernismo, con una paleta clara y una figuración muy delicada y elegante, que evoluciona, en su fase final, hacia lo onírico, sirviéndose de un ambiente casi naïf o infantil y de un cromatismo extremadamente elegante y suave.

Está representado, además de en diversas colecciones particulares, al menos en los siguientes museos: Museu Nacional Soares dos Reis de Oporto, Museu de Guarda,

⁴⁵ CASTRO, Laura; “António Sampaio (1916-1994)”, *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 51.

Museu do Chiado (Lisboa), Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso (Amarante) y en el Museu Regional Abade de Baçal en Bragança.

Jaime Isidoro nació en Oporto en 1924 e inició su formación en la Escuela Soares dos Reis. Expuso por primera vez a los 21 años en la Casa Fantasia de Oporto y cinco años después, por mediación del pintor Joaquim Lopes, entonces Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, consiguió una beca para salir al extranjero —Bolsa de Viagem José Malhoa—. Esto le permitió asistir en Madrid al taller de Vázquez Díaz y en París, al Salón de Mayo, donde entró en contacto con la obra de Picasso, Braque, Chagal, etc. y donde conoció a Viera da Silva. También viajó por Holanda e Italia.

De vuelta a Portugal “com a cabeça a fervilhar de novas ideias”, participó en las exposiciones de los “Independentes” y recibió varios premios (Premio Rocha Cabral, Premio Armando Basto, Premio António Carneiro, etc.). A través de la Galería Alvarez divulgó en Portugal la obra de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Vieira da Silva, etc.

En 1967 editó con el crítico de arte Egídio Álvaro la *Revista das Artes Plásticas* y fue así mismo el promotor de los Encuentros Internacionales de Arte en Portugal, que se iniciaron en 1974 y que se celebraron sucesivamente en Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha y Vila Nova da Cerveira, donde en 1978 se transformaron en bienal de arte. Desde entonces, en esta localidad a orillas del Miño, se vienen celebrando lo que se ha dado en llamar La Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira, la última tuvo lugar el pasado verano y fue la XII.

Estuvo así mismo ligado al teatro, sobre todo con Luís Lima en el Grupo de Teatro Moderno y con el Teatro Experimental de Oporto, con los que colaboró en el montaje de *A Estalajadeira*, de Carlo Goldoni, con escenificación de Rogero Jacobbi.

Dejando de lado su labor como galerista y coleccionista de arte, en su faceta de pintor ha destacado sobre todo como acuarelista —en más de una ocasión ha sido reseñado como “O rei da aguarela” o el “senhor da aguarela”—, siendo muy conocidas sus vistas de Oporto, en particular las de la desembocadura del Duero. No obstante ha experimentado con diversas técnicas y su obra, aún hoy, está en proceso de evolución. En

el catálogo del Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso de Amarante se dice que la obra de Jaime Isidoro refleja las características que marcaron el periodo modernista en Portugal, renovando y, al mismo tiempo, consolidando los valores del paisaje, de la impresión atmosférica y de la figura⁴⁶.

Está representado, al menos, en los siguientes museos: Museu Nacional Soares dos Reis de Oporto, Museu do Chiado (Lisboa), Museu José Malhoa (Caldas da Rainha), Museu Machado de Castro (Coimbra), Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso (Amarante) y en la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa.

Sea como fuere, a ellos dos les cabe el honor de haber sido de los primeros en intentar recuperar la memoria del llamado “pintor sin biografía”. Jaime Isidoro ha recordado en sucesivas entrevistas el papel decisivo que la Galería Dominguez Alvarez ha tenido en la divulgación y el aprecio en Portugal de la obra de Sousa Cardoso, Eduardo Viana o Vieira da Silva. Probablemente eso sea cierto, pero de lo que no cabe duda es de que la decisión de António Sampaio y Jaime Isidoro de poner a la Academia el nombre de Dominguez Alvarez contribuyó decisivamente para recuperar el nombre de un pintor hasta entonces largamente olvidado. Y sirvió también para que su nombre, a base de estar siempre presente, calase en el inconsciente colectivo de los portuenses, al menos entre aquellos más sensibles a los iconos culturales.

La Academia Dominguez Alvarez y sus exposiciones itinerantes

Una labor fundamental de la Academia y Galería Dominguez Alvarez fue la de difundir por el norte de Portugal la pintura moderna portuguesa y con ella, la obra de Dominguez Alvarez. Ya desde su inicio, entre los objetivos que se había propuesto la Academia Dominguez Alvarez estaba el de “contribuir a la necesaria y útil divulgación de las artes plásticas de nuestros días”⁴⁷. O como se decía en la prensa “revelar los más

⁴⁶ CASTRO, Laura; “Jaime Isidoro”, *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997. p. 52.

⁴⁷ ISIDORO, Jaime; “(Texto de presentación)”, *Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez*, Museu Machado de Castro (Catálogo), Coimbra, mayo, 1962.

destacados artistas portugueses y la problemática del arte actual a un público ausente de nuestros principales centros culturales”⁴⁸.

Para ello la Academia emprendió en 1955 la difícil tarea de organizar exposiciones itinerantes de arte moderno por el norte del país. Y así, “sin ningún tipo de subvención de organismos oficiales o privados”, se organizaron muestras en Amarante, Vila do Conde, Póvoa de Varzim, Penafiel o Coimbra, hasta que en 1959, por dificultades económicas, se suspendió este tipo de eventos que, efectivamente, tuvieron una importancia decisiva pues en más de una de estas, localidades gracias a estas exposiciones itinerantes, pudo contemplarse por primera vez pintura portuguesa no naturalista.

La primera de estas exposiciones itinerantes, según se desprende de la prensa⁴⁹ se celebró en Vila do Conde en el invierno de 1955, y de ahí pasó a la ciudad de Amarante. En esta localidad situada a orillas del Tâmega y cuna, entre otros, de Amadeo de Souza Cardoso o del poeta Teixeira de Pascoaes, el certamen recibió una grata acogida.

Así, el periódico local, *Flor do Tâmega*, se hizo eco de la misma en varias ocasiones, resaltando sus “características acentuadamente modernas”⁵⁰, y congratulándose de una iniciativa por la que, según su cronista, “Amarante debía sentirse orgulloso” ya que con ella había recibido “otro mensaje de luz para la avidez de su espíritu”⁵¹. Además este cronista recomendaba su visita porque “además de la emoción estética”, los asistentes podían formarse sus propios “juicios de valor”⁵².

También el entonces jovencísimo profesor António Cardoso aprovechó la ocasión para zarandear los convencionalismos estéticos y respaldar la iniciativa:

“Esta iniciativa (...) merece la simpatía de todos los amarantinos, tanto por el sentido documental de la exposición como por encontrarse representado en ella nuestro paisano Amadeo de Sousa Cardoso, tan mal comprendido y con tanto valor en la pintura moderna, similar al de Picasso y ligado íntimamente a Modigliani.

⁴⁸ “Exposição de Arte Moderna no Museu Machado de Castro”, *Jornal de Letras e Artes*, 16-5-1962, p. 11.

⁴⁹ “A Academia Dominguez Alvarez”, *Gazeta Literária*, Vol. III, nº 31, marzo de 1955, p. 54.

⁵⁰ “Arte Moderna”, *Flor do Tâmega*, 27-3-1955, p. 1.

⁵¹ *Ibíd*em

⁵² *Ibíd*em

Veamos, pues, señores, que Amarante necesita ver, ver mucho, para creer y disculpar, para salir del convencionalismo que viene de la máquina fotográfica y persiste anacrónicamente para regocijo de los conservadores”⁵³.

La exposición, patrocinada por el Ayuntamiento, se inauguró el 20 de marzo de 1955 en la Biblioteca Museo de Amarante y allí estuvo abierta hasta el cuatro de abril, unos días después de lo inicialmente previsto en el catálogo, pues, según se decía en la prensa, los organizadores habían creído conveniente posponer su clausura, dada la aceptación que estaba teniendo. Esta receptividad se justificaba en la prensa porque en Amarante “felizmente se había comprendido el alcance cultural de tal iniciativa”⁵⁴.

En aquel espacio se colgaron obras, entre otros, de Amadeo de Sousa Cardoso, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Carlos Botelho, Carlos Carneiro, Augusto Gomes, Jaime Isidoro, Júlio Resende, Aníbal Alcino, Gastão Seixas y Sousa Felgueira. En concreto de Dominguez Alvarez se expusieron tres obras catalogadas con los números 4, 5 y 6 y tituladas respectivamente *Paisagem*, *Terreiro* y *Paisagem*. Las dos primeras, que eran dos óleos, pertenecían a la colección de José Mesquita, y la tercera, una acuarela, a Mário Morais. De las tres, sólo nos es posible identificar con claridad la número 5, pues de las otras, por una parte, no tenemos constancia de la existencia de la Colección de Mário Morais, y, por otra, en la colección de José Mesquita existen varios paisajes, por lo que no nos es posible saber con exactitud cual de ellos fue el expuesto en 1955.

Exposición de pintura moderna en Penafiel

Con posterioridad, la exposición, aunque no con las mismas obras, fue a Penafiel. En este trabajo creímos interesante, o al menos curioso, observar, con la perspectiva actual, cómo se organizaban algunas de aquellas exposiciones, qué acogida tenían, etc. y eso fue lo que intentamos con esta exposición de Penafiel de 1955.

Una atalaya excepcional para esa observación puede ser la prensa local, en este caso la publicación quincenal *O Penafidelense*, editado en esa localidad del norte de Portugal por

⁵³ A [ntónio] C [ardoso], “Lembrando uma exposição”, *Flor do Tâmega*, 20-3-1955, pp. 1 y 2.

⁵⁴ “Arte Moderna”, *Flor do Tâmega*, 27-3-1955, p. 1.

José Leal Machado y propiedad de O. Mendes Leal. El periódico salía los martes, tenía una tirada reducida y daba, sobre todo, información de carácter comarcal, con especial incidencia en Penafiel, que es una localidad situada en el valle del Sousa —antiguamente se llamaba Arrifana de Sousa—, en las proximidades de Oporto y, tradicionalmente, un lugar de paso en las comunicaciones entre Oporto y la región de Trás-os-Montes.

La primera alusión a la exposición la encontramos en una “Carta aberta à Comissão de Festas da Cidade” que aparece publicada el 3-5-1955⁵⁵. En ella, y tras un largo preámbulo en el que se recuerda que la importancia de una población no se mide sólo por su actividad económica, sino también por la elevación cultural de sus habitantes, se solicita que la Comisión de Fiestas de la Ciudad de Penafiel, traiga a la ciudad la exposición itinerante de pintura moderna que la Academia Domínguez Alvarez está mostrando en otras localidades del norte del país. Y lo hace en los siguientes términos:

“(…) Fiestas del pueblo y para el pueblo, creemos que al mismo tiempo que las características eminentemente recreativas que la definen, no estaría mal, sino todo lo contrario, que se intentase contribuir en la medida de lo posible, a la autoelevación cultural del pueblo. ¿Cómo? He aquí la razón de esta carta que me tomé la libertad de dirigirles, sabiendo de antemano que podría contar con la buena voluntad y el interés de todos.

La Academia Dominguez Alvarez, cuyas actividades artísticas enorgullecen a la ciudad de Oporto, ha promovido la organización de una exposición itinerante de pintura, que engloba algunos de los valores de la pintura portuguesa contemporánea, como Dordio Gomes, Júlio Resende, Augusto Gomes y otros. Así, la Academia Dominguez Alvarez extiende su actividad a diversas tierras cuyo marasmo intelectual es angustioso, tornando su acción en vivo y fecundo apostolado artístico. Hasta ahora la referida exposición estuvo en Vila do Conde, Póvoa de Varzim y Amarante, siempre con el éxito que los periódicos confirmaron, dando así una publicidad a esas localidades que no es de despreciar. Creemos que es el momento de que Penafiel disfrute de las ventajas de esa iniciativa. Con ocasión de estas fiestas, en las que la ciudad es visitada por millares de personas, nos parece que es el momento ideal para tal evento. No creemos —lo sabemos muy bien— que Penafiel quiera quedar por detrás de otras tierras del distrito. Además, aunque sólo una docena de personas se interesase por ella, ya habría valido la pena. Con un desembolso que sólo

⁵⁵ “Carta aberta à Comissão de Festas da Cidade”, *O Penafidelense*, 3-5-1955, p. 4.

mínimamente puede sobrecargar el presupuesto de fiestas, podréis revalorizar el programa planeado. El *Salão da Assembleia* o el del *Sindicato dos Caixeiros*⁵⁶ ciertamente servirían para el evento (...).

Las fiestas a las que se está aludiendo reiteradamente son las del “Corpo de Deus” (el *Corpus Christi*), que es, junto con la feria de S. Martinho, la fiesta mayor de Penafiel. Se celebra el jueves correspondiente y es particularmente apreciada su procesión del *Corpus*, en la que cada uno verifica y ostenta su posición en el grupo por el lugar que ocupa en el desfile jerárquico de la procesión⁵⁷.

Días más tarde en ese mismo periódico se vuelve a aludir a la posibilidad de celebrar en Penafiel la referida exposición:

“Tenemos conocimiento de que la Comisión de Fiestas de la Ciudad está haciendo todos los esfuerzos para conseguir traer a Penafiel, con ocasión de las referidas fiestas, la exposición itinerante de la Academia Domingos (sic) Alvarez, de acuerdo con la sugestión presentada en esta página. Mucho nos alegra el hecho de ver que Penafiel pretende colocarse al lado de las tierras verdaderamente progresistas y civilizadas⁵⁸.”

Sin embargo, curiosamente, en los días siguientes no se habló nada de la exposición. Se aludía, eso sí, al éxito de las fiestas pese al mal tiempo, a la excelente labor de la Comisión, al enorme esfuerzo llevado a cabo, etc., pero no se daba ninguna información sobre la exposición, como si la misma no se hubiese celebrado. Y eso que había sido precisamente este periódico, aunque indirectamente, el promotor de la iniciativa.

Hay que esperar hasta el número correspondiente al 28 de junio de 1955, para encontrar, camuflada en un artículo firmado por António Rebordão Navarro⁵⁹, una referencia indirecta a la citada exposición. En ese artículo titulado “Algunas notas sobre Pintura Moderna” el autor se lamentaba del atraso portugués en términos de educación plástica, y aunque en él no se alude expresamente a la exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez, no cabe duda de que el mismo es una consecuencia de la

⁵⁶ Por “caixeiros” se entiende a los empleados de comercio: encargados, dependientes, cajeros, etc.

⁵⁷ SOEIRO, Teresa, *Penafiel*, Ed. Presença, Lisboa, 1994, p. 105.

⁵⁸ “Exposição de pintura”, *O Penafidelense*, 31-5-1955, p.4.

⁵⁹ NAVARRO, António Rebordão; “Algunas notas sobre Pintura Moderna”, *O Penafidelense*, 28-6-1955, p.3 y 4.

referida exposición. Por lo tanto, a través de él confirmamos que la exposición sí se organizó y que no fue precisamente un éxito.

Efectivamente la exposición se celebró en el *Salão do Sindicato dos Caixeiros de Penafiel* y estuvo abierta al público desde el día ocho hasta el día quince de junio de este año de 1955. En el catálogo que se publicó al efecto⁶⁰ y que no incluye ninguna ilustración —en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto está catalogado con la signatura L3-4-89 (24)— se dice que la exposición estaba organizada por la Academia Dominguez Alvarez, bajo el patrocinio de la *Câmara Municipal de Penafiel* y la *Comissão das Festas da Cidade*.

En total se expusieron 23 obras de los artistas Dominguez Alvarez, Aníbal Alcino, Augusto Gomes, Carlos Botelho, Carlos Carneiro, Dordio Gomes, Gastão Seixas, Jaime Isidoro, Júlio Resende y Sousa Felgueras. De cada uno de ellos se colgaron dos, excepto de Carlos Carneiro, Jaime Isidoro y Júlio Resende que se expusieron tres.

De Dominguez Alvarez, que es el primero que figura en el catálogo⁶¹, y cabe suponer que también en la exposición, se colgaron dos cuatros, el número 1, titulado *Pintura*, que no es posible identificar, y el número 2, *Aquarela*, que se dice que pertenece a la colección de Mário Morais, y que es probable que fuese el mismo que había sido expuesto unos meses antes en Amarante.

Ahora bien, aquel artículo de António Rebordão Navarro resulta, en nuestra opinión, sumamente interesante para saber la visión que del arte moderno se tenía fuera de lo que era estrictamente la zona de influencia de Lisboa, Oporto o Coimbra. Es, por tanto, un artículo con valor testimonial:

“La pintura moderna sigue siendo mal recibida en Portugal. No es de extrañar. Un país como el nuestro con poca tradición plástica no se habitúa fácilmente a un nuevo concepto de pintura y mucho más difícilmente se adapta a una plástica moderna que

⁶⁰ En realidad se publicaron dos catálogos y los dos repetían información, en todo menos en lo referente al lugar donde se iba a celebrar la exposición, que uno situaba, como hemos visto, en el *Salão do Sindicato dos Caixeiros de Penafiel* y el otro en el *Salão da antiga Biblioteca Municipal*.

está en absoluta discordancia con los viejos temas. Se aceptan con menos intransigencia las nuevas formas de novela, de cuento y, principalmente, de poesía, lo que no es difícil de comprender si tenemos en cuenta que es mayor el interés, y más íntimo el contacto, que existe entre nuestro público y la literatura que el que existe entre éste y las artes plásticas.

De hecho en Portugal es más fácil encontrar diez poetas que un pintor, como también es más frecuente ver a diez individuos con una cierta cultura literaria que a uno solo con un conocimiento semejante de pintura. Nuestros museos son poco visitados no sucediendo lo mismo con nuestras bibliotecas. Los escritores se quejan mucho de la poca venta de sus libros, inventan estratagemas, desisten de escribir, se lamentan del poco interés del público, pero creemos que es bastante más triste la situación de nuestros artistas plásticos *que no hacen fotografía*⁶² esto es, que huyen de los cánones convencionalmente aceptados. En efecto, éstos se pueden considerar más abandonados tanto en el aspecto material como en el moral, pues si es desolador no vender más de tres o cuatro cuadros más triste es todavía estar ocho o diez días en una sala y no ver, en cada uno de ellos, entrar más de media docena de personas y, entre esas, notar miradas de incompreensión, sonrisas de desdén, caras de poco interés⁶³.

Pero el artículo demostraba también una clara preocupación didáctica, pues el autor, después de lamentarse de la ignorancia en términos plásticos de la mayor parte de los portugueses, hacía un somero recorrido por la historia de las vanguardias pictóricas. Es lo que él llamaba una “visión objetiva y accesible de las primeras escuelas que más influyeron en la pintura de nuestros días”. Y además se comprometía con sus lectores, a ocuparse más despacio en futuros trabajos “de los problemas que suscitan las distintas tendencias actuales de pintura”.

Así pues, de este artículo podemos sacar algunas conclusiones que son interesantes para saber la incidencia e importancia que tuvieron estas exposiciones itinerantes de la Academia Dominguez Alvarez: primero, se vendieron muy pocas obras, como mucho tres o cuatro. Segundo, fue poco visitada, probablemente ni un centenar de personas. Tercero, fue bastante incomprendida y podemos decir que incluso despreciada.

⁶¹ Es significativo que en el mismo no se daba ninguna información sobre Dominguez Alvarez cuando en la mayor parte del resto de los pintores se informaba sobre la fecha y el lugar de su nacimiento, su formación académica, las exposiciones a las que había concurrido y los museos en los que estaba representado.

⁶² En cursiva en el original.

Ahora bien, es precisamente por esto por lo que hay que valorar, en nuestra opinión, la labor llevada a cabo por la Academia Dominguez Alvarez en el norte de Portugal. No porque haya contribuido a generar un mercado del arte en Portugal, por otra parte incluso hoy bastante reducido, sino porque contribuyó a difundir por el país las nuevas tendencias artísticas, y porque además sirvió para que las minorías locales más sensibilizadas con las nuevas corrientes de pensamiento o de expresión, tomaran conciencia del grado de ignorancia o de desprecio que por lo nuevo tenían sus coterráneos, y ellos mismos, como reacción refleja, asumieran el compromiso de paliar estas carencias.

Dentro de esta misma línea de exposiciones colectivas itinerantes habría que situar la que se celebró, por ejemplo, en **Póvoa de Varzim en 1957**. Esta exposición, que se inauguró un lunes 27 de mayo y estuvo abierta durante una semana en el Salón Noble del Club Naval Povoense, fue organizada por el citado Club Naval de la localidad en colaboración con la Academia Dominguez Alvarez.

Presentada como una exposición de pintura moderna⁶⁴, los organizadores pretendían dar a conocer a los habitantes de la Póvoa una serie de pintores modernos, desde los ya consagrados a los aún desconocidos por el público⁶⁵. Entre los trabajos expuestos figuraban cuadros de Amadeo de Sousa Cardoso, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Júlio Resende, Augusto Gomes, Manuel Cargaleiro, Domingos Lopes, Leonor Praça, Ângelo de Sousa, António Bronze, António Cardoso, M^a João Archer, Armando Alves, Helena Matos, António Quadros e Manuel Francisco. Se exponían, por tanto, las obras de la Galería Dominguez Alvarez junto con las realizadas por la Academia Dominguez Alvarez.

Según se reseñaba en la prensa local⁶⁶, la exposición había constituido un éxito, tanto por el interés despertado, como por el aplauso y la comprensión de los visitantes; lo que por una parte probaba, según el cronista local, el valor de las obras expuestas y, por otra, hacía necesario que iniciativas como aquella tuvieran continuidad en fechas sucesivas.

⁶³ El subrayado es nuestro.

⁶⁴ “Exposição de pintura moderna”, *Comércio da Póvoa de Varzim*, 25-5-1957, p. 2

⁶⁵ “Ecos. Exposições de arte moderna”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-5-1957, p. 3.

⁶⁶ “Exposição de pintura moderna”, *Comércio da Póvoa de Varzim*, 1-6-1957, p. 1

No tenemos constancia de que se publicara un catálogo de esta exposición, por lo que no nos es posible saber el número de obras que se expusieron de Dominguez Alvarez ni cuales fueron éstas.

También en junio de 1958 se celebró otra exposición en Amarante de la que nos dio cuenta António Cardoso en un artículo titulado “Artes Plásticas” y aparecido en el *Flor do Tâmega* el 22 de junio de 1958. En aquel certamen, junto a las obras de Dominguez Alvarez —que tampoco nos es posible identificar puesto que no existe catálogo del mismo— se expusieron otras de Abel Salazar, Agostinho Salgado, Alberto de Sousa, António Sampaio, Augusto Gomes, Augusto Tavares, Bruno Reis, Costa Pinto, Cândido Portimari, Carlos Botelho, Carlos Carneiro, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Emilio Montivi, Felgueiras, João Hogan, Jaime Isidoro, Júlio Resende, Júlio Santos, Lázaro Lozano, Lino António, Martins da Costa, Martin Maqueda, Manuel Bentes, Maz Braumann, Miguel Barrias, Tagarro, Vázquez Díaz y Valdemar Costa.

“Pinturas e Desenhos”, Galería Divulgação, Oporto, 19 a 30 de junio de 1958.

Entre tanto, en junio de 1958, la Academia Dominguez Alvarez organizó con motivo de la inauguración de la Galería Divulgação (situada en la rua de Ceuta, 88, y hasta entonces sólo librería), una exposición de pinturas y dibujos “de algunos de los maestros de la pintura portuguesa contemporánea”.

En esa muestra que estuvo abierta desde el 19 al 30 de junio de 1958 se expusieron 25 obras de los artistas Augusto Gomes, Dordio Gomes, Amadeo de Sousa Cardoso, Dominguez Alvarez, Armando Basto, Eduardo Viana, Vieira da Silva, Manuel Ribeiro de Pavia, Mário Eloy, Almada Negreiros, Júlio Resende, Carlos Botelho.

La aceptación que tuvo la exposición, en general, fue muy buena. En el *Diário Ilustrado* se decía, “pocas veces le es posible al publico portuense apreciar una exposición tan importante como la que está patente en la Galería Divulgación⁶⁷. Para el cronista del Jornal de Notícias, la nueva galería y la presente exposición contribuían a

⁶⁷ P. A.; “Artes Plásticas”, *Diário Ilustrado*, 20-6-1958, p. 11.

actualizar la inteligencia y la sensibilidad de los portuenses lo que les permitiría “comprender y sentir los problemas del arte moderno”⁶⁸

En el *Jornal de Notícias* se calificaba a la exposición como “una curiosa documentación” si bien se el reprochaba que, “aunque variada era insuficientemente explicativa, dada la exigüidad de los trabajos y la diversidad de las épocas en las que fueron realizados”⁶⁹. En el *Primeiro de Janeiro* se decía que si bien algunos artistas estaban “sólo simbólicamente representados, como Vieira da Silva o los malogrados Manuel Ribeiro de Pavia y Mário Eloy, de otros, como Augusto Gomes, Dordio Gomes, Amadeo de Sousa Cardoso, Dominguez Alvarez, Armando Basto, Eduardo Viana, etc., hay cuadros que son bellas piezas de museo”⁷⁰. Para el crítico del *Diário Ilustrado*, aquella exposición era, junto con la que recientemente había organizado la Fundación Gulbenkian en el Ateneo Comercial de Oporto, “el acontecimiento de mayor alcance e importancia de la temporada”⁷¹ artística portuense.

Como catálogo de la exposición se editó un tríptico que incluía como única reproducción un dibujo de Dominguez Alvarez titulada “Disenho”. En este tríptico tan sólo aparecían los nombres de los artistas, las obras expuestas y la colección a la que pertenecían; pero incluía un texto de presentación, suscrito por la propia galería Divulgação, en el que se decía: “Desearíamos que en esta pequeña Galería, pequeña y por eso mismo acogedora e íntima, los artistas portugueses se sintiesen como en su casa, al mismo tiempo que los eventuales visitantes de las exposiciones encontrarán en ella la posibilidad de un contacto vivo con el arte de nuestro tiempo”. También ahí se agradecía a Jaime Isidoro y a la Academia Dominguez Alvarez por haberse lanzado a la tarea de organizar la Primera Exposición de la Galería de Arte de la Divulgação.

De Dominguez Alvarez se expusieron cinco obras que estaban catalogadas con los números 12 al 16 y se correspondían respectivamente con los títulos *Pintura, Guache, Pintura, Pintura, Desenho*. Las número 12 y 13 pertenecían a la colección de Luis Camarinha, la 14 a la colección de Alberto Correia, la 15 a la de Augusto Abreu, y de la

⁶⁸ J. B.; “Cutura e divulgação. Uma nova Galería de Arte”, *Jornal de Notícias*, 26-6-1958, p. 9.

⁶⁹ M. P.; “Artes plásticas. Pinturas e desenhos na Galería ‘Divulgação’”, *Jornal de Notícias*, 21-6-1958, p. 3.

⁷⁰ “Pequena retrospectiva de pintores modernos”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-6-1958, p. 3.

⁷¹ P. A.; “Artes Plásticas”, *Diário Ilustrado*, 20-6-1958, p. 11.

16 no se especificaba propietario. De estas obras sólo nos es posible identificar la última que es la que aparece reproducida en el catálogo, pues el resto pertenecían a coleccionistas que por entonces tenían varias obras de Dominguez Alvarez por lo que los datos que aporta el catálogo son insuficientes para su localización.

La única referencia que encontramos en la crítica a Dominguez Alvarez fue en el *Jornal de Notícias*, en que se decía que de él se habían expuesto cinco trabajos, “dos de los cuales son curiosísimos documentos de su estilo muy particular y de su enfermiza sensibilidad”⁷².

La iniciativa también sirvió para que algunos críticos, como el del *Diário Ilustrado*, elogiase con entusiasmo la labor llevada a cabo por la Academia Dominguez Alvarez en la divulgación “de los más valiosos documentos de nuestra pintura actual”⁷³; y para que otros aprovecharan la ocasión para decir que aquella retrospectiva demostraba “la necesidad que había de crear un museo de arte moderna en Oporto”⁷⁴.

Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez en Coimbra y Amarante

En 1959 estas exposiciones itinerantes, como ya dijimos, dejaron de efectuarse debido, según el propio Jaime Isidoro, a las insuperables dificultades económicas de la Academia Dominguez Alvarez. Sin embargo en mayo de 1962 el Círculo de Artes Plásticas da Associação Académica de Coimbra solicitó a la Academia Dominguez Alvarez que organizase de nuevo una de estas exposiciones. La misma, que estaba patrocinada por la propia Associação Académica de Coimbra y subvencionada por la Fundación Calouste Gulbenkian⁷⁵, se inauguró el dos de mayo a las cinco y media de la tarde en el Museo Machado de Castro de Coimbra y estuvo abierta hasta el 20 de mayo de 1962.

Con motivo de esta exposición se publicó un catálogo impreso en la tipografía Progresso de Coimbra que incluía, además de un texto de presentación de Jaime Isidoro,

⁷² M. P.; “Artes plásticas. Pinturas e desenhos na Galeria ‘Divulgação’”, *Jornal de Notícias*, 21-6-1958, p. 3.

⁷³ P. A.; “Artes Plásticas”, *Diário Ilustrado*, 20-6-1958, p. 11.

⁷⁴ “Pequena retrospectiva de pintores modernos”, *O Primeiro de Janeiro*, 25-6-1958, p. 3.

⁷⁵ “Diário de Coimbra. Exposição de Arte Moderna”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-5-1962, p. 9.

la relación de artistas expositores, breves datos biográficos y el título de las obras expuestas. La exposición se planteó como un homenaje a Sousa Cardoso por lo que en el catálogo se incluía también un texto sobre el pintor y una reproducción de su obra *Arabesco Dinámico* de 1916.

Sobre Dominguez Alvarez se decía lo siguiente en el catálogo:

“En 1926 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde formó con compañeros el grupo «+ além». Terminó la carrera en 1939. Concurrió a varias exposiciones colectivas y fue becario del Instituto para a Alta Cultura. En homenaje póstumo se realizaron algunas exposiciones de sus obras, y se fundó, en Oporto, donde nació, la Academia Dominguez Alvarez”.

Y de él se expusieron tres obras catalogadas con los números 25, 26 y 27, y que se correspondían respectivamente con los títulos *Homens*, *Espanha* y *Paisagens*. De ellas, la primera pertenecía a la Colección de Luiz Camarinha, la segunda a la colección de António Ventura Teixeira Pinto y de la tercera no se indicaba propietario. De las tres sólo nos es posible identificar con propiedad la primera, que además fue reproducida en el *Jornal de Letras e Artes* el 16-5-1962⁷⁶ y que se corresponde con el óleo también catalogado como “Sin título”, de 63 x 46,5 centímetros, y que ya había sido expuesto en 1951.

Por lo demás, la exposición se organizó, como decía el propio Jaime Isidoro en el catálogo, con la intención de presentar una serie de “cuadros de algunos de los mejores pintores modernistas portugueses, obras de varios artistas extranjeros con prestigio internacional, y trabajos de otros que, aunque en el inicio de su carrera, poseen nivel suficiente para ser integrados en el conjunto”⁷⁷.

En total se expusieron cuarenta y seis obras de veintidós artistas. Los cuales, siguiendo el orden del catálogo fueron: Amadeo de Sousa Cardoso, Abílio Santos, Alberto Baptista, Almada Negreiros, António Cardoso, Artur Luiz Piza, Artur Bual, Aureliano Lima, Carlos Botelho, Carlos Páez Vilaró, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Hernández

⁷⁶ “Exposição de Arte Moderna no Museu Machado de Castro”, *Jornal de Letras e Artes*, 16-5-1962, p. 11.

Pijuan, Jaime Ferreira, Jaime Isidoro, Justino Alves, Júlio Resende, Maria Adelaide Marques, Maria de Lima, Matias Lopes Tavares, Tito Roboredo y Vieira da Silva. Como podemos observar lo que Jaime Isidoro denominaba “varios artistas extranjeros con prestigio internacional” se limitaba en realidad a dos cuadros del uruguayo Páez Vilaró y otro del catalán Hernández Pijuan.

Por lo demás la iniciativa fue muy bien recibida por la crítica que se congratuló de que la Academia Dominguez Alvarez retomara su antigua iniciativa puesto que esto permitía “ofrecer nuevos horizontes a un público casi siempre encerrado en las fronteras de un arte sin validez y ya sobrepasado”⁷⁸.

Esta misma exposición, con alguna variación en cuanto a las obras expuestas y la inclusión de tres nuevos artistas, Sarah Affonso, Eurico Gonçalves y Seixas Branco, se trasladó posteriormente a Amarante donde fue exhibida en la Biblioteca Museu de Amarante en junio de 1962.

En este caso, la exposición, según se indicaba en el catálogo que se publicó a propósito de la misma y que había sido impreso en la tipografía Maranus de Oporto, se hacía en homenaje a la pintora Sarah Affonso, de ahí que en el mismo se reprodujesen dos obras suyas y se acompañasen éstas de un texto informativo sobre la trayectoria artística de la que fue mujer de Almada Negreiros.

De Dominguez Alvarez se expusieron las tres mismas obras que ya habían sido mostradas en el Museo Machado de Castro de Coimbra el mes anterior, en este caso catalogadas con los números 36, 37 y 38.

Exposições de Natal

A la vez que estas exposiciones itinerantes la Academia-Galería Dominguez Alvarez también comenzó a organizar unos eventos parecidos por las navidades. Eran las

⁷⁷ ISIDORO, Jaime; (“Texto de presentación”), *Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez* (Catálogo), Museo Machado de Castro, Coimbra, mayo, 1962.

⁷⁸ “Exposição de Arte Moderna no Museu Machado de Castro”, *Jornal de Letras e Artes*, 16-5-1962, p. 11.

llamadas “Exposições de Natal”, en algunas de las cuales, como las de 1956, 1958 y 1959, también se exhibieron obras de Dominguez Alvarez.

Concretamente la de 1956 fue la primera de este tipo de exposiciones, que tenían como característica principal la de exhibir en un mismo espacio obras de artistas de diferentes épocas y estilos. La finalidad era, obviamente, comercial, y de ello se hacía eco la prensa, que se felicitaba por la iniciativa de Jaime de Isidoro, pues una obra —se decía— es, tanto como un libro, el mejor regalo que se puede hacer cuando se pretende huir de las utilidades caseras⁷⁹.

En esas Navidades se exhibieron en la Galería Dominguez Alvarez obras, entre otros, de Abel Salazar, Agostinho Salgado, Artur Loureiro, Dominguez Alvarez, Joaquim Lopes, João Augusto Ribeiro, Fausto Gonçalves, Fausto Sampaio, Falcão Trigo, Eduarda Lapa, Portela Junior, José Contente, João Reis, Neves e Sousa, Carlos Carneiro, Hein Semke, Carlos Botelho, etc.

La exposición tuvo una excelente acogida por parte del público y, según se decía en la prensa, “se vendieron numerosos trabajos tanto de artistas consagrados como de alumnos de la Academia Dominguez Alvarez que nunca habían participado en una exposición y tuvieron la alegría de ver una obra suya adquirida por coleccionistas”⁸⁰.

La exposición de 1958 estuvo abierta desde el 22 de diciembre al 7 de enero y se denominó *Exposição do Natal Arte Moderna e Arte Antiga*. De la misma se publicó una invitación en la que se decía: “A Academia Dominguez Alvarez organiza a sua exposição destinada a prendas do natal”, además se indicaba el nombre de los artistas de los que se exponían obras y el lugar en que estarían expuestas, que era donde estaba ubicada la Academia, esto es, en el número 171 de la rua da Alegria de Oporto.

En esa ocasión, junto a las obras de Dominguez Alvarez se expusieron otras de Marques de Oliveira, José de Brito, Carlos Reis, Armando de Basto, Abel Salazar, António Carneiro, Dordio Gomes, Júlio Resende, Carlos Botelho, João Reis, Eduarda

⁷⁹ “Ecos. Na Galeria Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 9-1-1957, p. 3.

⁸⁰ *Ibíd*em

Lapa, Manuel Cargaleiro, Artur Loureiro, João Augusto Ribeiro, António Cruz, Alberto de Sousa, Falcão Trigo, Jaime Ferreira, António Cardoso, Aníbal Alcino, Hein Semke, Páez Vilaró y Jaime Isidoro. De ninguno de ellos se indicaba el título de las obras expuestas ni el número de las que estaban a la venta.

La exposición de 1959, tuvo el mismo carácter ecléctico que las anteriores y en ella se expusieron dibujos, pinturas y cerámica de artistas portugueses de los siglos XIX y XX. Entre otros se exhibieron trabajos de José Malhoa, António Carneiro, Marques de Oliveira, Abel Salazar, Manuel Ribeiro de Pavia, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Júlio Resende, Aníbal Alcino, Manuel Cargaleiro, Moreira de Azevedo, Carlos Botelho, Hein Semke, Jaime Isidoro, Artur Luís Piza, Jaime Ferreira, Mário João Archer, Manuel Gonçalves, Maria Leonor Praça y António Cardoso.

Normalmente eran exposiciones con un sentido claramente comercial, aunque como se decía en la prensa, “vale la pena visitar la Academia Alvarez, aunque sólo sea porque es edificante ver tal conjunto de obras, unas, de grandes nombres de nuestra pintura, otras, de jóvenes que comienzan...”⁸¹. Y es que éste fue, en cierta manera, otro mérito de la Academia, el permitir que jóvenes pintores que habían empezado su experiencia artística con la fundación de la Academia en 1954 pudieran, en pocos años, compartir espacios expositivos con nombres consagrados, incluso internacionalmente, como eran en este caso los de Almada Negreiros o Vieira da Silva.

Ni en una ni en otra nos ha sido posible identificar las obras de Dominguez Alvarez que fueron expuestas, pues no tenemos constancia de que se publicasen catálogos de estas exposiciones.

El libro de Alberto de Serpa y la exposición individual de 1958

Junto a estas exposiciones colectivas en las que se incluían obras de Dominguez Alvarez, la Academia primero y después la Galería, organizaron también exposiciones

⁸¹ J. B. “Artes plásticas. Exposição de Natal na Academia Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-12-1959, p. 9.

individuales sobre el artista portuense. La primera y más importante se organizó en diciembre de 1958.

Precisamente en 1958 la editorial Artis comenzó a publicar una serie estudios sobre pintores modernos titulada “Arte contemporáneo”. El primer volumen estaba dedicado a Mário Eloy y se acompañaba de un estudio de Diogo de Macedo. El segundo a Abel Manta con un ensayo de Manuel Mendes, y el tercero se consagraba precisamente a Dominguez Alvarez, encargándose del estudio introductorio el poeta Alberto de Serpa. En estudios posteriores se glosó la obra de Almada Negreiros, José Tagarro, Eduardo Viana, Vieira da Silva y Carlos Botelho.

La publicación de este volumen, el primer ensayo que se dedicó a Dominguez Alvarez y como tal, el único hasta ahora, supuso nuevamente una ocasión para reivindicar la memoria del pintor portuense. La publicación de esta obra fue muy bien recibida por la crítica y en la mayoría de los periódicos se reseñó su aparición de manera elogiosa.

En el suplemento literario del *Jornal de Notícias* se decía que Alberto de Serpa, poeta que nació en Oporto y que en Oporto y de Oporto había sacado tantos de sus versos, acababa de publicar un estudio sobre Alvarez bellamente ilustrado, el cual debía alcanzar un éxito sin precedentes entre las obras de su género⁸².

Es probablemente Costa Barreto, en su colaboración en *O Comércio do Porto*, quien hace una crítica más pormenorizada, aunque igualmente elogiosa, del libro de Serpa. Para este crítico, que compara el sufrimiento de Dominguez Alvarez al del por entonces recientemente fallecido Ribeiro de Pavía⁸³, Serpa nos había sabido dar un retrato completo, feliz y verídico de Dominguez Alvarez⁸⁴. Resaltaba igualmente que el poeta había realizado un estudio serio y dignificante, y observaba el tono poético del estudio: “un Poeta fue así encontrado por otro poeta”, porque —decía— Alvarez, por el carácter

⁸² “Noticias y comentarios”, *Jornal de Notícias*, 27-11-1958, p. 9.

⁸³ Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), pintor adscrito al Neorrealismo, autor, sobre todo, de dibujos de fuerte contenido social. Un medio hostil ideológicamente le impidió realizar su aspiración de pintura mural y comprometida. Pasó serias dificultades económicas, y sólo unos meses después de su muerte se realizó una exposición individual de su obra.

⁸⁴ BARRETO, Costa; “Biografía de Arte (Notas críticas)”, *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.

tan residual de su pintura, por su lirismo tan transfigurado, fue realmente un poeta de la pintura⁸⁵.

También los diarios de la capital se hicieron eco de la publicación del estudio de Serpa; así, por ejemplo, en *Diário de Lisboa*, que ilustraba la reseña con una reproducción de *Enterro pobre*, se elogiaba a esta colección y se destacaba su excelente presentación gráfica. También se informaba de que el libro incluía un ensayo de Alberto de Serpa en el que “se analiza el significado de la pintura de Alvarez, se define a una personalidad y se narra un drama”⁸⁶.

Probablemente aprovechando la ocasión de la publicación de este ensayo de Alberto de Serpa sobre Dominguez Alvarez, la Academia homónima, oportuna u oportunistamente, organizó una exposición retrospectiva sobre la obra del pintor en la que se expusieron cuarenta y un trabajos, catorce de ellos inéditos.

Esta exposición fue muy bien recibida por la crítica. Para el cronista del *Diário do Norte* se trataba de una iniciativa digna de ser aplaudida frenéticamente, aunque no fuese original⁸⁷. También en el *Jornal de Notícias* se decía que Dominguez Alvarez volvía a ser nuevamente recordado, y consideraba la exposición un justo ejercicio de admiración y simpatía⁸⁸. Para este cronista, la exposición se justificaba en sí misma porque si bien el número de obras expuestas era limitado, sin embargo, la mayor parte de ellas eran enteramente desconocidas del gran público, y, en último caso, porque era un admirable pretexto para el justo homenaje que todos los interesados por el arte debían prestar a Dominguez Alvarez⁸⁹.

En *O Comércio do Porto*, si bien se echaban en falta “algunos de sus cuadros más representativos”, sin embargo, se reconocía que “los cuarenta trabajos expuestos bastaban para mostrar ... la personalidad de un pintor que —se decía— no siendo ‘antiguo’ ni ‘moderno’, había conseguido imponer la admiración y consideración general hacia una

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ “Enterro pobre”, *Diário de Lisboa*, 4-12-1958, p. 14.

⁸⁷ “Vida artística. Óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez”, *Diário do Norte*, 4-12-1958, p. 15.

⁸⁸ M.P. “Exposición retrospectiva de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 5.

⁸⁹ *Ibidem*

obra que había marcado una etapa en la historia del arte”⁹⁰. También se elogiaba desde este medio el criterio seguido para seleccionar los trabajos expuestos: “aparecen cuadros desde los de su etapa inicial hasta los de los últimos años de la vida del artista; unos representando el paisaje portugués y español, otros la ‘figura’, con predominio del retrato, y otros, incluso, escenas de calle impregnadas de pintoresquismo”. Así pues, para este crítico, no sólo por el carácter divulgativo de la exposición sino también por su valor didáctico, se trataba de una muestra póstuma que merecía ser visitada por todos cuantos estuviesen interesados por las artes plásticas⁹¹. Además se consideraba “una nota de superior interés”, el hecho de que catorce de los cuadros expuestos, “nunca antes hubieran sido mostrados en publico”⁹².

De la exposición se editó un catálogo que incluía el título de las obras expuestas, el año de ejecución de aquellas que estaban datadas, la técnica con la que habían sido realizadas y la colección a la que pertenecían. Además, como texto de presentación, se reproducía una detallada nota biográfica tomada precisamente del libro de Alberto de Serpa que acababa de publicar Ediciones Artis.

La exposición estuvo patente en la Academia Dominguez Alvarez, en horario vespertino desde las tres a las siete horas, entre los días 3 y 15 de diciembre, y la misma sirvió para mantener viva la memoria de Dominguez Alvarez, un artista, como se decía en *O Primeiro de Janeiro*, “de rara sensibilidad que nos dejó una obra original y de elevado mérito”⁹³.

El cronista de *Jornal de Notícias*, que firmaba su crítica con las iniciales M. P., habla de la “interioridad” de Dominguez Alvarez como la característica más definitoria de la obra; igualmente resalta “su marginalidad”, algo que se ha repetido sistemáticamente en cada una de las exposiciones del pintor. Para este crítico, al recordar a Dominguez Alvarez no se puede dejar de pensar en lo mucho que sufrió viviendo tímidamente,

⁹⁰ “Arte. Exposição de pintura, de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 4-12-1958, p. 5.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ “Vida artística. Exposição de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 7-12-1958, p. 4.

limitado por su natural humildad, en una desesperada lucha por lo que quería realizar, en un mensaje de independencia, casi de celo, por mostrar todo lo que traía dentro de sí⁹⁴.

También sistemáticamente se seguía aludiendo al iberismo de Dominguez Alvarez, como “añorado pintor lusoespañol”⁹⁵ lo refería el crítico anónimo del *Diário do Norte*. Y como no, a su sinceridad: “en la visión dramática de algunos de sus paisajes, en la transfiguración hechicera de ciertos rincones (...) Dominguez Alvarez se prolonga más allá de sí mismo, y se entrega totalmente a despecho de su notorio hermetismo”⁹⁶.

Mucho tiempo después, con motivo de la IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Dominguez Alvarez fue de nuevo homenajeado por iniciativa de Jaime de Isidoro. En 1997 la bienal de Vila Nova de Cerveira, pionera en este tipo de eventos en Portugal y hoy la más antigua de las que se siguen celebrando, decidió incluir en su programa una exposición de homenaje a Dominguez Alvarez.

De la exposición de Dominguez Alvarez se encargó Jaime Isidoro que actuó como comisario, respaldado por Henrique Silva que era el director de la Bienal. En el catálogo general de la Bienal se publicó un texto de Jaime Isidoro sobre Dominguez Alvarez en el que, además de recordar la trayectoria artística del pintor portugués, se resaltaban sus intentos de organizar en Oporto una exposición sobre arte gallego, por lo que, concluía Jaime Isidoro, Dominguez Alvarez había sido pionero, sesenta y tres años antes, de lo que sucede en nuestros días con el intercambio artístico entre Portugal y Galicia”.

⁹⁴ M.P. “Exposición retrospectiva de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 5.

⁹⁵ “Vida artística. Óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez”, *Diário do Norte*, 4-12-1958, p. 15

⁹⁶ M.P. “Exposición retrospectiva de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 5.

11. Dominguez Alvarez y el mercado del arte en Portugal

El mercado del arte¹

Ya se encargan los economistas de hacernos saber que el término “mercado” esconde un concepto muy amplio con el que se alude no sólo a un lugar físico, sino también a una institución o a cualquier otro medio (desde una conversación telefónica a un correo electrónico), por el que se realizan intercambios entre los agentes económicos que han producido un bien y lo ofrecen, y los agentes económicos que desean ese bien y lo demandan. Por tanto, cuando hablamos del mercado del arte nos estamos refiriendo a cualquiera de las formas en que un bien, producido o ideado por un artista, es vendido, bien directamente o a través de intermediarios, a alguien que estaba dispuesto a comprarlo.

Sabemos también que uno de los pilares básicos del mercado es la demanda, o sea, la disposición a comprar que tienen los potenciales consumidores de ese bien. La demanda depende del nivel de renta de los compradores, del precio de otros bienes sustitutivos, de las expectativas económicas que ese bien nos reporte y de los gustos del demandante. Es fundamentalmente en función de esto que acabamos de ver, en torno a lo que se va a constituir, sobre todo en la segunda mitad del pasado siglo, el mercado del arte.

Es comúnmente aceptado que este comercio surgió, como casi toda la modernidad, en Francia en el siglo XIX. Hasta entonces, la vieja Academia de Bellas Artes que había creado Colbert en 1648, había detentado el monopolio de la creatividad artística. Un monopolio en el que no tenía cabida el subjetivismo romántico, y mucho menos, los nuevos deseos de libertad creativa.

Así, igual que el Antiguo Régimen se resistió a desaparecer e hizo frente a varias oleadas revolucionarias antes de sucumbir a los planteamientos liberales burgueses, las antiguas academias de bellas artes también intentaron perpetuar su dogmatismo y exclusividad, y no vieron con agrado los principios culturales de la burguesía, que si bien inicialmente se mostró vacilante y emulativa en términos estéticos, finalmente acabó por

¹ Abordamos este campo de estudio pese a las reticencias que despierta en muchos estudiosos la relación entre mercado y arte, bastantes de ellas en buena parte justificadas, pues ni existe una bibliografía suficiente ni por otra parte las fuentes de información son siempre fiables. No obstante, hemos considerado necesario

imponer sus principios culturales, como, por otra parte, había hecho en los ámbitos social y económico.

Ahora, el artista, a la vez que va ideando nuevas formas de reproducir lo real, se va liberando también de sus viejos acreedores: la iglesia y la nobleza. Por su parte, la burguesía, necesitada de símbolos que justifiquen su protagonismo político, reclama una producción artística que le sirva para consolidar su nuevo estatus. Se sentaban así las bases del mercado: la oferta generada por los nuevos planteamientos estéticos encontraba acomodo en la demanda burguesa.

Por eso, cuando Durand-Ruel inició en 1865 su actividad como galerista, no estábamos asistiendo sólo al caso de un hombre tan apasionado por la pintura que terminaba haciendo de su afición un modo de vida, sino frente a un avispa comerciante que supo asociar *arte y mercado*, y obtener de esa relación un valor añadido. A partir de ese momento, la adquisición de una obra de arte no supuso sólo la posesión de un objeto de deleite o de un símbolo de prestigio, sino que fue también una forma de inversión y, en consecuencia, de enriquecimiento. Porque, como señala Francesco Poli, si bien inicialmente la especulación no era el principal motivo de las adquisiciones por parte de los coleccionistas, muy pronto se dieron cuenta de que las nuevas obras de arte representaban no sólo un valor artístico, sino también un campo de inversión altamente rentable y que, como las acciones en la bolsa, eran susceptibles de considerables aumentos en su cotización². Entendiéndolo así, no cabe duda de que el mercado del arte es también una consecuencia de su tiempo.

A partir de entonces empezaron a generalizarse los certámenes anuales, las exposiciones de independientes, etc., y, por supuesto, las galerías de arte. Arte y mercado fueron ya siempre de la mano, y además, contaron con el respaldo cada vez más generalizado de revistas especializadas y de críticos de arte, que no sólo estimulaban a los artistas, sino que también servían para reforzar y justificar las decisiones de los compradores.

dar alguna información al respecto, advirtiéndolo, eso sí, de la necesidad de leer este capítulo con más reservas que ningún otro.

En pocos años se fueron creando grandes colecciones, como las de A. Mellon o la H. Walters, que fueron también grandes inversiones. Por ejemplo se estima que el magnate americano Henry Clay Frick, que se había enriquecido con la producción del acero tenía en 1919 una colección estimada en 16 millones de dólares, pero que sólo diez años más tarde, justo antes de la crisis de 1929, su colección estaba ya valorada en más de 50 millones de dólares³. En Portugal, más tarde y mucho más modestamente, también surgieron coleccionistas de cierta importancia como Ricardo Espírito Santo, Manuel Pinto de Azevedo, Augusto Abreu, Afonso Pinto de Magalhães, José Ferreira Bahía, Anastácio Gonçalves, Alberto Correia, João Pinto de Figueiredo o José Braga⁴.

Ahora bien, en Portugal, como en España, lo que es propiamente comercio del arte, en un sentido amplio, no surge hasta los años cincuenta y sesenta del siglo XX, coincidiendo con los cambios que experimentaron en sus comportamientos económicos ambos países. Pese a que los dos territorios siguieron siendo excedentarios de población y arrastraron carencias estructurales, sin embargo, en estos años iniciaron también un crecimiento económico que acabaría por ser sostenido y considerable. Aunque el eje fundamental de ese crecimiento siguió siendo la industria, sin embargo, ésta no era ya aquella estrictamente ligada al sector textil, al carbón o a la construcción naval —como había sido característico de la primera fase de industrialización de estos países—, sino una industria cada vez más diversificada y dependiente del consumo familiar. Progresivamente fueron aumentando el número de empresas y con ellas el de los agentes económicos destinados a producir bienes o servicios, de donde obtenían rendimientos considerables.

Ese desarrollo llevó aparejado también una necesidad cada vez mayor de mano de obra, lo que favoreció aún más el éxodo rural y la incipiente incorporación de la mujer al trabajo remunerado. Tanto lo uno como lo otro contribuyó al aumento progresivo del sector terciario, por lo que, cada vez más, una parte considerable de la población pasó a vivir en zonas urbanas y de un trabajo relacionado con la administración, los transportes, los servicios, etc.

² POLI, Francesco; *Producción artística y mercado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. p. 47.

³ AMADO, Rui; *Pintura do século XIX-XX*, Ed. Rui Amado, Lisboa, 1999.

Esta transformación de la sociedad lleva implícito un cambio en sus comportamientos. Los españoles y portugueses dejaron de ser básicamente productores para convertirse, sobre todo, en consumidores. Y para ello fue fundamental que el grueso de la sociedad se convirtiese en clase media, esto es, personas más o menos bien remuneradas que disponen de tiempo libre. Y ocio y dinero son, como se sabe, los factores fundamentales del consumo. Además, al mismo tiempo que se fue dando este desarrollo económico, se asistió también a la democratización de la cultura y del conocimiento. Aumentó, en consecuencia, el número de personas que leía, que iba al cine o a conciertos, que visitaba museos, en definitiva, que demandaba cultura. En consecuencia, los libros se abarataron y las exposiciones y las galerías comenzaron a proliferar. La cultura se convirtió también en otra forma de consumo, que, aunque menos imitada, o tal vez por ello, suponía un cierto prestigio o reconocimiento social. Al menos, cierto tipo de consumo cultural, entre el que podemos incluir el relacionado con las artes plásticas.

Pues bien, ligado a todo esto, surge también el mercado del arte en la Península Ibérica. Inicialmente de forma lenta y limitada, pero después con una potencia de aceleración similar al resto de los índices económicos.

Hasta los años cincuenta era reducido el número de personas que tenían interés por poseer obras de arte, pero a partir de estas fechas, y en gran parte por una inercia mimética ante los comportamientos de los banqueros y financieros europeos y americanos, la burguesía portuguesa comenzó a sentirse atraída por el comercio de la pintura moderna y contemporánea. Pero además, también porque esos comportamientos emulativos reportan beneficios económicos. No cabe duda de que ciertas exenciones fiscales han favorecido de manera extraordinaria el desarrollo del comercio del arte.

Si bien es cierto que invertir en arte tiene sus riesgos y sus inconvenientes (no sólo por las comisiones de los intermediarios, sino también por los gastos que conlleva en seguros y protección, la desconfianza, nunca descartable, sobre la autoría de la obra, o la excesiva dependencia de las modas), también lo es que las obras de arte son una garantía ante ciertas coyunturas económicas desfavorables, un refugio particularmente sugerente en periodos de recesión, inflación o devaluación monetaria, una inversión atractiva a largo

⁴ AMADO, Rui; *Mercado internacional de arte moderna*, Ed. Rui Amado, Lisboa, 1987, p. 25.

plazo, y un complemento añadido a otro tipo de inversiones más tradicionales como las inmobiliarias.

Además, es también un símbolo de prestigio y de poder, un consumo ostentatorio que a la vez que reporta beneficios fiscales, supone un afianzamiento social y una forma de autoafirmación, pues se posee en exclusividad una pieza que completa el legado cultural y artístico de un país o de un periodo.

Luego está también el placer estético, la satisfacción de poder contemplar algo que resulta sugerente, con la satisfacción añadida de ser los únicos poseedores de ese “algo”. Ser conscientes de que otros muchos desearían gozar de esa satisfacción pero no pueden hacerlo porque carecen de poder adquisitivo, refuerza su comportamiento e incita a repetirlo. Y mucho más en una sociedad informada y consumista, que se ha enriquecido rápidamente y que una vez resueltas sus necesidades básicas, anhela el consumo de lo ostentoso como forma de satisfacción y afianzamiento. Escribe Francesco Poli que la existencia de un público que no compra, aunque demuestra cierto interés por el arte, sirve notablemente (aunque de una forma indirecta) para aumentar las ventas, porque, al contribuir a elevar el prestigio social de las obras de arte las convierte en más apetecibles para los pocos que pueden permitirse el lujo de adquirirlas⁵.

La obra de Dominguez Alvarez en el mercado del arte portugués

Pues bien, hasta que llegó ese momento, el mercado del arte en Portugal fue escaso y la actividad galerística prácticamente inexistente. La primera galería de arte que se abrió en Portugal, como ya hemos dicho en otro apartado de este trabajo, fue la UP, que había sido creada por António Pedro y Castro Fernandez a finales de 1932 y que estuvo abierta hasta 1938. Ya en aquel tiempo António Pedro llegó a un acuerdo con algunos pintores como Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Bernardo Marques o Mário Eloy por el cual la galería se comprometía a organizarles al menos una exposición anual a cambio de que ellos no expusiesen en ningún otro espacio, aunque, ciertamente, tampoco hubiera muchos más sitios para hacerlo.

⁵ POLI, Francesco; *Producción artística e mercado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. p. 90.

En la década siguiente surgieron algunos nuevos, como la galería *Stop* o la tienda de material fotográfico *Instania*, ambos de existencia bastante efímera. También en esta década aparece la librería *Buchholz*, aunque inicialmente con una actividad galerística muy limitada, que luego desarrollaría con profusión en la década de los sesenta.

Pero si escaso era el comercio de las artes plásticas en Lisboa en los años treinta y cuarenta, aún mucho peor era la situación en Oporto, donde ni siquiera existían estas galerías. Allí, los únicos espacios de los que disponían los artistas para mostrar sus obras eran el Salón Silva Porto y el Ateneo Comercial. En ambos expuso Dominguez Alvarez, y en concreto en el Silva Porto realizó en junio de 1936 su única exposición individual, en la que consiguió vender algunos cuadros⁶. No obstante, en estos años, la obra de Dominguez Alvarez tenía un escaso valor comercial.

Es sabido que Dominguez Alvarez, pese a su empeño, nunca llegó a vivir de la pintura. Es cierto que vendía algunas obras, pero a precios tan bajos que apenas le alcanzaban para pequeñas satisfacciones. El periodista y pintor Jaime Ferreira, que lo conoció personalmente, escribió en *O Tripeiro* que “en vida del artista, pocas personas le adquirieron cuadros, y cuando lo hicieron fue por cantidades irrisorias”⁷. Por el contrario, sí existen muchos testimonios sobre la generosidad de Dominguez Alvarez, especialmente con aquellos que demostraban interés por su obra. También Alves Costa, en un artículo que escribió en 1982 en el *Jornal de Letras* con motivo del cuadragésimo aniversario de la muerte del artista, afirma que “su pintura no tenía cotización ninguna en el mercado del arte de principios de los años cuarenta”⁸. Y narra con cierta gracia un episodio, muy ilustrativo por cierto, de cómo entre él y Adolfo Casais Monteiro consiguieron vender un cuadro de Dominguez Alvarez a una norteamericana que pasaba por Oporto:

Fue a principios de 1940 que Adolfo Casais Monteiro y yo vendimos un cuadrito a una americana —por casualidad y por ochocientos escudos— en un tiempo en que Dominguez Alvarez atravesaba un momento difícil.

⁶ “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1936, p. 2.

⁷ FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto”, *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27. Este artículo fue posteriormente publicado, junto a otros, en formato de libro. Véase: FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólvros de Portugal, Trofa, 1989, pp. 133-137.

⁸ COSTA, Alves; “A Venda de un quadro”, *Jornal de Letras*, 13-4-1982, p. 18.

Un día me llamó por teléfono Manoel de Oliveira y me lanzó un SOS. Había venido de Lisboa una señora americana y alguien le había pedido que la acompañase por Oporto. Por entonces Manoel de Oliveira no sabía nada de inglés y ya estaba harto de hablar por mímica. “Venga a ayudarme y líbreme de la americana” me dijo.

La señora se hospedaba en el Hotel do Porto (...) En la Rua de Santa Catarina, cuando nos dirigíamos al Hotel nos encontramos con el poeta Casais Monteiro, amigo común que salía del *Majestic*. No fue difícil convencerlo para que viniera también a hablar con la americana. Era una señora cuarentona, simpática, despeinada, sin grandes atractivos físicos, pero con una sonrisa siempre disponible. Nos invitó a cenar y nos fue contando: “Que todos los años venía a Europa cuando su marido iba a unas pesquerías no sé dónde; que ya había estado en Londres, en Roma, en París, en Viena, en Berlín, pero, ya un poco harta de las grandes capitales, había decidido últimamente visitar países exóticos. Así, había estado en Persia, Tailandia, y este año había decidido visitar Marruecos y Portugal”.

De Portugal, nos dimos cuenta que tenía una idea vaga hecha de un vistazo a un folleto turístico. (...) El último día que pasó en Oporto quiso saber como andábamos de Letras y Artes en Portugal. Le hablamos de nuestros novelistas, de nuestros poetas, de la “presença”, de nuestros pintores. Y, a propósito, Casais Monteiro propuso que fuésemos a su casa a beber un oporto y a ver algunos cuadros que tenía de ellos y “de un joven pintor de mucho talento”, Dominguez Alvarez, que le había dejado varias pinturas para ver si conseguía venderle alguna. La señora fue y vio todo con mucha atención.

Entre las pinturas de Alvarez estaba un cuadrado muy pequeño, casi cuadrado, representando tres Cupidos en fila, preparados para lanzar las flechas. La señora simpatizó con el cuadrado. Después de haberlo mirado y remirado, se volvió para nosotros y preguntó: ¿Cuánto vale? ¿Es para vender, verdad?, Cogidos por sorpresa nos miramos aflictos. Alvarez no había dicho precio. Creo que era algo que él incluso no sabía hacer. Y nosotros no sabíamos qué pedir. Casais Monteiro, con cautela y con un gesto interrogativo, me mostró seis dedos. Yo dije, entre dientes, ocho. Ochocientos escudos era bastante dinero en 1940. Un kilo de queso flamenco costaba 25 escudos, y una ración de carne bien servida no iba más allá de 12,50. Pues fueron ochocientos escudos lo que le sacamos. La señora hizo mentalmente la conversión en dólares y dijo: “Compro”. Días después Alvarez recibía el dinero. Nosotros estábamos arrepentidos de no haber pedido el doble, pero él quedó muy contento⁹.

⁹ COSTA, Alves; “A Venda de un quadro”, *Jornal de Letras*, 13-4-1982, p. 18.

Sirve esta anécdota no sólo para ver la escasa cotización del pintor portuense, sino también para comprobar la precaria situación del comercio del arte en Portugal a principios de los años cuarenta.

Dominguez Alvarez contó, sin embargo, con el auxilio de algún coleccionista, como Manuel Pinto de Azevedo Junior, durante muchos años director del periódico *O Primeiro de Janeiro*, y que, según Jaime Isidoro¹⁰, fue una suerte de mecenas para Dominguez Alvarez. Cuenta este pintor y galerista portuense que Pinto de Azevedo Junior solía prestar dinero a Dominguez Alvarez para que éste pudiese viajar a España. Después, una vez que había regresado a Oporto, el pintor se presentaba en la sede del *O Primeiro de Janeiro* con varios cuadros tasados que mostraba al director del periódico para que éste los fuese eligiendo hasta sumar la cantidad anticipada.

También el escritor Rui Feijó, hermano del poeta neorrealista Álvaro Feijó, refiere esta relación de mecenazgo entre uno de los principales coleccionistas del norte de Portugal y Dominguez Alvarez:

“Se cuenta —no puedo garantizar la autenticidad de la historia, pero la juzgo tan significativa de la personalidad del artista que no me resisto a dejarla aquí— que, en las muchas dificultades que Alvarez sufrió, se socorría de la generosidad de Manuel Pinto de Azevedo. Y cuando entendía que era el momento de pagar el préstamo, como no tenía dinero, se dirigía al *Primeiro de Janeiro* (...) sobrazando cuadros suyos que le ofrecía al mecenas diciéndole que escogiese los que consideraba se correspondía con la deuda contraída. También se cuenta que Pinto de Azevedo nunca abusó de esta situación, lo que no impide que la colección que él dejó fuese la más rica en pintura de Dominguez Alvarez”¹¹

Ahora bien, pese a esta, digamos, protección de Pinto de Azevedo, lo cierto es que Dominguez Alvarez, estudiante hasta 1940, vivió, sobre todo, del auxilio paterno, que nunca le faltó, aunque, como ya hemos dicho en varias ocasiones, tampoco le fue ofrecido con agrado, pues D. Cândido Dominguez, ignorante de la potencialidad creativa de su hijo, nunca vio con excesiva simpatía su vocación artística.

¹⁰ ISIDORO, Jaime; “Quanto vale un cuadro”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985, pp. 31-32.

¹¹ FEIJÓ, Rui; “Uma alma larga”, *Prelo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, nº 8, Julho-Setembro, 1985, p. 29.

Quizá por ello, la familia organizó poco después de la muerte del pintor —primero en Oporto y después en Lisboa—, una gran exposición que fue presentada como exposición retrospectiva pero que en realidad estuvo compuesta, sobre todo, por las muchas obras que existían en el taller del pintor en el momento de su muerte. La mayor parte de estas obras estaban sin firmar por lo que su padre solicitó a la Escuela de Bellas Artes que certificase su autenticidad, tarea de la que se encargaron los profesores Joaquim Lopes y Dordio Gomes. Y esas son las obras que en los últimos años vienen saliendo a subasta, de ahí que muchas veces en los catálogos publicados por las casas subastadoras, junto a la reproducción de la obra que va a ser subastada aparezca la leyenda: “No firmada pero autenticada en el reverso por Joaquim Lopes y Dordio Gomes”. Son, por lo general, obras de calidad menor y de la fase menos apreciada del artista. Y también las que han sido falsificadas con más frecuencia.

En aquellas exposiciones de 1942 y 1943, que la crítica trató muy severamente¹² —no por la calidad de las obras expuestas, sino por el tono mercantil que se deducía de las mismas—, se pusieron en venta, a precios muy bajos¹³, más de cuatrocientas obras, la inmensa mayoría de las cuales fueron a parar a manos privadas. De ahí que se haya afirmado repetidamente que su padre vendió el espolio “ao desbarato”, como hace por ejemplo Alves Costa en el artículo anteriormente citado.

A partir de aquel momento la obra de Dominguez Alvarez cayó en un largo olvido.

El descubrimiento de Dominguez Alvarez: la revalorización de su obra

De ese olvido fue rescatada en la década de los cincuenta. Primero por João Menéres Campos, Alberto de Serpa y Fernando Lanhas, quienes organizaron en 1951, en el Ateneo Comercial de Oporto, una excelente retrospectiva de la misma; y unos años después por Jaime Isidoro y António Sampaio, quienes decidieron poner el nombre de Dominguez Alvarez a la academia de arte que acababan de crear. Tanto lo uno como lo

¹² Véase a este respecto los apartados referidos a dichas exposiciones, y recuérdese la polémica que a propósito de las mismas entabló Alberto de Serpa con los organizadores.

¹³ La mayor parte de las obras expuestas, casi todas de pequeño formato, se vendieron por menos de 400 escudos, la mitad de lo que le habían sacado a la americana Alves Costa y Casais Monteiro un par de años antes.

otro, y probablemente más lo segundo que lo primero, sirvió para dar a conocer a Dominguez Alvarez.

Poco después esta academia pasó a ser también Galería, y las actividades que organizaban tanto una como otra fueron recogidas frecuentemente por la prensa, con lo que el nombre de Dominguez Alvarez —no tanto la obra— comenzó a aparecer repetidamente en papel impreso. En consecuencia, esta iniciativa sirvió para indirectamente divulgar su nombre entre un público cada vez más amplio, que, dado el olvido en el que había caído su obra, se sintió de alguna manera responsable y casi como una especie de reacción paliativa, comenzó a valorarlo. En poco tiempo se organizaron varias exposiciones que incluían obras suyas, e incluso, como escribió Jaime Ferreira, muchas telas que él generosamente había regalado a quienes juzgaba sus amigos, algunas ya en mal estado debido al descuido y a la humedad, comenzaron a ser recuperadas, descubiertas entre la basura del cuarto de los trastos¹⁴. El colofón a este descubrimiento llegó luego en diciembre de 1958, cuando la propia Academia Dominguez Alvarez organizó en la Galería Dominguez Alvarez una exposición de las obras de Dominguez Alvarez.

Es precisamente en esta década de los cincuenta cuando empiezan a surgir en Portugal algunas galerías de arte de cierta importancia, y que se convertían así en espacios alternativos a los oficiales salones del Secretariado Nacional de Información, bastantes denostados por los artistas modernos, que cada vez en mayor número asumían un compromiso cívico contra la dictadura. El ejemplo más significativo de estos espacios alternativos fue la Galería Marçõ, dirigida inicialmente por José-Augusto França y Fernando Lemos y que se inauguró con una exposición de Almada Negreiros en marzo de 1952.

Sin embargo en Portugal, en esta década de los cincuenta, se mantuvo, según Gonçalo Pena¹⁵, una situación de ausencia total de mercado, y eso pese a los precios ridículos que se pedían por cuadros de artistas ya consagrados, como Almada o Vieira da Silva, lo que hacía insostenible la existencia de galerías. Sin embargo, esta ausencia de mercado del

¹⁴ FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto”, *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27.

arte contrasta con el auge que éste estaba tomando en Europa, y del que daba cuenta la prensa portuguesa¹⁶.

En los años sesenta, sin embargo, se va a vivir en Portugal una década de animación cultural y artística¹⁷, que alcanza también al mercado del arte. Gonçalo Pina explica esta suerte de “boom” comercial, basándose en varios factores: por una parte el esbozo de apertura política llevado a cabo por Marcelo Caetano; por otra, un fenómeno financiero de naturaleza especulativa, que llevó repentinamente a nuevos coleccionistas a buscar buenas inversiones en los talleres de los artistas y en las galerías de arte. Además, tampoco conviene olvidar el papel jugado en estos años por la nueva crítica de arte (José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes) mucho más informada y atenta, y en consecuencia también más influyente; así como por la mayor tolerancia del régimen a las nuevas publicaciones especializadas; y, claro está, la mayor tolerancia de la dictadura con los que salían del país o con los que importaban obras de arte.

En este crecimiento especulativo fue decisiva, aunque él nunca fuese a imaginarlo, la muerte, en 1967, de Eduardo Viana. El fallecimiento del viejo pintor modernista hizo que su obra que se había podido adquirir hasta entonces por poco dinero, alcanzase, en poco tiempo, precios considerables. A partir de ahí muchos coleccionistas empezaron a ver inversiones rentables en los pintores portugueses, de hecho Gonçalo Pina escribe que con su muerte se inauguró un nuevo periodo en el comercio de las artes plásticas portuguesas¹⁸. Al poco tiempo, como escribe Rita Pinto de Macedo¹⁹, en una subasta realizada en el restaurante Irmãos Unidos, el retrato de Fernando Pessoa, pintado en 1954 por Almada Negreiros fue comprado por el banquero Jorge de Brito por un montante de

¹⁵ PENA, Gonçalo; “Instituições, galerias e mercado”, in *Anos 60, anos de ruptura uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994, s/p

¹⁶ Concretamente el *Diário Popular* informaba a principios de 1958 de que se habían subastado en Londres siete cuadros de la colección de Jacob Goldmith que había alcanzado “precios espantosos”, así un autorretrato de Manet se había vendido por 65.000 libras (5.200.000 escudos), *Jardim public à Arles* de Van Gogh 132.000 libras (10.560.000 escudos) y el más caro de todos había sido *Le garçon au gilet rouge* de Cezanne por 220.000 libras, o sea diecisiete millones seiscientos mil escudos de los de entonces. Véase: “Leilão sensacional de sete quadros célebres”, *Diário Popular*, 6-1-1958, p. 6.

¹⁷ MELO, Alexandre; *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Ed. Observatório das Actividades Culturales, Lisboa, 1999, p. 80.

¹⁸ PENA, Gonçalo; “Instituições, galerias e mercado”, in *Anos 60, anos de ruptura uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994, s/p.

¹⁹ PINTO DE MACEDO, Rita; *Artes plásticas em Portugal no período marcelista 1968-1974*, Memoria de Licenciatura presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998 (ejemplar fotocopiado), p. 69.

un millón trescientos mil escudos. Algo parecido pasó con la obra de Maria Helena Vieira da Silva y otros modernistas.

Este “boom” explica la proliferación de galerías que surgieron en estos años. Si al empezar la década de los sesenta sólo existían tres galerías en Portugal, dos en Oporto —Dominguez Alvarez (1954) y Divulgación (1958)— y una en Lisboa —Diário de Notícias (1957)—, en 1973 el número de galerías de arte que había en el Portugal era de treinta y una, de las cuales, quince estaban situadas en Lisboa, once en Oporto y cinco en el resto del país²⁰.

Y todo esto en medio del recelo que la proliferación de marchantes estaba generando en una parte de la sociedad. Así, igual que estaba pasando en España durante estos años²¹, se entabló un debate en la prensa entre los que consideraban que este comercio beneficiaba al arte, y los que, por el contrario, argumentaban —muchos artistas entre ellos— que el perjuicio que esa comercialización le iba a causar sería, en cualquier caso, superior al hipotético beneficio que pudiera aportarle. José-Augusto²² participó en esta polémica argumentando que una obra de arte es un objeto de civilización, pero también un objeto de transacción, y, en consecuencia, un producto de mercado, y que igual que el escritor no se editaba sus libros, de lo que se encargaba el editor, el pintor tampoco tenía por qué venderse sus obras, labor que le correspondía al marchante. Y a quienes, tal vez por prejuicios ideológicos, considerasen entonces al crítico como un mero promotor de ventas, França respondía reservando para el crítico el importante papel de saber separar del trigo cultural el joyo comercial.

En lo que se refiere a la obra de Dominguez Alvarez, en estos años, se exhibió con cierta regularidad, aunque con menos protagonismo que en la década anterior. No obstante, incluso, se expuso fuera de Oporto, formando parte casi siempre de

²⁰ PINTO DE MACEDO, Rita; *Artes plásticas em Portugal no periodo marcelista 1968-1974*, Memoria de Licenciatura presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998 (ejemplar fotocopiado), p. 69.

²¹ Para conocer la situación del mercado del arte en España durante estos años nos ha resultado muy útil el capítulo “Mercado” de la Tesis Doctoral de María Jesús Ávila sobre el pintor Godofredo Ortega Muñoz. Véase: AVILA CORCHERO, M^a Jesús; “Mercado” in *El pintor Ortega Muñoz*, Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, 1994 (ejemplar multicopiado), pp. 693-713.

²² FRANÇA, José-Augusto; “Sobre os ‘marchands’” (Folhetim artístico), in *Diário de Lisboa*, 6-9-1968.

exposiciones colectivas, como las exposiciones itinerantes de arte moderno organizadas por la Galería Alvarez y que fueron presentadas en el Museo Machado de Castro de Coimbra o en la Biblioteca Museo de Amarante²³. También en otras exposiciones conmemorativas que se celebraron en Oporto y en Lisboa; e incluso, individualmente, en 1963, en la galería Gravura de Oporto.

Sin embargo, tenemos poca información en cuanto al comercio de la misma. Primero, porque muchas de estas exposiciones tenían un carácter divulgativo y no comercial; segundo, porque en otras de las exposiciones mencionadas, si bien, sí existen catálogos de las mismas, sin embargo, en ellos no aparecen precios; y tercero porque no hemos encontrado catálogos de subastas que nos pudieran dar alguna información sobre los precios que sus obras estaban alcanzado en el mercado. De esto deducimos que buena parte de la obra de Dominguez Alvarez se vendió entre particulares, y que es muy probable que fuese en estos años cuando los coleccionistas más atentos se fueron haciendo a bajo precio con obras importantes de un artista de cuya valía sólo unos pocos eran conscientes. Mucho más cuando el caso de Eduardo Viana había servido para enriquecer a unos pocos y alertar a otros tantos.

Además también hay que tener en cuenta que si Dominguez Alvarez tardó en entrar en los circuitos comerciales del arte en Portugal fue en gran medida porque su obra era poco reconocida institucionalmente. Se sabe que hay compañías de inversión que donan o prestan pinturas a buenos museos para despertar así el interés de los potenciales compradores. Está claro que el valor de un artista aumenta cuando su obra pasa a estar en la colección de un museo²⁴, y en este sentido, la obra más representativa de Dominguez Alvarez no pertenece, precisamente, al patrimonio del Estado.

Por el contrario, se le atribuye a Picasso la afirmación de que para que un pintor pudiera un día valer mucho, era necesario que su “joven pintura” hubiese sido vendida barata. No cabe duda de que de Dominguez Alvarez se vendió en su día mucho y a buen precio para los compradores, lo que unido a cierta marginalidad del artista y al carácter

²³ En este sentido fue muy importante la labor de divulgación llevada a cabo por la Galería Dominguez Alvarez, pues permitió dar a conocer la obra de artistas como Amadeo de Souza Cardoso, Carlos Botelho, Artur Bual o Justino Alves, más allá de los restringidos círculos culturales de Lisboa y Oporto.

innovador de buena parte de su pintura, hacía inevitable que tarde o temprano Dominguez Alvarez terminara convirtiéndose en un pintor bastante cotizado. Y eso a pesar de que la mayor parte de su pintura son obras de un formato muy reducido.

Ahora bien, aquella euforia comercial que se vivió en la década de los sesenta sufrió un frenazo considerable en la década de los setenta. A ello contribuirían dos factores decisivos, uno de carácter internacional, la crisis del petróleo de 1973, y otro de política interior, el final de la dictadura y la Revolución de los Claveles. El primero sirvió para reestructurar el mercado y limitar así la enorme especulación que se estaba generando en torno al mismo; el segundo, mucho más decisivo, dio paso a un periodo de intensa agitación política y social, en el que casi desapareció el mercado del arte.

Luego, en la década de los ochenta, se asistió a lo que incluso se dio en llamar el “boom” del mercado del arte²⁵. Las principales plazas europeas se vieron favorecidas por esta bonanza, aunque fue Nueva York donde tuvieron lugar las transacciones más brillantes, sobre todo con las ventas de pintura impresionista. A Portugal esta bonanza llegó un poquito más tarde pero con tanta fuerza, que en la segunda mitad de los años ochenta se vivió lo que se podía llamar un periodo de auténtica euforia económica²⁶.

En estos años la obra de Dominguez Alvarez se revalorizó tremendamente, sobre todo, después de la gran exposición retrospectiva que se organizó en 1987, primero en la Galeria Almada Negreiros de Lisboa y después en la entonces Fundación Serralves de Oporto. Ya sabemos que si bien teóricamente el precio de un producto es el resultado de la relación que se establece entre la oferta del mismo y su demanda, en el caso de las obras de arte, ese precio es particularmente sensible a las circunstancias en las que se produce esa relación y al momento en que se establece. La obra de arte no está sólo sujeta a su calidad o a la coyuntura económica, sino que depende también de las corrientes

²⁴ PINHO, Diva Benevides; *A arte como investimento. A dimensão económica da pintura*, Ed. Livraria Nobel, São Paulo, 1989. p. 85.

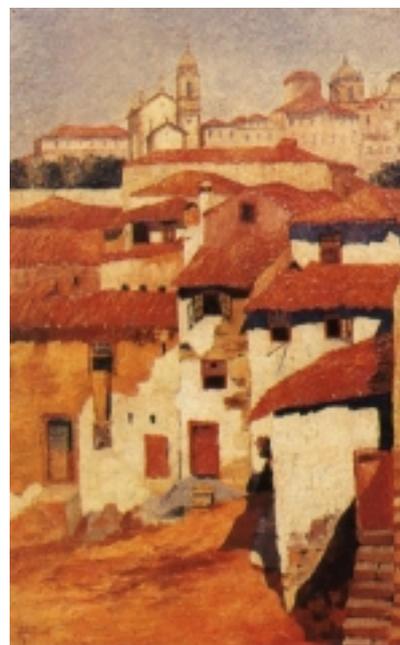
²⁵ SALVADO, Teresa; “Quanto valem exactamente os pintores portugueses” in *Semanário Económico*, 23-9-1996, p. 34.

²⁶ Cuenta Alexandre Melo, que por estos años se hizo famoso el caso de un artistas que para cambiar de una galería a otra habría recibido una suma considerable de dinero —el equivalente a las fichas que se les paga a los futbolistas en sus trasferencias—, la garantía de un rendimiento regular fijo, y aun, el compromiso por parte de la galería de adquirir todas las obras producidas por el artista. Véase: MELO, Alexandre; *Arte y mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Ed. Observatório das Actividades Culturales, Lisboa, 1999, p. 18

culturales o de la consideración crítica que su autor tenga en un momento determinado. Y Dominguez Alvarez, tras las exposiciones citadas, pareció que se hubiera puesto de moda en el mercado portugués.

Durante varios días la obra y la figura de Dominguez Alvarez ocuparon espacio en los periódicos, en la radio o en la televisión, siempre en tono elogioso, y transmitiendo el mensaje de que por fin se estaba haciendo justicia con la memoria de un pintor que había sido injustamente valorado pese a tener una obra de contrastada valía. Este respaldo institucional y mediático contribuyó a que se disparase la cotización por las obras de Dominguez Alvarez.

Así, no resulta extraño que cuando, un par de años más tarde, apareció en los kioscos la revista *Artes e Lielões*, en su sección “top ten” (una lista con las diez obras más caras subastadas en Portugal), incluyese en noveno lugar un obrita de Dominguez Alvarez (36,7 x 23,5 cm) titulada *Paisagem* [1] que había sido subastada por Leiria e Nascimento en abril de 1989, y por la que se habían llegado a pagar siete millones ochocientos mil escudos. Esta obra se mantuvo en esa lista hasta mediados de 1992.



[1] Dominguez Alvarez, *Paisagem*, óleo s/papel

La mayor parte de las obras de Dominguez Alvarez que salieron a la plaza en estos años lo hicieron con un precio de partida que rondaba los cuatro millones de pesetas. Y estamos hablando de obras menores, pues cuando éstas tenían cierta notoriedad, la cifra de partida se elevaba a los seis millones. Por ejemplo, en abril de 1989, la casa Leiria & Nascimento sacó a plaza la obra *Pontevedra* [2] con un precio de partida de tres a cinco millones de escudos²⁷. Y un par de meses después, la misma casa puso en venta *Paisagem com casário*, obra que según se decía en el catálogo era “de gran calidad por el asunto y el carácter “fauve” de la

²⁷ La casa de subastas Leiria & Nascimento nos permitió consultar sus catálogos, pero no así sus archivos, por lo que no nos ha sido posible saber el precio exacto con el que estas obras fueron rematadas. El mismo impedimento hemos encontrado en el resto de casas de subastas consultadas, de ahí que este apartado no haya sido estudiado con la profundidad que hubiésemos deseado.

pintura” y que salía de partida con un precio de cuatro a seis millones de escudos. El cuadro Torre dos Clérigos se remató en siete millones cien mil escudos.

Pero esa euforia de los años ochenta comenzó a atenuarse a finales de la década, y se hizo particularmente patente en el primer lustro de los noventa en los que se vivió ya un periodo de recesión del mercado del arte en Portugal. Las razones habría que buscarlas, sobre todo, en el enfriamiento que durante estos años se produjo en el mercado internacional, debido, sobre todo, a la guerra del Golfo. Si bien Portugal, de acuerdo con la opinión de Clara Ferreira Marques²⁸, socia-gerente de la casa de subastas Leiria e Nascimento, más que la crisis en sí, sufrió su efecto psicológico, pues, dado lo limitado de su mercado, no tendría por qué haberse visto afectado.



[2] Dominguez Alvarez, *Pontevedra*, subastado el 6-4-1989

En estos años, según se escribía en la prensa, el mercado del arte nacional había sido prácticamente inexistente²⁹. No obstante, una serie de pintores, entre los que estarían Malhoa, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Paula Rego o Vieira da Silva, habían mantenido una cotización muy alta. Y junto a este grupo, habría otro, más amplio, en el que podríamos incluir a Dominguez Alvarez, que era el formado por aquellos pintores que seguían contando con el favor de los coleccionistas, esto es, Carlos Botelho, Columbano, Dordio Gomes, Carlos Reis, Francis Smith, Silva Porto, Henrique Medina, Júlio Pomar, Júlio Resende, Maques de Oliveira, etc.

Durante estos primeros años³⁰ la obra que había alcanzado mayor precio en el mercado había sido un acrílico de Paula Rego titulado *Couves e coelhos* por el que se habían pagado en 1992 dieciséis millones y medio de escudos; seguido de un óleo de Malhoa,

²⁸ En entrevista concedida por Clara Ferreira Marques Carlos Resende. Véase: RESENDE, Carlos; “Pintura de José Malhoa vendida por 27 mil contos”, *O Dia*, 18-5-1996.

²⁹ SALVADO, Teresa; “Quanto valem exactamente os pintores portugueses”, *Semanário Económico*, 23-9-1996, p. 34.

³⁰ Véase: SALVADO, Teresa; “Quanto valem exactamente os pintores portugueses”, *Semanário Económico*, 23-9-1996, p. 34.

Mulher e flores que había alcanzado en mayo de 1994 los trece millones de escudos, la misma cantidad que se había pagado un año antes por una acuarela de Souza-Cardoso titulada *Virgem de Rocamador*. También habían superado la barrera de los diez millones un óleo de Augusto de Oliveira Gomes, titulado *Mulher*, lo que había constituido una gran sorpresa, y una marina a óleo de João Vaz, pero estas dos últimas obras ya al final del lustro cuando se estaba saliendo de la crisis. Todas ellas, obras de tamaño medio³¹.

También alcanzaron precios considerables las obras de Carlos Reis, de quien se vendieron dos óleos de tamaño medio, en abril de 1992 y en abril de 1993, por 8.500.000 escudos y 8.300.000 escudos respectivamente. Cantidades superiores a los cinco millones de escudos que se pagaron por obras similares de Silva Porto, Eduardo Viana, Maria Helena Vieira da Silva, Henrique Medina o Paula Rego.

Así pues, del resto de pintores, hasta entonces, muy pocas obras habían superado en lo que llevábamos de década la barrera de los dos millones de escudos. Sí lo había conseguido un óleo de Dominguez Alvarez titulado *Paisagem* por el que se había pagado en noviembre de 1993 dos millones novecientos mil escudos. Cotización superior sólo había sido alcanzado por , Dórdio Gomes, Francis Smith, Júlio Pomar, Silva Porto, João Reis, Eduardo Luíz, Alves Cardoso, Columbano, D'Assunção y Carlos Botelho. Con cotización similar estaban también Aurélia de Sousa, Adriano de Sousa Lopes, Alfredo Keil, Artur Loureiro, y pocos más.

No obstante hay que tener en cuenta la observación de Jean-Pierre Blanchon³², cuando dice que en el primer lustro de la década de los noventa apenas habían aparecido en el mercado obras de los grandes nombres de la pintura portuguesa, y que las pocas que lo habían hecho, en algunos casos, habían tenido una cotización bastante inferior a la alcanzada en años anteriores.

³¹ Respecto al tamaño de las obras, seguimos la clasificación establecida por Jean-Pierre Blanchon: tamaño pequeño para obras con medidas entre 10 y 30 centímetros; tamaño medio para las que oscilan entre 30 y 60 centímetros; tamaño grande, cuando tienen medidas entre 70 y 100 centímetros; y tamaño muy grande cuando el cuadro supera esas medidas. Véase: BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia 2001/2002)*; Ed. J-P. BLANCHON, Lisboa, 2001, p. 9.

³² BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses. La côte des Artistes Portugais*; Estar Editora, Lisboa, 1995. p. 12

Luego, al enfriamiento de los primeros años noventa, le siguió la euforia de mediados de esta década. En 1996 en el periódico *O Dia* se decía: “el mercado del arte salió de la crisis”³³, y para confirmarlo se informaba sobre los 375 millones de escudos que se habían pagado en Nueva York por la obra de Jackson Pollock *Something of the Past*, o los 27 millones de escudos con los que había sido rematado el cuadro *Varanda florida* de José Malhoa en Lisboa.

Efectivamente, este cuadro, subastado por Leiria & Nascimento en mayo de 1996, había alcanzado un precio similar a los 29 millones que se había pagado en 1989 por una obra de Vieira da Silva, con lo que el ciclo de la crisis parecía cerrado. De hecho 1996 fue, digamos, el año del despegue, y la prensa se hizo eco de ello. El semanario *Expresso* informaba el 8 de junio de 1996 de que recientemente se había subastado en Leiria & Nascimento un óleo de João Vaz por diez millones de escudos, una obra que un año antes habría valido cuatro millones, como mucho.

También la obra de Dominguez Alvarez se vio favorecido por esta recuperación del mercado. Así, en la subasta organizada por Leiria & Nascimento el 18 de junio de 1996, se sacaron al mercado dos obras menores de Dominguez Alvarez: un óleo titulado *Casário* (0,31m X 0,24) y una acuarela del mismo título (0,25m X 0,18m) con un precio de partida de entre 2.500.000-3.500.000 de escudos y 800.000-1.200.000 escudos respectivamente. Tengamos en cuenta que en la misma sesión se subastaron cuadros de artistas muy valorados, de características similares y con precios de partida ligeramente inferiores, como un óleo de Silva Porto, titulado *Trecho de Camarate*, o otro de Dórdio Gomes titulado *Cavalos*, ambos con un precio de partida de entre dos y tres millones de escudos.

En esa subasta, el cuadro más apreciado fue un óleo de Carlos Botelho titulado *Costa do Castelo* (0,97m X 1,62m) y fechado en 1953 por el que se pidieron entre diez y quince millones de escudos. También fue importante el óleo de Júlio *Figura feminina* (0,79m X 0,64m) valorado entre cuatro y seis millones. Si bien estas dos obras eran de tamaño considerablemente superior a las de Dominguez Alvarez.

³³ RESENDE, Carlos; “Pintura de José Malhoa vendida por 27 mil contos”, *O Dia*, 18-5-1996.

Es precisamente en este tiempo de recuperación del mercado cuando el anticuario de origen francés asentado en Lisboa Jean-Pierre Blanchon publicó el libro *Cotação de artistas portugueses*³⁴. Para este observador del mercado del arte portugués, la explicación al bajón que se había dado en el comercio de la pintura estaría precisamente en que ante la crisis que se estaba viviendo, los propietarios de las mejores obras habían preferido esperar tiempos más propicios para sacarlas al mercado, lo que habrían empezado a hacer a mediados de los noventa.

De ahí que en los últimos años se esté asistiendo nuevamente a una recuperación del mercado. No obstante siguen siendo los mismos artistas los que acaparan los primeros puestos. Recientemente (febrero de 2002) una obra (*O emigrante*) de Malhoa fue adjudicada en subasta pública por casi setecientos mil euros. Otros pintores con cotización importante siguen siendo Amadeo de Souza-Cardoso, Columbano, Vieira da Silva, Paula Rego, Eduardo Viana, Veloso Salgado, Silva Porto, Mário Eloy, Carlos Botelho, y en menor medida, Júlio Pomar, Marques de Oliveira o Henrique Medina.

Con respecto a Dominguez Alvarez, si nos atenemos a los datos que aporta Jean-Pierre Blanchon³⁵, en la temporada 1999/2000, fueron subastadas veinte piezas suyas, entre ellas un dibujo que se adjudicó por trescientos mil escudos, tres acuarelas que oscilaron entre cuatrocientos mil y un millón cuatrocientos mil escudos, seis óleos pequeños adjudicados entre ochocientos mil y dos millones de escudos y un óleo mediano que fue vendido por tres millones doscientos mil escudos. En el mismo periodo fueron retirados por los subasteros, un dibujo, cuatro acuarelas y catorce óleos, doce de ellos de pequeño tamaño.

Además este autor hace la siguiente observación sobre Dominguez Alvarez:

³⁴ Con este texto, publicado en edición bilingüe portugués-francés, el autor, decepcionado con la falta de información que existía en Portugal sobre el comercio de la pintura, pretendía no sólo paliar ese vacío bibliográfico, sino también dar a conocer a los artistas portugueses tanto en Portugal como en el extranjero. Con posterioridad este autor ha publicado al menos otros dos libros sobre este mismo tema: *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia do investidor 1999/2000)*, y *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia 2001/2002)*. Con ellos el autor ha pretendido hacer un seguimiento de la pintura que ha sido subastada en Portugal en los últimos años. A falta de otros estudios más rigurosos, estas obras constituyen la bibliografía esencial para redactar este apartado.

³⁵ BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia 2001/2002)*; Ed. J-P. Blanchon, Lisboa, 2001. p. 12.

El mercado de este pintor es muy activo, con 82 piezas presentadas desde 1991 (de las cuales 19 fueron retiradas). Sólo en 1999/2000 salieron a la plaza 20 obras. Es difícil establecer medias, este pintor tiene una calidad muy diversa, teniendo algunas obras de calidad francamente baja. Varias piezas no están firmadas, lo que tampoco ayuda. En el último periodo (...) la cotización creció en torno al 15% en los óleos pequeños y el 39% en los óleos medios.

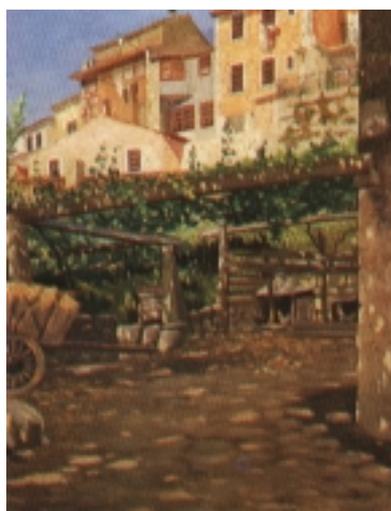
Este pintor es importante, [está] representado en museos nacionales y puede ser una buena inversión para quien supiera escoger las obras de calidad (algunas piezas son notables).

Récords:

Óleo medio, 7500000 escudos [37500 euros], enero de 1998 — *Segovia*.

Óleo medio, 9900000 escudos [49500 euros], marzo de 2000 — *Natureza morta (tese do artista)*³⁶

Según la información aportada por la casa de subastas Cabral Moncada Leilões, durante el año 2000, en la misma se subastaron diez obras de Dominguez Alvarez, ocho óleos, una acuarela y un dibujo. Todas fueron adjudicadas salvo dos óleos que representaban a dos desnudos masculinos, probablemente de su etapa escolar. Del resto, la que alcanzó un precio más alto fue el cuadro *Eira* [3] que en la subasta del 27 de marzo alcanzó un precio final de 22944 euros. El resto de óleos se adjudicaron por precios que oscilaban entre los diez mil y catorce mil euros. La acuarela se adjudicó por unos siete mil euros y el dibujo por unos mil quiniestos.



[3] Dominguez Alvarez, *Eira*, óleo s/papel. Col. Particular.

En 2001 sólo se subastó una obra de Dominguez Alvarez, titulada *Paisagem—figura perto de casario*, autenticada por Joaquim Lopes y Dordio Gomes, que salió con un precio de partida de nueve mil a doce mil quinientos euros y que fue adjudicada el 25 de junio por 12.469, 95.

³⁶ BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia 2001/2002)*; Ed. J-P. Blanchon, Lisboa, 2001. p. 12.

Ahora bien, y casi a modo de advertencia, existe la idea generalizada entre los especialistas del arte en Portugal que allí el comercio del arte continúa siendo un mercado bastante cerrado y marginal. A ello contribuyen, en una u otra medida, aquellas que son, paradójicamente, las características de este mercado. A saber: la falta de transparencia, la escasez de obras extranjeras que puedan actuar como reguladoras de los precios, la falta de referencias bibliográficas, la poca confianza de los inversores, el secretismo de quienes controlan la actividad, las altas dosis de desconfianza que hay en medio, la desconfianza hacia lo que viene de fuera, la sobrevaloración de ciertos artistas nacionales, el exceso de celo por parte de unos y de otros, etc. Todo ello, también nos ha impedido a nosotros abordar con la profundidad que hubiera sido necesaria esta parte de nuestro trabajo.

A este respecto, es loable la labor que está llevando a cabo en los últimos años Alexandre Melo en el campo de la sociología de la cultura, si bien, cronológicamente, se escapa de nuestro ámbito de estudio. No obstante, conviene saber que para quien es probablemente el único especialista de este campo en Portugal, actualmente ninguna galería portuguesa forma parte de la primera división internacional de las galerías de arte contemporáneo. Para él esto se debe a razones tanto de tipo económico (la estrechez del mercado interno y la falta de bases financieras), institucionales (la ausencia de una verdadera política cultural y la falta de estrategias coherentes y continuadas de las instituciones culturales), y personales (la falta de preparación por un lado y la escasez de contactos en el circuito internacional por otro).

El tema de las falsificaciones. Un aspecto a tener en cuenta.

Un aspecto que no podemos obviar al hablar de la obra de Dominguez Alvarez en relación con el mercado del arte, es el que tiene que ver con las falsificaciones. El tema de la falsificación, como puede deducirse del trabajo de Diva Benevides Pinho³⁷, es casi tan antiguo como la propia creación, y, como escribió con cierta ironía Peter Watwon,³⁸ llega casi a constituir una rama más de la historia del arte. Algunos falsificadores

³⁷ PINHO, Diva Benevides; *A arte como investimento. A dimensão económica da pintura*, Ed. Livraria Nobel, São Paulo, 1989.

³⁸ Citado por PINHO, Diva Benevides; *A arte como investimento. A dimensão económica da pintura*, Ed. Livraria Nobel, São Paulo, 1989. p. 93.

alcanzaron como tales una notoriedad que difícilmente hubieran conseguido como pintores, son conocidos los casos históricos de Van Meegeren o Terenzio da Urbino; y más recientemente los casos de Wacker, de Fey y de su asistente Malksrat. Igualmente hay pintores cuyas obras están siempre bajo sospecha por culpa de las falsificaciones. Nombre como los de Vermeer, Van Gogh, Chagal, Matisse, Renoir han estado relacionados con algún escándalo de este tipo; de otros, incluso, se han hecho célebres la bromas al respecto, como de Corot de quien se decía que había pintado dos mil cuadros, cuatro mil de los cuales estaban en Estados Unidos.

La obra de Dominguez Alvarez es probablemente una de las que más contaminadas están a este respecto en la pintura portuguesa. Efectivamente, en la bibliografía existente sobre Dominguez Alvarez, son varias las referencias que advierten de la existencia en el mercado de arte portugués de obras con la firma de Dominguez Alvarez y que sin embargo no son de su autoría.

Entre otros, el cronista portuense Jaime Ferreira, conocedor como pocos de los entresijos de la ciudad de Oporto, no en vano fue durante más de cincuenta años colaborador del *Comércio do Porto*, escribió en 1982:

Aunque el número de cuadros dejado por Dominguez Alvarez a su muerte en el taller de su casa de la calle de la Vigorosa, fue considerable, tengo motivos para suponer que habilidosos y condenables mistificadores se encargaron de aumentar el número de obras de Dominguez Alvarez. Más grave aun, es la confusión que les lleva a algunos incautos a comprar como auténticos, cuadros claramente de aficionado, firmados con el nombre Alvarez en una grafía copiada. Cuadros de un individuo que exponía, con otros, a la puerta del Banco de Portugal, y que mandaba a agentes suyos, de casa en casa, para que, lloriqueando, convenciesen a la gente de que comprase algún trabajo con el que auxiliar al maestro, que estaba gravemente enfermo y sin recursos. Y mucha gente que conocía vagamente el nombre de Alvarez, no sabiendo que el artista había muerto, y no teniendo conocimiento ninguno de arte, aprovechaba la “ganga”. Hubo quien intentó reprimir el fraude, pero sin resultado, dado que el autor de aquellos trabajos también se llamaba Alvarez. ¡Cuidado por tanto, pues los trabajos de este Alvarez sin cotización, siguen siendo negociados de particulares a particulares como obras auténticas!...³⁹

³⁹ FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto”, *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27. Este artículo fue posteriormente publicado, junto a otros, en formato de libro. Véase: FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólvros de Portugal, Trofa, 1989, pp. 133-137.

También el profesor António Cardoso nos comentó verbalmente que en alguna ocasión se había visto en el brete de hacerle ver a algún concejal que el negocio redondo que creía haber hecho comprando a bajo precio cuadros de Alvarez, ni era negocio ni era redondo, sencillamente porque las obras adquiridas no eran de Dominguez Alvarez.

Igualmente, en la guía recientemente publicada *Cotação de Artistas Portugueses em Leilões (Guia 2001/2002)* Jean-Peirre Blanchon dice a este propósito: “El inversor tiene que tener cuidado: aparecen obras falsas de este pintor”⁴⁰. Pero esto no es una novedad, en la bibliografía sobre Dominguez Alvarez esta advertencia se ha repetido con cierta frecuencia.

De hecho, en nuestra investigación, hemos deparado con obras atribuidas a Dominguez Alvarez pero que se ha desestimado estudiar e incluir en este trabajo, por no creerlas de su autoría. Algunas de ellas aparecen reiteradamente en los catálogos de subastas, y nos tememos que otras se encuentren incluso inventariadas en los fondos de algunos museos.

En concreto en el Museo Dr. Santos Rocha de Figueira da Foz existen una serie de obras atribuidas a Dominguez Alvarez que no son de su autoría. Cuando en el transcurso de nuestra investigación solicitamos al referido museo información sobre la posible existencia en sus fondos de obras de Dominguez Alvarez, su conservadora, Ana Paula Cardoso⁴¹, nos respondió afirmativamente, advirtiéndonos, no obstante, que de las seis obras que allí estaban inventariadas como pertenecientes a Dominguez Alvarez, existía la sospecha de que sólo una lo fuera. Efectivamente, tras observar las reproducciones de cada una de ellas, llegamos a la conclusión de que sólo una, la proveniente de la artista Hélia Estrela, había sido pintada por Dominguez Alvarez. El resto, sin duda ninguna, son atribuciones falsas a Dominguez Alvarez, como puede verse en la ilustración que acompañamos.

⁴⁰ BLANCHON, Jean-Peirre; *Cotação de Artistas Portugueses em Leilões (Guia 2001/2002)*, Tipografia Teixeira, Lisboa, 2001, p. 64.

⁴¹ Agradecemos a la doctora Ana Paula Cardoso la corrección y predisposición que mantuvo para con nuestra investigación.

Escribió a este respecto Richard H. Rush, y lo cita Diva Pinho, que la pintura de la última fase de Renoir, la del final de su vida, cuando amarraba el pincel a la muñeca para poder pintar, tienen menor valor porque son fáciles de imitar. Con Dominguez Alvarez pasa algo similar. Como se sabe durante los últimos años de su vida, Dominguez Alvarez pintó prolíficamente, eran obras de pequeño tamaño, casi todas sin firmar y muchas de ellas inacabadas. Son precisamente este tipo de obras las que más se prestan a ser falsificadas.



[4] Obra falsa atribuida a Dominguez Alvarez

Además es sabido que al poco de morir Dominguez Alvarez y antes de la exposición de 1942, su padre solicitó a la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto que autentificase el gran número de obras que Dominguez Alvarez había dejado sin firmar. Pues bien, hoy la gran mayoría de las obras de Dominguez Alvarez que se subastan pertenecen a esta fase, con lo que la sospecha sobre posibles falsificaciones se acentúa, si bien es frecuente encontrar en los catálogos de las subastas la advertencia: “no firmada pero autentificada en el anverso por Joaquim Lopes y Dordio Gomes”, lo que si bien no nos da certeza absoluta de su autoría, sí nos da al menos, una garantía de originalidad.

En cualquier caso, está claro que igual que todas las obras de Gauguin no valen lo mismo, y de hecho son particularmente apreciadas las del denominado periodo de Tahití, no todas las obras de Dominguez Alvarez tienen que tener el mismo valor ni ser recibidas con el mismo entusiasmo cuando salen al mercado. Así, aquellas que fueron pintadas en el primer lustro de los años treinta, o las realizadas sobre los paisajes de Castilla, son las que alcanzan un precio mayor, y no sólo porque sean las más innovadoras y significativas en su trayectoria pictórica, lo que ya sería una razón más que suficiente, sino también porque aparecen raramente en el mercado.

Ahora bien, hay que reconocer también, aunque pueda resultar paradójico, que la cotización de Dominguez Alvarez se ha visto, de alguna forma, favorecida por esa parte, digamos, menos interesante de su pintura. Tengamos en cuenta que el mercado portugués aún depende en gran medida de un tipo de coleccionista bastante conservador en cuanto a sus gustos estéticos y que en Portugal son aún muchos los que limitan sus colecciones al paisajismo naturalista. En este sentido, y teniendo en cuenta que Dominguez Alvarez es sobre todo un paisajista, podemos entender que muchos de estos coleccionistas se hayan acercado a su obra, no por lo que ésta tiene de modernidad, sino precisamente por todo lo contrario. Por esa fase final de su pintura, la de los paisajes bonitos, fáciles de entender, ricos de colorido y exentos de las “extravagancias” modernistas que tanto desagradan a cierto tipo de coleccionista. Así, paradójicamente, la parte menos interesante de la obra de Dominguez Alvarez ha contribuido a su valoración y dispersión en el mercado portugués.

**12. Dominguez Alvarez, crítico de
arte del *Jornal de Notícias***

Dominguez Alvarez crítico de arte

El pintor João Alberto¹, en un artículo a propósito de Dominguez Alvarez que publicó en *Sol Nascente* a principios de 1938, hablaba en los siguientes términos del ambiente artístico portuense y de la crítica de ese tiempo:

Estas habilidades [nulas e insustanciales] se exponen constantemente en el Salón Silva Porto, verdadero bazar de antigüedades donde se aglomera el grupo parduzco de esos débiles admiradores de los idólatras de la forma.

Si el expositor es malo, la casa, llena, registra ventas, los diarios al margen de enormes fotografías incluyen recomendables palabras de Doña Aurora y semejantes; todos cantan hossanas a los pintores de los garrafones de vidrio; incluso es costumbre que aparezca nuestro municipio para comprar algunas de esas reproducciones inútiles que darán testimonio en las paredes del museo de la existencia indeseable de autómatas, sin alma, sin gusto y sin personalidad.

Sin embargo, si algún día uno de esos artistas jóvenes va allí, con sinceridad, con la esperanza de encontrar a alguien capaz de comprender su alma ardiente, sus sueños de perfección y de belleza, la sala desierta contará tan sólo con las carreras desdeñosas de las sombras tumulares que fueron allí con la esperanza de encontrar algún imitador de melancolías.

Pintores viejos, de barbas, arrastrando paraguas negros, cuchichean inconveniencias, y algunos llevan su impudor al colmo de hacer oír bien alto la voz de las mentalidades raquílicas.

Sirva esta larga cita para contextualizar el ambiente artístico en que Dominguez Alvarez comenzó a ejercer como crítico, precisamente en el mismo periódico en el que publicaba sus crónicas la tal Doña Aurora, en realidad Aurora Jardim Aranha, durante muchos años la persona encargada de las artes plásticas en *Jornal de Notícias*, labor que ejerció sin ánimo crítico, con pocos conocimientos y con muchos adjetivos. Cuanto más hermoso era el motivo y más fielmente se reproducía, mayores eran los halagos. Ante la modernidad mantuvo siempre una relación más de respeto que de simpatía o de comprensión.

¹ ALBERTO, João, "O Pintor Dominguez Alvarez", *Sol Nascente*, Ano 1, Nº 22, 1-1-1938, p. 10.

Fue con motivo de aquella exposición de arte gallego que se iba a realizar en Oporto en 1935 cuando Dominguez Alvarez, que además de mentor de la iniciativa fue el único contacto de los gallegos en la ciudad portuense, empezó a colaborar con la prensa y a entablar contactos con los medios periodísticos portuenses². Al principio se limitaba a proporcionar datos a las redacciones de distintos periódicos sobre las características del certamen y los artistas participantes. Fueron textos breves o pies de foto que aparecían en los diarios sin firmar. Luego empezó a publicar en el *Jornal de Notícias* artículos firmados que tenían como tema el arte gallego contemporáneo y también las experiencias de sus viajes a Galicia para preparar la referida exposición. Más tarde esta colaboración se fue haciendo habitual —aunque nunca dejó de ser esporádica— y los temas sobre los que trataban sus artículos se diversificaron.

El medio

El *Jornal de Notícias*³ vio la luz en Oporto una mañana de junio de 1888. Eran cuatro páginas de gran formato escritas con letra de cuerpo seis que se vendían al precio de diez *reis*. La tirada era de 7.500 ejemplares y la dirección del periódico correspondía a José Diego Arroio⁴.

En menos de veinte años este periódico se convirtió en el más popular de la ciudad de Oporto. A ello debió contribuir, sin duda por la novedad que suponía, el hecho de que casi desde sus comienzos este diario reprodujese documentos fotográficos o dibujos realizados por el proceso de zincogrado⁵. Por otra parte, según Fernando de Sousa, el

² Para tener más información a este respecto remitimos al capítulo titulado “Dominguez Alvarez, puente artístico entre Galicia y Portugal” en el que se habla con profundidad de todo lo relacionado con esta exposición.

³ La mayor parte de la información que damos sobre el *Jornal de Notícias*, ha sido elaborada a partir del libro SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, publicado en Oporto en 1988 para conmemorar el primer centenario de este periódico. Por tanto, y para evitar el excesivo número de llamadas a pie de página, sólo las citas textuales serán identificadas como notas.

⁴ En aquel primer número, y en su primera página, además del editorial de presentación, un largo artículo del militar y diputado regenerador Dantas Baracho, y de las secciones “Estrangeiro” y “Noticiário”, el periódico se presentaba con el primer capítulo de un folletín titulado *Os dramas da vida. A condessa Paula* del popular escritor francés de novelas rosa Emilio de Richebourg. Las páginas centrales estaban dedicadas a información comercial, noticias de la capital, comunicados, humor, telegramas de la Agencia Havas, información sobre espectáculos y muchos anuncios; quedando la última página destinada exclusivamente a la publicidad.

⁵ Después de 1895 los grabados aparecían con regularidad, sobre todo para ilustrar las noticias de Portugal o del extranjero. Con motivo de la guerra de Cuba, en 1898, el periódico insertó en primera página, lo que era un hecho inédito en la historia del periodismo portuense, mapas de las Antillas y del Atlántico. De hecho, este conflicto fue seguido con tal atención que el periódico llegó a distribuir una hoja suplemento con información referida al enfrentamiento entre Estados Unidos y España.

Jornal de Notícias fue el primer diario de Oporto y quizá de Portugal, que presentó páginas ilustradas, en las que colaboraban notables artistas como Jorge Colaço, Manuel Monterroso o Cristiano de Carvalho⁶. Además, los dibujos alegóricos y las caricaturas acompañadas de inscripciones críticas, según este mismo autor, imprimían a este matutino una notable apariencia artística⁷.

Otra de las razones que Fernando de Sousa da para explicar la gran difusión que el periódico alcanzó en pocos años, es el cariz popular del que se fue rodeando, pese a su tendencia conservadora. A ello contribuían los anuncios de ofertas de trabajo que publicaba gratuitamente, las caricaturas de primera página satirizando a los ricos y denunciando la miseria, los artículos de fondo y, sobre todo, los cuartetos que se publicaban por Pascua y por Navidad, en los que se solidarizaba con los más desfavorecidos, se indignaba con las injusticias sociales y se preguntaba ¿cómo los pobres conseguían vivir!?!...⁸. Así, continúa Fernando de Sousa, halagando al gran público, cediendo a los gustos populares y a las pretensiones de las clases humildes, aprehendiendo con rara intuición y perspicacia la mentalidad portuense, el *Jornal de Notícias*, fundado para representar un partido político⁹ y no para defender grandes ideas, supo como ningún otro, en menos de veinte años, identificarse con la población de la ciudad y transformarse, incluso, en un símbolo de referencia¹⁰.

A partir de 1907, el periódico, ya liberado de compromisos partidarios, se presenta como el diario de mayor tirada y circulación del norte del país, y se erige en defensor y servidor de los intereses de Oporto y del norte de Portugal. Con significativas innovaciones en cuanto a las técnicas gráficas utilizadas, pero manteniendo un aspecto

⁶ SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988. p.52.

⁷ *Ibidem*. Además desde su comienzo el periódico publicó una página literaria en la que colaboraron Serpa Pinto, Eça de Queirós —de hecho aquí publicó un fragmento del clásico *Os Maias*, hasta entonces aún inédito—, Alexandre Braga, Gomes Leal, Fialho de Almeida, Pinheiro Chagas, Teófilo Braga, Trindade Coelho, etc.; e incluso autores extranjeros como Edmundo de Amicis o Guy de Maupassant.

⁸ *Ibidem*. p.83.

⁹ Originariamente el *Jornal de Notícias*, surgió al servicio del Partido Regenerador, que era uno de los dos grandes bloques monárquicos, junto con el Partido Progresista. Ya se señaló en la introducción histórica a este trabajo cómo con el establecimiento de la Regeneración (1851), y tal como sucede en España con Cánovas del Castillo, la monarquía constitucional portuguesa, inspirándose en el parlamentarismo británico, va a procurar la alternancia en el poder de los dos partidos mayoritarios, que en Portugal son: el Regenerador, de tendencia conservadora, y el Progresista (hasta 1878, Histórico), más liberal y crítico. Tal era la simpatía entre partido y periódico, que poco antes de que aquél apareciese fue distribuida por Oporto una carta firmada por José Moreira da Fonseca y José Guilherme Pacheco, los “barones” regeneracionistas en el norte, informando de que el nuevo matutino respondía a la “necesidad urgentísima e indiscutible de la defensa y propagación de las ideas y acción política del noble Partido Regenerador.”(Citado por SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988. p.65)

¹⁰ SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988. p.85.

similar al que tenía en 1900, el *Jornal de Notícias* durante el primer cuarto del siglo XX se consolidó como el órgano de información más importante del norte Portugal¹¹. La insurrección militar protagonizada por Gomes da Costa e iniciada en Braga en mayo de 1926, en medio de una grave crisis económica y una considerable agitación social, acabaría por transformar a la expectante república portuguesa en una dictadura de cuño nacionalista y nada partidaria de ningún tipo de libertades. Se iniciaba así un largo periodo de silencio en el que la censura era la única protagonista. Fue el tiempo que aprovechó el *Estado Novo* para consolidarse como un régimen corporativo y autoritario, de inspiración fascista, que tenía en Salazar a su cabeza más visible y en la policía política a su arma más eficaz. Así, durante el periodo que va desde 1926 a 1945, que es cuando Dominguez Alvarez colabora como crítico de arte en este matutino, el *Jornal de Notícias* vivió días de tranquilidad y disciplina. Nunca pasaba nada, o al menos nada que no estuviese bajo control, y si pasaba, o era lejos o se trataba de crímenes y dramas personales, que eran, esos sí, narrados con minucia y enormes titulares¹².

El periódico, identificado en buena parte con la ideología del *Estado Novo*, respondió a esta imposición con mucho ruido y poca esencia, o sea, deportes, fiestas, conmemoraciones y exposiciones nacionales, las grandes peregrinaciones a Fátima y los concursos populares, muchos concursos: de verano, de adivinanzas, de Pascua, de Navidad, de escaparates, de trajes regionales, de belleza, de vestidos de *chita*¹³, de sombreros de papel... y todo ello aderezado con las habituales sesiones de cine que el periódico proyectaba en una gran pantalla que había colocado en la fachada de su sede, y que eran seguidas desde la calle por millares de personas.

¹¹ Los periódicos monárquicos y católicos con los que había tenido que competir desde su origen, habían desaparecido o al menos mermado considerablemente su capacidad de influencia, con la llegada de la República en 1910; y los nuevos diarios surgidos durante el régimen republicano (1910-1926), casi siempre de existencia efímera, no llegaron a consolidarse entre las simpatías de los lectores portuenses, si exceptuamos, tal vez, *A Montanha*. Por lo tanto, la competencia del *Jornal de Notícias* durante este periodo siguió siendo la misma que encontró inicialmente en 1888, esto es, *O Comércio do Porto* y *O Primeiro de Janeiro*.

¹² Pero después de 1933, ni eso, porque de acuerdo con las “instrucciones sobre la censura a la prensa” que por entonces difundió el régimen, había que impedir que fuesen atacados “los principios fundamentales de la organización de la sociedad” y por eso se prohibía expresamente la descripción de crímenes o suicidios cometidos por los menores de dieciocho años, determinando incluso que los crímenes, juicios y suicidios pasasen a notificarse en las “páginas interiores y nunca con excesivo realce”. Véase SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988. p. 210 y ss.

¹³ La *chita* es una especie de etamina de algodón típicamente portuguesa, muy barata, utilizada tradicionalmente para confeccionar vestidos femeninos, por lo general estampados y coloridos, que eran usados por las capas más bajas de la población, dado su carácter económico. El vestido de *chita* ha sido desde hace siglos algo enormemente popular en Portugal, y está estrechamente relacionado con las dificultades económicas del país.

Entre tanto, en España, la expectación creada por el Frente Popular se tornó en un torvo escenario de tentaciones y fantasmas, que fue seguido, con detenimiento e intención, por un matutino dispuesto, más que nunca, a hacer causa común con los intereses del *Estado Novo*. Efectivamente, la victoria del Frente Popular en febrero de 1936 inquietó a la dictadura salazarista, que inmediatamente creó la *Legião Portuguesa* y la *Mocidade Portuguesa*, temerosa de que las reivindicaciones de justicia social que se estaban dando en España acabaran contagiando a Portugal, como veinte años antes le había contagiado la epidemia de gripe de 1918. El *Jornal de Notícias* responde como el primero a la “cruzada antibolchevique” orquestada desde Lisboa. Las peregrinaciones a Fátima y las manifestaciones nacionalistas “contra el terror rojo”, por la patria, por la paz y por Dios, son recogidas con regocijo y enorme satisfacción por el periódico “de mayor tirada en el norte de Portugal”.

La guerra civil española, referida casi siempre como “movimiento nacionalista” o “insurrección nacionalista”, fue seguida por el periódico con expectación y parcialidad, siendo constantes los halagos a los falangistas españoles y celebrándose como propias las victorias parciales del bando nacional. De hecho, al contrario de lo que pasó con *Primeiro de Janeiro*, que estaba prohibido por las autoridades franquistas, el *Jornal de Notícias* contó con todas sus simpatías, y se vendió con regularidad en España, al menos en Galicia, donde llegó a alcanzar cierta popularidad. La satisfacción generada por la victoria de los nacionales en España, se tornó en expectación ante la anunciada y previsible dispersión del disparate de la guerra por el resto de Europa. El periódico, como el régimen, se mantuvo neutral ante el nuevo conflicto y siguió los acontecimientos ora dubitativo ora prudente, si bien los artículos de fondo o las crónicas militares dejan entrever alguna simpatía germanófila. Y todo esto, en medio de los elogios a la patria, la exaltación de la nación, y, sobre todo, el culto a Salazar, “el milagro que Dios proporcionó a Portugal”, como se escribió muchas veces en el periódico, porque a él, según decía el editorial del 13 de abril de 1941¹⁴, le “debemos la resurrección de nuestra patria”, “la fe en nosotros mismos”, “el respeto internacional”, “el fortalecimiento de nuestra economía”, “la prosperidad de nuestra cultura”, y una lista casi interminable de deudas que terminaron por embargar al país durante más de cuarenta años. Luego el

¹⁴ Reproducido por SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988. pp. 230-233.

periódico se fue alejando progresivamente del *Estado Novo*, y cuando llegó el 25 de abril de 1974 recibió con simpatía a la revolución de los claveles.

Fue en esos años que hemos descrito con más detenimiento cuando Dominguez Alvarez publicó más de cuarenta artículos, casi siempre bajo el epígrafe de “Comentarios de arte” o “Notas de arte”, todos ellos referidos a temas relacionados con las artes plásticas¹⁵. Durante esos años sólo Aurora Jardim Aranha —que en más de una ocasión se encargó de hacer la “crítica artística” de las exposiciones en las que había participado Dominguez Alvarez— y el “ultraderechista”, como él mismo se definía, João Ameal, escribieron regularmente en el periódico; el resto, o bien escribieron con asiduidad hasta 1939 y dejaron de hacerlo en esa fecha, o bien, como Dominguez Alvarez, lo hacían esporádicamente y refiriéndose siempre a temas muy específicos¹⁶.

El crítico

Ahora bien, esta labor de crítico ejercida por Dominguez Alvarez durante varios años ha sido tradicionalmente despreciada por los estudiosos de su obra. Por ejemplo, Alberto de Serpa consideraba que sus artículos “eran todos ellos probatorios de expresión limitada y escasez intelectual”¹⁷ y Fernando Caetano da Silva los calificaba como “carentes de interés e inmerecedores de posteridad”¹⁸. Y ciertamente, después de haber leído con detenimiento esos textos también nosotros consideramos que el menosprecio que han merecido hasta ahora está más que justificado. A nuestro entender, todo lo que

¹⁵ Estos artículos fueron impresos en una rotativa de la firma alemana *Koenig & Bauer* que estampaba a una velocidad de 32.000 ejemplares por hora. El formato del periódico, según lo describe Fernando de Sousa, era de 57 cm x 41 cm; el número de columnas fue de ocho hasta 1938, fijándose en siete a partir de ese año y hasta 1945. En lo que se refiere al aspecto gráfico, el *Jornal de Notícias* fue objeto de significativos cambios en estos veinte años. Los colores de apoyo le garantizaron una nueva dimensión estética y prendieron sensorialmente la atención del lector. Por otra parte, la disposición de las rúbricas, el número de fotograbados, el mayor realce concedido a los títulos de los artículos, sobre todo en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, terminaron con la lectura “vertical” del matutino y garantizaron, a partir de entonces, una lectura “horizontal”. Cada uno de los ejemplares en los que eran publicados los artículos de Dominguez Alvarez costaba entre 1931 y 1937, treinta centavos; para leer los que le publicaron entre 1937 y 1943, ya era necesario pagar 40 centavos.

¹⁶ Según enumera Fernando de Sousa, al mismo tiempo que Dominguez Alvarez, también colaboraron en el diario, entre otros, Acácio Trigueiros, Amílcar de Sousa, Anselmo Vieira, António Figueirinhas —que se encargaba de los temas relacionados con la enseñanza—, Eduardo Noronha, Joaquim Costa, Joaquim Leitão, Samuel Maia y, más raramente, Ângelo César, Aníbal Mendonça, Correia da Costa, Guedes de Amorim, Luís Caldeira y Norberto Nobre. Y Dominguez Alvarez, que aunque no es citado por Fernando de Sousa y es cierto que tuvo una colaboración muy esporádica, sin embargo también contribuyó durante casi una década a la consolidación del periódico; haciéndolo, además, en una de las facetas más descuidadas por el matutino, la que se refería a la crítica plástica.

¹⁷ SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958. p. 10.

¹⁸ SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 67.

tiene su obra pictórica de enigmático, sorprendente y sugestivo, lo tienen sus textos de convencional, académico y simplista.

Esto quizá nos da pie a hablar de otro aspecto controvertido en la personalidad de Dominguez Alvarez, el que tiene que ver con su condición de culto o de inculto. Para unos Dominguez Alvarez era un pintor con poca preparación y de conocimientos limitados; otros, sin embargo, lo describen como “un artista concienzudo y culto”¹⁹ que dominaba distintos campos del saber, aunque nunca alardeaba de ello. Probablemente tanto unos como otros tengan parte de razón, entre otras cosas porque es muy difícil medir el grado de cultura de cada uno. Hay algunos que parecen que saben mucho porque no dicen nada y hay otros que parecen que lo saben todo porque dicen todo lo que saben. Ahora bien, si utilizamos el adjetivo “culto” para referirnos a una persona que ha adquirido amplios conocimientos de literatura, arte, ciencia, etc., a través de la observación, de la experiencia y del estudio, es probable que lleguemos a la conclusión de que Dominguez Alvarez no era el prototipo de hombre culto, aunque tampoco fuera precisamente un ignorante.

Según nos contó Manuel Gonçalves, en su casa familiar de las Antas Dominguez Alvarez contaba con una biblioteca nada despreciable, compuesta sobre todo por manuales de pintura y otros temas relacionados con la historia del arte, la mayor parte de ellos escritos en castellano y en portugués, aunque también había textos en francés o en italiano. Además en sus artículos sobre temas artísticos publicados en el *Jornal de Notícias* muestra cierto empeño por presentarse como un hombre informado, y de hecho, demuestra tener unos conocimientos sobre artes plásticas bastante más amplios que la mayor parte de los cronistas de aquel tiempo, lo que, por otra parte, tampoco es muy significativo si tenemos en cuenta que la crítica plástica estaba en manos de aficionados que valoraban las exposiciones en función de la “belleza” de lo expuesto o del virtuosismo con el que se hubiese reproducido lo que se quería representar, y ya aludimos anteriormente al caso de Aurora Jardim Aranha, por ejemplo.

Sin embargo, lo que sí demuestra Dominguez Alvarez es tener ciertas inquietudes literarias, por ejemplo en los artículos que escribe sobre Galicia cita varias veces a

¹⁹ MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte” in *Ocidente*, nº 59, Vol. XIX, marzo, 1943. p. 339.

Rosalía de Castro, a quien considera “iniciadora de todo el arte gallego”²⁰, y también a otros escritores como Curros Henriques, Bouza, Cabanillas, Carvajal, etc., y en uno de esos artículos incluso llega a reproducir un poema de Vitoriano Taibo²¹.

Sérgio Augusto Vieira²², sin embargo, nos presenta a Dominguez Alvarez como un hombre “culto como pocos” y dice de él que era “muy leído, muy versado, conocía todo de los artistas, incluso de los más apagados”. Y además de culto lo considera también un hombre inquieto e informado: “Las escuelas, las inclinaciones, las exageraciones y las deficiencias de unos y de otros no le eran desconocidas. Sabía bien lo que el resto de artistas habían realizado antes y lo que estaban haciendo entonces”. Aunque muy modesto: “A pesar de su basta cultura artística, nunca nadie lo vio alardear sobre el saber de los temas que conocía”. Y ciertamente Sérgio Augusto Vieira sabía lo que decía, pues mantenía con Dominguez Alvarez un frecuente intercambio de libros, según se refleja en la correspondencia que se cruzaron entre ambos. Por ejemplo Dominguez Alvarez le escribe a primeros de agosto de 1934 una carta en la que le dice: “El libro se lo mandaré de aquí a unos días pues quería acabarlo de leer. También quería entregar los otros libros en su casa. Mire a ver si me puede prestar la *Filosofía del arte* de Taine”. En otros momentos Dominguez Alvarez habla de libros prestados a Joaquim Lopes y alude a Lisboa como “esa capital que tan bien pintó Eça de Queiroz”. Es verdad también que en sus artículos demuestra haber leído a Eugenio D’Ors²³ o al crítico François Lucen²⁴.

En cualquier caso, a nuestro entender, Dominguez Alvarez es un hombre informado sobre artes plásticas, pero no es un hombre culto, ni tampoco tiene de intelectual lo que pudiera tener, por ejemplo, su amigo Artur Justino, si por intelectual entendemos una a persona que no sólo conoce, sino que reflexiona sobre lo que conoce y lo hace con inquietud y entendimiento.

²⁰ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega”, *Fradique*, 9-8-1934, p. 8.

²¹ A flor do inverno é de neve / o azzul do ceu embazado / Na mai terra aterecida / ten un canto amargurado / Brua o mar! As ardentias escachanse / nas rompentes y os cons varudos agachan / as suas cristas terementes. / Geme o salgueiro delente sintindo o beijo do gio / y un alongado lamento sobe do leito do rio / Brua o mar! As furibundas olas en ingente traza / erguense outas y soberbas n’unha espantosa ameaza. Véase: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

²² VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942, p. 1.

²³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

²⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Sensações de Arte. Um pintor celebre- Pablo Picásso.”, *Jornal de Notícias*, 29-8-1936, p. 2.

La crítica

De todo ello son reflejo estos artículos, cuyas limitaciones se nos hicieron particularmente evidentes al estudiarlos con detenimiento y al tratar de traducirlos. Si la traslación de un texto de una lengua a otra presenta siempre muchas dificultades, en el caso de estos artículos podríamos hablar incluso de inconveniencias añadidas, pues hay muchas erratas —o errores gramaticales— que nos dificultaban enormemente la labor por lo que en algunos casos nos hemos visto obligados a recurrir a ciertos giros para poder facilitar la comprensión del texto. Equiparamos erratas y errores, pues casi siempre nos queda la duda de si se trata de erratas atribuibles al tipógrafo o bien son errores gramaticales cometidos por Dominguez Alvarez, lo que de ser cierto denotaría su falta de dominio de la lengua portuguesa.

Así, nos parece oportuno hacer seguidamente una relación de estos “errores gramaticales” o “cuestiones de estilo”, que afean la expresión y dificultan la lectura. En primer lugar la falta de criterio al escribir los nombres propios. En los distintos artículos Dominguez Alvarez cita reiteradamente a los más diversos artistas, sin embargo no siempre los cita con la misma grafía. A veces, incluso en un mismo artículo, el nombre del artista aparece transcrito de forma distinta. Esto pasa, por ejemplo con Llorens/Llorenz, Caravaggio/Caravágio, Cezáne/Cézanne, Picásso/Picasso, etc. A veces, incluso, un mismo nombre lo llega a escribir hasta con tres grafías diferentes: Velázquez/Velazquez/Velasquez. En cualquier caso, en nuestra traducción se ha procurado respetar siempre la grafía que aparece en el original.

En el plano léxico, nos llama la atención la redundancias de las que hace uso Dominguez Alvarez, pues si bien es cierto que el pleonismo en ciertos momentos añade fuerza y colorido a su expresión, sin embargo en la mayor parte de las ocasiones no hacen sino recargar en exceso el texto haciendo más pesada su lectura. También son de alguna forma frecuentes las reiteraciones innecesarias que denotan cierta pobreza léxica en la expresión. Por ejemplo, en un artículo de octubre de 1936, sobre una exposición de grabados celebrada en el Salón Silva Porto, se repite casi cuarenta veces el término grabado o alguno de sus derivados. Y es frecuente la frase “grabado por el grabador”.

También es frecuente que Dominguez Alvarez repita hasta la saciedad un mismo nombre propio. Sobre todo cuando el artículo está dedicado a la obra de un artista determinado. Por ejemplo, en los dos artículos que dedica a la obra de Augusto Tavares, el nombre de este pintor aparece citado reiteradamente y en todos los párrafos, alguno de los cuales consta de una sola línea. Cuando éstos son más largos, el nombre puede repetirse hasta cinco veces en ese mismo párrafo.

En el plano morfosintáctico también son frecuentes las reiteraciones, por ejemplo, de los nexos “y que”, lo que manifiesta cierta simpleza en las relaciones oracionales, y, por tanto, en la expresión. Igualmente abundan las frases inconexas, carentes de los nexos de unión que nos indiquen qué tipo de relación existe entre ellas. Algunas veces, incluso, Dominguez Alvarez coordina proposiciones oracionales cuyo sentido no es copulativo. Otras —en ese mismo plano morfosintáctico— aparecen faltas de concordancia, generalmente entre sujeto y verbo, pero también entre el sustantivo y el adjetivo que lo califica.

Y luego podríamos hablar también de un léxico pobre y propenso a las muletillas. Por ejemplo, para Dominguez Alvarez casi todo es “célebre”: son célebres los pintores o grabadores de los que habla, son célebres los críticos a los que se refiere, son célebres los cuadros que cita, son célebres los motivos en los que se inspiran, etc. Todo es célebre. Y además puede citar el adjetivo célebre en un mismo párrafo varias veces y de forma reiterada. Por ejemplo un artículo publicado en enero de 1936 dice:

De gran valor es también un ejemplar que representa a la **célebre** estatua de Laoconte, grabado por Bervic que fue discípulo del **célebre** grabador Wille (1715-1807). Igualmente de valor, grabado por el **célebre** Francisco Bartolozzi(...) ²⁵.

Pero es que en ese mismo artículo en el párrafo siguiente se dice:

... Hans Holbein (el Joven), **célebre** pintor de la Escuela alemana (1498-1554):
entre ellas el **célebre** retrato de Erasmo del museo del Louvre. Destacan también las

²⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto II”, *Jornal de Notícias*, 8-10-1936, p. 2.

copias de los **célebres** cuadros de Velázquez. Felipe IV de España y su esposa Doña Isabel de Borbón, dibujados y grabados por el **célebre** grabador Francisco de Goya en 1778²⁶.

Y además en esta cita repárese en la frase “grabados por el **célebre** grabador” porque ésa es otra de sus muletillas más preciadas. Otra a la que también recurre mucho es al sustantivo **temperamento** que lo utiliza profusamente y muchas veces como sinónimo de “pintor” y generalmente con un sentido favorable. Así, los artistas son hombres de “rico temperamento”, o tienen un “temperamento definido”, o un “temperamento recatado”, o sencillamente para elogiar a alguien dice de él que tiene “temperamento de artista”. A la hora de expresar las ideas su verbo preferido es “revelar”, que utiliza con plétora y prácticamente en todas sus variaciones de número, persona, tiempo y modo. Todos los artistas y todas las obras “revelan” algo, o “maestría profunda” o “delicadísimas armonías” o “elegancia descriptiva” o “acento gallego” o lo que sea, porque éste es un verbo que utiliza hasta la saciedad. De hecho, si se tomaran la molestia, a todas luces innecesaria, de contar las veces que aparece esta palabra en sus artículos observarían que supera con creces al número de párrafos y es que muchas veces este verbo se repite en un mismo párrafo aunque éste sea breve:

Así, en el retrato de Elisa Rumina, Augusto Tavares **revela** una comprensión nítida de la sensibilidad de la mujer de hoy. Este retrato **revela** una gran elegancia de composición y un colorido austero, lleno de intensa armonía. (...) Así como también las naturalezas muertas que en la simplicidad de su composición **revelan** una gracia extraordinaria y una sensibilidad delicada²⁷.

En lo que se refiere a la puntuación, es patente la ausencia de comas en algunas ocasiones, y en otra, el exceso de ellas, lo que sin duda dificulta la lectura. A veces nos vimos incluso obligados, como dijimos anteriormente, a modificar la puntuación del texto para poder así facilitar su comprensión. Por ejemplo en el siguiente párrafo:

Em Rousseau, Millet, Daubigny, Courbet apezar de serem pintores bastante revolucionários e até também Corót um grande apaixonado dos valôres atmosféricos a disciplina arquetónica das massas, não perdeu a sua importancia técnicamente pois

²⁶ *Ibíd*em

Joaquim Lopes parte de Monet. Ele sabe também imprimir às suas telas essa sensação momentânea, essa impressão luminica e fresca dos momentos passageiros.²⁸

Si hubiésemos hecho una traducción literal y respetuosa con la puntuación el texto nos hubiese quedado de la siguiente forma:

En Rousseau, Millet, Daubigny, Courbet a pesar de ser pintores bastantes revolucionarios e incluso también Corot un gran apasionado de los valores atmosféricos la disciplina arquitectónica de las masas no perdió su importancia técnicamente pues Joaquim Lopes parte de Monet. Él sabe también imprimir a sus telas esa sensación momentánea, esa impresión lumínica y fresca de los momentos pasajeros.

No nos cabe de duda que la comprensión del párrafo nos hubiera resultado cuando menos difícil, de ahí que hayamos optado por hacer una traducción más libre y nos atreviésemos a modificar la puntuación del texto:

En Rousseau, Millet, Daubigny, Courbet a pesar de ser pintores bastantes revolucionarios, incluso también en Corot, un gran apasionado de los valores atmosféricos, la disciplina arquitectónica de las masas no perdió su importancia. Técnicamente, pues, Joaquim Lopes parte de Monet. Él también sabe imprimir a sus telas esa sensación momentánea, esa impresión lumínica y fresca de los momentos pasajeros.

En muchas ocasiones es reiterativo y simple en los comentarios. Una misma idea la repite varias veces a lo largo de un texto y a veces incluso hasta en un mismo párrafo. Por ejemplo en un artículo aparecido el 6-4-1936 —que le servía a su vez para reafirmarse en algo que ya había dicho en otro artículo publicado un año antes—, nos dice que Joaquim Lopes es un pintor impresionista porque se preocupa más de la luz que de la forma, pero aún habiendo quedado esto muy claro, él sigue insistiendo en la misma idea con ejemplos que no hacen sino crear un efecto de bucle. Y además de forma bastante simple, incluso prosaica:

²⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. A recente exposição do pintor Augusto Tavares no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1937, p. 2

Todos los maestros impresionistas que más atención prestaron a la luz fueron precisamente aquellos que más contribuyeron en la formación del temperamento de Joaquim Lopes. Es evidente que Joaquim Lopes es un pintor que da gran importancia a la luz (...) es el intérprete más justo y sincero de nuestra luz²⁹.

Incluso a veces hace comparaciones que, aparentemente al menos, son del todo innecesarias, como citar a un pintor para decir que no influyó en otro, cuando lo lógico sería, en tal caso, lo contrario:

(...) Courbet, que buscaba una cierta robustez en una determinada unificación de las masas y muchas veces en función de eso sacrificaba el color, no influyó a Joaquim Lopes.

No son pocos los casos en los que se enreda en disquisiciones a todas luces innecesarias, pues no aportan nada al texto y muchas veces sólo sirven para confundir, ya que con excesiva frecuencia esas disquisiciones resultan forzadas o incluso están mal construidas sintácticamente. Por ejemplo cuando en ese mismo artículo escribe:

Ele possui (como Gustavo Bacarissas cujo domínio da linha é valorizado com o segredo de refrear as cores), possui a intuição da justa medida da cor, isto é, detém as cores no tom justo que excedido por um artista inferior a ele, ou situado no conjunto com menos harmonia iria parar ao caos³⁰.

En este párrafo apreciamos, y es sólo un ejemplo entre otros muchos, una coma indebida entre el sujeto y su verbo, o bien entre el verbo y su complemento directo, pues repite —lo que suponemos es una errata— el verbo “possue”. Así, sin saber a dónde quiere ir Dominguez Alvarez y con estos errores, la comprensión del texto resulta muy difícil y obliga casi a una interpretación del lector³¹.

²⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

²⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

³⁰ *Ibidem*

³¹ De hecho nosotros para poder facilitar la comprensión del mismo nos vemos obligados a traducirlo con cierta libertad: “Él posee (como Gustavo Bacarissas cuyo dominio de la línea se revaloriza con el secreto de contener los colores) la intuición de la justa medida del color, esto es, detiene los colores en el tono justo. Esos colores utilizados en exceso por un artista inferior a él, o mezclados con menos armonía, producirían un efecto caótico”.

Otra cosa a la que conviene aludir es al hecho de que Dominguez Alvarez recurre mucho en sus artículos a las comparaciones, sin embargo éstas muchas veces resultan poco esclarecedoras o incluso confusas y no se sabe muy bien qué es lo que está queriendo decir con ellas. De hecho algunas veces son asociaciones de nombres sin aparente línea argumentativa, por ejemplo en un artículo escrito sobre Alexandre Magnasco escribe:

Un famoso crítico español [no da el nombre] dijo que Magnásco tiene parecido con Daumier, por ejemplo en el cuadro *O organista e os seus alumnos*, y que, forzando un poco la analogía, también con Roualt. Sabemos que entre los pintores de hoy, tan sólo el francés Roualt posee fuerte identidad con Goya. El parentesco de Magnásco con el gran pintor español es pues evidente. El mismo crítico al que anteriormente nos referíamos va aún más lejos al afirmar a propósito de Magnásco el parentesco de Goya con Italia³².

En resumen, de esos artículos deducimos que conoce la obra de muchos pintores, que lee a críticos españoles, que admira sobremanera a Goya, etc., sin embargo, lo que no acabamos de entender nunca muy bien, y a ello contribuye su sintaxis, es lo que él pretende transmitirnos con sus afirmaciones y comparaciones, ¿cuál es la esencia del argumento?, ¿en qué criterios basa sus razonamientos?, ¿qué pretende con las comparaciones?, etc.

El estilo es por lo general severo y bastante prosaico, si bien, a veces, se permite ciertas licencias poéticas, sobre todo cuando escribe sobre Galicia o desde Galicia que es cuando se muestra más poético. Por ejemplo, al describir la fachada de las Platerías de la Catedral de Santiago en un atardecer dice:

(...) ya el sol, en declive, dejaba de poner oro puro en la fachada de las Platerías. Manchas violetas e indecisas, como sombras que saliesen de la catedral, se deslizaban sobre las piedras, como si todo aquel ejército de estatuas comenzase a desprenderse de sus muros y caminase hacia el cielo³³.

³² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Soares dos Reis. Alexandro Magnasco”, *Jornal de Notícias*, 21-12-1935, p. 2.

³³ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.

En otro momento describe en los siguientes términos un chaparrón en Santiago:

Una extraordinaria sensación me atravesó el espíritu al pasar por la catedral, delante de la fachada del Obradoiro. Había un cielo azul de cobalto purísimo, pero he aquí que de repente comienzan a amontonarse sobre las torres pesadas camadas de nubes negruzcas, irisadas de mil cambiantes grisáceas. El efecto del gran escenario, extraordinario de belleza, me dejó suspenso, a medida que crecía la pesadez plúmbea de ese cielo. Lo que me temía sucedió. Se diría que los grandes volúmenes de las nubes fueron rasgados por las agujas de la catedral y que, en un desmoronamiento de agua, dramático, imponente, los grandes encastillamientos nebulosos fueron deshechos³⁴.

Pero esto no es lo normal, y además sólo aparece en los primeros artículos, luego, a medida que sigue publicando, los textos son cada vez menos poéticos y más expositivos. En cualquier caso, las pocas veces que Dominguez Alvarez se atreve con un lenguaje más poético lo hace sirviéndose, sobre todo, de imágenes o metáforas relacionadas con elementos plásticos, como cuando dice que “el paisaje es un diorama ininterrumpido de trechos campesinos”³⁵, o que “había un cielo azul de cobalto purísimo”³⁶, o que “cada calle (...) era un poema de color”³⁷, etc.

No obstante ya decimos que estos artículos son los menos, por lo general sus textos reflejan un saber puramente enciclopédico y a veces excesivamente apegado a la fuente, aunque ésta rara vez aparezca citada. Por ejemplo cuando hace la crítica a una exposición de grabados celebrada en Oporto en octubre de 1936 escribe dos textos, publicados los días 2 y 8 de octubre, que son casi exclusivamente una enumeración de nombres. No hay análisis de la exposición, ni referencia a los objetivos de la misma, ni valoración crítica, hay sólo y exclusivamente nombres y nombres. Así, si nos tomáramos la molestia de contar los nombres que se citan en uno de esos artículos, en el primero, por ejemplo, nos saldrían más de ciento ochenta, o sea, prácticamente Dominguez Alvarez se ha limitado a hacer una enumeración de todos los grabadores de Europa de los que tiene noticias

³⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 6-12-1935, p.2.

³⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.

³⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 6-12-1935, p.2.

³⁷ *Ibíd*em

ordenándolos por países, pero sin ninguna información adicional. Sólo de tarde en tarde apunta alguna consideración personal absolutamente intrascendente: “demuestra gran maestría y gran dominio del oficio”, “es excelente”, y otras similares. Es éste un tipo de artículo muy característico de Dominguez Alvarez que, a nuestro entender, refleja, sobre todo, un incontenido deseo de erudición y un excesivo apego a los manuales de historia del arte.

Otro ejemplo que demuestra su tendencia a reproducir un saber enciclopédico, que difícilmente se justifica en una crítica de arte, es el artículo que se publicó el 7-12-1936 titulado “Temas de arte, três quadros célebres, tres factos históricos”. En un principio parece que se va a hablar del cuadro de Goya sobre los fusilamientos del 2 de mayo, sin embargo, leemos el artículo y observamos que hay una detalladísima descripción del acontecimiento histórico, pero no que hay ninguna información sobre la obra, tan sólo dice que aquel acontecimiento fue magistralmente inmortalizado por Goya y que éste fue “el mejor intérprete de la vida del pueblo español”. Teniendo en cuenta que en el tiempo en el que se publicó ese artículo España estaba en guerra, que el mismo apareció en un periódico muy conservador y que en él hay halagos al valor y al coraje de Madrid, cabría pensar que Dominguez Alvarez habría escrito aquel artículo para denunciar las salvajadas de la guerra civil española y exaltar la defensa antifascista de Madrid, y que lo habría hecho de esta forma para eludir a la censura. Sin embargo como los que conocieron bien a Dominguez Alvarez nos han transmitido de él una imagen de hombre sencillo y superficial, esta doble lectura se nos antoja exagerada. Seguramente él sí tenía presente lo que pasaba en España mientras redactaba el artículo, es probable también que le dolieran con la misma intensidad que parece dolerle el sufrimiento del pueblo de Madrid pintado por Goya, pero no parece probable que él nos estuviese hablando en clave. Seguramente el artículo hay que entenderlo sólo como un ejercicio de erudición, y si estaba repleto de adjetivos, es porque ése era el estilo propio de los manuales de historia de su tiempo.

Otra cosa que nos requiere la atención es el llamativo interés que demuestra en sus artículos por la obra del pintor Joaquim Lopes. De los cuarenta y un artículos que escribió seis de ellos están dedicados a Joaquim Lopes, un pintor a quien, según dice, “hay que hacerle la justicia que merece”³⁸. Y no podemos olvidar que mientras Dominguez

³⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um quadro regional”, *Jornal de Notícias*, 4-8-1936, p. 2.

Alvarez escribía esto, Joaquim Lopes seguía siendo profesor suyo en la Escuela de Bellas Artes. Estos artículos son, por lo general, generosos en los halagos y, a todas luces, parecen demostrar una sincera admiración de Dominguez Alvarez hacia la obra de su maestro. En ellos considera a Joaquim Lopes “uno de los temperamentos artísticos más completos de la pintura portuguesa de hoy”³⁹, “uno de los nombres más representativos de nuestra pintura”⁴⁰ y “el intérprete más justo y sincero de nuestra luz”⁴¹. En otros momentos lo califica como “un artista excelentemente dotado”, “espíritu digno y fuerte”. Para Dominguez Alvarez la pintura de Joaquim Lopes “está bien construida y capta perfectamente el alma del paisaje”⁴². Ahora bien, si la admiración es sincera y parece que sí, se está demostrando también que su criterio como crítico es cuando menos bastante conservador. Efectivamente, en esto creemos no equivocarnos al afirmar que, todo lo que Dominguez Alvarez tiene de moderno como artista lo tiene de conservador como crítico. Y es que, tal vez, con esos artículos él estaba justificando la propia “e(in)volución” de su arte. Diríamos más, esos artículos tienen interés, sobre todo, porque son la prueba que explica su “e(in)volución” artística.

Por otra parte, Dominguez Alvarez que suele abogar en sus escritos por la sinceridad y la independencia del artista —es muy crítico con lo que él llama el “mercantilismo del arte”, y los “artistas insinceros”— no parece, sin embargo, que se exigiera el mismo celo en su independencia como crítico, de hecho son varios los artículos que le dedica a personas con las que mantiene una cierta relación de dependencia; por ejemplo, los recién citados artículos que escribe sobre sus profesores de la Escuela de Bellas Artes (no sólo sobre Joaquim Lopes también sobre Acácio Lino), todos elogiosos y halagadores. No obstante este tono generoso, incluso a veces rozando lo adulatorio, lo mantiene siempre que el receptor de la crítica es una persona amiga o conocida, y estamos pensando, por ejemplo, en la crítica que le hace a la exposición de su amigo el pintor Augusto Tavares o en los artículos que escribe sobre el Museo Nacional Soares dos Reis, en los que aparece abiertamente piropado su director, el “eminente e ilustrísimo crítico de arte dr. Vasco Valente”. Los halagos llegaron al punto de que el propio Vasco Valente se vio obligado a

³⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte plástica. Pintores que trabalham—Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 28-12-1938, p. 2.

⁴⁰ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 10-5-1937, p. 2.

⁴¹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

⁴² DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Críticas de Arte. Artistas que triunfam—Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 27-12-1937, p. 2

enviar una carta al director del periódico agradeciendo el referido artículo y a su vez haciendo algunas puntualizaciones pues se le habían dedicado elogios que él consideraba excesivos y no de su exclusiva competencia⁴³.

Sobre su concepción del arte actual, del papel del artista y lo que debe ser para él un artista moderno (aquél que aúna impresionismo y expresionismo), en pocos textos se muestra tan explícito y tan legible como en el siguiente párrafo:

Al hablar del Arte actual no podemos dejar de referirnos a todas las formas que surgieron después de la aparición del impresionismo. Está fuera de toda duda que el impresionismo vino a dar una directriz completamente nueva a los modernos conceptos del arte. Fue el único, tal vez, que tuvo en el arte de hoy una influencia preponderante, decisiva, duradera. La luz, principal componente del impresionismo, no puede ser hoy relegada por el artista moderno a elemento de segundo orden en la composición de un cuadro. Es cierto que el sentido arquitectónico de la arquitectura perdió con el impresionismo parte de su importancia, pero para eso tenemos la reacción cubista que nos viene a demostrar la necesidad de un equilibrio. El artista moderno siente esa necesidad, la de aliar todos esos elementos dispersos en la construcción de un cuadro. No colocarse en un sistema ecléctico, pero sí equilibrar al mismo tiempo los dos elementos formadores de una obra, impresionismo y expresionismo⁴⁴.

No obstante, hay que reconocer que como crítico muestra siempre posturas bastante conservadores. Por ejemplo, en 1936 escribe un artículo bastante duro con los que consideran que el Impresionismo es un movimiento artístico superado. Para Dominguez Alvarez el Impresionismo no ha pasado de moda y, en su opinión, quien diga lo contrario sólo puede afirmarlo desde la más “cerrada ignorancia”⁴⁵. Otras veces se muestra muy crítico con “los artistas que mantienen actitudes de servilismo y adulación para con la moda de última hora y para con la frivolidad reinante”⁴⁶. Y eso lo hace como contraposición a la sinceridad y a la honestidad de Joaquim Lopes, que en su opinión era el mejor impresionista de Portugal y el cual merecía un reconocimiento mayor del que

⁴³ “Nota de la redacción”, *Jornal de Notícias*, 14-11-1935, p. 2

⁴⁴ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre a Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p. 2.

⁴⁵ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

⁴⁶ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Críticas de Arte. Artistas que triunfam: Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 27-12-1937, p. 2

hasta entonces se le había otorgado. Por otra parte, en más de una ocasión habla despectivamente de lo que él denomina las “exageraciones cubistas”⁴⁷, y es que con respecto al Cubismo Dominguez Alvarez mantiene una postura similar a la que él atribuye a Matisse: “Fue un artista insensible al cubismo pese a aplaudirlo”⁴⁸. Sin embargo Dominguez Alvarez no rechaza a los artistas de las vanguardias, a los que elogia, sino a sus emuladores. Él admira profundamente a Picasso, a quien considera un artista excepcional capaz de una obra absolutamente extraordinaria, sin embargo se muestra muy crítico con sus imitadores a los que acusa de “haber matado la espiritualidad de la estética cubista” y de haber hecho del Cubismo un arte “decorativo, sistemático e intolerable”⁴⁹.

En esos poco más de cuarenta artículos que publica demuestra estar informado, aunque sólo fuera parcialmente, de las principales exposiciones que se hacían en París y de lo último que se estaba haciendo en la pintura española. Seguramente por la lectura de revistas como *La Esfera* y *Blanco y Negro*, que según cuentan leía y guardaba con avidez. De lo uno y de lo otro es reflejo los muchos nombres de artistas modernos que cita en algunos de sus artículos⁵⁰. Pero también demuestra un deseo de erudición que cuadra mal con la virginidad de su obra artística. De su lectura deducimos también que Dominguez Alvarez admiró profundamente a Velázquez y a Goya, y también a El Greco, Sorolla, Zuloaga y Regoyos. Entre los artistas portugueses parece mostrar preferencias por Henrique Poussão, y entre los europeos admira, sobre todo, a Matisse a quien dedica párrafos elogiosos en un artículo aparecido el 28 de septiembre de 1937.

Ahora bien, de todo lo que venimos diciendo hasta ahora, y ya no vamos a decir mucho más, sólo cabe sacar una conclusión: Dominguez Alvarez escribió más de cuarenta artículos sobre artes plásticas, pero en ningún caso se le puede considerar un crítico de arte. O al menos no lo que comúnmente entendemos por crítico. Si tenemos en

⁴⁷ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Joaquim Lopes, pintor impresionista”, *Jornal de Notícias*, 25-4-1935, p. 5.

⁴⁸ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre a Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p. 2.

⁴⁹ DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Sensações de arte. Um pintor celebre—Pablo Picasso”, *Jornal de Notícias*, 29-8-1936, p. 2. En esto coincide con José Régio que admiraba la sinceridad y la personalidad de Picasso pero recelaba de sus seguidores y del Cubismo que hacían éstos.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre Arte actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p. 2. y DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 23-12-1937, p. 2.

cuenta lo que dice Félix de Azúa⁵¹ sobre el crítico de arte, éste se caracteriza por ser un tipo informado dispuesto a juzgar y por ser un experto en actualidades. A ninguna de estas dos características responde Dominguez Alvarez. Él no crítica, sólo informa y afirma, y, en tal caso, halaga. Esto último es particularmente evidente cuando sobre quien recaen los comentarios está vivo o es cercano. En cuanto a lo segundo, según Félix de Azúa, al crítico, que ha de ser experto en novedades, si la obra de arte le parece actual dice que es buena y si le parece inactual dice que es mala. Dominguez Alvarez es entonces cualquier cosa menos crítico de arte, porque, a veces, leyendo algunos de sus comentarios tenemos la impresión de que para él lo novedoso es sinónimo de fácil o de mimético. La novedad sólo le interesa cuando está consagrada, cuando aparece estudiada en los libros, o sea, cuando ha dejado de ser novedad. De hecho, todos los artículos que escribe tienen que ver con el pasado, también aquellos que reseñan exposiciones realizadas en el presente.

Por otro lado, Dominguez Alvarez está, en cualquier caso, muy alejado de las preocupaciones críticas de su tiempo. Y también de las de su país. Si tenemos en cuenta el excelente texto de Patricia Ribeiro sobre *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*⁵², en el que de forma detallada y argumentativa va analizando las que debieron de ser las principales inquietudes de la crítica de arte de los años treinta en Portugal, y las comparamos con los textos que escribió Dominguez Alvarez, llegamos a la conclusión de que ninguna de aquéllas formaba parte de sus desvelos. Así, no es posible encontrar en sus crónicas ninguna referencia a la “Política do Espírito” de António Ferro, ni ninguna solidaridad con la preocupación de éste por combatir “todo lo que es feo, grosero, bestial, todo lo que es maléfico, enfermizo...” y contraponer a ello lo que Ferro llamaba “arte saludable”. Pero tampoco elogió, por el contrario, a la libertad de pensamiento y de creación por la que abogaron los teóricos de *Presença*. Igualmente Dominguez Alvarez se mantuvo al margen del debate en torno al individualismo/nacionalismo/universalismo

⁵¹ AZÚA, Félix de; *Diccionario de las artes*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995. pp. 107-114.

⁵² Para tener una visión más acertada de todo lo que tiene que ver con la crítica de arte portuguesa de los años treinta del siglo pasado es imprescindible la consulta de esta obra: RIBEIRO, Patricia; *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)* (inédita) en realidad se trata de una Memoria de Licenciatura en Historia del Arte presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa en enero de 1996 y dirigida por la profesora Margarida Acciaiuoli. Aprovechamos la ocasión para llamar la atención sobre la enorme importancia que para la historiografía del arte portugués ha desempeñado la profesora Margarida Acciaiuoli como directora de trabajos de investigación. Todos los trabajos, y no son pocos, que a lo largo de estos años hemos consultados y que fueron dirigidos por esta profesora demuestran un rigor científico y una claridad expositiva ciertamente envidiables. Es de lamentar, sin embargo, que una gran parte de ellos permanezcan aún inéditos por lo que sólo se puedan consultar (y no todos) en la Biblioteca Nacional en originales fotocopados.

que, según Patricia Ribeiro, seguía siendo uno de los motores de la teorización y de la creación artística de los años treinta. Como tampoco entró en una de las polémicas más llamativas de su tiempo, la que mantuvieron Gaspar Simões y António Sérgio a propósito de la mayor o menor importancia que debía tener la razón en el proceso creativo. Recordemos que en esa polémica Gaspar Simões argumentaba bajo la influencia del antirracionalista francés Henri Brémond y que António Sérgio era el máximo representante del racionalismo en Portugal. No obstante, ya vimos en el capítulo dedicado a *Presença* que los presencistas admiraron a Dominguez Alvarez sobre todo por ser un artista más emocional que racional, por predominar en su obra más lo intuitivo que lo razonable. Pero esto sólo es válido para Dominguez Alvarez en cuanto que artista no en cuanto que crítico, puesto que como crítico, si es algo, es más racionalista que bergsoniano. Por lo demás, Dominguez Alvarez tampoco entró en la discusión entre romanticismo y clasicismo, ni en la que sostuvieron los neorrealistas y los presencistas a propósito de la “función social del arte” o del “arte por el arte”; ni tampoco en la discusión que después se entabló en torno al abstraccionismo y en la que tomó parte casi la totalidad de la crítica portuguesa, ni en ninguna otra de las controversias que animaron a la intelectualidad de su tiempo.

Así pues, está claro que Dominguez Alvarez es ajeno a todas estas polémicas, en buena parte por desinterés personal, pero también por falta de preparación intelectual. Y es también por ello por lo que nosotros, como ya hemos dicho reiteradamente, nos resistimos a considerarlo un crítico de arte. Los cuarenta y tantos artículos que Dominguez Alvarez publicó en el *Jornal de Notícias*, como escribió Alberto de Serpa, prueban más su insipiencia que su preparación. Por eso renunciamos a seguir profundizando en esta faceta de su labor creativa. Ahora bien, esta conclusión también prueba otra cosa: si Dominguez Alvarez dispuso de ese espacio en el *Jornal de Notícias*, que era entonces el periódico de mayor tirada en el norte de Portugal, no sólo se estaban dejando ver sus propias limitaciones personales, sino también las enormes carencias que padecía la crítica de arte portuguesa de su tiempo.

Los artículos (traducidos)

Presentamos en las siguientes páginas todos los artículos publicados por Dominguez Alvarez y los acompañados de sus correspondientes traducciones.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.

De Pontevedra a Santiago [por caminos] brumosos. Se atraviesa Padrón, risueño poblado en cuyo cementerio reposa **Rosalía de Castro**. El paisaje es un diorama ininterrumpido de trechos campesinos, con encanto de verdadero jardín, que sólo termina con la aparición de la granítica Compostela. Cuando llegamos, el sol dorado de una tarde otoñal iluminaba la ciudad, marcando fuertes manchas metálicas en los pórticos románticos de las Platerías. Recorrimos las calles tortuosas, de facción medieval, embriagadas de esa luz septentrional, tan tenue que recuerda el espíritu mismo de Galicia que la vitalizasse (sic)⁵³. Entramos en el taller de **Folgar Lema**, allí lo abrazamos, mientras pintaba la magnífica tela impresionista *Caseiro de S. Lorenzo*, amontonamiento de casas acariciadas por una luz brillante, característica. Podemos comparar a este pintor con el catalán **Joaquín Mir** o con **Dario de Regoyos** —uno de los iniciadores, con **Zuloaga** y Solana, del impresionismo pictórico dentro de la pintura española. **Folgar Lema** es un pincelador (sic) vigoroso, que construye sus cuadros con un dinamismo semejante al de un Segonzac o de un **Wlaminck**. No queremos decir con esto que **Folgar Lema** pinte con intenciones preconcebidas. **Folgar Lema** es un pintor de una gran sinceridad que lo lleva a originales explosiones de independencia. Pero esta independencia no deja de ser aliada de una fuerte disciplina clásica. Visitamos enseguida al gran escultor **Francisco Asorey**, que, ocupado en animar sus figuras singulares nos recibió cordialmente. Las esculturas *Naiciña*, *O Tesouro*, y *S. Ramón*, son obras plenas de emoción y de sólida estructura clásica.

El taller de **Asorey** está situado en un punto espléndido desde donde se domina todo Santiago. Esculturas primorosas le dan vida, como esa maravillosa San Francisco y el Lobo, magnífica talla policromada que le valió una medalla de oro. Entre las obras más importantes de este artista destacamos el monumento a San Francisco erigido en Santiago en el séptimo centenario de su muerte.

Enfrente de la fachada de las Platerías de la Catedral compostelana, en la histórica casa de Troya, de la que nos habla **Perez Lugin**, tiene allí instalado su modesto taller, como modesto es también su dueño, el maestro de la pintura gallega **Tito Vazquez**, con su inteligentísima cultura, nos habla de su Arte. Admira profundamente a los clásicos. Retratista habilidosísimo, con una técnica segura, buscó en **Velazquez** sugerencias, que le dieron la orientación sólida de una pintura consciente, al mismo tiempo que lo distanciaban de la influencia de **Ignacio Pinazo Camerlench**, el pintor valenciano, su primer maestro. **Tito Vazquez** ha producido obras de mérito, entre las cuales es justo destacar su *Autorretrato* [que se reproduce para ilustrar el artículo]. La cabeza *Paisaniña* pastel, ofreciéndonos una firme geometría, comparable a los célebres retratos de **Antonello de Messina**. El cuadro *Aldeano galego*, nos da toda la estructura técnica de un **Velazquez**.

Todavía intercambiábamos impresiones estéticas con **Tito Vazquez**, ya el sol, en declinio, dejaba de poner oro puro en la fachada de las Platerías. Manchas violetas e indecisas, como sombras que saliesen de

⁵³ Probablemente sea un error tipográfico, y debería haber aparecido “volatilizasse” (se evaporase).

la catedral, se deslizaban sobre las piedras, como si todo aquel ejército de estatuas comenzase a desprenderse de sus muros y caminase para el cielo. Anocheció, el maestro siempre sonriendo se despide de nosotros, con la esperanza de que la exposición de Arte Gallego en Oporto sea un gran acontecimiento, un nuevo abrazo espiritual entre Portugal y Galicia.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I", *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p.2.

No podíamos despedirnos de Santiago de Compostela sin visitar a dos de los más notables componentes del Arte moderno gallego. **Juan Luiz** y **Maside**, que con **Souto** y **Colmeiro**, forman el grupo de los artistas modernos gallegos más destacados.

Juan Luiz tuvo una formación clásica, fuertemente disciplinada con **Tito Vasquez**. Después de frecuentes visitas a París, su pintura se transformó, evolucionando hacia una técnica más libre y más sólida, de cuño puntillista, a la manera de un **Signac** o de un **Seurat**. No dejó de sufrir estas influencias, sino cuando estaba completamente integrado en el ambiente gallego. Sólo entonces, en contacto con los temas y los coloridos de Galicia y, al mismo tiempo imbuido de más sinceridad, compuso cuadros como *Mercado*, de grandes aciertos lineales, y *Feira*, de sobresaliente sabor regional. En estas telas alcanza la madurez, el equilibrio estético perfecto. Pero tenemos otras obras que considerar: *Xunto ó Sar*, *Aldeana peinándose*, y *Ludivina*, son pinturas de matices finísimos, y de líneas tranquilas y serenas. **Juan Luiz** es hoy uno de los pintores regionales que más fuerte enlace tiene con su provincia. En sus telas viven y palpitan las risas y las tristezas, toda el alma campesina. Su cuadro *Feira* fue considerado uno de los mejores trabajos expuestos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1934, y propuesto para 1ª medalla de pintura, que injustamente concedieron al paisajista catalán **Villa Puig**.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p. 2.

Otro valor de la pintura del otro lado del Miño que hoy nos proponemos analizar es **Maside**. Este es el pintor de las líneas sobrias y de las grandes pastosidades.

Los volúmenes sobresalen de sus cuadros como grandes bloques esculpidos. A semejanza de un Gromaire, se interesa por los planos vistos con anchura. *Muller sentada* y *Aldeana con un caballo*, son telas

llenas de emoción escultórica y ricas en calidades pictóricas. **Maside** es incluso un delicado dibujante de estampas, inspiradas en los mismos motivos regionalistas de sus cuadros.

Visitamos también a **Santiso**, pintora con un delicado temperamento de artista, de orientación clásica, que, en las telas *O pé do cruceiro*, *Domingo de Ramos* y *A pequena guardesa* revela una visión nítida de las cosas y un delicado colorido.

Francisco del Río es un escultor lleno de elegancia y con delicadezas de miniaturista. Nos da en su escultura en madera policromada *Tradición jacobea*, unos tipos característicos de gigantes y cabezudos. En la decoración de arcas y bajorrelieves policromados se revela también un temperamento de escultor, así como en las escenas aldeanas de rigurosa observación, hasta el punto de recordarnos a los viejos pintores flamencos como **Teniers** o **Pedro Brueghel**.

Con **Francisco del Río** cerramos el ciclo de nuestras visitas a los artistas compostelanos.

No pudimos visitar, por su ausencia de Santiago, a los pintores **Gonzalez del Blanco**, **Villafinez**, **Corredoira**, **Caulonga** y **Landim**, y los escultores **Eiroa** y **Liste**, que viven también el ambiente santiagués, saturado de tan profundas y tradicionales emociones.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.

Ningún paisaje como el de Galicia se presta tanto a la formación de pintores. (A éstos) les es imposible abstraerse a la sugerencia de las tonalidades imponderables sobre las que se diluyen los campos gallegos. Todo nos habla de la sensibilidad: los pinares, de brazos altos y delgados levantados sobre las vegas, al lado de las alquerías; la ruina de los monasterios, que las eras encubren, como otras tantas mantillas de remedios verdes; los castillos, evocando todo un pasado caballeresco que no vuelve; y alrededor de todo, el mar inmenso, infinito, retumbando, como en réplica a **Vitoriano Taibo**:

A flor do inverno é de neve
o azzul do ceu embarado.
Na mai terra aterecida
tem um canto amargurado.
Brua o mar! As ardentias escachanse
nas rompentes y os cons varudos agachan
as suas cristas temerentes.
Geme o salgueiro dolente sintindo o beijo do gio
y un alongado lamento sobe do leito do rio.
Brua o mar! As furibundas olas en ingente traza
erguese outas y soberbas n’uha espantoza ameaza.

La bruma del paisaje, nebulosa como en ninguna otra parte de la tierra, envuelve esa secular Caput-Stella, tierra Santa de Occidente, Meca de peregrinos y hoy uno de los centros de cultura más importantes de España. Un ritmo de sueño embriaga la tierra; y los artistas, incapaces de no fijar en la tela el lenguaje misterioso del paisaje, componen cantos plásticos a la Natura.

Por eso, vemos en Galicia paisajistas como **Llorens**, que, recorriendo montes, valles, rías tranquilas, playas norteñas batidas por el mar bravío, va dejando en sus tela pedazos de alma gallega. Puede decirse que con **Llorens** comenzó la pintura de paisaje en Galicia. En la época en que la pintura de paisaje en España estaba sometida a las fórmulas del holandés **Carlos Haes** era naturalmente una época mala para la iniciación de un temperamento como **Llorens**. Muchas personalidades se perdieron influidas por **Haes**. Pocos huían a esa influencia. **Dario de Regoyos**, pintor catalán, se rebeló contra las fórmulas de **Haes**, llegando a ser uno de los más brillantes paisajistas de España. Dos maestros pasaron a destacar en la pintura española: **Emilio Sala** y **Sorolla**. **Llorens** frecuentó el taller de **Sorolla**, maestro impresionista. La influencia de **Sorolla** en **Llorens** sólo fue perjudicial para éste. La paleta exuberante del gran maestro levantino iba deturpando el temperamento galleguista de **Llorens**. Pero cuando un temperamento de artista es tan marcado como era el de **Llorens**, fácilmente resiste a la presión de las sugerencias extrañas. Se adaptó al ambiente gallego, pasando a ser el más delicado intérprete de sus campiñas.

También un notable paisajista, ya desaparecido, fue **Avendaño**, que pintaba motivos fronterizos con Portugal donde convivió con **Artur Loureiro**. Citamos también a **Alfredo Souto**, padre del actualísimo pintor **Arturo Souto**. **Alfredo Souto**, maestro paisajista pinta dentro de una facción delicada los árboles frondosos, los caseríos rurales, viejos caminos otoñales (otoñizos). Otro paisajista del mismo género es **Bello Piñeiro**, que traslada a la tela asuntos de la región de Ferrol tan llena de encantos. **Seijo Rubio** es un paisajista que nos da en notas delicadas y exuberantes de color como en *Calma en el mar* y *Mercado de Betanzos*, la exactitud del paisaje gallego. **Abelenda** es el artista excelso de los pinares delgados como galgos que resumen toda el alma gallega. **Maria Corredoyra**, espíritu finísimo, interpreta también con éxito bellos motivos campesinos. **Colmeiro**, pintor sólidamente moderno, muestra una tendencia impresionista, asentada en una sólida estructuración. Sus paisajes, de colores lánguidos, son pedazos de alma hechos pintura. **Folgar Lema** es otro paisajista delicado que fija admirables motivos de la catedral de Santiago, calles, campiñas. Su cuadro *Hórreos de Pedriña* es una obra conseguida con precisión. **Torres, Villafinez, Carlos Sobrino, Imeldo Corral**, son finísimos paisajistas, poetas de la campiña gallega.

No queremos dejar de mencionar a **Londin**, pintor que salió del pueblo. Trabajaba en las horas que su oficio de guarda le dejaba libres. Sus paisajes, tan llenos de delicadezas, tienen un fuerte sabor a estampa popular. Tendremos, pues, en la próxima Exposición de Arte Gallego en Oporto una revisión del paisaje del otro lado del Miño a través del alma de esos pintores que un relámpago de sinceridad hizo artistas.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A propósito da Exposição de Arte gelega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Noticias*, 20-3-1935, p. 2.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Joaquim Lopes, pintor impresionista”, *Jornal de Notícias*, 25-4-1935, p. 5.

Hace tiempo, en las excursiones que hice por España, fue en Galicia donde encontré las telas que tenían más analogías con las de los pintores portugueses. Esto viene a cuento de las pinturas de **Joaquim Lopes** y de su parentesco con el pintor gallego **Juan Luiz**.

Cuando una tarde en Santiago entré en el taller de este pintor tuve la misma impresión que al entrar en el taller de **Joaquim Lopes**. La luz de las telas del pintor gallego me cegó con la misma intensidad que las telas del pintor lusitano. **Joaquim Lopes**, el maestro actual del paisaje portugués, se mantiene y brilla con la misma intensidad y con el mismo brío y honradez que caracteriza a los paisajes de **Silva Porto** o **Henrique Pousão**. La única preocupación de este pintor de la luz clara, tan difícil de captar, es, tal vez, la de que sus telas alcancen una intensidad cada vez mayor. Deja de lado las exageraciones cubistas, estructuralistas, por eso no busquemos en las telas de **Joaquim Lopes** masas constructivas, geométricas, que podemos encontrar, por ejemplo, en **Derain** y en muchos pintores oriundos del cubismo.

Es que hay pintores para quienes la emoción en pintura no depende sólo de la solidez geométrica de las formas.

La pintura de **Joaquim Lopes** no tiene una tendencia estructuralista como observamos en los paisajes de **Marquet**.

Su pintura es luz que plasmada en las telas nos entra por los ojos para llevarnos al alma una emoción, un sentimiento, una visión luminosa, pero no convencional, del paisaje portugués.

Cuando aparecieron **Manet** y de **Sisley**, fueron muchas las legiones de pintores que les siguieron los pasos, pero ya **Henrique Pousão** (según algunos de nuestros críticos) había presentado ese movimiento transformador de viejos conceptos.

Ese fijar rápido de las primeras impresiones en la tela ya lo había practicado **Doménico Théotocópuli**, **Goya**, **Delacroix**, **Velazquez** y **Turner**. **Manet** y **Sorolla** no hicieron sino exagerar o poner en práctica esas teorías, así como después surgieron estos otros pintores que llevaron aún más lejos las exageraciones impresionistas. De entre éstos, **Cezáne**, **Van-Gogh**, **Pierre Laprade** y también **Karl Kaspar** y **Maria Kaspar Filser** que en telas como *Pascua* y *No parque* elevaron el impresionismo al máximo grado de lirismo.



Pero si situamos a **Henrique Pousão** y a **Silva Porto** en el evolucionar de la pintura de esa época, coincidiremos entonces en que la pintura de paisaje en Portugal está toda situada dentro de esa escuela o teoría, visto que antes de **Henrique Pousão** y **Silva Porto** no existieron pintores paisajistas. Después de estos dos maestros del paisaje, en Portugal no aparecieron telas que representasen nuestra luz, a excepción de algunos paisajes de **Carlos Reis** o **Malhoa**, puesto que **Columbano** y **António Carneiro** no fueron paisajistas.

Me parece a mí que **Joaquim Lopes** es actualmente el pintor con mayor poder interpretativo en el paisaje portugués. Realmente la luz de sus telas está admirablemente bien conseguida, bien captada.

Joaquim Lopes es verdaderamente el paisajista que siente la luz norteña, de tonos róseos, delicados. Hace tiempo, un pintor extranjero de gran prestigio, de paso por Oporto, elogió encantadísimo este cielo, esta luz que se le figuraba excesivamente rosácea y que nosotros encontramos bellamente sentida e interpretada en las telas de **Joaquim Lopes** cuya técnica es segura y armoniosa como la de **Joaquim Mir** o **Gustavo Bacarissas**.

No podemos decir que **Henrique Pousão**, el primer pintor paisajista portugués, hubiese sido un constructivo, aunque muchos lo afirmen.

Los pintores constructivistas (sobre todo los que sufrieron después la influencia del cubismo) combinaban la luz en sus cuadros de tal manera que resaltaran más los volúmenes, esto, al contrario que los pintores de la impresión, cuya luz no es convencional, antes se sujetan a cualquier efecto con tal de que resulte favorecido el espectáculo del color. Desde este punto de vista, el impresionismo se destaca de las formas cubistas que resulta casi siempre fría y convencional. Así pues, **Joaquim Lopes** no es un pintor que haya recibido influencias del cubismo. Es más un pintor de la impresión. Puedo citar algunos cuadros que destacan por la vigorosidad del colorido y que considero impresionistas por la traducción espontánea del momento en el que el sol golpea con manchas de luz intensa.

Por ejemplo *Trecho de Jardim*, que es un bello detalle de arbolado magníficamente trabajado y lleno de relieve. *Terras de Miranda*, *Manhã em Arcêde*, *Terras de Brangança* y *Barcos à descarga*, que representa un admirable detalle de la orilla del río. La cita de esta última obra vale por sí sola para definir a un gran pintor de colores saludables y de trazo inteligente.

En la última tarde que pasé en el taller de **Joaquim Lopes** afuera la luz del sol lo teñía todo de rojo y ocre. Los cuadros resaltaban entonces en la luz intimista del taller con visiones cegadoras de luz exuberante. Ocres, rojos, violetas, azules, amarillos, el color rubio del sol, los verdes esmaltados, todo se combinaba en una armonía inmensa de luz, en una sinfonía de gradaciones de color.

Al pintar un cuadro el mayor problema es la luz. En las telas de **Joaquim Lopes** ese problema se resuelve espontáneamente, sin impedimentos técnicos. Estas telas poseen también el sólido concepto de la pintura moral (sic) y una intuición del cuadro que es muy raro encontrar en la mayoría de nuestros pintores, que se quedan casi siempre en el boceto o en la nota de color.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas Esteticos. Comentarios de Arte, Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro - Columbano”, *Jornal de Notícias*, 14-8-1935, p. 5.

La pintura indolente de **Cabanel** no tuvo influencia en el maestro pintor **Vitorino Ribeiro** que se mantuvo siempre con seguridad dentro de una técnica honrada y seria, de gran intensidad escultórica. A pesar de que parte de su obra es histórica, nunca este artista transmitió a sus composiciones una directriz únicamente arqueológica como sucede muchas veces en gran parte de los llamados pintores históricos, por el contrario nos dio bellas composiciones pictóricas de bello colorido.

Vitorino Ribeiro fue un gran artista del bosquejo. Algunos de los que yo conozco revelan una emoción bien equilibrada dentro de un sentido pictórico puro, son de un raro encanto y nos evocan a Delacroix por su espontaneidad y dinamismo. Recuerdo por casualidad *Camões e Jau*, *O Sonho do Adamastor*, *Scena do Terramoto de Lisboa* y *Os naufragos. O cadaver de São João Bautista na prisão*, *O corpo de Aristóteles junto ao mar* y *Um fiel cão descobre o seu dono assassinado*, se distinguen por su geometría en la composición, de una rara belleza que nos recuerdan el nombre de Ribera. *O funeral da Virgem* y *Assunto Bíblico* por su lirismo tienen afinidades con **Louis Corinth**.

Recuerdo con nostalgia cierta mañana que pasé en el que fue taller de **Vitorino Ribeiro**, donde yo, que soy tan propenso a las emociones de Arte, vi extenderse delante de mí el *Pórtico de Cedofeita* de colores tan realistas y austeros, el retrato del *Visconde da Praia* una maravilla de técnica, casi miniatura y justísimos dibujos hechos en París y Roma que nos revelan la solidísima formación de un gran maestro dentro del siglo XIX.

El nombre de **Vitorino Ribeiro** casi olvidado en el Arte portugués no dejó de traernos emociones de gran equilibrio estético. ¿Quién no fue todavía a admirar esa maravillosa tela *Martir Cristão* que se conserva en el Museo Municipal de Oporto? El retrato de su hijo Emanuel (1890) tiene una expresión tierna y suave, propia sólo de las grandes obras de Arte. Este cuadro nos hace recordar, en otro plano un **Hans Holbein**. Le encuentro, al menos, algo de la misma fuerza. Analicemos la geometría de su composición y veremos que la línea es delicada, de gran precisión y trazada al mismo tiempo con cierta energía. No posee esa fuerza de ambiente como encontramos en **Bouguereau** donde el color no tiene preponderancia plástica. Por el contrario, posee una dulzura de composición, un sabor y un equilibrio clasicista de gran pinacoteca. Esta es una de las obras de la pintura portuguesa, que yo buscaba hace mucho, situada dentro de un plano de pintura contemporánea para reposar los ojos de una farándula cubista, esa forma abstracta que contagió a toda nuestra joven pintura. El error de nuestros plásticos es el figurín de París. Espiritualmente hoy en el Arte retrocedemos con esa influencia. Los cubistas no hicieron más que exagerar ciertas formas abstractas que algunos primitivos empleaban en el sentido de conseguir una simplificación más amplia del volumen. Tal vez, cuando nos acerquemos al cubismo sea la muerte de la emoción. El cubismo se preocupa demasiado con las masas y los volúmenes. Ahora bien, la emoción de un cuadro no reside sólo en sus volúmenes.

Toda la emoción de **Rubens** está en la espectacularidad y grandeza de sus composiciones, pero si analizamos un **Greco** en sus visiones de Toledo vemos que la grandeza de las composiciones cede su lugar a un sentido emocional más profundamente estético.

Si miramos a **Giotto**, tan natural y humano, vemos que él pintó por la emoción. Pictóricamente, simplificando la forma y el volumen, **Giotto** alcanzó un gran carácter expresivo sin haber llegado a las técnicas espectaculares de los venecianos. **Goya** encontró la razón de su pintura en su alma revolucionaria sedienta de justicia. En el cuadro *Fusilamientos del dos de mayo* no vemos preocupación por resolver problemas técnicos o estéticos. Todo es natural, salido de su alma. En el cuadro de **Manet** *El fusilamiento del Emperador Maximiliano*, la razón estética no corresponde tanto a su emoción que se torna tal vez poco densa y sistemática. El impresionismo posee varias formas estéticas. En **Manet** esa forma se tornó un poco rígida, tal vez por la repetición del mismo concepto plástico.

Carlos **Durán**, el pintor francés de filiación decididamente velazqueña, fue maestro de **Columbano**, uno de los más fuertes pintores portugueses. La pintura de **Durán** encierra un dinamismo trivial tal vez por su sujeción a un sistema de pintura profundamente realista, sentimiento casi exclusivo de la escuela española tan profundamente característico en **Zurbarán**, **Ribera**, **Herrera el Viejo**, **Valdés Leal**.

Columbano, a pesar de haber recibido la influencia de **Durán**, supo huir de las características de la pintura de este artista, que son igualmente las características del Arte francés contemporáneo, de tendencia más o menos efeminada (sic). Realizó por eso una pintura menos amable, menos acariciadora de los sentidos.

Columbano comprendió mejor que **Durán** (esto, ciertamente, debido a su temperamento peninsular) el realismo serio y profundo de **Velazquez**. De ahí que su pintura haya tomado una plasticidad más austera que la de **Durán**.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Temas Esteticos. Comentarios de Arte, Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro - Columbano", *Jornal de Notícias*, 14-8-1935, p. 5.

Columbano fue un pintor fuliginoso a la manera de **Caravaggio**, el artista que reaccionó contra el idealismo de la decadencia italiana. No encontramos tampoco en la pintura de **Columbano** una tendencia

popular, por el contrario, él quiso darle una intención más frívola, pero, tal vez por eso, más romántica y sentimental. En cuanto a los temas él tuvo igualmente inclinaciones románticas que lo llevaron a alejarse del alma del pueblo, en este sentido, al contrario que **Velazquez**.

Columbano sufrió influencias de los últimos estertores del romanticismo.

El cuadro *Soirée chez lui* nos revela un impresionismo de sentido nítidamente romántico bastante atrevido para la época, es vigoroso de color y de claroscuro pero sin estridencias exuberantes de policromía. **Columbano** coloreaba y alcanzaba cierta riqueza de tonos sin recurrir a las exorbitancias que hicieron más tarde las glorias de **Matisse**, de **Hofer** o de **Weber-Tyrol**. *A sobrinha vermelha*, *A chávena de chá*, son cuadros de ambiente románticos y de encantadora originalidad dentro de la manera briosa, fresca y espontánea que siempre reveló **Columbano**.

Henos aquí también frente a uno de los retratistas más notables de la pintura portuguesa contemporánea. Recordemos los excelentes retratos de **Teixeira de Pascoais**, **Eduardo Brazão**, **Antero de Quental** y sus autorretratos que nos hacen recordar las violencias del **Greco** (sic), reveladoras de una gran energía, El **Greco** de *Retrato de Hombre* del Museo del Prado. Notable fue también la profundidad que él imprimió a los trabajos de este género, con sus toques violentos, sus negruzcos que en **Columbano** son de una gran importancia, y que dicen todo sobre la plástica.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Nacional Soares dos Reis I”, *Jornal de Notícias*, 8-11-1935, p. 2.

En el antiguo edificio de la Biblioteca de Oporto, en la parte baja, está situada la vieja Academia Portuense de Bellas Artes donde la humedad y el salitre escurren por las paredes; quien entra a la derecha por la primera galería de claustros encuentra al fondo el Museo Soares dos Reis, un extraordinario almacén de reliquias de Arte. A su actual director, el eminente e ilustrísimo crítico de Arte Dr. Vasco Valente debe la población de Oporto el que no hayan desaparecido en la podredumbre, debajo de un gran abandono, verdaderas obras maestras de nuestros mejores artistas y también de algunos extranjeros. Desde que el Dr. Vasco Valente se hizo cargo del museo, lo transformó completamente, dándole un cuño bastante presentable. Limitado por un pequeñísimo presupuesto consiguió quitarle hasta donde le fue posible aquel aspecto de verdadero almacén de repuesto.

Podemos ahora apreciar las salas dedicadas a **Silva Porto** y **Henrique Pousão**, los dos maestros impresionistas portugueses, en cuya disposición el Dr. Vasco Valente reveló un gusto extremadamente educado.

Este museo encierra verdaderas joyas que me atrevería a decir casi ignoradas por la población de Oporto. Una pinacoteca portuense es una aspiración y una necesidad urgentísima para la ciudad a la que pertenecemos. Me dijo el ilustre director de este museo que había en los depósitos, por no existir espacio para ser expuesta, una colección espléndida de obras que bastaría para llenar otras tres o cuatro salas grandes. En verdad, el amontonamiento del depósito es enorme. Allí encontramos muchas telas con los nombres de **Marques de Oliveira, Aurélia de Souza, Guilherme e João Correia, Rezende, Constantino Fernandes, Souza Pinto, Joaquim Rafael y Pedro Alexandrino**, estos dos últimos del siglo XVIII y que no pueden estar expuestos por falta de salas. Esto es extraordinario pero desgraciadamente verdad y hay que remediarlo. Además de eso, el local donde se encuentra actualmente el museo no reúne condiciones para tal. Es pequeño y las paredes húmedas actúan desfavorablemente sobre todas aquellas preciosidades



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Comentarios de Arte. O Museu Nacional Soares dos Reis I”, *Jornal de Notícias*, 8-11-1935, p. 2.

allí encerradas. Todas las salas están perjudicadas por la luz. Aunque ésta no sea totalmente dañina, su distribución no es la adecuada para un museo y mucho menos para un museo de esta categoría.

En una actitud que revela una gran sensibilidad y una gran cultura, el Dr. Vasco Valente, una autoridad indiscutible en el Arte, fue a buscar obras de gran valor que yacían sepultadas en depósitos debajo de montones de polvo y humedad, habiendo, incluso, algunas de ellas desaparecido totalmente.

Así vemos, por ejemplo, en la sala de **Pousão**, unas delicadísimas acuarelas, género en que Pousão revelaba una extraordinaria sensibilidad, y que si no fuese por el Dr. Vasco Valente nunca habrían sido expuestas. Deliciosísimas estas seis acuarelas, manjar delicado que el ilustre crítico de Arte quiso ofrecer a los que andan siempre ávidos de nuevas emociones estéticas.

Muy bien arreglada la salita Soares dos Reis, donde podemos concentrarnos a admirar la extraordinaria expresión de profunda melancolía del *Desterrado*, que inmortalizó el mayor escultor portugués.

En la sala de **Pousão** podemos admirar la buena instalación de los cuadros. Con todo, por causa de la mala distribución de la luz, no todos pueden ser vistos convenientemente. Los cuadros esbozados *Mulher da água* y *Rapariga deitada numa árvore* son dos primores de espontaneidad, pero de una espontaneidad tan constructiva y de una simplificación tan equilibrada que la sensibilidad del contemplador no pide más. Pueden considerarse cuadros estéticamente acabados, definidos.

(Continúa)

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Nacional Soares dos Reis II”, *Jornal de Notícias*, 14-11-1935, p. 2.

Y continuando en la misma sala de **Henrique Pousão** pasamos a admirar el cuadro *Cecília* pintado en Roma en 1882 y que nos revela un clasicismo siglo XIX, el *Autorretrato* solidísimo de dibujo y el cuadro *As Casas brancas de Capri*, donde **Pousão** revela toda su pujanza de gran paisajista integrado discretamente dentro de la escuela francesa contemporánea. *Napolitana* es un cuadro pequeño construido con una gran sensibilidad y que yo considero una de las más bellas cosas de este pintor. Es una pena que se vea perjudicado por la luz. La larga serie de impresiones pintadas en Capri, Roma, etc., por **Pousão**, revelan, una vez más, el gran poder paisajístico de este pintor, uno de los artistas portugueses contemporáneos mejor dotados.

Pasemos a la sala Silva Porto, donde vemos al gran maestro en *Margens do Marne*, y en *Paisagem do Marne*, codearse con **Daubigny** o **Rousseau**, y cuyos cielos revelan delicadezas, finuras y transparencias de un **Corót**, pero de un **Corót** más dinámico, más objetivo. Podemos también admirar el *Compendo as redes, Italia*, pletórico de luminosidad, la *Seára* (alrededores de París) y *Paisagem de Normandia (Auvers)*, estos dos últimos cuadros de los más importantes de **Silva Porto**, pues en ellos el dominio del ambiente es absoluto. Su luz, más o menos discreta, nos recuerda a **Millet**.

Completan las existencias de estas dos salas los célebres bocetos del tan tempranamente malogrado escultor **Alves de Souza** y la escultura *Ismael* de **Augusto Santo**.

En otra sala contigua, a la vez que unos valiosísimos **Roquemont**, podemos admirar unos espléndidos retratos pintados por **Glama Ströberle** (1708-1792) pintor extranjero como **Roquemont**, que vivió mucho tiempo en Oporto, y un importante retrato pintado por **Rafael Tejeo** (1798-1856) célebre pintor retratista español de la época romántica. Podemos citar en esta sala, como también dignos de ser admirados, un interesante retrato de la escuela francesa del siglo XVIII y un retrato de la Escuela del siglo XIX, notable por la delicadeza del dibujo y del colorido y que no anda muy lejos de las formas de **Hopner** o de **Reaburn**. Le sigue todavía otra sala con una bellísima colección de cuadros, algunos de ellos magistrales, como los de la escuela flamenca, y que brillan por la minuciosidad de su técnica, característica de la misma escuela. Cito, por ejemplo, uno atribuido a **Melchior Hondecoeter** (1638-1695) que es una de las más notables preciosidades del museo. En esta misma sala está el admirable *S. Jerónimo* de **Frei Carlos**, cuadro muy importante de la escuela portuguesa del siglo XVI, y en el cual se encuentran notables analogías con el célebre flamenco **Patinir** (1845-1524), y un bellissimo cuadro *Um santo entrando na glória* boceto para un techo, dado como auténtico de **Magnasco** pintor italiano del siglo XVIII.

Entramos ahora en la última sala donde se encuentran algunos cuadros de la escuela portuguesa. Allí podemos admirar **José Teixeira Barreto** (1763-1810), **Vieira Portuense** (1765-1805) y **Domingos Sequeira** (1768-1837), siendo de este último el cuadro *S. Bruno*, impregnado de un cierto sentimiento dramático. Merecen también citarse la soberbia estatua de Conde Ferreira por **Soares dos Reis**, dos

admirables custodias en plata dorada de finales del siglo XVIII y veintiséis placas de esmalte Limóges de **Jeán Pénicaud II** del primer tercio del siglo XVI que representan los pasos de la vida de Cristo y que son de un extraordinario valor por su rareza.

Dejé de referirme en esta rápida visita, a vuelo de pájaro, a muchos cuadros notables que merecerían una mención especial. Por lo que prometo en artículos sucesivos referirme a muchos de ellos, algunos de los cuales ya citados anteriormente. Queda, pues, por hoy el asunto concluido.

Una sorpresa me estaba, sin embargo, reservada al terminar esta rápida visita al museo: el descubrimiento hecho por el notable crítico de Arte Dr. Vasco Valente de un cuadro de **Josefa d'Obidos**, pintora fallecida en 1648 y que durante mucho tiempo estuvo en el depósito. Esta hermosísima pintura que felizmente está firmada se titula *Os desposórios de Santa Catarina*. Según me dijo el Dr. Vasco Valente, este cuadro ya figuraba en el inventario de **João Batista Ribeiro** (1839) bajo el número 31 (pintura en cobre) con la designación *N. Senhora e Santa Catarina*, pero sin designación de autor.

Para concluir este artículo no puedo dejar de citar un cuadrito que parece haber sido pintado por una monja D. **Inácia Pimenta Cardotte** (1717) *A sagrada familia*, cuadro riquísimo en sugerencias barrocas.

[Estos dos artículos merecieron una réplica agradecida de Vasco Valente, que también apareció en el *Jornal de Notícias* precedida de una nota introductoria en la que se decía lo siguiente: “Nota de redacción: El Sr. Dominguez Alvarez, autor del anterior artículo, recibió del ilustre director del museo Soares dos Reis, el Dr. Vasco Valente, una carta en los siguientes términos y de la que nos pidió su publicación”. En esa carta, en la que se agradece a Dominguez Alvarez las referencias a su labor, el Dr. Vasco Valente hace dos aclaraciones a lo afirmado por el pintor portuense en su artículo. La primera es que los méritos no son exclusivamente suyos, sino también de los poderes oficiales que lo hicieron posible; y, segunda, que si bien es cierto que las seis acuarelas de **Pousão** no estaban expuestas cuando él se hizo cargo del museo, también lo es que sí estaban ya enmarcadas y dispuestas para ser colgadas en cualquier momento].



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Comentarios de Arte. O Museu Nacional Soares dos Reis II”, *Jornal de Notícias*, 14-11-1935, p. 2.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 6-12-1935, p. 2.

Cuando hace algunas semanas salí de Portugal con la intención de respirar un poco de aire de Galicia, fatalmente, de manera irresistible, caí en el ambiente tristón, clásico, granítico y secular de Compostela.

Una luz suave, tenue, casi muriendo, ponía en cada piedra una graduación de colores medieval, o un deseo de noche negra, después de ponientes verdosos, serenos y poco estridentes. En estos días de otoño las piedras arden verdaderamente. Es el incendio, fastuoso, completo, del granito ya tizado, de oro viejo, por el tiempo. Cada piedra tiene una historia, una personalidad que vive por sí misma y se dirige a nuestra alma, hablándonos de su inmortalidad, pese al rozamiento secular. Junto a las grandes moles de piedra nos sentimos pequeños y la emoción que se apodera de nosotros es abrumadoramente grande. Cada callejuela, puerta, arco o columna es la página de un gran poema de color o de luz, vista a través de tiempos remotos. Cuando viene la lluvia, el espíritu de Compostela sale a pasear por las calles. En cada rincón, en el reflejo colorido de alguna luz nocturna o en el salpicar de las gotas de agua, lo encontramos, posándose serenamente en una emoción profunda.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 6-12-1935, p. 2.

Una extraordinaria sensación me atravesó el espíritu al pasar por la catedral, delante de la fachada del Obradoiro. Estaba un cielo azul de cobalto purísimo, pero he aquí que de repente comienzan a amontonarse sobre las torres pesadas camadas de nubes negruzcas, irisadas de mil cambiantes grisáceas. El efecto del gran escenario, extraordinario de belleza, me dejó suspenso, a medida que crecía la pesadez plúmbea de ese cielo. Lo que era fatal se dio. Se diría que los grandes volúmenes de las nubes fueron rasgados por las agujas de la catedral y que, en un desmoronamiento de agua, dramático, imponente, los grandes encastillamientos nebulosos fueron deshechos.

Parecía noche. Todo se deshacía en lo alto del cielo en millares de colores, que ganaban la forma ideal de ángeles o santos rezando, cuando una ráfaga de rayos de sol rojos ensangrentó la catedral, por momentos.

Rondas de emociones puramente compostelanas, emociones de Arte puro, desfilaron ante mis ojos de peregrino, deseoso de arrodillarme a los pies del maestro **Mateo**.

Pero caía la noche, negra, y a lo lejos el cielo se rasgaba en sentido longitudinal, dejando ver un color verde, tan bello, que más parecía una abertura para un paraíso inexplicable, allí, lejanamente misterioso. ¡Compostela! ¿Por qué tu eterna tristeza? Tus calles están siempre tristemente mojadas y en cada rincón hay un símbolo de melancolía profunda.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Soares dos Reis. Alexandro Magnasco”, *Jornal de Notícias*, 21-12-1935, p. 2.

Hace unos cinco años que se realizó en París una exposición organizada por M. Sambon, anticuario y coleccionista competentísimo, dedicada a **Alexandre Magnásco**, pintor casi ignorado en la capital francesa, según confesaba la crítica casi en su generalidad. Veintiocho obras figuraban en el catálogo. Una colección tan importante, en la que destacaban algunos cuadros que habían sido descubiertos poco tiempo antes, dio ocasión a que la crítica se manifestase por primera vez acerca de tan original artista. En la colección figuraban obras de alto valor artístico, como *A tentação de Cristo*, *A tentação de Santo António*, que revelan un profundo dramatismo, y *Scenas de convento* uno de los más valiosos cuadros de **Magnásco**, que en más de una ocasión fue clasificado como perteneciente a la escuela española. En la exposición figuraba también el importante cuadro *O estudo miseravel* al cual alguien atribuyó un sentido autobiográfico.

Magnásco fue durante cierta época un apasionado por los temas de la vida humilde. Tipos y escenas de calle desfilan con cierta animación por sus telas, como en el célebre cuadro *A lanterna mágica*, uno de los “magnascos” descubiertos poco tiempo antes de la exposición de París.

Completaban la colección de las obras exhibidas algunos paisajes llenos de un profundo romanticismo y de los que el reputado crítico Geiger dijo al comentar la famosa exposición **Magnásco** —realizada en el año de 1914 en la galería Cassirer de Berlín—: “**Magnásco** es el primer pintor que en su pintura, hizo silbar al viento y bramar a las olas”.

Parece que de la vida de **Magnásco** se sabe muy poco. Se dedicó, según consta, desde joven a trabajos de improvisación rápida en colaboración con otros pintores. Era de Génova y su fama se extendió por toda Italia, habiendo muerto a los ochenta años a mediados del siglo XVIII.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Soares dos Reis. Alexandro Magnasco”, *Jornal de Notícias*, 21-12-1935, p. 2.

Después que **Magnásco** ganó renombre, sus trabajos se revistieron de una técnica vertiginosa, a la manera del **Greco**, pero que **Magnásco** empleó en el sentido de abreviar con rapidez los muchos encargos que tenía. He aquí por qué algunos de los cuadros de **Magnásco** revelan un poco de artificio y prestidigitación, y los que más agradaron en París fueron los que acusaban más sinceridad.

Un famoso crítico español dijo que **Magnásco** tiene parecido con **Daumier**, por ejemplo en el cuadro *O organista e os seus alumnos*, y que, forzando un poco la analogía, también con **Roualt**. Sabemos que entre los pintores de hoy, tan sólo el francés **Roualt** posee fuerte identidad con **Goya**. El parentesco de **Magnásco** con el gran pintor español es, pues, evidente. El mismo crítico al que anteriormente nos referíamos va aún más lejos al afirmar a propósito de **Magnásco** el parentesco de **Goya** con Italia.

El cuadro arriba reproducido *Um santo entrando na glória*, representa un boceto para un techo, y es una de las reliquias del Museo Soares dos Reis, dado como auténtico **Magnásco**. Por lo menos todo lo lleva a creer, no sólo por su técnica rápida, constructiva (una de las características de **Magnásco**) sino también por el movimiento y dinamismo vivo de su composición, otra de las características del célebre pintor.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

La ciudad de Santiago de Compostela tiene en el invierno más movimiento debido a los estudiantes que llenan su universidad y dan a sus calles compostelanas una nota de alegría y dinamismo. La lluvia es la eterna compañera de las calles de Santiago. Cuando voy allí, siempre veo aquellas piedras mojadas y las calles tristemente encharcadas. Esta última vez así sucedió. Cuando llovía mucho me iba a pasar la tarde al taller de **Folgar Lema**, a verlo acabar un cuadro que traía entre manos. Allí encontraba siempre como compañero habitual del gran artista al ilustre padre cantor de la catedral D. Avelino Martínez, propietario de la importante granja de Caramoniña. En esta propiedad podemos adivinar las más variadas razas de palomas, pavos, gallinas, conejos, gatos, etc. y una riquísima colección ornitológica que por sus colores tan raros y tan vivos hasta cuesta creer que sean verdaderos. Se dirían pintados. Estos pájaros de colores tan maravillosos han dado ya muchos disgustos a su dueño. Pues nadie en Santiago quiere creer que los colores de aquellos pájaros sean naturales. Es opinión casi generalizada que el ilustre D. Avelino Martínez pinta con bellísimas tintas sus ejemplares ornitológicos para que parezcan raros. Y esta leyenda de los pájaros pintados era el tema de todas las conversaciones durante mi estancia en Santiago. Pero el ilustre avicultor, que posee ciento y pico premios ganados por su gran competencia en las más importantes exposiciones que se han realizado en España, que me perdone decirle que, si es cierto que pinta los pájaros, es verdaderamente un gran artista.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p. 2.

Frecuentaban habitualmente el taller de **Folgar Lema** el ilustre periodista Rey Alvite, corresponsal en Santiago del gran diario gallego *Faro de Vigo* y el distinguidísimo y modesto poeta Lorenzo Ayesta, un vasco de nacimiento que vive en Santiago. Las líneas de su figura corresponden a la raza puramente vasca, líneas sobrias que denotan una cierta energía constructiva como vemos en los tipos de los cuadros de **Ramón o Valentín Zaubiaurre**.

Allí también trabé conocimiento con otro poeta de valor seguro entre la generación moderna Gamallo Fierros, nieto del gran pintor **Dionisio Fierros**, un artista asturiano de origen pero gallego de corazón, que fue compañero de los grandes pintores españoles de la época del romanticismo **Aureliano Dominguez**

Bécquer, Perez Villamil, Raimundo y Frederico de Madrazo, etc. A la estética de **Dionisio Fierros** no fueron ajenas algunas gradaciones de color goyescas. Dejó cuadros notabilísimos como, por ejemplo, *Baile de charros*, *Costumbres asturianas*, *Retrato de la infanta D^a Antonia de Portugal*, *Tormenta en el Cantábrico*, etc.

Muchos de sus cuadros pueden ser admirados en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Debido a la amabilidad de su ilustre nieto pude analizar algunos de sus estudios a óleo, de dibujo acertadísimo, como una soberbia cabeza de niña, una figura de campesino y un estudio de animal, un búho, admirable de composición y colorido. En la época en que este pintor llegó a Galicia, todavía no existía en esta región ningún caso de Arte pictórico siendo él tan sólo el único caso aislado. Fue el primero en pintar las costumbres de la región gallega, exceptuando a **Perez Villamil**.

Cierta tarde el pintor **Folgar Lema** me llevó a ver algunas obras de artistas gallegos que estaban destinadas a la malograda exposición de Arte gallega en Oporto y que se encontraban expuestas en el nuevo y soberbio salón de exposiciones con el que fue dotada últimamente la ciudad de Santiago. Allí pude ver la gran importancia de algunas obras pictóricas de **Maside, Arturo Souto, Torres, Folgar Lema, Ramón Torrado, Laxeiro, Juan Luiz, Colmeiro, Llorens y Prieto Cussent**. Y soberbias esculturas de **Eiroa, Liste, Acuña y Del Río**. Me impresionaron en especial las pinturas de **Maside, Folgar Lema, Juan Luiz, Colmeiro, Prieto Cussent** y todas las esculturas, muy en especial las del tan tempranamente malogrado **Eiroa**, sin duda el mayor de todos los escultores gallegos.

Dominguez Alvarez, Santiago de Compostela, oct, 1935.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto. I”, *Jornal de Notícias*, 6-2-1936, p. 2.

En el mismo edificio donde está instalada la Biblioteca Portuense, el Museo Nacional Soares dos Reis y la Escuela de Bellas Artes, se encuentra también el Museo Municipal, nuestra más importante galería de Arte.

Tres salas, un gran atrio y un salón donde está instalada la galería de pintura antigua, juntamente con el espacio ocupado por la importante colección española en los claustros del edificio, componen la totalidad de su superficie, espacio reducidísimo para su gran importancia.

Recorriendo hace días sus salas me encontré con su ilustre y celoso subdirector Dr. Pedro Vitorino, una autoridad indiscutible como crítico de Arte.

Le hice notar que las obras en exposición se encontraban demasiado juntas.

No calcula la dificultad con la que luchamos, me respondió él. Ya no tenemos un único espacio vacío. Como todos los museos de Europa el nuestro aspira, naturalmente, a expandirse, pero el espacio cada vez se nos hace más pequeño. No se hace idea de la cantidad de obras guardadas a la espera de salas.

Ante mi admiración el Dr. Pedro Vitorino me llevó por un pasillo estrecho hasta un depósito donde se encontraban cerca de quinientas y pico obras a la espera de un museo en las condiciones exigidas.

Es urgentísimo que Oporto, ciudad visitada diariamente por bastantes extranjeros, sea dotada de un museo que en ese sentido la sitúe al lado de las grandes capitales.

La idea, hace tiempo lanzada, de crear un nuevo museo con todos los requisitos modernos, es una idea excelente. Ella incluye, claro está, la creación de una pinacoteca portuense que, por su gran importancia, le ofreciera a la ciudad uno de sus mejores atractivos.

Para apreciar un poco la gran importancia de las colecciones de cuadros de este museo, citaré algunas de las obras que tuve el placer de contemplar durante una rápida visita a las salas de pintura. Un cuadro, de



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto. I”, *Jornal de Notícias*, 6-2-1936, p. 2.

lo mejor que encierra el museo, nos salta a la vista apenas entramos en el salón principal de pintura antigua. Es *Volta do mercado* de la autoría de **Jacob Jordaens** (1593-1678), artista que junto a **Rubens**, de quien fue discípulo, **Van Dyck**, **Teniers** y **Frans Hals** forman el grupo de pintores de Flandes occidental. **Jordaens**, aunque no haya alcanzado la impetuosidad de un **Rubens**, fue el pintor de escenas risueñas, graciosas, pero de un gran relevo, vigor de colorido y composición.

De **Adriaen Brouwer** (1606-1638) gran pintor de Flandes que parece haber sido influido por Brueghel, el viejo, existe el cuadro *Jogadores numa taberna*. Está firmado y es uno de los cuadros más bellos de este museo. Dentro de esta rica colección, una de las joyas más notables es el *Retrato de hombre* pintado por **Ferdinand Bol** (1616-1680), uno de los mejores discípulos de **Rembrandt**. Podemos citar aún dos bellísimos cuadros. Uno atribuido a **Teniers el Joven** (1610-1690), se titula *Festa na aldeia*. Posee todas las características de auténtico. El otro atribuido al célebre **Jean Van Kessel, el Viejo** (1626-1679), de Antuerpia. De la serie de pequeños maestros holandeses hay un bellísimo cuadro de **David Colyn** que nació en Rotterdam en 1582, existe uno semejante en el Museo del Prado de Madrid.

Seguidamente nos encontramos con un cuadro de **J. Cades** (escuela italiana, siglo XVIII-XIX); un admirable retrato de D^a María II de la autoría de **J. Bell**, notable pintor inglés de mediados del siglo XIX. Y unos interiores de buena y fina perspectiva pintados por **Bombelli**, pintor italiano de la primera mitad del siglo XIX.

Es muy notable el *Retrato de Margarida de França*, dado como auténtico, de la autoría del célebre pintor de la escuela francesa **Francisco Clouet** (1510-1572). Existe aún otro más atribuido a este mismo pintor.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto. II”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1936, p. 2.

Recorriendo la misma sala vemos que de la escuela portuguesa hay cuadros valiosos. Se destaca entre ellos *Cristo na cruz* de Vieira Portuense (1765-1805) *Anunciação* (detalle) de **Vasco Fernandes** (primera mitad del siglo XVI) y *A Trindade*, que era atribuida a **Cristovão de Figueiredo** (primera mitad del siglo XVI). Según la opinión de Reis Santos, notable crítico de Arte que últimamente se ha distinguido en valiosísimos trabajos de identificación de los primitivos portugueses, el cuadro *A Trindade*, debe ser considerado de la autoría de los mismos maestros que pintaron el retablo de Ferrerim (1533-34), mientras no se determine la personalidad artística de cada uno de ellos. A ello, mucho han contribuido las notables investigaciones científicas que, con el valioso auxilio de los rayos X y de la luz rasante, introdujeron en Portugal y están llevando a efecto los señores Pedro Vitorino de Carvalho y el fotógrafo Américo Teixeira Lopes.

Es también muy importante el cuadro *A Virgem e o menino de Frei Carlos* (primera mitad del siglo XVI). Existe otro que trata el mismo asunto y que es de dimensiones idénticas y que había sido considerado hasta hoy como perteneciente al estilo del célebre pintor flamenco **Roger Vander Veyden**. Sin embargo, según la opinión autorizada de Reis Santos ese cuadro es posterior, de ahí que deba incorporarse a las obras filiadas en la escuela de **Jan Próvost** (1493-1529), pintor también flamenco que trabajó en Antuerpia y en Burgos.

Igualmente merecen ser citados dos cuadros con tipos de pescadoras de Roquemont, un delicado cuadrillo *A Virgen, o menino e S. João* atribuido a **Josefa d’Óbidos** (siglo XVII) y una alegoría de la autoría de **Domingos Sequeira**.

Por último cito de esta sala la maravillosa colección de cuadros de **J. Pillement** (1727-1808) pintor francés que vivió mucho tiempo en Portugal. Los cuadros de **J. Pillement** son ricos en cromatismo barroco. En ellos se arrastran viejas graduaciones de color románticas. De imaginación profunda su virtuosismo “rocaille” nos revela un ambiente exuberante, pomposo, a pesar de ficticio, sin embargo, está lleno de sugerencias decorativas de tendencia italianizante.

Son también notables las pinturas de **Domingos Francisco Vieira** discípulo de **J. Pillement** y padre de **Vieira Portuense**. Merece referencia el precioso cuadro *Latona e os lavradores*, (*Escena de Fábula*), en el



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto.
II”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1936, p. 2.

cual **Domingos Vieira**, a pesar de la influencia de **J. Pillement**, revela un sentimiento delicado y personal a través de un dibujo y un colorido bastante armoniosos.

Muchas otras obras importantes existen todavía, como por ejemplo, el cuadro *Dois anciãos dos primeiros tempos da igreja copiando o evangelho de S. Mateu*, uno de los más bellos del museo y que el crítico alemán Emil Pacuily, cuando estuvo en Oporto, en 1895? atribuyó al célebre **Michel Angelo de Caravaggio** (1569-1609) de la Escuela italiana.

Como, sin embargo, se trata de una visita rápida y la misma no da tiempo para referirme detalladamente a todos los cuadros, diré que existe aún, llenando por completo una sala, la colección compuesta por ciento y pico de trabajos valiosísimos, pertenecientes a varias escuelas y legados al museo por el coleccionador Júlio Eugénio Ferreira Osório en 1911.

Para concluir cito la sala de los pintores contemporáneos, donde se destacan casi amontonados, entre muchos otros, notables cuadros de **Marques de Oliveira, José Malhoa, António José da Costa, Artur Loureiro, Vitorino Ribeiro, José Maria Soares Lopes, António Carneiro, Souza Pinto y Joaquim Lopes**.

Es de veras lamentable la situación en la que se encuentran todas las preciosidades artísticas de este museo. No sólo se registra falta de espacio, sino también una confusión casi babilónica, amontonándose indistintamente lozas, muebles, santuarios, armaduras, cuadros, etc. Ese amontonamiento recuerda más a un almacén que a un museo. Los cuadros son con esta situación los más perjudicados, no sólo por la falta de un ambiente propicio, sino por la cercanía de la luz de las salas, que no fueron creadas para un museo de esta categoría. Urge, por tanto, remediar el mal. Que el ayuntamiento de Oporto, al frente del cual está una apasionado por el Arte, resuelva rápido este problema de enorme interés ciudadano.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p. 2.

El ambiente de Galicia, de luz suave, de contrastes dulces y delicados, creó algunos temperamentos sólidos en la manera de interpretar pictóricamente el paisaje. El cubismo y todas las formas pictóricas oriundas de él no dejaron de actuar en muchos artistas gallegos, que flaquearon deslumbrados ante tales influencias externas, las cuales consiguieron apartarlos del ambiente de su tierra. Un ejemplo que está libre de todas esas influencias lo tenemos en el pintor paisajista **Folgar Lema**. Con él he convivido lo bastante como para poder analizar su manera de sentir.

En Galicia son pocos los que consiguen llevar hasta la tela la escala cromática de su ambiente. El caso del paisajista Francisco **Llorens** es casi excepcional dentro de la pintura gallega. Cito por curiosidad el caso del pintor levantino **Ismael Blat**, que no siendo de Galicia ni residiendo en aquella región, consigue interpretar de una manera exacta y definida el ambiente gallego en algunas telas pintadas en Santiago, como por ejemplo, *Rua Nueva*, *Azabacheria* o *Mercado de las Casas Reales*, la interpretación del ambiente alcanza un dominio inédito y absoluto.

Aunque en Galicia existan artistas de mérito, pocos son los que consiguen darnos una interpretación justa de su paisaje, en el que predominan tonalidades veladas, plúmbeas.

Folgar Lema es un caso aislado. Posee un sentimiento estéticamente depurado, definido.

Casi todo el movimiento renacentista del Arte gallego, a partir del gran maestro **Mariano Tito Vasquez**, se dio bajo el signo impresionista. La aparición en España de los grandes pintores **Zuloaga** y **Dario de Regoyos** fue simultánea al impresionismo de **Sorolla** que en ese tiempo fue el guía de muchos pintores. Recuerdo por casualidad entre ellos a **Carlos Lezcano**, uno de los más extraordinarios paisajistas de Castilla, autor de muchos cuadros que se pueden considerar verdaderas páginas pictóricas, evocativas de la pasada grandeza castellana. Puedo citar por ejemplo sus bellísimas telas *Castillo de la Mota* o *Simancas al crepúsculo*.

Zuloaga y **Dario de Regoyos**, uno de los primeros en rebelarse contra el formalismo paisajista de **Carlos Haes**, fue uno de los iniciadores más brillantes de la larga serie de pintores paisajistas de la



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Um grande artista galego, o pintor paisagista Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 22-5-1936, p. 2.

moderna pintura española. **Muñoz Degraín**, un gran maestro del paisaje en España, y que dejó en el género importantes telas que no se pueden olvidar fácilmente, como por ejemplo, *Chubasco en Granada*, fue también un formador de paisajistas. Tuvo excelentes discípulos, entre los cuales podemos mencionar a **Octavio Bianqui**, pintor que en estos últimos tiempos produjo obras de una luminosidad extraordinaria. Recuerdo *Sol de mediodía en Mallorca*, *Aguas limpias de Sallent*, donde **Octavio Bianqui** revela un colorido brillante, optimista, a la vez que un estilo sobrio y vigoroso.

A **Ramón Casas**, **Fontedvila**, **Rusiñol**, **Urgell**, también se debe la formación de una espléndida escuela catalana de paisajistas, que tiene hoy sus máximos exponentes en **Joaquim Mir**, temperamento nervioso y personal, **Nicolás Raurich**, **Elisio Meifren**, **Gili-Roig**, hace poco fallecido, **Vila Puig**, **Humbert**, **Sisquella**, **Serra**, **Mompou**, y otros.

Por toda España florecieron importantes personalidades paisajísticas dentro de las más perfectas características regionales. Puede agregárseles, en Galicia, **Folgar Lema**, por la sinceridad de su sentir y la manera de interpretar el ambiente, del que consigue captar tonalidades de un vigor expresivo nítidamente pictórico. Para dar idea del valor de este pintor paisajista, baste decir que en la importante exposición de Arte gallega realizada en la ciudad de El Ferrol en este último otoño, él fue uno de los premiados entre los setenta y tantos artistas de importancia. Fueron atribuidos tan sólo cuatro o cinco premios por un jurado imparcial, y **Folgar Lema** vio premiada su tela *Casas compostelanas*, reproducida arriba3, y la cual nos muestra un trecho de la vida santiaguesa, cuadro de captación certera y valores cromáticos definidos.

En otras telas se revela también **Folgar Lema** como un pintor que comprende las tonalidades con extraordinario acierto, como en *Hórreos da Pedriña*, *Casas de Combarro*, *Pórticos de las Platerías*.

Además de estas telas, vi otras muchas por terminar en su taller, destinadas aún a ser enriquecidas, reforzadas, con la captación de nuevos valores cromáticos. **Folgar Lema** es un pintor sereno. Al atacar un tema, su preocupación de analizar las cosas por grandes masas y dentro de un sentimiento pictórico puro, define su temperamento original, de pintor que analiza los temas con un poder de sentimiento y profunda emoción. Esto es cosa rara en los artistas de los tiempos actuales, tan saturados de puro mercantilismo y falta de honradez estética.

Santiago de Compostela, octubre 1935.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

Hace tiempo, cuando hablé de **Joaquim Lopes**, aún quedaron por definir algunos aspectos de su Arte.

Afirmé yo que **Joaquim Lopes** es un pintor impresionista, verdadero continuador y heredero en Portugal de la pintura de paisaje de la escuela de **Silva Porto** y **Henrique Pousão**, dentro de un sentido renovado.

Visto que **Joaquim Lopes** se mantuvo ajeno al movimiento cubista y fiel a sus precursores **Silva Porto** y **Pousão**, su forma de pintar no se limitó a la técnica y a la visión utilizadas por esos maestros anteriores, sino que depuró su técnica impresionista en los ejemplos siempre renovados de los maestros que siguieron evolucionando después de **Courbet**, y mantuvo siempre su personalidad con brío.

Courbet que buscaba una cierta robustez en una determinada unificación de las masas y muchas veces en función de eso sacrificaba el color, no influyó en **Joaquim Lopes**.

Todos los maestros impresionistas que más atención prestaron a la luz fueron precisamente aquellos que más contribuyeron en la formación del temperamento de **Joaquim Lopes**. Es evidente que **Joaquim Lopes** es un pintor que da gran importancia a la luz. El detalle como elemento constructivo de un cuadro no le interesa, y si le interesa le da poca importancia.

Courbet iba unificando las masas por partes, partiendo del detalle. Los cuadros de **Courbet** no brillan por contrastes violentos de color, puesto que el artista se preocupaba esencialmente de las armonías profundas y delicadas. Esa consistencia y unidad de las masas de color y de los valores cromáticos de **Courbet** no influyeron en **Claude Monet** que no le daba importancia, absorbido siempre en ambientes de gran luminosidad y de contrastes vigorosos que resolvía con largas manchas de color.

Toda la pintura de paisaje anterior a **Claude Monet** se mantuvo siempre dentro de un sentido más o menos arquitectónico. Las masas poseían un equilibrio independiente del color. En **Rousseau**, **Millet**,



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2.

Daubigny, Courbet a pesar de ser pintores bastante revolucionarios, incluso también en **Corót**, un gran apasionado de los valores atmosféricos, la disciplina arquitectónica de las masas no perdió su importancia. Técnicamente, pues, **Joaquim Lopes** parte de **Monet**. Él también sabe imprimir a sus telas esa sensación momentánea, esa impresión lumínica y fresca de los momentos pasajeros. Para **Claude Monet** no existían temas, sino tan sólo momentos de la Naturaleza.

Es posible que la paleta de **Joaquim Lopes** nos reserve para época no muy distante una serie de sorpresas capaces de embriagarnos de esa luz plena que él tan bien sabe interpretar.

Joaquim Lopes no es un pintor que se haya dejado influir por exageraciones coloristas como **Hófer** o **Van Gogh**. Él posee (como **Gustávo Bacarisas**, cuyo dominio de la línea se revaloriza con el secreto de contener los colores) la intuición de la justa medida del color, esto es, detiene los colores en el tono justo. Esos colores utilizados en exceso por un artista inferior a él, o mezclados con menos armonía, producirían un efecto caótico.

Hay quien se atreve, desde una ignorancia obstinada, a decir que las telas de **Joaquim Lopes** han pasado de moda. Está claro que se puede concebir a **Joaquim Lopes** fuera de la estética impresionista. Pero el impresionismo no ha muerto, triunfó y es hoy una de las bases de la pintura moderna.

Sobre **Joaquim Mir**, el gran pintor catalán, situado dentro del mismo plano estético y técnico de **Joaquim Lopes**, dice **Eugénio d’Ors** que “sus creaciones pueden repugnar a nuestras predilectas concepciones teóricas, sin por ello, anestesiar nuestro sentido de la justicia”. Seamos, pues, también justos con **Joaquim Lopes**.

Joaquim Lopes representa una época hasta hoy aún no superada en la pintura de paisaje en Portugal. Él sigue siendo el intérprete más justo y sincero de nuestra luz.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um pintor portuense”, *Jornal de Notícias*, 9-5-1936, p. 2.

Salido, hace bastantes años, de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, el artista portuense que ahora expone en el Salón Silva Porto ha alcanzado por su esfuerzo la categoría de maestro en el Arte de pintar. Su técnica honesta se perfeccionó en la visión de **Marques de Oliveira**, de quien fue discípulo. El gran maestro lo trató con cariño viendo en él un temperamento delicado de artista, apasionado por las formas plásticas de los modelos, por sus líneas sinuosas que modelan esbelteces, elegancias o la anatomía atlética de algún trabajador curtido en las lides de la orilla del río.

Este artista es un estudioso persistente, sin abandonar el análisis concienzudo de sus modelos. Como profesor, pasa, por tanto, parte de su vida enseñando, él ha aprendido mucho, sin olvidarse nunca del consejo recibido de **Marques de Oliveira** de que el buen dibujo es la base, el esqueleto para una buena pintura. Con este concepto el artista sensato, concienzudo, ve disminuir las probabilidades de caer en indisciplinas que lo puedan llevar a desequilibrios o exageraciones desagradables.

Alberto Silva se ha dedicado últimamente con amor a la pintura. De su labor artística hablan los excelentes cuadros ahora expuestos con gran éxito en el Salón Silva Porto. Su esfuerzo se destina también a la enseñanza. Hace años que fundó la Academia Silva Porto frecuentada por bastantes alumnos que van allí a recibir sus valiosísimas lecciones siempre concienzudas.

Alberto Silva pintó algunos cuadros con paisajes de tonalidades finas, penumbrosas. Son cuadros dignos. Merecen ser citados *Gerez*, *A caminho do redil*, *Fim da tarde*, éste de tonalidades bastante justas, y *Serenidade*, lleno de poesía. Curiosos dentro de su ambiente son también *Casa no Souto*, *Douro*, *Rio Douro*, *Trecho no Douro*, y *Casa do Moleiro*.

Sus excepcionales aptitudes para las naturalezas muertas, género bastante difícil donde se han revelado grandes maestros, se confirma una vez más en esta exposición.

Las dos telas de las manzanas están espléndidamente bien pintadas. Las *Uvas* y *Peras* tienen realidad, relieve, buena comprensión de los modelos. Sus retratos tienen bastante carácter a pesar de pertenecer a una



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um pintor portuense”, *Jornal de Notícias*, 9-5-1936, p. 2.

fase anterior del artista de *Cabeça de velho*, que posee buena expresión y buen dibujo. Merece ser citado el excelente retrato de D^a Aurora Jardim Aranha, arriba reproducido⁵⁴, donde vive, palpitante de realidad, la figura gentilísima de la distinguida escritora.

Alberto de Silva, como pintor de marinas, también demuestra en la bella mancha *Marinha* ser un pintor capaz de abordar con éxito asuntos de peso en esta modalidad pictórica.

Por todo esto, que es mucho, merece especial mención entre los actos artísticos de 1936 la exposición de **Alberto Silva**.

ALVAREZ, mayo de 1936

⁵⁴ El artículo está ilustrado con una reproducción de un cuadro de Alberto Silva que tiene el siguiente pie de foto: Retrato de la distinguida escritora D^a Aurora Jardim Aranha. Cuadro de Alberto Silva en su exposición del Salón Silva Porto.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela-Impressão Nocturna”, *Jornal de Notícias*, 22-5-1936, p. 2.

La ciudad adormeció. El sonido austero y cadencioso de las campanas de la Catedral golpeó doce campanadas que se fundieron en el ambiente, imprimiéndole mayor tristeza. El pintor compostelano **Folgar Lema** me tocó en el brazo. Había llegado la hora de penetrar en el espíritu de la vieja ciudad.

¡Compostela! Largos siglos de historia encierran sus piedras tan pulidas por los dramas del tiempo.

Nos encontramos en *Rua Nueva*, poema de estética. Silencio profundo. Tan sólo se oyen nuestros pasos haciendo eco en el suelo empedrado. Surge una fila de arcos. Sentimos deseo de una canción. El equilibrio es perfecto. Una larga galería de arcadas: la atravesamos despacio, meditando. Su primera serie, a la derecha, *Rua Nueva*, es un poema acabado, larguísimo, indefinido, que sólo termina con la sorpresa de una nueva emoción: el pórtico románico de *Santa María Salomé*. La luz del farol que lo ilumina es mortecina. Los santos esculpidos tienen una expresión dolorosa de mártires retorcidos, pero convictos. Las imágenes se mueven, nos hablan en ritmos pausados de su sufrimiento sereno y eterno. Algunas expresiones son arcaicas; parecen adormecidas. Más arcos macizos despuntan: melancólicos, sombríos. Hay luces mortecinas. Silencio. La torre de *Santa María Salomé* asoma en manchas oscuras por detrás de las casas; nos acecha, nos sigue pero por fin se oculta serenamente, melancólicamente, fundiéndose con el tono negro de la noche.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela-Impressão Nocturna”, *Jornal de Notícias*, 22-5-1936, p. 2.

Al final de la *Rua Nueva*, ya cerca de la catedral, encontramos más penumbra, más sombra. El abandono es mayor. En una nueva hilera de arcadas, un grupo de tres arcos recién construidos con pretensión moderna, quiebra el ritmo de nuestro éxtasis.

“¡Qué bárbaros!” Le oigo decir al pintor **Folgar Lema**. Y un frémito doloroso quiebra, atraviesa nuestro espíritu. Pero después, junto a la catedral, la emoción se renueva. *Plaza de las Platerías*. Aquí la sensación de abandono es total. A la izquierda la *Casa del Cabildo*, masa de puro confusionismo barroco, equilibra la

belleza del conjunto. Fachada renacentista del *Tesoro*, toda en sombras. *Pórtico de las Platerías*, siglos XI y XII, románico perfecto, acabado. Filigranas de piedra. Sombras indecisas.

La *torre del Reloj* busca el cielo, soberbia y altiva, esbelta y serena; su majestad se pierde en la negrura de la noche. Vagamente se divisa en las portadas románicas de las *Platerías*, un ejército de ángeles y santos, de expresiones martirizadas que parecen despertar de su quietud granítica. Se diría que los oímos hablar, intercambiar entre ellos místicas palabras en un lenguaje confuso de sonidos bajos. Sus figuras de sueño se animan, parece que quisieran desprenderse de las paredes en dirección al cielo, entonando un cántico vago e indeciso. Una gradación de color, melancólica, desciende religiosamente sobre este cuadro de tonos profundos, volviendo más denso el misterio de las sombras. Una lluvia menuda, mansa y doliente comienza a humedecer la ciudad.

Subimos la escalinata de las *Platerías*, rodeamos la *Torre del Reloj*. Nos encontramos en la *Plaza de los Literarios*. *Puerta Santa* a la izquierda, siglo XVIII puro, con su cortejo de apóstoles esculpidos; unos parecen que rezan, otros, de expresiones inciertas, vagas, miran al cielo, otros hasta sonríen, pero de una forma triste, indefinida. Rematando la bellísima portada, la imagen de Santiago, vestido de peregrino, parece que nos mira con cierta atención.

A la derecha, la masa musgosa del Convento de San Pelayo, de líneas definidas pero frías. De lado a lado una luz débil reparte su claridad. Nos surge después la portada del mismo convento de San Pelayo, negra, confusa y una serie de callejuelas oscuras, mal empedradas, llenas de barro entre muros altos. Casas plúmbeas, altivas, pesadas. Paredes de caliza, derruidas, cubiertas de musgo. Altas chimeneas agujereadas, tejados negros. Más callejuelas para andar a tropezones, en un deambular constante, más que otrora fueron testimonios de esplendores y grandezas. Bajamos una calle de empedrado descoyuntado, y, a través de las líneas esbeltas y bien definidas de una arcada, contemplamos la maravillosa fachada de la Azabachería de la catedral, barroco 1750-1770, toda en sombras.

Profundamente absorbidos en la contemplación de estas visiones tan puramente compostelanas, no nos dimos cuenta del paso de las horas. Sonaron cuatro campanadas en la Catedral. Iniciamos el regreso por la *Rua del Villar*. Arcadas solitarias, austeras. Todo desierto, abandonado. Evocamos Bruges (sic) (¿Burgos?), Ávila, Toledo. La lluvia seguía cayendo, la ciudad quedó completamente dormida, muerta.

Santiago de Compostela- Dominguez Alvarez .

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Municipal. Caravaggio ou Ribeira?”, *Jornal de Notícias*, 20-6-1936, p. 2.

Con la desaparición de **Miguel Ángel** sobrevino en Italia una decadencia nítida, aunque la escuela de los **Carrácci** intentase perpetuar por medio de un sistema ecléctico, la fuerza de **Miguel Ángel. Caravaggio** fue quien reaccionó contra esa decadencia del idealismo, personificado en **Guido Reni y Guercino**. En **Doménico Zampieri (Domenichino)** esa decadencia de estilo se acentuó más, aunque sus obras poseyesen una ciencia bastante nítida de la realidad y de la composición.

Una manera fuerte, brutal, que más tarde habría de obtener extraordinario esplendor en el gran **Ribera**, fue implantada por **Caravaggio** con su realidad fuerte de episodios violentos, realistas en la concepción. Me refiero a su serie de telas con escenas de la vida miserable de los vagabundos y de las tabernas. Aunque la luz de sus cuadros sea bastante convencional, los efectos del color de los mismos, de una gran crudeza, son en su pintura un producto de contrastes violentos de claroscuro, aprovechados en un sentido escultórico, para dar un relieve desconcertante a sus personajes.

La influencia de **Caravaggio** en su época fue enorme, muchos pintores de la escuela de los **Carracci** fueron influenciados por su estilo, como los mismos **Guido Reni e Guercino**, pintores poco fuertes para sustentarse ante un estilo como el de **Caravaggio**.

Salvator Rosa un gran paisajista y pintor de batallas, tampoco consiguió escapar a la influencia dura de **Caravaggio**, aunque muchas de sus obras revelan una manera más amena como en el cuadro *Vista do golfo e cidade de Salerno*, preciosísima tela del Museo del Prado.

Esa manera dura, violenta, no la podemos encontrar en el ambiente dulce de Italia, poco propicio para personalidades como las de **Caravaggio**. Una prueba más para que acreditemos en el nítido convencionalismo de la luz de sus cuadros. El caso de **Caravaggio** es, pues, un caso nítidamente personal dentro de la pintura italiana.

En **Ribera**, al mirar las célebres cabezas de los apóstoles S. Paulo, S. Pedro, S. Simón, o el célebre *Martirio de S. Bartolomé* que se admira en el Museo del Prado, no se puede dejar de constatar que la fuliginosidad de **Caravaggio** ganó en **Ribera** una consistencia de ambiente que, en el italiano, se había, tal vez, diluido en un sentido un tanto ficticio, artificial.

Hablé del estilo de **Caravaggio** al referirme a la vigorosísima tela titulada *Dois anciãos dos primeiros tempos da igreja copiando o evangelho de S. Mateus*⁵⁵, reproducido arriba y que se puede admirar en el

⁵⁵ Efectivamente en DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto. II”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1936, p. 2. En ese artículo Dominguez Alvarez decía que este cuadro era uno de los más bellos del Museu Municipal de Oporto y que el crítico alemán Emil Pacuily, cuando estuvo en Oporto, en 1895? se lo había atribuido al célebre Caravaggio.

Museo Municipal de Oporto. Según parece, el crítico alemán **Emil Pacully** que en 1895 estuvo en Oporto, atribuyó este cuadro a **Caravaggio** o por lo menos a su estilo. No cabe duda de que esta tela posee un estilo “cavaragesco”, pero también parece no estar lejos del estilo del autor de *Martirio de S. Bartolomé*. Por lo menos eso parece demostrar la “ecencia” (sic) de su composición, de una robustez concentrada.

Cuadro de pocos personajes, tan sólo dos, revela una consistencia de tonalidad y ambiente muy semejante a Ribera. Ante esta tela, no debe haber quien niegue que su estilo corresponde mejor a la manera más condensada y a la dureza menos fuerte de **Ribera**, que a la dureza yerma, aunque brillante, de **Caravaggio**.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um quadro regional”, *Jornal de Notícias*, 4-8-1936, p. 2.

Varias veces me he referido al pintor **Joaquim Lopes** y a la necesidad de hacerle la justicia que merece.

En el paisaje ocupa, dentro de la pintura portuguesa contemporánea, un lugar indudablemente importante.

Dentro de un estilo impresionista, **Joaquim Lopes** resuelve los más arduos problemas de la luz. Sin despreciar el sentido arquitectónico de las masas, consigue llevar a buen término la captación de las más sutiles tonalidades, valorizando así, enormemente, el ambiente de sus cuadros.

La última vez que, en estas mismas columnas, me referí a este notable artista afirmé que “era natural que **Joaquim Lopes** nos reservase para época no muy distante una serie de sorpresas capaces de embriagarnos de esa luz norteña que él tan bien sabe interpretar”⁵⁶. Y no me engañé, visto que en ésta, su última obra —a pesar de ser un gran panel con un sentido más o menos decorativo—, no disminuyen sus brillantes cualidades de paisajista certero.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Crítica de Arte. Um quadro regional”, *Jornal de Notícias*, 4-8-1936, p. 2.

Feira minhôta es el título de la magnífica pintura reproducida más arriba⁵⁷ y que está destinada a la *Caixa Geral de Depósitos de Viana do Castelo*. Es una pintura que define bien el ambiente de una feria de la zona del Miño con toda su exuberancia cromática y riqueza de detalles. En él **Joaquim Lopes** se revela, una vez más, como un gran pintor de temas regionalistas. Con este trabajo **Joaquim Lopes** demuestra que su temperamento se encuentra en plena madurez estética, y que de su paleta, llena de vida aún, hemos de esperar en el futuro —esto para reafirmar una vez más mis palabras anteriores— más obras que nos sigan revelando la espiritualidad y el «savoir-faire» de este pintor tan notable que, desde hace años, se viene afirmando tan brillantemente.

⁵⁶ Efectivamente se refiere al artículo que publicó el 6 de abril de 1936, en el que se decía textualmente: “Es posible que la paleta de Joaquim Lopes nos reserve para época no muy distante una serie de sorpresas capaces de embriagarnos de esa luz plena que él tan bien sabe interpretar”. Obsérvese cómo en este artículo, al final de la cita, ha sustituido “luz clara” por “luz norteña” que era algo que también había dicho anteriormente, concretamente en un artículo aparecido el 25 de abril de 1934 en el que se refería a Joaquim Lopes como el pintor de la luz norteña.

⁵⁷ Como podemos observar en la reproducción del artículo, el mismo venía ilustrado con esta obra a la que se acompañaba el siguiente pie de foto: “*Feira minhôta* (fragmento-parte central). Magnífico panel decorativo, última obra del distinguido pintor Joaquim Lopes destinado a la *Caixa Geral de Depósitos de Viana do Castelo*.”

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Sensações de Arte. Um pintor celebre- Pablo Picasso.”, *Jornal de Notícias*, 29-8-1936, p. 2.

Hace poco tiempo expuso **Pablo Picasso** en Madrid unas veintitantas telas. **Picasso** no cambió de orientación. Se mantiene en línea cubista, pero más depurado, más ennoblecido. La espiritualidad de su obra es cada vez más intensa. Se torna grandiosa para quien la contempla. Sus nuevas creaciones, de una intensidad fuertemente creativa, nos aturde por la vida que emana de ellas.

Picasso es el ejemplo más perfecto de intimidad pictórica, pues sus telas revelan toda la vida interior del artista, sus visiones de una grandiosidad plástica extraordinaria.

Hay algo de dramático en las telas de este artista, algo palpitante, anormal, hay continuamente en el alma de **Picasso**. Una inquietud constante traspasa a través de su obra, continuamente renovada, depurada.

Picasso, el más extraordinario esteta de los últimos tiempos, tiene una mirada fulgurante. Sus ojos brillantes revelando la íntima inquietud de su espíritu, fijan el espacio en una actitud austera, decisiva.

Pablo **Picasso** dice que “el artista es un receptáculo de emociones, venidas de no importa dónde: del cielo, de la tierra, de un papel, de una figura que pasa, de una tela de araña, y que el pintor pinta por una necesidad urgente de descargar sus sensaciones y sus visiones”.

Hace bien poco tiempo escribió **François Lucen** en el *Marianne* de París que “**Picasso** no pinta para asombrar a sus contemporáneos ni para vender sus cuadros. Como la abeja que no puede hacer otra cosa, sino miel, **Picasso** pinta porque tampoco puede hacer otra cosa sino pintar”.

Nos dice también **François Lucen** que “las telas de **Picasso**, salidas de sus manos, no se convierten en objetos de colecciones o de museos; ellas conservan una existencia propia y revelan, cada vez más, la vida que encierran a todos los que tienen la oportunidad de mirarlas detenidamente. Él pinta con la misma naturalidad con la que el árbol da frutos. Su pintura encierra una riqueza cultural de profundidad conmovedora; el hombre que pinta esas telas está al tanto de todos los verdaderos problemas humanos y su sensibilidad vibra al soplo de todas las esperanzas y de todos los sufrimientos”.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Sensações de Arte. Um pintor celebre- Pablo Picasso.”, *Jornal de Notícias*, 29-8-1936, p. 2.

El Arte de **Picasso** es natural, intuitivo. Este gran pintor para realizar un cuadro no necesita pintar mucho. Las visiones se suceden continuamente en su espíritu, son traducidas a la tela y su pintura es estructuralmente, profundamente, humana. **Picasso** no es de ninguna manera un decorador. Él dice: “el día en que la pintura se compra y se coloca en las paredes, ésta adquiere una importancia de otro cariz y se vuelve ridícula. Toda la gente quiere comprender la pintura. ¿por qué no intenta esa gente comprender el canto de los pájaros? ¿por qué amamos un crepúsculo, una flor, todas las cosas que rodean al hombre sin buscar comprenderlas?

Aquí se ve que el Arte de **Picasso** encierra una gran fuerza, un gran ímpetu espiritual. Son telas que jamás se borran de la memoria de quien logra contemplarlas. Su recuerdo dura en nosotros eternamente. La pintura de **Picasso** revela la mayor fuerza espiritual. Es una pintura que nos emociona por su gran sinceridad. **Picasso** se satisface a sí mismo antes de pensar en agradar a los otros. Por eso su Arte nos muestra una estética pura, llena de generosidad y de fuerza. **Picasso** vive en sus telas que estéticamente son inconfundibles.

Hubo alguien que al hablar con **Picasso** se refirió, en cierta ocasión, a sus discípulos. El pintor respondió que en el Arte no existen discípulos, sino maestros. **Picasso** tuvo de hecho muchos imitadores que acabaron por matar toda la espiritualidad de la estética cubista. Aquí se demuestra que fuera de los iniciadores del cubismo como **Braque**, **Leger** o **Juan Gris**, con **Picasso** al frente, el cubismo puro deja de existir, y se vuelve decorativo, sistemático, intolerable.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto I”, *Jornal de Notícias*, 2-10-1936, p. 2.

En el Salão Silva Porto se encuentra actualmente abierta al público una exposición de grabados de varias épocas, lo que constituye un notable acontecimiento, dado el valor de algunos ejemplares, harto notables y dignos de ser admirados. Tenemos que agradecer al distinguido pintor **Alberto Silva** la agrupación inteligente de esos grabados y su cuidadosa selección para valorar y realzar este certamen.

El grabado es un género poco apreciado en Portugal por los aficionados al Arte, lo que es de lamentar, pues actualmente en el Salón Silva Porto los aficionados portuenses tienen ocasión de admirar algunos raros y bellísimos ejemplares, cuya adquisición aumentaría considerablemente el valor de sus colecciones de Arte.

En Portugal hay pocos artistas que se dediquen al grabado, de ahí la poca atención que los coleccionadores de Arte prestan a este género. Entre nosotros únicamente, en la actualidad, dos artistas, que yo conozca, de real mérito, se dedican a grabar con pasión e ímpetu certero algunas placas a aguafuerte. Ellos son, **Ortigão Burnay**, en Lisboa, y **António Costa**, en Oporto, siendo de la autoría de este último la notabilísima aguafuerte *Largo dos grilos* que figura también en la actual exposición del Salón Silva Porto y se reproduce en estas columnas. Es conocida de sobra la galería de notables grabadores desde los tiempos antiguos hasta la actualidad. Puedo recordar las notables reproducciones de **Goya**, uno de los mayores grabadores de todos los tiempos, inmortalizado, dentro del género, en sus magistrales series *Proverbios*, *Desastres de la guerra* y *Caprichos*. **Tiépolo** fue a la vez que pintor un extraordinario grabador que influyó en **Goya**. **Rembrandt** fue también como grabador considerado uno de los mayores, principalmente como técnico y de entre sus grabados puede citarse como uno de los más notables la *Ressurreição de Lázaro*. **Alberto Durero** fue uno de los más célebres grabadores del mundo, así como **Hans Holbein**, **Andrea Mantegna** y el célebre **Giovani Battista Piranesi**, joven arquitecto llegado a Roma con la embajada de Venecia a mediados del siglo XVIII. Educado en los severos cánones constructivos de Vitrubio, **Piranesi** supo expresar, como ningún artista, en magistrales aguafuertes, monumentos y ruinas de la antigua Roma.

En el siglo XVIII Francia tuvo dos grandes grabadores: **Jacques Callot** que dibujó y grabó con un realismo cruel escenas de mendigos y de guerra, y **Abraham Brosas**? En el siglo XVIII se afirman también en Francia dos escuelas de grabado muy importantes: una interpretaba en estampas la obra de **Watteau** y de **Boucher**; la otra, retratos históricos. Los procesos son variados y los principales nombres que se destacan son **Laurens Cars**, **Lepicie**, **Flipart**, **Ficqlaet?**, **Gravelot**, **Eisen**. El Arte del grabado, en sus variados procesos, toma un desarrollo notable en el siglo XIX, que surge lleno de diversas corrientes de ideas. El Neoclasicismo con **David** e **Ingres**; el Romanticismo con **Delacroix**; la vuelta a la Naturaleza con **Corot**, **Millet** y **Rousseau**; el Realismo inspirado en la pintura española con **Manet**, **Courbert** y **Degas**; el Impresionismo con **Monet**, **Pissarro**, **Renoir** y **Cezanne**; el Simbolismo con **Puvis de Chavannes**, **Odilon**

Redon y **Maurice Denis**; y, en fin, entrando ya en el siglo XX, el Cubismo con **Picasso** y el Fauvismo con **Henri Matisse**. Muchas de las obras grabadas por estos artistas superan en vigor y en expresión las obras pintadas por los mismos. El verdadero mérito del grabado moderno es la inspiración directa de la Naturaleza.

Muchos maestros del siglo XIX, pintores, grabadores y escultores se inspiraron en los maestros pasados. Así **David** combate la afectación de los maestros galantes apoyándose en el Arte antiguo. **Ingres** se transforma en discípulo de **Rafael**; **Prudhom** evoca **Le Corrège**; **Corot** recuerda a **Claude Lorrain**, **Alphonse Legros**, **Holbein**, **Charles Jacque**, **Van Ostade**, **Ribot**, **Ribera**, **Eduardo Manet** se inspiró en **Goya**. **Delacroix** viene de **Rubens**; **Seymour Haden** de **Rembrandt**; **Hellen de Watteau**. **Rodin** procura elementos en el Arte griego y en el Renacimiento; **Puvis de Chavannes** los encuentra igualmente en el Renacimiento; y **Meryon** sigue al holandés del siglo XVII **Renier Zeeman**, como su verdadero maestro. A medida que nos acercamos a los tiempos actuales van surgiendo artistas de gran mérito que practican el grabado dentro de sus variados procesos. Así, podemos citar, entre otros muchos, a **Fantin Latour**, **Wistler**, **Jacquemart**, y el extraordinario ilustrador **Gustavo Doré**; los impresionistas, entre los cuales **Pissarro**, **Sisley**, **Guillaumin**, **Cézanne**, **Van Gogh** y **Besnard** así

como **Puvis de Chavannes**, **Gustavo Moreau**, **Gauguin**, **Odilon Redon**, e incluso, **Rodin** y **Carriére**. Son muy notables como dibujantes litográficos **Willems**, **Jules Cheret**, **Steinlein**; **Augusto Lepère** es un delicioso paisajista, un notable grabador en madera. En *ponta seca* tienen el lugar marcado **James Tissot** y **Marcellin Desboutin**. Son también notables artistas, con gran fantasía y conociendo a fondo el oficio **Henri Guérard**, **Joseph de Nittis**, **Henri Boutet**, **Felix Buhot**. Forain se revela un satírico bien destacado. Admirables son también **Théodule Ribot**, **Antoine Vollon**, **Toulouse-Lautrec**, **Paulo Hellen**, el grabador de los elegantes, y muchos otros de real valor. Son también muy notables en aguafuerte **Méryon** y **Rafaëlli**.

Fantin Latour formó parte de un grupo de artistas con **Legros**, **Bovin**, **Manet**, **Wistler**, **Bracquemond**. Al contrario que **Legros**, **Bracquemond** o **Wistler**, que se revelan admirables aguafortistas, **Fantin Latour** debe su celebridad a la fotografía. Y tenemos también a **Honoré Daumier** a quien se debe, en parte, la evolución del Arte moderno. **Daumier** grababa con una naturalidad



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto I", *Jornal de Notícias*, 2-10-1936, p. 2.

extraordinaria y sin recurrir a trucos o burlas propias de los aventureros del Arte. Francia es el país donde hasta hoy más se ha desarrollado el Arte del grabado en sus diversos procesos. Pero en otros países como Alemania, Inglaterra, Bélgica, España, Holanda, los países escandinavos y americanos, el Arte de grabar alcanzó, principalmente entre finales del siglo XIX y principios del XX un desarrollo considerable. Así, en Bélgica podemos citar espléndidos grabadores como **Felicien Rops**, **Fernand Khnopff**, **James Ensor**, **Henry de Groux**, **Braeheler**. En Inglaterra brillaron, entre otros muchos, en la época romántica, en la estampa original, **Tomás Girtin**, **Crome**, **Cotman**, **Geddes**, **Dadiv Wilkie**, con trabajos sobre costumbres españolas, y **J. M. W. Turner**. También destaca en esta época el célebre grabador **Francisco Bartolozzi**, como notable traductor de las obras de los pintores ingleses y **R. J. Lane**, como intérprete de las obras de **R. J. Lawrence**. Notables grabadores de valor son también **Samuel Causins**, **Henry Alken**, **James Gibray**, que se destaca entre los grabadores caricaturistas, **Bonington** y **Charles Keene**. Entre los más reputados grabadores de Inglaterra pueden citarse **David Young Cameron**, nacido en 1865, **Frank Brangwyn** y **M. Bone**. En España, sabemos que **Goya** fue la gloria del siglo XIX con su genio de pintor y grabador. Otros artistas importantes, también grabadores, fueron **Fortuny**, **Zuloaga**, **Espina** y **Capo**. Actualmente tienen su lugar en el aguafuerte **Castro Gil**, **Julio Prieto**, **Enrique Brañez**, **Esteve Botey** y otros. En Italia tenemos a **Raphael Morghen**, fallecido en Florencia en 1838, cuya reputación se debe a haber traducido la *Ceia* de **Leonardo da Vinci**; **Guiseppe Longhi**, **Pavlo Toschi**, que estudió en París con **Bervie**. Entre los aguafortistas tenemos a **Mosé Bianchi**, fallecido en 1904, a **Casanova** y, actualmente, a **Celestini**. En Holanda podemos citar a **Herman Fock**, **David Blés**, aguafortista y litógrafo, **Emaüs de Micault**, **Leendert Overbeck**, de Harlem, **Willem Roelofs**, de Amsterdam. A partir de 1870 se inició una época próspera para el aguafuerte en Holanda. Se destacaron también los holandeses **J. Barthold Jongking**, **Josef Israëis**, **Charles Storm** y, actualmente, una espléndida serie de óptimos grabadores, entre los que destaca **Bauer** como uno de los más originales. En Alemania, en el siglo XIX, surge una serie de grabadores de gran valor, entre los cuales aparecen los nombres de los pintores **J. F. Overbeck**, y **Von Kaulbach**. Entre tanto, ya en el siglo XX, nos aparece **Max Klinger**, fallecido en 1920, con importantes obras grabadas, y **Max Liebermann**, excelente pintor de la escuela impresionista que también grabó y litografió, **Max Slevogt**, espléndido ilustrador, de una espontaneidad rara, y otros. Suiza también dio excelentes artistas, siendo aún uno de sus nombres más reputados **Rodolphe Töpffer**, fallecido en 1846; habiéndose destacado también hasta la actualidad innumerables grabadores notables. Para terminar, diré que en los países escandinavos hace unos sesenta o setenta años no había pintura que estuviese a la altura de la literatura de Ibsen, de Strindberg, de Bjoerson, Tröding Ahlgren. Su Arte no era sino un pálido reflejo del Arte alemán. Hoy ya se puede hablar con plenitud de ese Arte, en el que los nombres de **Karl Larsson**, **Thanlow**, **Munck**, **Osterlind**, **Kroyer**, **Hammer Shog**, **Hagberg**, **Werenkiold**, **Sindnig**, **Ekstrom**, **Wordstrom**, **Borg**, **Johanson**, **Skanberg**, **Eyolff**, y otros, son de sobra conocidos en Europa y muchos de ellos considerados maestros universales. Uno de los más populares fue **Anders Zorn**, sueco, fallecido en 1922. **Zorn** fue un gran pintor, un extraordinario grabador y un retratista admirable. Estudió en diversas capitales de Europa y fue un gran admirador de **Velázquez** de quien recibió una vasta influencia.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto II”, *Jornal de Notícias*, 8-10-1936, p. 2.

En la exposición del Salão Silva Porto hay ejemplares notables en varios géneros, como litografías, xilografías, “mezzotintas”, aguafuertes, grabados a buril, etc. Destacan como ejemplares notables, *Inferno* y *Paraíso*, que reproducen dos célebres pinturas que decoran la catedral de Orvieto, de la autoría de Lucas Signorelli, gran pintor italiano del siglo XV, de una gran energía de forma, autor también del célebre cuadro *Educação de Pan*, del museo de Berlín. La que representa el *Inferno* está grabada magistralmente por **Gio Batta-Leonetti**, y la que representa el *Paraíso* está grabada por **Francesco Morelli**. Estos dos ejemplares son, tal vez, los mejores de la exposición. Es también muy notable un grabado que representa a S. Lucas, realizado por **Marcos Pitteri** y extraído de una pintura de **Piazzeta**. Otro espléndido grabado es *Tempestad* de **J. Vernet**, pintor francés del siglo XVIII, grabado por **Le Bas**, célebre grabador (1707-1783) que tuvo muchos discípulos, entre los que se puede citar a **Eisen**, **Ficquet Moreau**, **Le Jeune** y otros, sobre los cuales ejerció gran influencia en su época. Reproduciendo el cuadro del mismo pintor **Vernet**, también podemos admirar en esta exposición *Viajantes aterrorizados pela tempestade*, bellamente grabado por J. J. Avril. Preciosísima de composición es *La pesca del cocodrilo*, que reproduce una espléndida pintura de **Boucher** (1704-1770), bellamente grabado por P. P. Moles. También hay algunos ejemplares espléndidamente grabados por Edelinke, que reproduce cuadros de C. Le Brun, entre ellos uno de composición suntuosa. Charles Le Brun, pintor francés del siglo XVII, cuyas composiciones se resintieron del peso del academicismo, fue un dibujante de gran estilo y un inteligente decorador. También grabado por Edelinke de manera magistral está *A virgem aos pés da cruz*, reproducida arriba⁵⁸, interpretación de un cuadro de Philippe de Champagne, pintor natural de Bruselas, pero perteneciente a la escuela francesa del siglo XVIII y del cual hay admirables retratos en el museo del Louvre. De gran valor es también un ejemplar que representa a la célebre estatua de Laoconte, grabado por Bervic que fue discípulo del célebre grabador Wille (1715-1807). Igualmente de valor, grabado por el célebre Francisco Bartolozzi, es un original de Guercino (1591-1666), pintor italiano de la escuela de los Carracci y uno de los representantes de la escuela holandesa. De J. J. Flipart, grabador del rey de Francia en 1872 hay un bellissimo grabado *Le combat des Lapithes et des Centaures*, extraído de una pintura de Bon Boulongne. Una composición notable es *Angélica e Médoro*, interpretación



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto II”, *Jornal de Notícias*, 8-10-1936, p. 2.

⁵⁸ Esta ilustración llevaba el siguiente pie de foto: *A virgem aos pés da cruz*. Bellísimo grabado de Edelinke que reproduce un cuadro de Philippe de Champagne de la escuela francesa del siglo XVII y que figura en la exposición del Salão Silva Porto.

de una pintura de J. Raoux, grabado por el excelente grabador De Launay. Hay otro grabado espléndido, también con el mismo asunto, extraído de una composición de Teodoro Mateini y grabado por Gio Feto Veneto. Una notabilísima composición grabada por Audran es un paisaje de Elblia que reproduce una pintura de Nicolás Poussin (1591-1665), considerado de los mejores artistas franceses del siglo XVII, cuyas escenas bíblicas se cuentan entre las más hermosas ilustraciones de la historia sagrada.

Muy importantes y de gran valor son cuatro litografías de Bague que reproducen cuatro obras de Hans Holbein (el Joven), célebre pintor de la Escuela alemana (1498-1554): entre ellas el célebre retrato de Erasmo del museo del Louvre. Destacan también las copias de los célebres cuadros de Velázquez. Felipe IV de España y su esposa Doña Isabel de Borbón, dibujados y grabados por el célebre grabador Francisco de Goya en 1778. Es muy curioso un grabado de Venturini que reproduce una composición de Zampieri (Dominichino) 1581-1641, pintor italiano, del estilo de los Carracci, escuela de Bolonia.

No se puede dejar de citar, como técnica extraordinaria de grabado, un ejemplar de G. R. Levillain en 1797, que reproduce un ejemplar de Velázquez. Es también curioso un grabado de P. C. Canot, extraído de una pintura de Jean Pillement, pintor francés que residió mucho tiempo en Portugal y de quien el Museo Municipal de Oporto posee una notable colección de cuadros al óleo y a pastel, sobre los cuales, aquí, en estas mismas columnas, hace tiempo hice algunas referencias. Merece también referencia un excelente grabado, que reproduce un retrato de Fernando VII de España a caballo, pintado por el célebre pintor retratista español de la época del romanticismo Vicente López, pintor de cámara del rey en 1814 y grabado por Tomas Lopes Finguidamos también grabador de cámara. Muchos otros notabilísimos grabados revalorizan esta exposición, algunos reproducen retratos históricos, y otros, composiciones de **Rubens**, Lucas Giordano, Van Dick, Tiepolo, Angelica Kauffman, Salvador Rosa y otros.

Figuran también en esta exposición dos litografías, retratos, de la autoría de los espléndidos maestros portugueses que fueron Guilherme y João Correia, soberbios de técnica y expresión. Y también algunos aguafuertes de António Costa, Alberto de Souza y Marques de Oliveira. Los aguafuertes del gran maestro fallecido Marques de Oliveira son un mimo de finura y certeza de ejecución, representan dos de los admirables retratos, de expresión profunda, propia del Arte inconfundible de este maestro. De este mismo artista hay un grabado a punta seca, *Scena de interior*, interesantísimo en su composición. Muy curioso *Barcos no Douro* de Alberto de Souza, y notabilísimo, desde todos los puntos de vista, sobriamente grabado, con sentido moderno, es *Largo dos Grillos*, de la autoría de António da Costa, artista que se está afirmando últimamente de una manera notable en este género.

Es por tanto digna de ser visitada por los aficionados portuenses esta inédita e importante exposición de grabados. Hagamos votos para que no sea la última.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. Três quadros célebres. Três factos históricos”, *Jornal de Notícias*, 7-12-1936, p. 2⁵⁹.

Desde que se contempla la tétrica visión de **Goya** en el cuadro *Fusilamientos de la Moncloa—1808* nos recorre un trágico escalofrío y una tristeza infinita invade nuestro espíritu. Es un cuadro histórico y en él vemos estampada toda la ferocidad de las guerras que minaron España.

Los fusilamientos en masa que vemos en este cuadro encierran un intenso dramatismo. el dinamismo trágico que Goya consiguió imprimir a esta obra sólo puede ser igualado, pero no superado, por la obra del mismo autor *O Patíbulo* que se conserva en el Museo de Lille.

Los fusilamientos de la Moncloa—1808 representa una de las más tristes páginas de la historia de las guerras que Napoleón sustentó en la Península. Este cuadro puede ser considerado uno de los mejores de Goya. Quien haya contemplado esta obra, donde el espíritu sombrío de Goya se revela de una manera profundamente realista, nunca lo podrá olvidar con facilidad. El asunto que Goya trató en este cuadro tiene origen en el siguiente hecho histórico: Napoleón ordenó a Joaquim Murat que cercase Madrid y ocupase los puntos estratégicos con veinticinco mil hombres. El 23 de marzo de 1808 Murat, al frente de las tropas escogidas, entró y se instaló en Madrid. El instinto del pueblo adivinó las intenciones y los propósitos de los huéspedes y vio con desasosiego que el rey se encaminaba a Bayona para saludar a “su íntimo y augusto aliado” el emperador de los franceses y rey de Italia. El día uno de mayo Murat fue pintado al pasar con sus tropas por la Puerta del Sol. El día dos la población de Madrid comenzó a rebelarse desde las primeras horas de la mañana al tener conocimiento de que el infante D. Francisco, que era todavía un niño, lloraba porque no quería salir de Madrid. Rucher, ayudante de Murat, fue al Palacio Real para acelerar, o, tal vez, para demorar, la salida del Infante. La multitud se abalanzó sobre Rucher y sobre el general Lagrange, que milagrosamente escaparon con vida. Murat, que sabía que la guarnición de Madrid no pasaba de tres mil hombres, mandó al local del tumulto un batallón con dos piezas de artillería, cuyo jefe disparó sin previo aviso a la multitud indefensa. Madrid se estremeció ante aquella brutal agresión y la revuelta tomó fuerza justamente con la sed de vengar y castigar la ofensa.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Temas de Arte. Três quadros célebres. Três factos históricos”, *Jornal de Notícias*, 7-12-1936, p. 2

⁵⁹ Como podemos observar en la reproducción del artículo, el mismo está ilustrado con el siguiente pie de foto: *Los fusilamientos de la Moncloa— 2 de Mayo de 1808*, uno de los más extraordinarios cuadros de Goya que se conserva en el Museo del Prado en Madrid.

La desesperación llevó a improvisar como armas los más variados utensilios y herramientas. Rápidamente Murat preparó la represión. La temida guardia imperial de los veteranos napoleónicos se lanzó a acuchillar a los grupos, mientras que los mamelucos y los lanceros polacos saqueaban las casas y degollaban a todos los que encontraban. La población, dispuesta a morir, combatió furiosamente contra las tropas imperiales haciéndose cargo de la defensa del parque de artillería. Allí, entre muchos héroes anónimos, se destacaron para siempre tres figuras: los oficiales de artillería Daviz y Velarde y el de infantería Jacinto Ruiz que bravamente resistieron al enemigo, teniendo que sucumbir ante la fuerza numérica de sus tropas. A esto le siguió la matanza, la publicación del bando que condena al fusilamiento a todos los apresados durante la revuelta, a todos los que conservasen armas sin licencia especial y a los distribuidores y autores de los folletos que incitasen a la rebelión. Toda reunión de más de ocho personas sería pasada por las armas y quemada la aldea o villa en la que fuese asesinado un francés. Los encargados de ejecutar las órdenes de Murat se excedieron en crueldad en la aplicación del bando. Toda la tragedia de esa fecha sangrienta que duró desde la tarde del dos hasta la madrugada del tres de mayo, y en la que las tropas de Murat abatieron sin piedad a los madrileños, hombres y mujeres, viejos y jóvenes, que tuvieron la osadía de rebelarse —toda la trágica visión de esa tétrica noche está magistralmente fijada por **Goya** en esa tela extraordinaria. El ambiente es terrible. Es de noche y a lo lejos y al fondo se ven las casas de la ciudad. Los condenados van llegando, hay gritos, gestos implorantes, las descargas se suceden. Abatidos, en ríos de sangre, los cadáveres se amontonan. He aquí el momento inmortalizado en esta tela de una concepción magistral. Sólo **Goya**, únicamente, lo podría hacer con su espíritu fundamentalmente realista. **Goya** recogió los mejores elementos de **Velasquez** y **El Greco**. Se puede afirmar, sin error, que **Goya** fue el mayor intérprete de la vida del pueblo español de su tiempo.

Otro cuadro célebre que aborda un tema idéntico es el *Fusilamiento del general José Maria de Torrijos y sus compañeros*, ocurrido en 1831 en Málaga. Este cuadro se debe al magistral pincel de **Antonio Gisbert**, gran pintor español de la época de **Sorolla** y **Bastida**, **Muñoz Degrain**, **Rosales**, **Fortuny**, **Domingo Marques**, **Álvarez Sala**. Esta obra que se conserva en el Museo de Arte Moderno de Madrid, es uno de los más notables cuadros de Antonio Gisbert, entre los que destaca también *Los comuneros de Castilla*, que se encuentra también en Madrid en el congreso de los diputados. El *Fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros* es un cuadro de composición admirable, profunda, sus personajes están imbuidos en una gran expresión real y de una gran tragedia interior. La figura del general Torrijos, listo para ser atravesado por las balas, se corresponde con la expresión histórica de un hombre que vivió buscando heroicamente morir.

Por último, con el mismo tema, uno de los cuadros más notables que se puede citar, el *Fusilamiento del Emperador Maximiliano*, de la autoría de **Eduardo Manet**, uno de los mayores maestros precursores del impresionismo y cuya técnica se inspira en **Velazquez**. Este cuadro representa el momento en el que el emperador Maximiliano de México, fusilado en Querétaro, recibe la descarga del pelotón que lo fusila y su figura altiva se mantiene aún de pie en actitud serena. Es un cuadro que también nos impresiona profundamente. Su técnica, de una gran maestría, la bellísima composición y el colorido propio y

verdaderamente digno de una extraordinaria paleta, de este gran maestro de la pintura francesa contemporánea, hacen de este cuadro una de las más importantes obras de **Eduardo Manet**.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Contemporânea. Uma exposição póstuma do pintor Marques d’Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 25-12-1936, p. 2.

En el Salón Silva Porto, se inaugura pasado mañana una exposición póstuma de las obras del gran pintor **Marques de Oliveira**. Esa exposición debe quedar como un acontecimiento destacado en la vida artística de Oporto, dada la categoría de las obras de **Marques de Oliveira**, un gran maestro de la pintura, que formó a generaciones de discípulos, artistas que tanto han ennoblecido y ennoblecen al Arte portugués, entre los cuales se puede citar a **Acácio Lino**, excelente decorador y pintor histórico; **Joaquim Lopes**, el espléndido paisajista norteño de tonalidades vibrantes en cuyos cuadros hay reflejos de deslumbrante alegría cromática; el añorado pintor **Cândido da Cunha**, el poeta de las tintas de la tarde; **Alberto Silva**, una delicadísima sensibilidad de artista, **Aurelia de Sousa**, que fue un rico temperamento de pintora; **António Costa**, una personalidad definida de aguafortista y pintor, **Júlio Ramos**, **Henrique Medina**, el tan pronto malogrado **Soares Lopes**, **Sofia de Sousa**,

Margarida Costa, y muchos otros más, cuyos nombres honraron al gran maestro, formando una pléyade de temperamentos definidos que tanto enriquecieron el Arte portugués de estos últimos tiempos. En el Salón Silva Porto, cuya luz se presta admirablemente para hacer resaltar los bellos cuadros de **Marques de Oliveira**, tendremos ocasión de apreciar un conjunto notable de obras en las que ampliamente se afirma la técnica admirable del ilustre pintor que tanto dignificó el Arte portugués.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Contemporânea. Uma exposição póstuma do pintor Marques d’Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 25-12-1936, p. 2.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição retrospectiva de Marques d’Oliveira no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 7-1-1937, p. 2.

La exposición retrospectiva de las obras del fallecido pintor **Marques de Oliveira** es el primer acontecimiento artístico del nuevo año, digno de nota. Las paredes del Salón Silva Porto están ahora consagrando la memoria de este gran maestro portuense de la pintura. A **Marques de Oliveira** aún no se le hizo verdadera justicia. Se puede decir que él fue el maestro de los maestros, pues innumerables discípulos suyos han alcanzado desde hace mucho una posición definida en el Arte portugués contemporáneo.

A medida que fueron pasando las épocas de las estructuras románticas con el tierno **Vieira** y el gran **Sequeira**, nos surgen las figuras de **Guilherme** y **João Correia**, los disciplinados maestros de una estética destacadamente realista y primeros maestros de **Marques de Oliveira** cuya personalidad, siguiendo una natural evolución estética aún recibió influencias de los primeros maestros impresionistas **Corot**, **Rousseau**, **Daubigny**. Esas mismas influencias se encuentran más claras y definidas en el gran paisajista **Silva Porto**. En **Marques de Oliveira** se diluyen en un sentido más ponderado, menos liberado de las influencias de **Guilherme** y **João Correia**.

Estructuralmente, **Marques de Oliveira** no era un romántico. Su pintura nos traducía primero una severidad de línea, no exenta de elegancia y de gracia, y después una cierta austeridad de color casi toda apoyada en las tonalidades de sombra. **Marques de Oliveira** era un gran maestro de la media tinta, de las tonalidades de transición poco violenta. **Marques de Oliveira** adoraba tal vez a **Rembrandt** el gran maestro flamenco del claroscuro; **Chadin** y el encanto de su fina sensibilidad; **Reynolds** y su delicada elegancia; y de **Velázquez** fue su ímpetu, la maestría profunda, la rica psicología, lo que más le gustó.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte retrospectiva. Os quadros de Marques d’Oliveira no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-1-1937, p. 2.

En 1873 **Marques de Oliveira** partió para París como becario del Estado. Allí encontró los más sólidos amparos del Arte francés contemporáneo: **J. P. Laurens**, pintor histórico; **Decamps**, uno de los mayores coloristas franceses; **Corot**, el admirable paisajista de las sutilezas de la mañana y de las brumas de la tarde; **Manet**, el gran maestro impresionista; **Courbet** uno de los más sólidos pintores franceses; **Donat**, cuya pintura se apoyaba toda en **Velázquez** y **Ribera**; **Fantín Latour**, **Hebert**, **Cormon** y otros como **Bouguereau** y **Cabanel** que con su pintura un poco dulce y artificial no consiguieron influir a **Marques de Oliveira**.

El gran maestro vino de París técnica y estéticamente consolidado. De sensibilidad delicada tenía propensión al detalle. Su delicadeza de toque era notable, revelando una maestría profunda e imprimiendo a su pintura una belleza subjetiva. En el paisaje era un maestro notabilísimo. A él se deben espléndidas perspectivas que en aquella época sólo serían, tal vez, igualadas por **Corot**, el personalísimo poeta de las transiciones sutiles; aguas, que sólo **Daubigny** conseguiría reproducir en la tela; arboledas, que únicamente **Constable**, el excelso paisajista inglés, sería capaz de modelar y de darles consistencia pictórica.

Marques de Oliveira era un temperamento recatado; en algunas de sus telas hay un reflejo de melancolía profunda que no toda la gente sabe sentir. Ciertos aspectos de su paisaje emocionan por su profundidad y poesía.

Dejó cuadros espléndidos entre los cuales podemos citar los notabilísimos paneles decorativos del Palacio de la Bolsa [en Oporto].

En la presente galería del Salón Silva Porto hay cuadros bellísimos que deben interesar mucho a los admiradores de **Marques de Oliveira**. Los museos portuenses, prestando homenaje a la memoria de este gran maestro de la pintura, deberían adquirir algunos de los mejores cuadros ahora expuestos enriqueciendo así sus colecciones.

Dominguez Alvarez.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte retrospectiva. Os quadros de Marques d’Oliveira no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-1-1937, p. 2.

En la exposición de **Marques de Oliveira**, patente en el Salón Silva Porto, hay cuadros magníficos. Si bien no son, en gran parte, obras definitivas (al menos consideradas completas por su autor), lo cierto es que en esas pequeñas notas de viaje hay ambientes pictóricamente bien definidos como podemos ver en *Duas impressões de viagem*, *Impressões de viagem—Roma*, *Pochade*, *Quatro impressões de viagem*, *Estudo*, *Rua central de Barbison*, *Paisagem* y *Seara*.

En *Marinha—Povoa de Varzim* encontramos admirables tonalidades, de una frescura matutina. La *Rua da igreja—Agueda*, nos muestra una callejuela de aldea en tonos de barro. Dos espléndidas notas espontáneas son *Santa Maria—Viana de Castelo* y *Ribeirinho—Campanhã*. También como notas espontáneas y ejecución justa son notables *Igreja de Espinho*, *Casebras—Povoa de Varzim*, *Meda*, *Estudo*, *Paisagem — Agueda*, *Barbison—França* y *Agueda*.

Además de estas impresiones momentáneas, podemos citar en primer plano el cuadro *Ramalhete*, de tonos finos, y certera y equilibrada composición. En este cuadro, de ejecución espléndida, brilla con toda la fuerza la notable maestría de Marques de Oliveira. También los bocetos *Na praia—Povoa de*

Varzim, *Napolitana*, *Estudo para a decoração da Bolsa*, *Estudos* números 43 y 47 del catálogo y *Estudo para o quadro Cefalo e Procris*, son espléndidos. En su ejecución, el artista recogió una serie de elementos pictóricos que los valora mucho y que más tarde serían destinados tal vez a un mayor desarrollo plástico.

Algunos cuadros con paisajes y marinas, además de los citados, deberían quedar en museos portugueses, como por ejemplo *Napolitana*, número 54 del catálogo, bello estudio de una cabeza de muchacha. *Paisagem*, número 44 del catálogo, espléndido trecho; *Paisagem*, número 6, de tonalidades tristonas y lleno de poesía; *Cabeça de napolitana*; *Lagôa—Algarve*, linda callejuela de un barrio pobre, llena de sol; *Margens do Oise—Anvers (1875)*; *Paisagem*, número 34, bellissimo detalle; *Flor agreste*; *Casa de pescadores—Agueda*; *Auto-retrato*; *Paisagem*, número 64 y *Povoa de Varzim*.

La exposición, que se cierra dentro de pocos días, es una muestra del valor del gran maestro Marques de Oliveira que, incontestablemente fue uno de los mayores nombres de la pintura portuguesa contemporánea.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte retrospectiva. Os quadros de Marques d’Oliveira no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-1-1937, p. 2.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Antiga. Um painel do século XVIII”, *Jornal de Notícias*, 14-1-1937, p. 2.

Se encuentra actualmente, en el Museo Soares dos Reis, en exposición, un notable panel de la autoría del pintor del siglo XVIII **Pedro Alexandrino de Carvalho**. Esta bellísima pintura que pertenece al Monasterio de Grijó y mide ocho metros de alto por cuatro de ancho, se encuentra en lamentable estado de conservación. Por iniciativa de la comisión de culto de la feligresía de Grijó y de los delegados del Consejo Superior de Bellas Artes de Oporto y de Gaia, fue mandada restaurar. El pintor **Lauro Corado** se encargó de la restauración, a pesar de joven, supo vencer con brillo las innumerables dificultades que presentaba el trabajo, lo que equivale a un verdadero triunfo. Este admirable panel representa *A Transfiguração de Cristo, no monte Tabor* y fue pintado por **Pedro Alexandrino** en 1795.

Pedro Alexandrino de Carvalho nació en Lisboa en 1730. En 1778 hizo el gran cuadro que representa al Salvador del Mundo, para la Catedral de Lisboa. Trabajó inmensamente para iglesias y conventos. A él se refieren algunos eruditos como **Cirillo** y **Taborda**. El primero nos dice al respecto de **Pedro Alexandrino**: “...no hay templo o convento moderno donde no se encuentren muchas cosas de **Pedro Alexandrino**”. Se refiere, evidentemente, a los templos y conventos de Lisboa, pues en el norte, existe un número muy limitado de pinturas de **Pedro Alexandrino**. **Taborda** refiriéndose también a este notable artista nos dice: “No podemos ver sin asombro las innumerables pinturas que adornan casi todas las iglesias de esta capital, y muchas del Reino. Ofrecen claro testimonio de la gran presteza e ingenio, que admiramos en **Pedro Alexandrino de Carvalho**. Su pincel es libre, los colores vivos, y tiene natural propensión a pintar con singular belleza a los niños, que dan tanta gracia a sus composiciones y que en verdad encantan y hacen más apreciado su talento”.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Antiga. Um painel do século XVIII”, *Jornal de Notícias*, 14-1-1937, p. 2.

Pedro Alexandrino que falleció en 1810, fue un artista notable en la pintura del siglo XVIII, no sólo por la estructura vigorosa de sus composiciones, sino también por el colorido agradable y enérgico, pero de sobrio dibujo. El magnífico panel ahora en exposición en el Museo Nacional Soares dos Reis, no escapa a estas características. Estará expuesto hasta el próximo día 16, fecha en que va a ser transportado para el Monasterio de Grijó donde será nuevamente colocado.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Impressões de Arte. Frei Carlos e Patinir ”, *Jornal de Notícias*, 4-3-1937, p. 2.

Una de las joyas artísticas más bellas que posee el Museo Soares dos Reis es, sin duda, el cuadro *S. Jeronimo*, de la autoría de **Frei Carlos**. Cuadro muy importante de la Escuela Portuguesa del siglo XVI, marca una característica de tendencia nítidamente flamenca. Al mirarlo, no es posible evitar que nos venga a la cabeza el nombre de **Joaquim Patinir** (1485-1524), uno de los primitivos flamencos que mejor comprendió el paisaje, no sólo como complemento de las figuras, sino incluso como algo que las supera.

Es grande la influencia y fuerte la filiación que **Frei Carlos** toma de los pintores flamencos. Contemplando el cuadro de **Frei Carlos**, vemos que el paisaje de fondo tiene una gran importancia y que toda la estructura de la composición se ha pintado dentro del sentimiento de la escuela de **Joaquim Patinir**.

La analogía entre **Frei Carlos** y **Patinir** es enorme en ese cuadro, en el que la delicadeza del fondo es notable por su perspectiva y poesía e, incluso, por el ambiente, fino y suave, que envuelve todo lo que rodea la figura de S. Jerónimo. Las características de **Patinir**, en la manera de dominar el ambiente y en la especial importancia que da al paisaje. En el cuadro de **Frei Carlos**, la interpretación del ambiente es tan perfecta e infiltrada en el espíritu de la escuela de **Joaquim Patinir** que casi llegamos a creer que tal pintura solo puede ser obra de un flamenco.

Desde 1924 se encuentra en el Louvre el cuadro *S. Jeronimo em uma paisagem*, de **Joaquim Patinir**. Este cuadro encierra una gran riqueza de detalles; un tono misterioso envuelve el paisaje de una serenidad indescriptible y de una tonalidad invernal. Los árboles, de estructuras simples, se dibujan delicadamente bajo lo accidentado del terreno. Fuertes roquedos se levantan en medio del panorama, musgosos, verdosos, gigantes, como protegiendo a San Jerónimo que, en su miserable abrigo, mantiene una posición de éxtasis divino ante un crucifijo tosco. El alma del santo parece que envuelve todo el paisaje que gana también un tono místico, de paraíso ultraterrestre; todo delante de nuestros ojos, en el deseo de subir al cielo. En esta obra, el lirismo de **Patinir** se elevó a gran altura. **Patinir** está hoy justamente considerado como uno de los mayores jefes del paisaje flamenco.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Impressões de Arte. Frei Carlos e Patinir ”, *Jornal de Notícias*, 4-3-1937, p. 2.

Otro magnífico cuadro de **Patinir** es el *Descanço da Santa Familia*, que se admira en el Prado. En esta obra, también una de las más importantes del célebre pintor, se revelan delicadísimas armonías, grandes riquezas de detalles y de composición. Cuadro bellísimo que nos muestra una gran serenidad y una paz idílica que desciende sobre todo el paisaje. A lo lejos, en actitudes silenciosas, los campesinos se entretienen en sus faenas; grandes peñascales rodeados de frondosas arboledas, en medio de los cuales se levanta también un templo de armoniosa arquitectura. Al pie de un árbol, la Virgen reposa, acariciando a su divino hijo. Todo está lleno de paz y de nostálgica serenidad. La propia Virgen parece una gran flor que hubiese brotado allí, amparada por el árbol. En el Prado existen también de la autoría de **Patinir** otros dos importantes cuadros: uno, *As tentações de Santo António*, es un cuadro sombrío, de paisaje tétrico, ambiente de tragedia, cielos negros, nubes cargadas, suelos desnudos de vegetación, charcos de agua estancada; otro, *A Laguna Estigia*, reúne dos símbolos, el infierno y el paraíso; a la izquierda está la tierra exuberante, la arboleda frondosa, el cielo azul, el agua cristalina, pero a la derecha las aguas son negras, el cielo sombrío, y de las entrañas del suelo abrazado, salen luces infernales y enormes monstruos.

Evidentemente es lícito citar, también, casi compitiendo con **Patinir** en el paisaje, **Hubert Van Eyck**, **Dieric Bouts**, **Quentin Meisys**.

En **Mostaert**, **Jerónimo Bosch**, **João de Flandes**, **Gerard David**, **Colin de Coter**, **Isenbrandt**, pintores en los que predominan las tiernas y majestuosas Vírgenes, los adorables Niños Jesús y los santos apóstoles, que tanta unción revelan en sus rostros y en sus posiciones, en él podemos admirar los fondos inigualables, exclusivos de los pintores flamencos, cuyas paletas poseen colores de sueño (principalmente los tonos verdes), para pintar lejanos paisajes, árboles y bosques de una frescura y realismo ingenuo, castillos, poblaciones, los ambientes más delicados. Se puede añadir también especialmente en el Arte de pintar árboles, a **Hugo Van Der Goes**, en cuyo cuadro *Adão e Eva.*, que le es atribuido, no se sabe qué admirar más, si las figuras o el fondo.

Frei Carlos, nos sugiere enormemente en el cuadro del Museo Soares dos Reis, la evocación de un ambiente flamenco. En él, como cuando contemplamos los cuadros del mismo autor *Bom Pastor*, *D. João III* o *Santo António*, esa impresión de serenidad lineal se muestra muy próxima de **Jerónimo Bosch**, **Van Der Goes** o **Van Eyck**.

- **DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Impressões de Arte. Recordando un velho mestre António Carneiro”, *Jornal de Notícias*, 18-3-1937, p. 4.**

Poco a poco este artista, salido de la disciplina rigurosa del academicismo, fue sufriendo un cambio, creando una luz muy personal, muy intimista.

Es evidente que sufrió la influencia del Impresionismo.

No hay en su pintura una violencia “delacroisiana” ni la pastosidad técnica que caracteriza a **Laprade** o **Bonard**.

Ciertas sinfonías, de una levedad extraordinaria, representan una de las características de su pintura.

No me atrevo a decir que **Carriére** tuviese una influencia destacada en el Arte de **António Carneiro**, como han afirmado algunos críticos. Creo, incluso, que esa influencia es muy discutible. El único parentesco de **António Carneiro** con **Carriére** es el mismo que el de todos los impresionistas de una época de transición a partir de **Courbet**. Podemos, por consiguiente, atribuirle algunas analogías con **Carriére** en la delicadeza muy fina de la interpretación de las líneas y de los colores, así como en un característico sentido de nobleza profunda que consigue imprimir a su pintura.

En cualquier caso, en **António Carneiro** hay, tal vez, una intención más profundamente sincera. No era en absoluto un espontáneo porque, sereno, pensaba mucho antes de pintar un cuadro. El retrato de su hijo **Claudio**, plasmado a la manera de **Whistler**, es acentuadamente impresionista. Es un cuadro pintado, tal vez, después de una época serena, de tranquilidad espiritual. Las pinceladas son certeras, de forma clara se nota la intención de construir la composición solamente con anchas manchas de color. El fondo es muy luminoso y en él **António Carneiro** nos revela, como en muchos otros cuadros, que su pasión por el azul era evidente.

Courbet no fue un pintor que amase profundamente las estructuras veladas. Por eso **António Carneiro** se aleja de él, acercándose más a **Millet**, el pintor del melancólico cuadro *Angelus*. **Millet**, como **Courbet**, fue también uno de los precursores del impresionismo. De colores discretos, su técnicas y su manera de sentir, parecen haber ejercido, tal vez, alguna influencia en **António Carneiro**.

António Carneiro fue un caso excepcional en la pintura contemporánea portuguesa. Podemos citar la alta pintura de **Columbano**, pero podemos hablar también del gran Arte de **António Carneiro**. **Columbano**, a pesar de plásticamente austero, no dejó de ser un romántico o incluso, tal vez, lo fuese por voluntad propia. **António Carneiro** a pesar de ser profundamente intimista, no podemos afirmar que fuese un romántico declarado. Su Arte traduce una melancolía serena y delicada. Menos violento y artificioso que **Columbano**, poseía un equilibrio bastante perfecto entre la línea y el color. Ciertas figuras de **António**

Carneiro llegan a alcanzar una graduación de color perfecta, no sólo en la estructura, sino también en la riqueza cromática que las ilumina.

Una sobria riqueza de detalles encontramos en sus interiores de iglesia, donde una tierna delicadeza se une a un cierto sentido espiritualista y amante de las cosas místicas. La luz tan bellamente interpretada de esos interiores, rica de matices raros, se disfraza en tonalidades de penumbra. El pintor es realmente impresionista en la preocupación de recoger la realidad de la luz velada que es justa y magistralmente distribuida.

No era decididamente un paisajista acabado. Una tarde lo vi pintar al aire libre. Trabajaba una tela melancólica, de colores pálidos y leves graduaciones de verde. Era raro que alguien lo viese pintar. Escogía rincones solitarios, viejos jardines, la poesía tristona de algún claustro. Le gustaba pintar nocturnos. Era de carácter afable, pero recatado y melancólico.

Su intimismo no era un intimismo pretencioso; buscaba aislarse para concentrarse en su Arte, tan lleno de intenciones espirituales. Su pintura no deslumbra a primera vista, no posee esos colores alucinantes, nítidos, ni el contraste violento de masas disciplinadas en un puro equilibrio constructivo, dentro de una estética clásica tradicionalista, como vemos en **Solana** o **Zuloaga**. Sin embargo, los tonos se funden en delicadísimas transiciones tan llenas de pureza, reveladoras de un espíritu finísimo de pintor, que observa con amor los más pequeños efectos de la luz.

Un sentido exclusivamente decorativo no existe en la obra de **António Carneiro**. No creo que en su pintura se encuentre una intención decisiva que la pueda llevar definitivamente al muro (**Puvis de Chavannes**). En su Arte existe una razón poética y puramente espiritual, y ésta es una razón concreta para que las telas de **António Carneiro** hubiesen alcanzado una manera definitiva y eterna dentro de la pintura portuguesa contemporánea y al lado de los grandes ideales estéticos.

Dominguez Alvarez.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; "Impressões de Arte. Recordando um velho mestre António Carneiro", *Jornal de Notícias*, 18-3-1937, p. 4.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega. A proposito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-3-1937, p. 6.

Varias veces me he referido aquí al Arte de Galicia y aisladamente a algunos artistas gallegos.

Hace treinta y tantos años no se podía hablar todavía de pintura gallega visto que, verdaderamente, sólo con la aparición del gran pintor **Mariano Tito Vázquez** (un levantino discípulo de **Pinazo Camerlench** que bien pronto se adaptó al ambiente de Galicia) se comenzó a formar un conjunto sólido de pintores que pasaron a interpretar el ambiente gallego. A este conjunto de artistas nunca hasta hoy se le podía llamar escuela, visto que no existía entre ellos enlace técnico o estético, a pesar de la mayoría partía igualmente de **Tito Vázquez**. Este artista formó personalidades fuertes, y equilibradas que en varios certámenes de Arte regional, Nacional de Bellas Artes de Madrid y en varias exposiciones internacionales habían marcado desde hacía mucho una posición definida dentro del Arte de España, pero sin desprenderse de las características regionales que los unían al mismo ambiente.

Hará diez años que el notable crítico de Arte **Estévez Ortega** publicó un libro titulado *Arte gallego*, editado por la Editorial Lux, de Barcelona. Este libro quedó para siempre consagrado por presentar un estudio completo acerca de los artistas gallegos contemporáneos. **Estévez Ortega**, considerado todavía hoy un crítico de Arte y escritor de gran valor, nos dice, en ese libro, con respecto a los artistas gallegos, que: “Los artistas que más y mejor concretizaron su orientación, los de mayor y más poderosa personalidad regional, los de más pura racionalidad emocional y técnica, son los gallegos. Porque los gallegos —y con ellos los vascos y un tanto los catalanes— no se limitan a pintar temas o tipos de su región, que es lo de menos, sino que muestran en la expresión, en el lenguaje pictórico, en el acento celta de su inspiración, el ímpetu de la raza. Por estas palabras se desprende lo que es el Arte de **Seijo Rubio**, a cuya personalidad también **Estévez Ortega** se refiere brillantemente en su espléndido libro. El Arte de **Seijo Rubio**, como el Arte de todos los artistas gallegos, es inconfundible, tiene la marca personal del artista que interpreta con sinceridad y sentimiento el ambiente de Galicia. Después de la aparición del esclarecido libro de **Estévez Ortega** la personalidad de **Seijo Rubio** se torna más conocida, teniendo hoy en el Arte gallego la importancia y la consagración que se merece.

En 1932 es premiado en el Salón de Otoño en Madrid el cuadro *Mercado de Betanzos*. Es un cuadro luminoso, lleno de color, de ritmo y de fidelidad en la observación; su técnica nos revela una elegancia descriptiva que raramente se encuentra en otros pintores de la época de **Seijo Rubio**. Este cuadro define bien el ambiente de Betanzos, la tan característica villa gallega, donde van a pintar casi todos los pintores de Galicia, a semejanza de los pintores catalanes que van todos a Cadaqués o a Mallorca o de los pintores de Madrid que van todos a extasiarse ante las bellezas cromáticas de los jardines de Aranjuez.

El notable crítico de Arte José Francés nos dice: “Galicia, a través de sus paisajistas, muestra la gran variedad de formas, colores y emociones que su naturaleza presenta. Así, los pintores que copian su cielo,

sus costas, sus valles, aldeas y bosques, no necesitan mentir en su legítimo deseo de evitar coincidencias con otros”.

De tal forma, **José Francés** refiriéndose a **Seijo Rubio** nos dice: “este artista por su meticulosa observación se vuelve un paisajista de gran acierto”.

El notable cronista de Arte **Gil Fillot**, refiriéndose a los artistas gallegos, en el periódico *Ahora* nos dice que: “**Seijo Rubio**, a la vez que una gran sinceridad, revela un acento gallego inconfundible”.

También se refieren a **Seijo Rubio** algunos críticos franceses como **Clément Morro** que nos dice al respecto de las telas de **Seijo Rubio** *Calma en el mar* y *Pórtico da Glória*, que: “son obras de un gran paisajista”. Refiriéndose a la tela *La Marisma*, premiada en la Nacional de Bellas Artes de Madrid y actualmente en Berlín, el mismo crítico añade que: “esa tela donde **Seijo Rubio** alcanza la plenitud de su maestría es suficiente para clasificar a un gran pintor”.

Todavía nos dice **Clement Morro** que: “Entre todos los representantes de la pintura española **Seijo Rubio** muestra un raro talento descriptivo, a la vez que grandes dotes de colorista sutil, lo que es muy raro encontrar”.

También **A. Pascal-Lévis** en *Les Artistes D'aujourd'hui* se refiere a **Seijo Rubio** respecto a su tela: *El ciego de Sta Margarita*, expuesta en el

Salão dos Artistas Franceses de 1936 en París, nos dice que “es una obra representativa de su talento, siendo necesario admirar en este cuadro la bellísima composición. Toda ella encierra características del Arte español, nobleza de perspectiva, pues pintada con gran vigor, en colores calientes sabiamente armonizados. **Seijo Rubio** se revela en este cuadro un pintor de orientación moderna con sentimiento de inspiración clásica, acento muy personal y un sentido muy sutil de la armonía”.

Podemos pensar respecto a los grandes paisajistas gallegos contemporáneos de **Seijo Rubio**, que **Francisco Llorenz** es más dinámico que el primero, tal vez por haber heredado de **Sorolla** algo de su ímpetu: que encontramos en **Bello Piñeiro** gran delicadeza y elegancia, además de indudable finura sentimental: en **Abelenda** un fogoso realismo; en **Imeldo Corral** un gran dramatismo al glosar aspectos



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega. A proposito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-3-1937, p. 6.

bravíos. Igualándose todos en poder técnico, ninguno excede, sin embargo, a **Seijo Rubio** en sentimiento y sinceridad.

Entramos en la Exposición del Salón Silva Porto y analicemos las telas *Ruinas de Sobrado de los monjes* o *Atardecer*, uno de los más elogiadísimos cuadros de paisaje en la exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1934. Podemos considerar que estas dos telas representan bellísimas páginas de la pintura gallega contemporánea.

Para las columnas del *Jornal de Notícias*, con quien **Seijo Rubio** se muestra profundamente reconocido por la forma gentil con la que fue acogido, confía el notable pintor, en una entrevista abreviada, sus impresiones sobre el Arte y los artistas de España.

-¿Cuál fue, Sr. D. José **Seijo Rubio**, el artista español con quien más convivió?

- Fui íntimo amigo del gran pintor **Alejandro Ferrant**, del gran retratista **Sottomayor** y algunos otros artistas españoles, pero ninguno modificó mi manera de ser.

- ¿De quién fue discípulo?

- Habiendo nacido en Madrid, estudié dibujo en la Academia de San Fernando, pero nunca tuve maestros de pintura. Soy casi el único artista español que no tuvo maestros. Mi entusiasmo por el Arte y por Galicia me llevó a trabajar debajo del cielo y de los colores de esta región, siendo seguramente el pintor que más obras ha producido.

- ¿Ha concurrido a muchas exposiciones?

- La primera exposición en la que participé fue en Santiago de Compostela en 1915 donde fue premiado junto con el pintor **Juan Luiz**. Después concurrí a todas las exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, Asociación de Pintores de Madrid, Internacional de Barcelona, Exposición de Arte Española en Argentina, Uruguay y Venecia.

- ¿Ha obtenido muchos premios?

- El artista no quiere responder a esta pregunta, no obstante, sabemos que tuvo premios y medallas en varias exposiciones hispano-francesas, en la Nacional de Bellas Artes de 1928 y 1934, Salón de Otoño, Certámenes de Trabajo en El Ferrol, Coruña, etc.

- ¿Qué piensa del Arte en España?

- Siempre fui un amante de la tradición en el Arte español. Nunca me gustaron las estridencias y exageraciones. Siempre amé la sinceridad en el Arte y esa austeridad, característica de **Velázquez, Greco, Goya, Ribera, Zurbarán**.

- ¿Qué piensa acerca de Portugal y de su Arte?

- Me encanta extraordinariamente su paisaje en el que encuentro una luminosidad y una riqueza de colorido verdaderamente maravillosas. Acerca de su Arte conozco poco pero me impresionaron extraordinariamente las obras de **António Carneiro**, que tuve ocasión de ver en el Salón Silva Porto, y que yo considero, tal vez, uno de los mayores maestros de la pintura portuguesa.

Dominguez Alvarez.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “O Pintor Joaquim Lopes”, *Pensamento*. Nº 85, abril 1937. Ano VIII. Vol V, p. 14⁶⁰.

Siempre que hablé de este artista afirmé que él es un pintor impresionista, verdadero continuador y heredero en Portugal de la pintura de paisaje de la escuela de **Silva Porto** y **Henrique Pousão**, en un sentido renovado.

Visto que **Joaquim Lopes** se mantuvo ajeno al movimiento cubista y fiel a sus precursores **Silva Porto** y **Pousão**, su forma de pintar no se limitó a la técnica y a la visión utilizada por esos maestros anteriores, sino que depuró su técnica impresionista en los ejemplos siempre renovados de los maestros que siguieron evolucionando después de **Courbet**, y mantuvo siempre su personalidad con brío.

Courbet que buscaba una cierta robustez en una determinada unificación de las masas y muchas veces en función de eso sacrificaba el color, no influyó a **Joaquim Lopes**.

Todos los maestros impresionistas que más atención prestaron a la luz fueron precisamente aquellos que más contribuyeron en la formación del temperamento de **Joaquim Lopes**. Es evidente que **Joaquim Lopes** es un pintor que da gran importancia a la luz. El detalle como elemento constructivo de un cuadro no le interesa, y si le interesa le da poca importancia.

Courbet iba unificando las masas por partes partiendo del detalle. Los cuadros de **Courbet** no brillan por contrastes violentos de color, puesto que el artista se preocupaba esencialmente de las armonías profundas y delicadas. Esa consistencia y unidad de las masas de color y de los valores cromáticos de **Courbet** no influyeron en **Claude Monet** que no le daba importancia, absorbido siempre en ambientes de gran luminosidad y de contrastes vigorosos que resolvía con largas manchas de color.

Toda la pintura de paisaje anterior a **Claude Monet** se mantuvo siempre dentro de un sentido más o menos arquitectónico. Las masas poseían un equilibrio independiente del color. En **Rousseau**, **Millet**, **Daubigny**, **Courbet** a pesar de ser pintores bastantes revolucionarios, incluso también **Corót**, un gran apasionado de los valores atmosféricos, la disciplina arquitectónica de las masas no perdió su importancia. Técnicamente, pues, **Joaquim Lopes** parte de **Monet**. Él también sabe imprimir a sus telas esa sensación momentánea, esa impresión lumínica y fresca de los momentos pasajeros. Para **Claude Monet** no existían temas, sino tan sólo momentos de la Naturaleza.

Es de creer que la paleta de **Joaquim Lopes** reserva para época no muy distante una serie de sorpresas capaces de embriagarnos.

⁶⁰ Obsérvese que este mismo artículo, con ligerísimas variaciones, había sido ya publicado en el Jornal de Notícias. Véase: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte.O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p. 2. También la reproducción que lo ilustra, *Feira minhota*, había merecido un comentario de Dominguez Alvarez en otro artículo: DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um quadro regional”, *Jornal de Notícias*, 4-8-1936, p. 2; en el cual, además, se reproducía esta misma ilustración.

Joaquim Lopes no es un pintor que se haya dejado influir por exageraciones coloristas como **Hófer** o **Van Gogh**. Él posee (como el gran pintor andaluz **Gustávo Bacarisas**, cuyo dominio de la línea se revaloriza con el secreto de contener los colores), la intuición de la justa medida del color, esto es, detiene los colores en el tono justo. Esos colores utilizados en exceso por un artista inferior a él, o mezclados con menos armonía, producirían un efecto caótico.

Hay quien se atreve, desde una cerrada ignorancia, a decir que las telas de **Joaquim Lopes** han pasado de moda. Está claro, no podemos concebir a este artista fuera de la estética impresionista; pero el impresionismo no ha muerto, triunfó y es hoy una de las bases de la pintura moderna.

Sobre **Joaquim Mir**, el gran pintor catalán, situado dentro del mismo plano estético y técnico que **Joaquim Lopes**, dice **Eugénio d'Ors** que "sus creaciones pueden repugnar a nuestras predilectas concepciones teóricas, sin por ello, anestesiar nuestro sentido de la justicia". Seamos, pues, también justos con **Joaquim Lopes**.

Joaquim Lopes representa una época hasta hoy aún no superada en la pintura de paisaje en Portugal. Él sigue siendo el intérprete más justo y sincero de nuestra luz.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. A recente exposição do pintor Augusto Tavares no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1937, p. 2⁶¹.

Al entrar en la exposición de **Augusto Tavares** podríamos exclamar con absoluta certeza: He aquí un pintor. He aquí un pintor que de modo especial nos traduce algo del alma humana.

De espíritu inquieto, **Augusto Tavares** sintió la atracción de los grandes centros de Arte, París, Londres, Madrid. Sin embargo, no fueron las amabilidades de elegancia finamente aristocrática de la escuela inglesa las que lo tentaron. Ni tampoco la rica variedad de temperamentos de las escuelas francesas o la espectacularidad italiana las que en él hicieron mella.

En Madrid, sin embargo, **Augusto Tavares** no pudo dejar de reconocer la fuerza, la grandiosidad del autor de *Las Meninas*. Por allí se entretuvo a copiarlo, a estudiarlo durante meses. Y en ese estudio persistente obtuvo Augusto Tavares una formación técnica superior, una forma de expresión clara, independiente y sólida. **Velazquez, Greco, Goya**, a través del lenguaje de sus cuadros, lo enseñaron a ser sincero, a no mentir nunca, a crear una estética.

En la obra de **Augusto Tavares** hay personalidad evidente. Él no se limita a copiar banalmente el modelo como hace una gran parte de esos pintores epidérmicos, pintores de la vulgaridad, que pululan por ahí. Más que eso, él busca, con conciencia, captar en los modelos lo que hay en ellos de más intrínseco, expresivo y humano.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. A recente exposição do pintor Augusto Tavares no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1937, p. 2

Augusto Tavares copió a **Velazquez** en Madrid pero sólo como ejercicio técnico.

Augusto Tavares nunca tuvo ni siquiera la intención de imitar en sus cuadros al pintor de *Las hilanderas*. Él sabe perfectamente que el genio no transmite sus facultades creadoras. No puede haber dos Velázquez, ni dos Tizianos. Existe la intención, pero ésta carece de espíritu. **Augusto Tavares** no tiene

⁶¹ Como puede verse en la reproducción del artículo de la página anterior, el mismo estaba ilustrado con una obra de Augusto Tavares con el siguiente pie de foto: *Estudo de retrato*. Notable pintura de Augusto Tavares en su exposición del Salão Silva Porto.

nada de estos gloriosos precursores ni nunca se preocupó de seguir sus pasos. Él es un pintor de talento que está creando una estética personal fundamentada en su continua experiencia.

El instinto en Arte puede ser un punto de partida, pero sin otras cualidades que lo guíen no conduce sino a la incoherencia y a la excentricidad. **Augusto Tavares** posee, además de potencia creadora, inteligencia necesaria para contener y disciplinar su producción.

Así, en el retrato de Elisa Rumina, **Augusto Tavares** revela una comprensión nítida de la sensibilidad de la mujer de hoy. Este retrato revela una gran elegancia de composición y un colorido austero, lleno de intensa armonía. Sus estudios de retrato son profundos, exuberantes de psicología y vida interior. Los cuadros de flores *Azalia*, *Gypsophilas* y *Rosas* son notas de una notable delicadeza cromática; así como también las naturalezas muertas que en la simplicidad de su composición revelan una gracia extraordinaria y una sensibilidad delicada.

En fin, **Augusto Tavares** es un pintor con sentido moderno que acaba de llegar hasta nosotros con un camino ya bien definido y con una obra sincera, concienzuda, vivida con pasión y sin intenciones mercantilistas, cosa bastante rara en los tiempos actuales.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 10-5-1937, p. 2.

Se realizó hace algunas semanas en Lisboa la exposición en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en la cual figuraban trabajos de setenta y tantos pintores. Los notables trabajos de **Joaquim Lopes** se distinguieron desde el inicio en este importante certamen, sobresaliendo el magnífico óleo *A convalescente*⁶², que con entera justicia obtuvo la medalla de honra. Este cuadro trazado con líneas elegantes y de colorido armonioso y profundo nos muestra que **Joaquim Lopes** se encuentra en una de las más espléndidas y agudas fases de su sensibilidad.

Es probable que técnicamente la paleta de **Joaquim Lopes** se encuentre más rica y sus últimas composiciones sean de un equilibrio más intensamente humano, sin embargo, su orientación pictórica no cambió más allá de una forma post-impresionista.

Joaquim Lopes continúa consolidando brillantemente su nombre como uno de los más notables y representativos maestros de nuestra pintura, sigue revelándose un gran pintor de colorido exuberante y con un dibujo lleno de elegancia y armonía.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 10-5-1937, p. 2.

⁶² que es precisamente el que se reproduce en el artículo con el siguiente pie de foto: *A convalescente*. Bellísimo cuadro del ilustre pintor Joaquim Lopes justamente premiado con medalla de honra en la última exposición de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Uma exposição de gravuras de pintores e gravadores polacos”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1937, p. 2⁶³.

Abrió el Salón Silva Porto con una exposición de grabados originales de artistas polacos modernos. Esta exposición es muy importante y encierra ejemplares notabilísimos de grabado en madera, litografía, aguafuerte, *punta-seca* y aguatinta.

Marjan Paszkiewicz, en el prefacio del catálogo, refiriéndose a las Artes Plásticas afirma que: “El tono predominante en las Artes Plásticas de Polonia es la tendencia por la claridad y por lo concreto, característica del espíritu polaco formado en las disciplinas de las culturas latinas. Existe también un estrecho parentesco con las corrientes occidentales que permite a este Arte, orientado hacia la producción popular, evitar la oposición entre la concepción latina las Artes plásticas y estos imponderables de raíz eslava que resaltan de toda la obra polaca, coloreándola de misteriosa cualidad psicológica, que parece consistir en el amor personal de la naturaleza, amor que se expresa en las bruscas exaltaciones de la vida, del movimiento y en sutil e indefinida melancolía”. De hecho en el Arte polaco contemporáneo encontramos muchas características occidentales. El profundo misticismo y religiosidad del sentimiento polaco y que se refleja en su Arte, viene en gran parte de sus afinidades raciales con el pueblo ruso.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Uma exposição de gravuras de pintores e gravadores polacos”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1937, p. 2

La gran nación polaca, llena de tradiciones históricas, resistió durante siglos por su espíritu de independencia y por sus poetas y novelistas. Las características más fuertes del Arte polaco se basan en un profundo misticismo y en un gran sentimiento religioso patriótico como podemos ver en las telas de **Yacek Malezenwski** uno de los mayores pintores de Polonia, un genial visionario y prodigioso técnico. Posee cuadros extraordinarios, una gran parte con asuntos sobre los desterrados patriotas polacos en Siberia. El Arte de este gran pintor encierra también un gran simbolismo filosófico. La composición en los cuadros de **Yacek Malezenwski** no está siempre sujeta a la tradición. Los artistas polacos, cuando son sinceros y despojados de influencias extrañas muestran una fuerte personalidad que sobresale en la interpretación del paisaje y de los tipos, como podemos observar en las telas de los grandes pintores polacos. **Czajtlowski, Broezyski, Tetmayer, Wodzinowski** cuyos cuadros están todos inspirados en tipos

⁶³ Como se puede ver en la reproducción del artículo, el mismo estaba ilustrado con un grabado acompañado del

y costumbres rurales. Existen de estos inspirados pintores obras notabilísimas todas inspiradas en las costumbres y en el paisaje polaco. Los asuntos varían según los temperamentos. Algunas telas nos muestran los campos polacos llenos de sol y en otras podemos ver intensos aspectos de nieve como en algunos cuadros del ya citado pintor **Czajkowski** que nos recuerdan a los Wlaminch y a los Sisley de París. Las montañas del Tatra con toda la agresividad de su paisaje y los crepúsculos nostálgicos de la campiña polaca, los tipos serenos de las montañesas de mirada dulce y sus aldeanas de tez quemada. Toda esta variedad de asuntos fue llevada a la tela por estos grandes artistas.

En las obras de **Yacek Malezewski** encontramos el reflejo del alma nacional polaca con sus gestos de ambición, de independencia y de misticismo insatisfecho. El genio de **Malezewski**, visionario, místico, eslavo con refinamientos de la cultura latina, se revela admirablemente en una de sus más extraordinarias telas titulada *Cristo e os Apóstolos*.

Podemos citar a otros grandes artistas, algunos de ellos representados en los más importantes museos de Varsovia, como **Matejko**, **Falat**, **Skoezylas**. **Skoezylas** se especializó en el grabado en madera. A este artista se deben numerosas e importantes obras, algunas de las cuales han servido varias veces de modelo a los diseñadores de alfombras polacas llamadas «Kilims». Podríamos citar muchos más nombres de artistas polacos tanto en escultura como en pintura, representados en su mayoría en el museo de Varsovia que encierra telas, esquissos (bocetos), aguafuertes, etc. que prueban la actividad artística de las nuevas escuelas. No obstante no se puede dejar de hablar de **Alberto Kossak** un gran pintor de temas militares, especialmente en la reproducción de caballos. **Kossak** es un enamorado de las tradiciones militares de su patria y ha perpetuado en sus telas momentos de la heroica Polonia. De temperamento fuerte y oriundo de los confines meridionales de Polonia, **Kossak** se revela un retratista sagaz; la nobleza pasada y las beldades modernas también le inspiran obras notabilísimas. Hace años **Kossak** estuvo en España y anduvo recorriendo los desfiladeros de Somosierra evocando las hazañas de las tropas polacas que con el sacrificio de sus vidas abrieron paso a Napoleón. La Primera Guerra Mundial proporcionó innumerables asuntos a **Kossak**. Los choques formidables de las tropas rusas con las alemanas, los combates con los bolcheviques, la defensa de Lemberg, etc. **Kossak** es un pintor poco conocido en Occidente, sin embargo, fue, y es aún, muy conocido en los Estados Unidos.

La pintura de **Kossak** apasiona por el trazo violento, por el espléndido colorido y por el ambiente verdadero que imprime a las escenas de los combates. Existe de **Kossak** un cuadro notable que no quiero dejar de citar. Es un cuadro histórico y que evoca la batalla de Kirchholm donde la caballería polaca se opone victoriosamente al avance de los suecos.

En la exposición de grabados de pintores y grabadores modernos polacos que se realiza ahora en el Salón Silva Porto podemos ver bellísimos ejemplares de Arte de ese país tan interesante y tan rico en motivos estéticos.

siguiente pie de foto: “Espléndido grabado en madera, original del pintor y grabador polaco Skoezylas Wladyslaw”.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. Uma exposição de gravuras polacas no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1937, p. 2.

La exposición de grabados de la autoría de pintores y grabadores polacos que se realiza actualmente en el Salón Silva Porto encierra obras de gran interés, principalmente en la técnica del grabado en madera.

Hay artistas notables y las tendencias varían con los procesos adoptados; grabado en madera, litografía, aguafuerte, “verniz mou”, agua tinta, “punta seca”, grabado en cobre.

En el grabado en madera destacan incontestablemente los trabajos espléndidos de **Kulisiewicz Tadeusz**, artista muy importante, cuyas composiciones revelan un fuerte expresionismo. Son trabajos notabilísimos *Os Miseraveis*, *Vaca enferma*, *Musicos*, *Camponesa* y que se pueden considerar, psicológicamente, los más profundos de la exposición.

Konarska Janina presenta algunos grabados en madera coloreados, que revelan un encanto particular y un bello efecto plástico. También **Krasnodbska Gardowska Bogna** nos muestra grabados en madera igualmente bien coloreados, algunos de los cuales nos transmiten la impresión de vitrales.

Ciéslewsky Tadenz nos revela una técnica bastante personal en el aguafuerte, y **Chrostowski Ostoja Stanislaw** tiene buenos grabados en madera, entre los que destaca *Voo das andorinhas* que es una bella composición.

En el grabado de madera tenemos que citar incontestablemente, como uno de los mejores grabadores, al pintor **Skoezylas Wladyskau**, autor de soberbias composiciones, llenas de cualidades lineales; **Podoski, Wiktor**, artista también muy interesante; **Wasowicz Waclau** que entre otras producciones nos presenta un autorretrato lleno de expresión; **Weiss Wojciech**, con un *Nú* lleno de volumen, revela una notable técnica y dinamismo en *S. Giorgo (Veneza)*. Podemos citar como muy buenos artistas en el grabado en madera a **Bartlomiejezyk Edmund**, **Brzeczowski Stanislaw**, **Czerwinski Edward** entre cuyos grabados en madera se destaca *Espantalho* muy curioso en expresión. **Dumm Piotrowska Maria**, **Gorynska Wiktoria**, **Wrozewski Stefan**, **Paulikowka Lela** y **Zurawski Wladyslau**.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. Uma exposição de gravuras polacas no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1937, p. 2.

En el género aguafuerte y litografía hay algunos ejemplares muy interesantes como *Jongleur*, trazado con acierto y bien compuesto, de la autoría de **Borowsky Waclau** y *Composição* importante obra de **Srzeđuicki Konrad**. También son muy dignos de mención los aguafuertes y litografías de **Maria Dziuulska**, entre los que destaca *Wilno*, llena de ambiente, la cual revela bellas cualidades de interpretación. Otros artistas son también dignos de ser citados como **Hecht Josef**, con aguafuertes originales, **Mehoffer Josef**, **Winska—Golinska Irena**, **Huthowa Maria**, **Brandel Konstanty**, **Paukiewiez Josef**, **Siedlecki Franciszek**, **Tom Josef**, **Wolf Jerzy** en el género *ponta seca*, **Zakrzewski**, con grabados en cobre, que representan bellísimos detalles arquitectónicos y **Wojnarski Jan**, con grabados en madera y aguafuertes.

Este certamen representa una importante representación de vitalidad del Arte del grabado en Polonia. Hay personalidades sólidas que se pueden considerar representativas como **Kulisiewicz Tadensz**, tal vez el artista más sólido y completo de la exposición, y **Skoczylas Wladyslau**, una personalidad clara y bien definida.

La exposición en su conjunto es notable y, como nos dice Marjan Paskiewiez en el prefacio del catálogo, las reproducciones de los grabados son ejecutadas por los propios artistas lo que las valoriza sobre manera, volviéndolas más perfectas como podemos verificar en la exposición.

Este certamen representa, además de una manifestación de Arte extranjero, de un país con sólidas tradiciones espirituales, y para nosotros de un interés excepcional por la novedad que encierra, también un estímulo para los artistas portugueses que se dedican a este género del Arte y que desgraciadamente son muy pocos.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentários sobre a Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p. 2⁶⁴.

El Arte actual, Arte de hoy, es una consecuencia del Arte pasado. Es grande la variedad de escuelas y de ideas estéticas que podemos admirar en grandes páginas de Arte, algunas dispersas por los mayores museos del mundo. Pero el Arte de hoy tiene un ciclo marcado. Partamos del impresionismo. Impresionismo casi quiere decir lirismo. ¿Quién se atreve a negar que el impresionismo fue una reacción lírica, antepuesta a la sequedad de los pintores de finales de siglo? Los pintores de finales del siglo eran románticos pero exhaustivos. Un neo-romanticismo, teniendo como base el impresionismo, fue consecuencia de esa fatiga.

Tuvimos un dinamismo pictórico que terminó con **Goya**. Sólo la reacción impresionista, con Claude Monet, viene a restaurarlo, enriqueciéndolo con nuevos matices, con nuevos colores.

Un célebre crítico, Fucha, considera que una parte del Arte actual depende de **Daumier**, a quien deben su celebridad **Van Gogh**, Degas, Rodin, Cezánne, Lautrec. Es cierto que **Daumier** sentía muy profundamente lo que pintaba, sin exageraciones. Era novísimo e innovador porque sentía la pintura de una manera nueva y no por el deseo puramente mercantil de seducir al cliente. Cristian Zervos, un concienzudo crítico, dice que Daumier comprendió mejor que ningún otro pintor francés del siglo XVIII el sentido exacto de la abstracción pictórica que preocupa, en el mayor grado, a la verdadera pintura actual. Las ricas tradiciones de la pintura española fueron para Manet la suprema inspiración. No es sólo Goya, sino también Velazquez y Murillo, los que surgen en los cuadros de casi todas las épocas de Manet.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentários sobre a Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p. 2

De Eduardo Manet parte verdaderamente el movimiento gradual para la conquista de la luz, la máxima expresión impresionista que tendría como consecuencia la reacción cubista. Y le siguen los apóstoles: Claude Monet, que dejó de lado todo lo que significase composición, dando siempre el primer puesto a la luz; Besnard, en el que encontramos a veces una iluminación artificial, de la que nos compensa Wistler, que se revela mucho más fuerte. Degas puede ser para nosotros el más fino y más estructural, pero Renoir,

⁶⁴ El artículo está ilustrado con una reproducción con el siguiente pie de foto: “Cuadro de Matisse expuesto en París en

considerado uno de los pintores franceses más sólidos, le viene a dar al impresionismo un acento nítidamente francés.

Seurat y Signac representan una evolución técnica del impresionismo (puntillismo) que viene a ser un divisionismo más nítido del tono y por tanto la consecuencia más lógica y más acabada de la técnica impresionista. Espiritualmente, con esta evolución, el impresionismo tal vez retroceda. Sin embargo, el impresionismo se mantuvo espiritualmente vivo en Sisley, de una personalidad clara, definida; y en Berta Morizot que elevó el impresionismo a un desgarrado romanticismo. Carrière revela un sentimiento fino y una comprensión nítida de los secretos de la luz. Puvis de Chavannes, a pesar de no querer confiar nada a la casualidad, pues evitaba las estructuras casuales, se muestra también un notable impresionista, sobre todo en sus fondos de paisaje.

Al hablar del Arte actual no podemos dejar de referirnos a todas las formas que surgieron después de la aparición del impresionismo. Está fuera de toda duda que el impresionismo vino a dar una directriz completamente nueva a los modernos conceptos del Arte. Fue el único, tal vez, que tuvo en el Arte de hoy una influencia preponderante, decisiva, duradera. La luz, principal componente del impresionismo, no puede ser hoy relegada por el artista moderno a elemento de segundo orden en la composición de un cuadro. Es cierto que el sentido arquitectónico de la pintura perdió con el impresionismo parte de su importancia, pero para eso tenemos la reacción cubista que nos viene a demostrar la necesidad de un equilibrio. El artista moderno siente esa necesidad, la de aliar todos esos elementos dispersos en la construcción de un cuadro. No colocarse en un sistema ecléctico, pero sí equilibrar al mismo tiempo los dos elementos formadores de una obra, impresionismo y expresionismo.

La evolución del impresionismo hacia una nueva fase tiene su ejemplo en Van Gogh quien nos relvela un lirismo apasionado, desmedido. Van Gogh es un precursor de Henri Matisse, o en Matisse encontramos la consecuencia lógica de Van Gogh. Matisse es el más extraordinario colorista de los últimos tiempos, fue uno de los frequentadores del taller de Gustavo Moreau, junto con Rouault y Marquet. Pintor de extraordinario estilo Matisse es, y fue siempre, un pintor de gran conciencia. Fue un artista insensible al cubismo pese a aplaudirlo. Su manera áspera, viril y a veces antipática. Una de las características de Matisse es la nítida comprensión de la luz. Junto a los cuadros de Matisse se ofuscan con frecuencia los cuadros de otros pintores, pintados bajo la claridad grisácea de París. Dice Apollinaire que “si tuviésemos que comparar con algo la obra de Matisse convendría escoger la naranja. Como ella la obra de Matisse es un fruto de luz refulgente”. Matisse nos seduce con la simplicidad de su línea. Es una línea clara, nítida, serena. Marcel Sembat dice que Matisse tiene propensión a la calma, por necesidad de su temperamento, atribuyéndole las siguientes palabras: “Quiero un Arte de equilibrio, de pureza, que no inquiete ni perturbe; quiero que el hombre fatigado, agotado, rendido, disfrute ante mi pintura de la tranquilidad y el reposo”.

el Salón de las Tullerías en 1931.

No hay ningún crítico que pueda precisar cuáles son las orientaciones predominantes en la pintura actual.

Hay quien afirma que las reacciones de las escuelas postimpresionistas, incluyendo al cubismo, fueron de sentido más o menos anárquico.

Confrontando *O rapaz de colete vermelho* de Cezánne con el *Comboio a toda velocidade* del futurista Boccioni, podemos afirmar que existe tal vez una emoción más consciente en Cezánne. Boccioni alcanza a veces un dinamismo que nos atrevemos a calificar casi de lírico. En algunas obras Boccioni se revela más constructivo y menos inquieto. Van Russolo muestra una fuerte inquietud revolucionaria, pero con gran consciencia en la construcción plástica, como en el cuadro *A revolta*. Es necesario meditar en la extraordinaria belleza que dimana de esas obras, producto de una continua inquietud espiritual, obras llenas de un ritmo nuevo y espontáneo.

Es posible que una parte del Arte actual haya decaído en un decorativismo blando y peligroso para los sentidos. Es cierto que Mar Erust, Zadkine, Picáso, Matisse, en parte, pudiesen ser considerados un producto de una generación de mentalidad destrozada, en estado anárquico, debidos a los efectos de la tremenda hecatombe que fue la guerra.

Hay quien afirma que Braque (una de las mayores figuras de la pintura actual) ha caído en un decorativismo banal, aburrido, después de haber comenzado impetuosamente como Picáso. Es cierto que Picáso se mantuvo siempre dentro de un espíritu neorrealista, nítidamente peninsular, incapaz de caer en la indolencia de un Arte amable, excesivamente decorativo, del que huyen también Chirico, Severini y Mário Tozzi, de sólida comprensión clásica e intuición neo-espiritualista, que intentaron una nueva vuelta a Roma y a Grecia traducidas a la estética del lenguaje actual.

Rouault, a pesar de ser discípulo de **Gustavo Moreau** es un caso excepcional, satírico, en el Arte francés moderno. Su parentesco con **Goya** es totalmente evidente.

Constint Permeke mantiene en sus cuadros un profundo sentido poético, fiel a **Brueghel** y **Jerónimo Bosch**.

También **Anto Carte** construye con fortaleza, pero es, tal vez, demasiado sereno, esto es, flanquea ante **Vender Weyden**.

Y podemos considerar que **Rodin** es un dinámico y que Bourdelle consigue completar y perfeccionar la obra del primero.

Si fuese necesario, para sacar una orientación que nos llevase a una conclusión definitiva, huyendo, por tanto, de una decadencia de forma, sirviéndonos de ejemplos de algunos maestros, no aconsejaría **Ingres**, dado a las elegancias convencionales, ni **Delacroix** que pese a ser bastante enérgico puede resultar un poco enfático, pernicioso; pero sí a Dürero, realista, escultórico, con reminiscencia de técnica gótica, o a **Hans Holbein**, el realista mágico tan austero y nítido. Podría servir también como un gran ejemplo por la energía de la forma **Lorenzo Loto** que revela un gran dinamismo; **Andrea di Castagno** o **Lucas Signorelli**, el prodigioso Vermeer de Delf, que allí se encuentra, eterno e inmutable, en el museo de Dresde o en la galería Czernin de Viena. Para crear una forma que correspondiese a un fuerte sentido plástico Donatello e Cellini; **Giotto** que a veces alcanza gran expresionismo o entonces la solidez de un **Wender Weyden** o de un **Van Eyck**.

Dominguez Alvarez

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 23-12-1937, p. 2⁶⁵.

Respecto a los grandes artistas que a partir del impresionismo se pueden clasificar de espíritu actual, ya no pretendo hablar de **Cézanne** ni tampoco de **Daumier**, que mantenía con **Goya** estrechas analogías, si bien el dramatismo de **Goya**, a pesar de ser más severo es también más luminoso.

La mayoría de la pintura española contemporánea y actual se apoya mucho más en la sobria exaltación de **Greco** que en la luminosidad de **Goya**. Siempre dentro del Arte español podemos constatar un casi eterno carácter especial que, a través de todos los tiempos, continúa manteniéndose inalterable. En la última exposición de Arte español, realizada en 1936 en el *Jeu de Paume* en París, los pintores españoles de las últimas filiaciones expresionistas, cubistas o surrealistas, marcaron un carácter muy propio. Podemos hablar, por ejemplo de Dalí, uno de los surrealistas más sólidos de cuantos han aparecido en la liza del Arte, pese a no haber sido el jefe de esta escuela como lo fue **Joán Miró**.

Salvador Dalí, el creador sublime de la tela *Elementos enigmáticos en un paisaje*, que obtuvo la mención honorífica en la importantísima Exposição Internacional do Instituto Carnegie en Pitsburg, se nos revela en esta obra por encima de Paul Klee, André Masson, Max Ernst, mucho más depurado. Esta bellísima tela, que revela un gran acierto, un singular encanto y una composición admirablemente equilibrada de sentido visual profundamente pictórico, hacen de este cuadro una obra llena de armonía, donde coinciden, con feliz acierto, la realidad, el misterio y la expresión pictórica. Y si bien en esta tela Salvador Dalí muestra en la composición una tendencia puramente racionalista, los elementos que la forman se manifiestan pura y definidamente de estética exclusivamente occidental. Elementos greco-latinos. Aquí se nos revela Salvador Dalí de espíritu clásico, pero bien claramente clásico. Todo en esta tela posee esa finalidad, ese sabor, esa armonía intensa del más puro clasicismo. Si en muchos artistas actuales la directriz se inclina hacia una forma de sentir más o menos próxima a las leyes barrocas, en Salvador Dalí el camino es el opuesto, busca la supresión de los elementos más pesados de la forma y a veces hasta en un sentido más simbólico. Al citar otros artistas que figuraron en la exposición del *Jeu de Paume* y allí marcaron un carácter propio, inconfundible, no lo podemos hacer aisladamente pues todos seguían esa norma; citemos, por tanto, el caso, dentro del periodo cubista, de Juan Gris, desaparecido, con todo,



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas estéticos. Comentarios sobre Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 23-12-1937, p. 2

⁶⁵ El artículo estaba ilustrado con una reproducción con el siguiente pie de foto: *Retrato de niña*. Notable óleo del pintor catalán José Obiols que figuró en la exposición de Arte contemporánea española, realizada en 1936 en el museo Jeu de Peume, en París.

prematuramente. Junto con Picasso, Juan Gris fue el penitente más sólido del cubismo. Esa severidad, a veces, tal vez, demasiado austera de la pintura española, la transmitió Juan Gris a sus cuadros de la época cubista. Por eso, comparado con Braque, Juan Gris siempre se reveló más impetuoso, más acabado y mucho más puro.

Cuando en 1936 se organizó esta exposición fue más o menos con el deseo de mostrar en París un Arte español allí todavía desconocido, como lo manifestó el propio director del *Jeu de Paume*. En ella debían figurar solamente los pintores considerados indeseables, pero por fin se amplió el sentido y figuraron en la exposición artistas de más variadas tendencias. Como ya quedó dicho más arriba, el carácter propio, inconfundible del conjunto y la manera personal de cada artista, pues no había un único parecido entre sí, causaron admiración profunda en la crítica francesa. Así, a Juan Gris le dedicaban una sala completa, otra a la pintora Maria Blanchad, y además de una sala dedicada a Juan de Echevaría, el gran pintor vasco fallecido hará dos o tres años, también se dedicaba una sala especial a Picasso.

Hace años que se inició en el mundo un movimiento de carácter moderno, orientado dentro de un espíritu obediente, a la manera y concepto de los clásicos italianos y del renacimiento. En esta tendencia que se puede llamar constructivista o neotradicional, figuraban en la exposición de *Jeu de Paume* las notabilísimas pintoras: Rosario de Velasco, que nos revela un criterio reposado, tranquilo, arquitectural, cuya paleta está formada a base de tierras y blanco. Teresa Condeminas, Margarita Frau, con el encanto singular de una simplificación decorativa; Norah Borges, cuyos cuadros nos revelan un gran sentido poético-pictórico; y Marisa Pinazo, finísimo temperamento, hija del gran y añorado colorista valenciano José Pinazo. También dentro de la misma tendencia se destacaba el pintor Hidalgo de Caviedes (primer premio de Pitsburg en 1935), uno de los artistas mejor formados que España posee actualmente; igualmente muy dignos de ser citados son los pintores catalanes: el fuerte Gran Sala, que al decir de Manuel Abril nos muestra en sus cuadros unas alusiones irónico-sentimentales a determinada psicología poética del mundo, medio de historia medio de fantasía; y Obiols que imprime un gran sentimiento de humanidad a sus obras. Entre los que se pueden considerar más extremistas en Arte, esto es, dentro de una tendencia surrealista o tal vez poscubista, algunos se destacan notablemente, como el ya citado Salvador Dalí, Bores, Moreno Vila, Ucelai, Pedro Flores, de sensibilidad y delicadeza sutilísima, Pruna, y las pintoras Maruja Mallo y Ángeles Santos con sus expresionismo profundos. Tenemos aún los que en Arte moderno se pueden considerar pintores de una consistencia excepcional: Valverde, autor del célebre óleo *El molino*, Pérez Rubio, autor del bellísimo cuadro *Paisaje con animales*, Souto, el gran pintor gallego; y los catalanes Mompou, con su gracia sensible, Serra, que con sus finuras nos recuerda a Fortuny, Sisquella, con su honradez simple, Pidelaserra, uno de los más sólidos, y Borch Roger, con la buena calidad de su pintura.

En esta exposición es curioso destacar que fueron adquiridos por el Museo de Luxemburgo nada menos que doce obras, precisamente las de los artistas considerados indeseables, de las cuales tres de la autoría de Gutiérrez Solana, pintor de materia densa y profundidades siniestras, y las restantes de Vazquez Díaz, Pérez Rubio, José Frau, Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Gregorio Prieto, el autor del magnífico óleo *Jardim*

antiguo, Celso Lagar que inició su carrera en lanismos desconcertantes, y Durancamps, una escultura de Manolo y una estatua de Gargallo titulada *Profeta*.

Esta exposición vino a demostrar que son todavía las herencias directas de **Greco**, Valdez Leal y Goya las que producen influencias más fuertes y más decisivas en las tendencias actuales del Arte español.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Críticas de Arte. Artistas que triunfam- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 27-12-1937, p. 2⁶⁶.

Hace años que el pintor **Joaquim Lopes** viene consiguiendo éxitos muy lisonjeros en el Arte portugués contemporáneo. **Joaquim Lopes** es un artista excelentemente dotado de cualidades innatas motivo por el que ha conseguido su envidiable altura. Espíritu fuerte e independiente no necesitó nunca variar sus naturales inclinaciones, ya que generalmente le sobraron cualidades para alcanzar el triunfo, trabajando siempre con sinceridad y honestidad en la búsqueda de la perfección de su orientación.

En los tiempos actuales en los que tantos artistas se mantienen en actitudes de servilismo y adulación antes las modas de última hora y ante la frivolidad reinante, la actitud de un hombre que se mantiene firme en su sentir, constituye un caso digno de la mayor consideración.

El pintor **Joaquim Lopes** ha interpretado una serie de ambientes diversos. Las quemadas campiñas del Alto Duero en Sebadêlhe, mañanas frescas de primavera en Ancêde, con su exuberancia de verdes brillantes en sinfonías de vigoroso cromatismo; perspectivas violáceas de Mirando do Douro, planicies calientes y doradas de Thomar. Es al interpretar ambientes así, tan diversos y con transfiguraciones de luz tan diferentes, como se adiestra la técnica del artista y como los grandes pintores aprenden a no amanerarse. La piedra de toque del contraste nos revela la existencia o la ausencia del pintor de buena marca. En este punto, una vez más, se nos muestra Joaquim Lopes, cuya fina retina de pintor nos trajo últimamente de Tomar unas interpretaciones certeras y finas de paisajista de fama.

En las telas de **Joaquim Lopes** no encontramos una preocupación exclusivamente arquitectónica. No. Si bien él no desprecia este sentido, sin embargo, esto no representa en su pintura la base del sentimiento. Por eso seguimos encontrando en sus telas afinidades con **Joaquim Mir**, el excelso paisajista catalán.

La técnica de **Joaquim Lopes** camina hacia el gran estilo. No obstante, pinta sin preocuparse con la técnica y con el oficio. Es notable la manera como él reacciona ante la naturaleza, la manera briosa como



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Críticas de Arte. Artistas que triunfam- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 27-12-1937, p. 2

⁶⁶ El artículo está ilustrado con una reproducción de *O cipreste da cerca ao amanhecer—Tomar*, del que se dice que es

ataca los problemas de la luz y del color. Cual **Joaquim Mir**, que en el decir de Eugénio d'Ors es un wagneriano del color, así en los cuadros de **Joaquim Lopes** encontramos no sólo resueltos magistralmente los problemas de la luz, sino también las más profundas armonías cromáticas.

La pintura de **Joaquim Lopes** está bien construida y capta perfectamente el alma del paisaje. Por tanto debe merecer respeto sea cual sea el credo estético de quien la contempla. ¿Ante la multitud, a veces cómica, de artistas que nos surgen diariamente y a los que ni siquiera se puede considerar buenos artífices y a los que a veces el público más informado da crédito e incluso compra obras, qué decir de la actitud honesta de Joaquim Lopes?

En su taller, y debido a su extrema amabilidad, podemos contemplar aún recién desembaladas, las últimas realizaciones de Thomar. Son bellísimas impresiones que nos embriagan de la luz y del ambiente de esa región de tonalidades calientes que **Joaquim Lopes** tan bien supo captar en la tela. Podré citar como una de las obras más definitivas la tela *Ultimos raios de luz—Convento de Thomar*, donde el artista interpreta con certeza absoluta la poesía de la hora en la que los últimos rayos de sol de una tarde de otoño iluminan la silueta ígnea del viejo convento. Esta tela, de un acierto extraordinario, basta por sí sola para acreditar un gran nombre. Tenemos también cuadros de una justeza sorprendente: *O cipreste*, *Luz da manhã* y *O Convento, luz da tarde*. Aún se revela admirablemente su estilo en notas de una intensa armonía pictórica en *Oliveiras*, *Amanhecer*, *A volta da estrada* y *Pinheiros*.

Después, otras telas, otros ambientes, nos surgen delante de los ojos como esa *Manhã em Ancêde*, de una frescura exuberante y llena de intensidad cromática y *Fim de tarde—Ancêde* un maravilloso acierto cromático al interpretar con sorprendente justeza una visión de las aguas del Duero.

Dominguez Alvarez

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Pintores de hoje - Augusto Tavares”, *Jornal de Notícias*, 27-4-1938, p. 2.

Todos los caminos estéticos y técnicos deben ser respetados y son dignos de estímulo cuando son abrazados con sinceridad y noble entusiasmo. El Arte, por encima de todo, representa un gran deseo de belleza y de expresión, con un oficio y una técnica puestos a su servicio. El Arte es una variedad infinita de formas, de glosas espirituales de materia viva. Pretender un tipo único es ir en busca del aburrimiento y del cansancio. En verdad no existen buenas ni malas orientaciones, hay, sí, buenas y malas obras. Viene éste a propósito del pintor **Augusto Tavares** que nos revela una personalidad bastante original y por tanto muy susceptible de ser incomprendida por muchos, principalmente por aquellos que sólo ven la técnica como un fin y no como un medio. **Augusto Tavares** maneja los pinceles en completa concordia con su tono espiritual. Cuántos pintores hay por ahí vegetando y son precisamente lo contrario de este artista, los cuales en una actitud antiartística se desconocen a sí mismos. Siendo así, ¿cómo pueden surgir de ellos obras eternas? Son por tanto sólo artesanos, y cuando lo son.

En los cuadros de **Augusto Tavares** encontramos una gran honestidad pictórica. Esa probidad técnica está bien acentuada en su obra. No obstante, él es un pintor de espíritu bastante moderno. En otros artistas, que buscan en el dibujo la base imprescindible de sus obras pictóricas, es muy lógico ese criterio técnico, ese sentido primordial del Arte, pues la manera de ejecutar e incluso de concebir sigue el mismo ritmo y obedece fielmente a cánones clásicos y eternos. Enfrente de la obra de **Augusto Tavares**, el contemplador más lego puede observar lo diferente que es el tono pictórico de la manera técnica. **Augusto Tavares** concibe bajo sugerencias modernas, crea su obra según un ritmo estético también moderno, la ejecuta con maneras que hoy se adoptan en todo el mundo artístico. No obstante, conteniendo y regulando esas maneras en una disciplina nunca traicionada, **Augusto Tavares** se impone como dogma la seriedad del dibujo. En las últimas obras de **Augusto Tavares** se nota que el artista se va desprendiendo de la técnica, visto que la domina a su manera, adquiere un tono más desenfadado, esto es, sus obras ganan espiritualidad, pues en él el problema técnico, como dije arriba, ya no está expuesto como un fin, sino como un medio de mostrarnos sus más íntimas sensaciones pictóricas.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Pintores de hoje - Augusto Tavares”, *Jornal de Notícias*, 27-4-1938, p. 2.

El Arte de **Augusto Tavares**, desarrollado bajo del estudio insistente de **Velázquez**, adquirió, no se puede negar, un cierto sabor hispánico. Su retina ganó la facultad de percibir mejor el gris, ese gris que hace a partir de **Velázquez** la gloria de varios maestros de la pintura francesa contemporánea, como **Courbet** y que últimamente ha enriquecido la paleta del gran pintor **Vazquez Diaz**, ese gris específico lo

encontramos en la paleta de **Augusto Tavares** que se revela un delicado y profundo colorista. Ese leve acento hispánico que encontramos en la obra de **Augusto Tavares** no es el producto de ninguna influencia literaria. Me refiero a lo excitante que el artista busca en la emotividad, en el sentimiento para huir de la vulgaridad del ambiente. En **Augusto Tavares** no existen tales influencias literarias que causaron, y aún producen, graves daños en ciertos ambientes artísticos, entre los que podemos citar, por ejemplo, París. Esto se debe siempre a que individuos sin preparación de oficio y sin conocimiento de ninguna técnica pictórica se lanzan a producir obras. Por tanto, tales productos ni son literarios ni artísticos, pues lo primero que el pintor necesita dominar son los medios de exponer su técnica personal.

En un ambiente en el que el público no sabe hacer justicia a los verdaderos artistas y la crítica no consigue explicar, se entiende el triunfo de **Augusto Tavares** de la siguiente manera: aprendió a saber qué es eso de la materia, del color y de la fantasía, cosas, en fin, que desgraciadamente ignoran gran parte de nuestros pintores.

Augusto Tavares posee un espíritu vagabundo y aventurero. A veces desaparece por la sierra, por donde vaguea, para saturar su alma con un poco de naturaleza pura. De su deambular por esas sierras inhóspitas nació el cuadro *Madona da serra*, tipo de mujer sorprendida allí por los confines de la Beira Alta. Es un cuadro característico, donde su autor revela un entrañable amor a los tipos rústicos.

Analizamos algunos cuadros más, a los cuales ya me referí aquí una vez con motivo de su última exposición en el Salón Silva Porto. Pictóricamente, la mujer es hoy uno de los temas más interesantes para el artista. Esa psicología femenina que se revela en los gestos, en los ojos, en las maneras, interesan al artista de hoy, sea pintor, escultor o literato. El retrato de Elsa Rumina, a través de la riqueza de los valores cromáticos, nos muestra un acentuado análisis psicológico. El dibujo y la composición, de una elegancia austera y no exenta de un fino sentido decorativo, valorizan sobremedida esta obra. Los cuadros de flores fueron una de las sorpresas de la última exposición. Sus flores muestran una expresión de delicadeza y un intimismo muy particular. Sobre todo es en la luz donde se revela el triunfo completo de **Augusto Tavares**. Dominando el ambiente por medio de los valores cromáticos con una seguridad camino de ser absoluta, se puede afirmar sin temor a equivocarse que **Augusto Tavares** pertenece al número escasísimo de nuestros pintores a los que se debe considerar verdaderos, esto es, posee un sólido concepto de la pintura, conciencia absoluta, dominio del oficio y de la técnica; y sobre todo, una gran inquietud espiritual que lo llevará indudablemente a las más brillantes realizaciones pictóricas.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte plástica. Pintores que trabalham- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 28-12-1938, p. 2.

Varias veces nos hemos referido aquí, en estas columnas, al maestro **Joaquim Lopes**, y lo hacemos siempre con placer, visto que se trata de uno de los más completos temperamentos artísticos de la pintura portuguesa de hoy.

No podemos dejar de registrar que, una vez más, la belleza brota de sus pinceles en caprichos de luz y de color.

El cuadro que hoy publicamos⁶⁷, una de las últimas obras del gran pintor, es uno de los más bellos, de los más afirmativos en su perfección técnica y en su impulso idealista.

Ahora nos surgen las visiones de las márgenes del Alto Duero con la riqueza cromática de sus viñedos después de sus notas de Tomar y Miranda do Douro, pródigas en orgías de luz y admirables exuberancias coloristas.

Joaquim Lopes sigue sin descuidar la construcción de las masas con energía sin olvidar tampoco el sentido decorativo de la línea.

La técnica de este gran pintor impresionista ganó cierta calma, una cierta melancolía de pincelada al fundir los tonos. Una melancolía otoñal en aquellos grises azulados que contrastan con las tonalidades verdes y las notas mortecinas de las primeras hojas secas.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte plástica. Pintores que trabalham- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 28-12-1938, p. 2.

⁶⁷ Se refiere a la obra que ilustra el artículo y que está acompañada del texto: *Paisagem*. Alto Duero. Uno de los últimos y admirables óleos del distinguido pintor Joaquim Lopes.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Pintura moderna - Augusto Ildio Tavares”, *Jornal de Notícias*, 7-1-1939, p. 3.

Ya hemos afirmado aquí que uno de los más interesantes valores pictóricos de la moderna generación es sin duda el distinguido pintor **Augusto Tavares**. No sólo por la buena calidad de su pintura, sino también por el sentimiento especial que consigue imprimir a sus producciones, donde la luz y la materia ocupan siempre un primer plano muy destacado. Son muy pocos los pintores que en su primera exposición consiguen presentar cuadros como **Augusto Tavares** presentó cuando apareció por primera vez el año pasado en el Salón Silva Porto. Citemos, por ejemplo, el excelente retrato de la artista Elsa Rumina y otros también muy dignos, que nos han dejado una duradera y espléndida impresión.

El cuadro que hoy publicamos⁶⁸, una de las últimas y más notables producciones del artista, es un finísimo y admirablemente bien modelado y bien coloreado retrato de mujer, género en el que se ha revelado y afirmado hace tiempo el excelente pintor que es **Augusto Tavares**.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Pintura moderna - Augusto Ildio Tavares”, *Jornal de Notícias*, 7-1-1939, p. 3.

⁶⁸ Se refiere a *Retrato de mulher*, del que se dice: “Una de las últimas y más notables obras del distinguido pintor Augusto Ildio Tavares.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Artes Plásticas. Mestre Acácio Lino”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1941, p. 3.

El maestro pintor **Acácio Lino**, por el momento el más antiguo profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, acaba de obtener la mayor recompensa atribuida a los artistas plásticos por la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Habiendo concurrido a la 38ª Exposición anual de aquella Sociedad, el jurado confirió la “Medalla de Honra” al cuadro *Moleirinhas da minha aldeia*⁶⁹; éste obtuvo el mayor premio entre cerca de trescientos trabajos que constituían la exposición de este año.

Al maestro **Acácio Lino**, en plena actividad, se le puede muy bien calificar como el más portugués de los pintores de Portugal

Posee ya una obra extensa y valiosa, llena de colorido y fuerza.

Como **Millet**, en la elección de los motivos, tiene escenas campestres y de la vida rústica, llenas de emoción y sinceridad.

Artista diplomado por la Academia Portuense de Bellas Artes, fue discípulo y amigo del Maestro **Marques de Oliveira**, a quien sustituyó en la regencia de la cátedra.

Rigió también, compatibilizándolas, las cátedras de los maestros António Carneiro, durante su estancia en Brasil, y Teixeira Lopes, después de su jubilación. Fue también, y durante años, subdirector de la Escuela de Bellas Artes, de donde dimitió.

En 1904 se marchó a Francia y a Italia como becario del Estado y por allí anduvo hasta 1908, fecha en que regresó a Portugal. Se presentó a las pruebas de acceso para la École Beaux-Arts, y fue aceptado con el número 4, allí tuvo como profesores a los maestros Jean Paul Laurens y F. Cormon.

El maestro **Acácio Lino** se destacó en París y en 1906 fue aceptado en el “Salón” con el retrato de Moreira Telles.



DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Artes Plásticas. Mestre Acácio Lino”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1941, p. 3.

⁶⁹ Que es precisamente el cuadro con el que está ilustrado el artículo y que lleva el siguiente pie de foto: *Moleirinhas da minha aldeia*, el notabilísimo cuadro del maestro Acácio Lino, a la que le fue atribuida la ‘Medalha de Honra’ de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Fue profesor del Liceo Alexandre Herculano, que abandonó tras concursar para profesor de pintura histórica en la Academia Portuense de Belas Artes.

El maestro **Acácio Lino** tiene trabajos en los museos: Nacional de Arte Contemporánea, Soares dos Reis, del Ejército, de Guarda, de Guimarães, Malhoa, Grão Vasco, en el Palácio da Assembleia Nacional, Camara Municipal, Misericórdia; iglesias de los Congregados y del Bonfim, y teatro S. João.

En la Asamblea Nacional, donde hay una sala exclusivamente decorada con telas de motivos históricos, (este pintor) marcó su personalidad en ese género con una pintura de nueve metros, *Batalha de S. Mamede*. Las restantes, también de grandes dimensiones, son: *1640, A Marquesa de Mantua, Marquês de Pombal*, y *Alegoria da Pátria*. Incluso en la pintura histórica deben mencionarse: *Orgulho de Raça, O Grande Desvario, João das Regras, D. Hugo, 1º Obispo do Porto* y *A Epopeia dos Lusíadas*, cuadro de grandes dimensiones, en el que el artista viene trabajando desde hace años.

Pero el maestro **Acácio Lino** no se limita a la pintura. En la escultura tiene obras de modelación rica, debiendo citarse especialmente el busto de su esposa, *Mármore*, el de Ciriaco Cardoso, bronce, destinado a una plaza pública, y el de Soares dos Reis, en la Escuela de Bellas Artes de Oporto.

Cultiva todas las modalidades de las Artes Plásticas. Es un espléndido ilustrador, habiendo diseños suyos en varias publicaciones como *Portugália, Ilustração Moderna, Album do Zé Povinho do Porto, Desorientada*, novela de D^a Aurora Jardim, etc.

Por sus méritos el maestro Acácio Lino es desde hace años Caballero Oficial de la Orden de Santiago en España.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Assuntos de Arte. O pintor Artur Justino”, *Jornal de Notícias*, 15-9-1942, p. 3. (póstumo).

En las exposiciones independientes de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, realizadas, la primera en 1929 en el Sal3n Silva Porto y que obtuvo un 3xito inesperado e infrecuente, y la segunda en el Ateneo Comercial en enero de 1931 y que tambi3n tuvo un gran 3xito, hubo enorme inter3s por las obras de aquellos que comenzaban con brío y entusiasmo. Se vendieron cuadros y hubo buenas referencias en la cr3tica.

Sobre ese grupo —cerca de cuarenta expositores que comenzaban con gran entusiasmo, algunos de los cuales con ciertos des3rdenes, con lo que revelaban, tal vez, demasiado desprecio por los cánones del clasicismo— escribi3 el a3orado Campos Monteiro, que de all3 a diez a3os tal vez fuese posible ver destacado de aquel conjunto una docena de grandes pintores.

Estamos en 1942 y podemos confirmar que el ilustre y a3orado escritor no err3 mucho en sus c3lculos. Es que de los pocos que continuaron dedic3ndose al Arte con entusiasmo y amor, consiguiendo por el esfuerzo del estudio completar su formaci3n art3stica, incluso se pueden contar —no una docena— por lo menos seis o siete pintores que hoy destacan realmente como verdaderos valores.

Entre 3sos estaba incluido con justicia el nombre de **Artur Justino**, la perfecta sensibilidad de artista, recientemente desaparecido para luto de todos aquellos que aman verdaderamente el Arte.

Artur Justino desaparece en plenitud de su talento creador y cuando precisamente, despu3s de a3os de experiencia y estudio persistente, su obra alcanzaba esa cualidad de artista plenamente formado.

En la primera exposici3n del Sal3n Silva Porto en 1929 es justo decir que su nombre apareci3 entre los primeros. En todos sus cuadros se notaba su temperamento nato lleno de cualidades para la pintura. Algunos de sus trabajos despertaron mucha atenci3n causando un verdadero 3xito. No podemos olvidar f3cilmente esa visi3n extra3a y personal. *Torre em Gaia*, *Noite*, tan justa de tonos tr3gicos, un verdadero acierto. *Ciminhantes*, y *Leitores* donde se revelaba ya un fuerte sentido de la composici3n, *Largo do Eirado*, con una expresi3n bastante original, o *Tarde roxa*, cuyos contrastes fuertes entre violetas y verdes traduc3an un gran sentido de la armon3a del color. Son cuadros que recordamos con saudade y que nunca podemos olvidar. Hab3a muchos otros, sin embargo, ninguno de ellos, pese a los defectos de quien comienza, dejaba de tener inter3s por peque3o que fuese.

Artur Justino pose3a esa cualidad rara que todos los artistas poseen: saber imprimir alma a su obra. Siempre se adapt3 maravillosamente al color poseyendo el sentimiento perfecto del ambiente.

Podemos a3adir que la evoluci3n de la pintura de **Artur Justino** no se dio con lentitud. A aquella manera violenta de expresar la l3nea, junto con fuertes contrastes de color, como en la gran tela *Mineiros* y

Auto-retrato le siguió luego un análisis más tranquilo de los aspectos más profundos de la naturaleza. Se revela pues un magnífico paisajista ya adivinado en anteriores notas y confirmado en la exposición del Ateneo en enero de 1931 con la espléndida tela *Rio Douro*.

En 1933 abandona la Escuela de Bellas Artes para dedicarse a la enseñanza media.

Alejado entonces de exposiciones individuales y colectivas no abandona, sin embargo, la pintura. Con una gran facilidad para dibujar y manejar los pinceles, ante la naturaleza no siente dificultades. Estudia, se perfecciona, produce con delicadeza y elegancia alcanzando en los últimos tiempos la plena formación de su personalidad.

Son notables sus cuadros de Bragança, notas alegres y calientes que traducen magistralmente el ambiente y la luz de esa región. El museo de Bragança guarda dos notables y representativas telas de su autoría.

Lamego, la ciudad donde últimamente residía y ejercía la docencia, sirvió de inspiración a muchos de sus mejores cuadros. Son caminos rústicos llenos de sol y carácter aldeano, carros de bueyes debajo del sol centelleante del pleno verano, el conjunto y la animación de las ferias características de los alrededores de Lamego y las figuras de los pastores en plena sierra, viéndose a lo lejos serpentear el río Duero. Representa todo eso notas admirables que por la fidelidad al ambiente y por la manera como son interpretadas revelan un extraordinario temperamento de pintor.

Con **Artur Justino** no desaparece sólo un espléndido artista pictórico, sino también un notable crítico de Arte. Un grupo de amigos y admiradores van a promover un homenaje póstumo y reunir en una exposición que se realizará en Lamego algunas de sus últimas obras. Es una pena que no se pueda organizar en Oporto una exposición retrospectiva de todos sus trabajos, incluyendo los de su primer periodo, para valorar así la evolución de su personalidad, de su técnica y del verdadero valor de tan interesante artista, tan pronto robado a las maravillosas lides del Arte.

N. de R. Dominguez Alvarez, el infortunado artista muerto hace poco tiempo en plena pujanza de su bello talento, había escrito expresamente para nuestro periódico el artículo que publicamos más arriba, en conmovido homenaje a la memoria del desventurado joven que vivió para su Arte con devoción profunda y apasionada.

DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Carlos Maside un gran artista gallego”, *Prisma*, nº 1, junio 1936, pp. 39-42.

El movimiento de Arte en Galicia ha producido pintores de un valor incalculable. **Arturo Souto**, Manoel **Colmeiro** y Carlos **Maside** se apuntan como los más equilibrados.

Carlos **Maside** es un pintor que no abandona el sentido arquitectónico de los temas, motivo por el que podemos considerarlo un artista esencialmente sensible a la evolución de los nuevos caminos de la pintura actual.

El movimiento de la pintura moderna en España, dentro del cual podemos citar notables valores individuales como, por ejemplo, Vazquez Díaz, Gutiérrez Solana, José Frau, Margarita Frau, Rosário de Velasco, Hipólito Caviedes, pintores de una fuerte y esclarecida personalidad, se ha impuesto de una manera insofismável, como se demostró recientemente en la exposición de Arte español realizada en París en las salas del museo «Jeu de Paume» por iniciativa de su director André Dezarrois, notable crítico de Arte. En esta exposición aparecieron valores de diversas tendencias, desde los más conservadores y consagrados como **Zuloaga**, José Maria Sert, Anglada, Valentim Zaubiaurre, Eugénio Hermoso, Chichárro, a incluso los más avanzados surrealistas como Juan Gris o Salvador Dalí.

El grupo que más sorpresa causó fue el de los pintores vanguardistas, que se presentó con un carácter propio, nítidamente español. **Arturo Souto**, el pintor gallego tan comentado últimamente, figuraba también en la lista de los expositores vanguardistas. Podríamos también, con toda justicia, incluir en ese grupo a Carlos **Maside**, a quien la crítica de Galicia considera que está en camino de convertirse en uno de los pintores más sólidos y completos de las nuevas tendencias de la pintura actual.

Ante la imposibilidad de poder reproducir algunas de sus obras pictóricas, damos a la stampa algunos grabados en madera, inéditos, género en el que Carlos **Maside** revela un extraordinario acierto, al interpretar motivos de carácter profundamente regional como en *Gigantes y cabezudos*. En *Torre del Reloj—Catedral de Santiago* consigue una interpretación acertadísima de Santiago de Compostela, al definir, con trazos exactos, su ambiente austero. Interesantísimos, también, la típica *Rua de Noya*, característico rincón gallego, y el *Autorretrato* de trazos expresionistas, que podría considerarse de un sentido autobiográfico, pues nos revela una máscara un poco atormentada.

13. Eje cronológico:

Portugal-España-DominguezAlvarez

1900-1950

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
1900	<ul style="list-style-type: none"> - Censo de población: 5.016.267 habitantes. - Se pone la primera piedra de la Estación Central (luego estación de S. Bento) de Oporto. - Mueren los escritores António Nobre y Eça de Queirós. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se crea el Ministerio de Instrucción Pública. - Primeras leyes sobre el trabajo infantil y los accidentes de trabajo. - Alexandre de Riquer decora la antesala del Círculo del Liceo en Barcelona - Eduardo Chicharro pinta <i>La familia del anarquista el día de la ejecución</i>. 	
1901	<ul style="list-style-type: none"> - João Franco funda el Partido Regenerador-Liberal. - Se le concede la autonomía administrativa al archipiélago de Madeira - Basílio Teles publica los <i>Estudios históricos e económicos</i>. - Se crea la <i>Sociedade Nacional de Belas-Artes</i>. - Columbano es profesor de la <i>Academia de Belas-Artes</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gobierno liberal de Sagasta. - Creación del Banco Hispano-Americano y del Banco de Vizcaya. - Importante victoria electoral del regionalismo catalán. - Frecuentes disturbios y mítines anticlericales. - Ferrer Guardia funda en Barcelona la Escuela Moderna - Pablo Picasso pinta <i>La enana</i>. 	
1902	<ul style="list-style-type: none"> - Tiene lugar en Viana do Castelo el II Congreso Galaico-portugués. - Se firman convenios con otros países para la conversión de la deuda externa. - Se atribuye por primera vez el Premio Valmor de arquitectura. - Conmemoración, en Oporto, del centenario de Almeida Garret. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mayoría de edad de Alfonso XII y fin de la regencia de María Cristina. - Se funda el Banco Español de Crédito - Creación de la Sociedad de Altos Hornos de Vizcaya - Blasco Ibáñez publica <i>Cañas y barros</i> y Joaquim Costa <i>Oligarquía y caciquismo</i>. - José Grases Riera proyecta el Palacio Longoria, actual sede de la Sociedad General de Autores en Madrid. 	
1903	<ul style="list-style-type: none"> - Se realiza en Braga el III Congreso Galaico-portugués. - Eduardo VII de Inglaterra y Alfonso XIII visitan Portugal invitados por el rey D. Carlos. - Teixeira Lopes realiza la escultura para el monumento a Eça de Queirós en Lisboa. 	<ul style="list-style-type: none"> -Elecciones generales con victoria republicana en capitales importantes. - Antonio Maura es elegido presidente del gobierno con mayoría conservadora. - Aparece la revista de arquitectura <i>La Construcción moderna</i>. 	
1904	<ul style="list-style-type: none"> - Las estadísticas oficiales indican que existen 4968 escuelas primarias en todo el país. - Se instala la primera línea telefónica entre Lisboa y Oporto. - Se inaugura en Lisboa la primera sala de cine de Portugal: 	<ul style="list-style-type: none"> - Se firma el tratado Hispano-Francés sobre Marruecos. - Ley del descanso dominical. - Se funda en Barcelona la fábrica de automóviles La Hispano Suiza. - Se construye en Barcelona la casa Batlló de Gaudí. 	

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

	<p>el Salão Ideal.</p> <p>- Nace Miguel Torga, seudónimo de Adolfo Rocha.</p>	<p>- José de Echegaray recibe el premio Nobel de Literatura.</p> <p>- <i>Las desgraciadas</i> de Nonell.</p>	
1905	<p>- Se publica el Regulamento Policial dos Mendigos da Cidade de Lisboa.</p> <p>- Se crea la Liga de Educação Nacional.</p> <p>- Se inaugura el Museo dos Coches en Lisboa.</p> <p>- Muere Rafael Bórdalo Pinheiro.</p> <p>- Basílio Teles publica <i>Do Ultimatum ao 31 de Janeiro</i>.</p>	<p>- Congresos PSOE-UGT en Madrid.</p> <p>- Fin del gobierno Maura. Gobiernos liberales.</p> <p>- Miguel de Unamuno publica <i>Vida de don Quijote y Sancho</i>.</p> <p>- Domènech i Montaner inicia el Palau de la Música en Barcelona.</p> <p>- Francisco Iturrino inicia <i>Mujeres en gris</i>.</p>	
1906	<p>- João Franco es nombrado Jefe de Gobierno.</p> <p>- El acontecimiento "Chacina do Rossio". La población es perseguida por la policía cuando esperaba la llegada de los candidatos de izquierdas.</p> <p>- Fialho de Almeida publica <i>Lisboa Monumental</i>.</p> <p>- Malhoa pinta <i>Os Bêbedos</i> y expone en Río de Janeiro.</p>	<p>- Se casa Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg.</p> <p>- Conferencia de Algeciras.</p> <p>- Arancel proteccionista.</p> <p>- Atentado del anarquista Mateo Morral.</p> <p>- Santiago Ramón y Cajal recibe el premio Nobel de Medicina</p> <p>- Darío de Regoyos pinta <i>Catedral de Burgos, atardecer</i>.</p>	<p>- Nace en Oporto José Cândido Dominguez Alvarez, en la feligresía de Santo Ildefonso, el 23 de febrero, hijo de José Cândido Dominguez, portugués de ascendencia gallega y Dolores Elvira Alvarez, natural de Salcedo, provincia de Pontevedra.</p>
1907	<p>- Se inicia la dictadura de João Franco.</p> <p>- Huelga académica.</p> <p>- França Borges, refugiado en España, publica en Badajoz <i>O espectro do Mundo</i>.</p> <p>- Cinematógrafo del Rossio</p> <p>- Se publica <i>A Questião religiosa</i> de Sampaio Bruno.</p>	<p>- Se funda Solidaridad Obrera, órgano de la CNT</p> <p>- Antonio Machado publica <i>Soledades, galerías y otros poemas</i>.</p> <p>- Mariano Benlliure realiza el monumento al general Martínez Campos en el parque del Retiro de Madrid.</p> <p>- Picasso pinta <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>.</p>	
1908	<p>- Los republicanos vencen en Lisboa en las elecciones municipales.</p> <p>- Tentativa de insurrección republicana.</p> <p>- Regicidio, es asesinado el rey D. Carlos y el príncipe heredero D. Luís Filipe.</p> <p>- Incendio en el Teatro S. João, en Oporto.</p> <p>- Se inicia en Oporto la publicación de la revista <i>O Tripeiro</i>.</p> <p>- Nace le escritor Adolfo Casais Monteiro, la pintora H. Vieira da Silva y el director de cine Manoel de Oliveira.</p> <p>- Bento Carqueja publica <i>O Capitalismo moderno e as suas origens em Portugal</i>.</p>	<p>- Regulación del derecho de huelga.</p> <p>- Creación del Instituto Nacional de Previsión.</p> <p>- Los hermanos Quintero publican <i>Las de Caín</i>.</p> <p>- Domènech i Montaner termina el Palau de la Música de Barcelona y Gaudí trabaja en la iglesia de la colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló.</p> <p>- Julio Romero de Torres pinta <i>La musa gitana</i>.</p>	
1	<p>- El pedagogo anarquista Ferrer</p>	<p>- Operaciones militares en</p>	

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
909	<p>Guardia es apresado por la policía a su llegada a Lisboa.</p> <p>- Manifestaciones de solidaridad con Ferrer Guardia.</p> <p>- D. Manuel II visita Madrid, Londres y París.</p> <p>- Se reúne en Setúbal el Congreso del Partido Republicano Portugués.</p> <p>- J. S. Coelho publica <i>Quem é Ferrer</i>.</p>	<p>Marruecos.</p> <p>- El reclutamiento de soldados para las guerras de Marruecos provoca la Semana Trágica de Barcelona, pero se culpa y ejecuta a Ferrer Guardia como responsable.</p> <p>- Bajo la dirección de Ramón Menéndez Pidal se crea el Centro de Estudios Históricos.</p> <p>- Muere Francisco Tàrrega maestro de la guitarra moderna.</p>	
1910	<p>- Revolución republicana del 5 de octubre.</p> <p>- Instauración de la República, fin de la monarquía.</p> <p>- Son expulsadas las órdenes religiosas, se crea la Guardia Nacional Republicana y se promulga la "Lei do divórcio".</p> <p>- Nueva bandera nacional-republicana</p> <p>- La empresa Borges & Irmão, se convierte en banco.</p> <p>- Se inicia en Oporto la publicación de la revista <i>A Águia</i>, dirigida por Álvaro Pinto.</p> <p>- Amadeo de Souza-Cardoso acusa a los becarios portugueses en París de caminar "en una rutina atrasada".</p> <p>- Malhoa pinta <i>O fado</i>.</p>	<p>- La "ley del candado" respecto a las órdenes religiosas.</p> <p>- El líder liberal-demócrata José Canalejas asume la presidencia del gobierno.</p> <p>- Se constituye en Barcelona el sindicato anarquista CNT.</p> <p>- Se abre en Madrid la Residencia de Estudiantes.</p> <p>- Ramón Gómez de la Serna publica <i>Proclama futurista a los españoles</i>.</p> <p>- <i>Niños en la plaza</i> por Sorolla.</p>	
1911	<p>- Se instaura el registro civil obligatorio.</p> <p>- Se institucionaliza la Guardia Nacional Republicana (GNR)</p> <p>- Se crean las universidades de Oporto y Lisboa.</p> <p>- Promulgación, en agosto, de la Constitución republicana.</p> <p>- Elección de Manuel de Arriaga como primer presidente de la República.</p> <p>- Escisión del Partido Republicano Portugués, que en su mayor parte se organiza, bajo Alfonso Costa, en el Partido Democrático.</p> <p>- En Oporto se inicia la publicación del periódico democrático <i>A Montanha</i>, que se mantuvo hasta 1936.</p> <p>- Suspende su publicación el periódico católico <i>A Palavra</i>.</p> <p>- Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão y otros, fundan en Coimbra el grupo</p>	<p>- Malestar generalizado por las guerras de Marruecos.</p> <p>- Aparece el periódico católico <i>El Debate</i>.</p> <p>- Creación del sindicato nacionalista vasco ELA-STV.</p> <p>- Huelgas obreras en todo el país.</p> <p>- Fundación de <i>Unión Eléctrica Madrileña</i>.</p> <p>- Se crea en Bilbao la Asociación de Artistas Vascos.</p> <p>- Aparece <i>El árbol de la ciencia</i> de Pío Baroja.</p> <p>- Jean C. Forestier comienza a trabajar en el parque de María Luisa de Sevilla.</p> <p>- Juan Gris pinta <i>Casas en París</i>.</p>	

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<p><i>Renascença Portuguesa.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Reforma en la enseñanza de Bellas Artes. - Se crean los museos de Arte Contemporánea, en Lisboa, y Soares dos Reis, en Oporto. - Amadeo de Souza-Cardoso expone junto a Modigliani. 		
1 9 1 2	<ul style="list-style-type: none"> - El republicanismo moderado se organiza en torno al Partido Evolucionista de António José de Almeida y <i>União Republicana</i> (unionistas) de Brito Camacho. - Se funda en Oporto la revista <i>Renascença Portuguesa</i>. - El número de emigrantes excede las 89.000 personas. - Mário de Sá-Carneiro se va a París. - Jaime Cortesão dirige en Oporto la publicación quincenal <i>A vida portuguesa</i>. - <i>I Exposição dos Humoristas</i>, en Lisboa, con obras de Almada Negreiros, Barradas, Cristiano Cruz, etc. - Amadeo de Souza-Cardoso publica en París el álbum <i>XX dessins</i>, con prefacio de Jerome Doucet. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tratado entre España y Francia sobre zonas de influencia en Marruecos. - Constitución de "La Editorial Católica". - Asesinato de Canalejas, le sustituye el conde de Romanones. - Antonio Machado publica <i>Campos de Castilla</i>, J. Martínez Ruiz «Azorín», Castilla y Miguel de Unamuno su obra filosófica <i>Del sentimiento trágico de la vida</i>. - Se celebra en Barcelona, en la Galería Dalmau, una exposición de arte cubista. - Castelao pinta <i>La rebotica del pueblo</i>. - Regoyos comienza <i>El gallinero</i>. 	<p>Entra en el Colegio de la Inmaculada Concepción, en la calle Costa Cabral y tiene como profesora a D^a Felicidade Alves Machado.</p>
1 9 1 3	<ul style="list-style-type: none"> - Primer gobierno de Alfonso Costa. Los <i>democráticos</i> tienen la mayoría absoluta en el Parlamento. - Empiezan a funcionar las fábricas de Barreiro. - Más de 78.000 portugueses abandonan el país. - Mário de Sá-Carneiro publica <i>Dispersão</i> (poesía) y <i>A Confissão de Lúcio</i> (novela). - <i>II Exposição dos Humoristas</i> en Lisboa. - Primera exposición de Almada Negreiros con textos de Fernando Pessoa. - En Oporto primera exposición individual de Diogo de Macedo. - Amadeo de Souza-Cardoso futurista, cubista y abstracto. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El Socialista</i> se convierte en diario. - Primer gobierno conservador de Eduardo Dato. - Fundación de la Liga de Educación Política (José Ortega, Manuel Azaña...). - Congreso Nacional de Agricultores en Córdoba. - Se publica <i>La malquerida</i> de Jacinto Benavente. - Aparece <i>Las golondrinas</i> de J. M. Usandizaga. - Valentín de Zubiaurre pinta <i>Bersolaris</i>, Zuloaga <i>Retrato de la condesa de Noailles</i> y Anglada Camarasa el <i>Retrato de Sonia de Klamery</i>. 	
1 9 1 4	<ul style="list-style-type: none"> - Desacuerdos internos en la <i>Maçonaria Portuguesa</i>. - Se funda la <i>União Operária Portuguesa</i>. - En el conflicto Portugal se pone a disposición de Inglaterra. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se establece la Mancomunitat de Cataluña presidida por Prat de la Riba. - España se declara neutral en la I Guerra Mundial - Juan Ramón Jiménez publica 	

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<ul style="list-style-type: none"> - Se envían expediciones militares a Angola y a Mozambique. - Amnistía para los monárquicos. - Columbano es nombrado director del <i>Museu de Arte Contemporânea</i>. - Amadeo de Souza-Cardoso “purista” y expresionista. - Por la guerra, regresan de París A. de Souza-Cardoso, Santa Rita, A. Basto, Pacheko y Diogo de Macedo, - Guillermo Santa Rita realiza pinturas y <i>collages</i> cubo-futuristas. 	<p><i>Platero y yo.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sorolla trabaja en la serie sobre regiones españolas encargada por la Hispanic Society de Nueva York. 	
1915	<ul style="list-style-type: none"> - Dictadura de Pimenta de Castro. - Nace del movimiento modernista <i>Orpheu</i>. - Mueren Sampaio Bruno y Ramalho Ortigão. - Se celebra en Oporto la <i>I Exposição dos Humoristas e Modernistas</i>. - E. Viana regresa de París. - Estancia en Portugal del matrimonio Delauny. - Congreso de artistas y escritores modernistas. - Almada Negreiros publica el <i>Manifesto Anti-Dantas</i>. - Correia Dias se marcha a Brasil. 	<ul style="list-style-type: none"> - Expansión económica derivada de la neutralidad española. - Primera huelga general en España. - Se inicia un bienio liberal. - Nace <i>España</i>, revista de pensamiento de la generación de 1913. - Ramón Gómez de la Serna crea la tertulia del Café Pombo - Manuel de Falla compone <i>El amor brujo</i>. - Julio Romero de Torres pinta <i>El pecado</i> y Juan Gris <i>Pipa y periódico</i>. 	
1916	<ul style="list-style-type: none"> - Por la aprensión de los navíos mercantes alemanes fondeados en aguas portuguesas, Alemania declara la guerra a Portugal. - Se constituye la <i>União Sagrada (democráticos y evolucionistas)</i>. - Crisis financiera. - Se inaugura la Estación de S. Bento, en Oporto. - Mário de Sá-Carneiro se suicida en París. - Almada Negreiros funda con Santa-Rita el Comité Futurista de Lisboa. - José Pacheko crea la <i>Galeria das Artes</i>. - Se celebra la <i>II Exposição dos Humoristas e Modernistas</i> en Oporto. - Almada Negreiros publica un manifiesto de apoyo a la primera exposición de A. de Souza-Cardoso en Lisboa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pacto UGT-CNT y huelga general contra la carestía. - Surgen Juntas Generales de Defensa entre las fuerzas armadas. - Fundación de la <i>Cía. Transmediterránea</i> (Juan March). - Gregorio Marañón publica <i>Manual de medicina interna</i>. - Aparece <i>Goyescas de E. Granados</i>. - José Espiau proyecta el hotel Alfonso XIII de Sevilla. - Castelao pinta <i>Partida del emigrante y Regreso del indiano</i>. 	

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

1 9 1 7	<ul style="list-style-type: none"> - Sidónio Pais asume la Presidencia de la República. - Apariciones en Fátima. - <i>O Fado</i> de Malhoa se expone con éxito en la Sociedade Nacional de Belas-Artes. - Se celebra una sesión futurista en el Teatro República de Lisboa en la que Almada Negreiros, vestido de obrero, da una conferencia titulada <i>Ultimátum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX</i>. - Se publica el número único de la revista <i>Portugal Futurista</i> - Los <i>Ballets Russes</i> de Diaghilev actúan en Lisboa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Frecuentes conflictos y huelgas. - Actuación de las Juntas Militares Defensa. - Asamblea de Parlamentarios disidentes del gobierno en Cataluña. - Intento de huelga general revolucionaria. - Gobierno de concentración liberal con participación de la Lliga. - Ramón Gómez de la Serna publica el primer volumen de las <i>Greguerías</i>. - Francis Picabia edita en Barcelona la revista <i>391</i>. - Evaristo Valle pinta <i>Baile de Carnaval</i>. 	
1 9 1 8	<ul style="list-style-type: none"> - Más de cien mil personas mueren por la epidemia de gripe. - Armisticio. - Tentativa de huelga general. - En diciembre, asesinato de Sidónio Pais. - Se inaugura el nuevo edificio del teatro de S. João. - Almada Negreiros, inspirado en los ballets rusos, crea escenografías y coreografías de distintos espectáculos celebrados en Lisboa. - Mueren Amadeo de Souza-Cardoso y Santa Rita Pintor. 	<ul style="list-style-type: none"> - La “gripe española” que azotó a toda Europa causó en España 230.000 muertos. - Huelga general revolucionaria. - Gobierno de concentración nacional con Maura como Presidente. - Importantes reivindicaciones laborales del campesinado andaluz - Creación del Banco Urquijo. - El Colegio de Arquitectos de Madrid empieza a publicar la revista <i>Arquitectura</i>. - Gustavo de Maeztu pinta <i>Mujeres del mar</i> y Rafael Barradas <i>Calle de Barcelona</i>. 	Probablemente en este año es enviado por sus padres a Galicia para prepararse con la finalidad de entrar en el cuerpo de Correos y Telégrafos.
1 9 1 9	<ul style="list-style-type: none"> - Fundación de la <i>Confederação Geral do Trabalho</i>. - Se firma en Versalles el tratado de paz con Alemania. - Se funda el Banco de Fomento Nacional - Se inicia la publicación del periódico <i>A Batalha</i>. - Se firma el tratado de paz con Alemania. - António José de Almeida es elegido presidente. - Creación de la Facultad de Letras de Oporto. - Se celebra la <i>III Exposição dos Humoristas e Modernistas</i>, en Oporto. - Almada Negreiros se marcha a París. Cristiano Cruz a Monzambique y abandona la vida artística. 	<ul style="list-style-type: none"> - El movimiento obrero consigue que se apruebe la jornada laboral de ocho horas. - Agravamiento de la guerra en Marruecos. - Creación del Banco Central. - El gobierno conservador de Maura pierde las elecciones generales, convocadas y realizadas con la suspensión de las garantías constitucionales. - Crisis económica. - Se inaugura en Madrid el primer tramo del metro. - Ramiro de Maeztu publica <i>La crisis del humanismo</i>. - Aparece <i>El sombrero de tres picos</i> de Manuel de Falla. - Juan Gris realiza <i>Pierrot</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - No se muestra interesado con las expectativas laborales que le ofrecen los estudios que está realizando. - Desiste de su preparación para acceder al cuerpo de Correos y Telégrafos.

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
1920	<ul style="list-style-type: none"> - La población censada es de 6.080.135. - Alfonso Costa representa a Portugal ante la Sociedad de Naciones. - Fundación del Banco Espírito Santo e extinción del Banco do Douro. - Fernando Pessoa publica <i>À memória do Presidente-Rei Sidónio Pais</i>. En el mismo año participa, con el seudónimo A. A. Crosse, en el concurso de acertijos que organiza el <i>Times</i> de Londres. - Almada Negreiros protagoniza la película <i>O condenado</i>. - <i>III Exposição dos Humoristas</i>, en Lisboa - Primera exposición individual de Eduardo Viana en Oporto. - Almada Negreiros regresa de París. Canto da Maia se marcha a la capital de Francia donde se fija definitivamente. 	<ul style="list-style-type: none"> - Eduardo Dato constituye gobierno de signo conservador. - Congresos socialistas y de la UGT. - Pacto UGT-CNT. - Violencia y represión en Barcelona. - Valle Inclán publica <i>Luces de Bohemia</i> y <i>Divinas palabras</i>. - J. Gutiérrez Solana pinta <i>La tertulia del Café Pombo</i>. - Juan de Echevarría retrata a Pío Baroja. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ingresa en el Colegio Almeida Garret de Oporto. - Muestra los primeros indicios de su vocación artística.
1921	<ul style="list-style-type: none"> - Granjo, Machado dos Santos y Carlos Maia son asesinados en la “noche sangrienta”. - Se funda, en marzo, el Partido Comunista Portugués. - Salazar es elegido diputado por el distrito de Guimarães. - Empieza a publicarse la revista <i>Seara Nova</i>, que dirigida, entre otros, por António Sérgio, Aquilino Ribeiro y Raul Proença, aspira a reformar las instituciones y las mentalidades. - José Pacheko intenta modernizar la <i>Sociedade Nacional de Belas-Artes</i>. - Francisco Franco realiza el busto del pintor Manuel Jardim. - Segunda estancia de Diogo de Macedo y Dórdio Gomes en París que dura hasta 1926. 	<ul style="list-style-type: none"> - Asesinato de Dato. - Se funda el Partido Comunista de España (PCE). - Desastre de Annual ante la guerrilla rifeña (10.000 bajas). - Ley de ordenación bancaria (Cambó). - Aurelio Arteta realiza las pintura murales del vestíbulo del Banco Bilbao en Madrid. - Picasso pinta <i>Tres músicos</i>, actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; y Juan Gris, <i>La vista sobre la bahía</i>, en el Centro Georges Pompidou de París. 	<ul style="list-style-type: none"> - Empieza a trabajar en un almacén de tejidos por insistencia paterna.
1922	<ul style="list-style-type: none"> - Tras la disolución del Parlamento, nuevas elecciones generales en las que vencen los democráticos. - Se funda la Liga Portuguesa de los Derechos del Hombre. - Travesía aérea del Atlántico Sur por Gago Coutinho y Sacadura Cabral. - António Ferro profiere la conferencia <i>A idade do jazz</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Primer Congreso del PCE. - Destitución de Martínez Anido en Barcelona. - La CNT se retira de la III Internacional y se adscribe a la Asociación Internacional de Trabajadores. - Gobierno de coalición liberal-reformista presidido por García Prieto. - Se inicia el expediente Picasso. 	

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

	<p><i>band.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Aparece la revista <i>Contemporânea</i>, dirigida por José Pacheko, con colaboraciones de Fernando Pessoa y Almada Negreiros. - La editorial de Fernando Pessoa, Olisipo, edita <i>Canções</i> de António Botto. - Francisco Franco esculpe <i>Torso</i> y <i>Busto de Manuel Jardim</i>. - Eduardo Viana pinta <i>A pousada dos ciganos</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ortega y Gasset publica <i>España invertebrada</i>. - Jacinto Benavente recibe el premio Nobel de Literatura. - Joan Miró pinta <i>La masía</i>. 	
1 9 2 3	<ul style="list-style-type: none"> - Es elegido Presidente de la República el escritor Manuel Teixeira Gomes. - Muere Basilio Teles. - Raul Leal publica en Olisipo <i>Sodoma divinizada</i>. - Fernando Pessoa interviene en la polémica sobre la homosexualidad en las obras de Raul Leal y António Botto, con dos manifiestos, <i>Aviso por causa da moral</i>, firmado por el heterónimo Álvaro de Campos; y el otro, <i>Sobre un manifiesto de estudiantes</i>, firmado con su nombre, en los que sale en defensa de los dos autores. - Exposición de los <i>Cinco Independientes</i>, grupo formado por Dórdio Gomes, Alfredo Miguéis, Diogo de Macedo, y los hermanos Henrique y Francisco Franco. - Primera exposición individual de Dórdio Gomes, en Lisboa; el mismo año pinta <i>Casas de Malakoff</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Asesinatos de <i>Noi de Sucre</i>, Salvador Seguí (dirigente cenetista) y del Obispo de Zaragoza. - Elecciones generales el 29 de abril. - Golpe de Estado del general Primo de Rivera (13 de septiembre) y formación del Directorio militar. - Supresión de la Constitución y disolución de las Cortes. - Ortega y Gasset funda la <i>Revista de Occidente</i>. - Aparece <i>El retablo de Maese Pedro</i> de Manuel de Falla. - Francisco Asorey esculpe <i>Ofrenda a San Ramón</i>. - Zuloaga pinta el <i>Retrato de Manuel de Falla</i>. 	
1 9 2 4	<ul style="list-style-type: none"> - En noviembre, la <i>izquierda republicana</i> forma gobierno bajo la presidencia de José Domingos dos Santos. - Se publican los primeros números de la revista <i>Athena</i> con la dirección literaria de Fernando Pessoa y de Ruy Vaz en la parte artística. - En Coimbra se edita la revista <i>Tríptico</i>, precursora de <i>Presença</i>. - Fernando Pessoa publica con los heterónimos Alberto Caeiro y Ricardo Reis. - Almada Negreiros publica el diálogo dramático <i>Pierrot e arlequin</i> y Fernando Pessoa, 	<ul style="list-style-type: none"> - Se promulga el <i>Estatuto Municipal</i>. - Largo Caballero, dirigente de la UGT socialista, consejero de Estado. - Fundación de la <i>Unión Patriótica</i>. - Se declara ilegal a la CNT. - Unamuno se fuga de su destierro en Canarias (julio) - Se crea la <i>Compañía Telefónica Nacional de España</i>. - Se inaugura <i>Radio Barcelona</i>, la primera emisora de radio en España. - Aparece <i>Don Quijote velando las armas</i> de O. Esplà. 	De este año data sus primeros dibujos a pluma, lápiz y acuarela.

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<p>con el heterónimo de Álvaro de Campos, <i>Para uma estética não aristotélica</i>.</p> <p>- Mário Eloy expone por primera vez junto a António Cardoso.</p> <p>- Dórdio Gomes: <i>Auto-retrato</i>.</p>	<p>- Victorio Macho realiza un busto de Unamuno.</p> <p>- Carlos Sáenz pinta <i>Verbena</i>, y Ramón de Zubiaurre <i>El marino vasco Santi Andía</i>.</p>	
1925	<p>- En abril, revuelta militar dirigida por Sinel Cordes.</p> <p>- Simpatía en la opinión pública por los regímenes autoritarios.</p> <p>- Bernardino Machado sustituye a M. Teixeira Gomes como Presidente de la República.</p> <p>- Se inician las primeras emisiones radiofónicas regulares.</p> <p>- José Régio publica su primer libro <i>Problemas de Deus e do Diabo</i>.</p> <p>- Eduardo Viana organiza en Lisboa el <i>I Salão de Outono</i>, en el que participan artistas del primer y segundo modernismo: Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Mário Eloy, Saraf Affonso, etc.</p> <p>- Se organiza en París la primera exposición póstuma de las obras de Amadeo de Souza-Cardoso.</p> <p>- Decoración de la cafetería lisboeta <i>A Brasileira</i> con obras António Soares, Jorge Barradas, Eduardo Viana, Almada Negreiros, José Pacheko y Bernardo Marques.</p> <p>- Mário Eloy y Eduardo Viana se van a París.</p>	<p>- Tratado conjunto hispano-francés sobre Marruecos.</p> <p>- Las tropas francesas y españolas desembarcan en Alhucemas (septiembre).</p> <p>- Calvo Sotelo ministro de Hacienda.</p> <p>- Se constituye la Unión Liberal de Estudiantes.</p> <p>- Mueren Pablo Iglesias y Antonio Maura.</p> <p>- Término del Directorio militar y gobierno con participación civil.</p> <p>- Rafael Alberti publica <i>Marinero en tierra</i>, Ortega y Gasset <i>La deshumanización del arte</i>, y Guillermo de Torre <i>Literaturas europeas de vanguardia</i>.</p> <p>- Aparece <i>Doña Francisquita</i> de A. Vives.</p> <p>- Pablo Gargallo realiza <i>Máscara de arlequín</i>.</p> <p>- Se celebra en Madrid la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de Madrid.</p> <p>- Salvador Dalí pinta <i>Figura en una ventana</i>; Juan Gris, <i>Guitarra delante del mar</i>; Vázquez Díaz <i>La fábrica dormida</i>; y Francisco Borel el <i>Retrato de Apraiz</i>.</p>	
1926	<p>- Triunfa el movimiento militar del 28 de mayo, encabezado por Gomes da Costa. Se instituye la Dictadura.</p> <p>- En junio se impone la censura a la prensa.</p> <p>- Aquilino Ribeiro publica la novela <i>Andam faunos pelos bosques</i>.</p> <p>- Aparecen las revistas <i>Ilustração</i> (hasta 1935) y <i>Sempre Fixe</i> (hasta 1959)</p> <p>- Se decora el cabaret Bristol-Club con obras de António Soares, Jorge Barradas, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Canto da Maia y Leopoldo de Almeida.</p> <p>- Eduardo Viana parte para París, y de allí regresan Diogo de</p>	<p>- Derrotas militares de los nacionalistas rifeños.</p> <p>- Abd-el-Krim se rinde a las tropas francesas y acaba la guerra de Marruecos.</p> <p>- España abandona la Sociedad de Naciones por la cuestión de Tánger.</p> <p>- La Sanjuanada, intento de golpe de estado contra la Dictadura.</p> <p>- El hidroavión Plus Ultra realiza la travesía transoceánica.</p> <p>- Aparecen <i>El caserío</i> de J. Guridi, y <i>Concierto para clave y cinco instrumentos</i> de M. de Falla.</p> <p>- Valle Inclán publica <i>Tirano banderas</i>, y Wenceslao Fernández Flórez <i>Las siete</i></p>	<p>El 2 de octubre de 1926 solicita matricularse en el Primer año de preparatorio de la Escuela de Bellas Artes con la finalidad de realizar el curso especial de arquitectura.</p>

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

	<p>Macedo, Dórdio Gomes, Abel Manta y Francisco Franco.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se siguen realizando los salones académicos en la <i>Sociedade Nacional de Belas-Artes</i>. - José Pacheko organiza el <i>II Salão de Outono</i>, en Lisboa. - <i>IV Exposição dos Modernistas</i>, en Oporto. - Francisco Franco realiza en Funchal (Madeira) un monumento a Gonçalvez Zarco, estatuaría que será el prototipo de la escultura oficial del <i>Estado Novo</i>. 	<p><i>columnas</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Secundino Zuazo termina el Palacio de la Música de Madrid. - Francisco Asorey esculpe <i>San Francisco</i>; Victorio Macho el <i>Monumento a Ramón y Cajal</i> del parque del Retiro de Madrid; y Emiliano Barral, <i>Mujer de Segovia</i>. - Manuel Ángeles Ortiz realizó en la Galerie des Quatre Chemins de París su primera exposición individual. 	
1 9 2 7	<ul style="list-style-type: none"> - Revueltas en Oporto y Lisboa contra la dictadura militar. - Se funda, con sede en París, la Liga de Defensa de la República. - La policía, por orden del Gobierno, cierra la sede de la <i>Confederação Geral dos Trabalhadores</i>. - Parten para el exilio, entre otros muchos republicanos, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão, Raul Proença, etc. - Se celebra la Primera Vuelta a Portugal en bicicleta. - Nacimiento del segundo modernismo con la revista <i>Presença</i>. - Muere en Oporto el pintor Marques de Oliveira. - Almada Negreiros se asienta en Madrid y Mário Eloy en Berlín. - Fred Kradolfer llega a Lisboa. - Se constituye el <i>Grupo Silva Porto</i>. - Primera exposición individual de Sarah Affonso en Lisboa. - Abel Manta pinta <i>Partida de damas</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se inician los trabajos de la Asamblea Nacional Consultiva. - El archipiélago de las Canarias se divide en dos provincias. - Se funda la FAI (Federación Anarquista Ibérica) en la clandestinidad. - Creación de la CAMPSA. - Se celebra en Sevilla el centenario de la muerte de Góngora, constituyéndose así la Generación del 27. - Gabriel García Maroto dirige <i>La gaceta literaria</i>. - Ramón Gaya pinta <i>Bodegón de la guitarra</i>; Hernando Viñes <i>Desnudo de mujer</i> y Maruja Mallo <i>La verbena</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Bocetos de <i>Galiza y Entardecer</i> (Galicia). - <i>Paisagem com montanha</i> (con posible influencia de Cézanne y Joaquim Lopes). - Continúa matriculado en Arquitectura.
1 9 8	<ul style="list-style-type: none"> - Se suprime la Facultad de Letras de Oporto. - Óscar Carmona asume la presidencia de la República. - Oliveira Salazar es nombrado Ministro de Finanzas. - Fernando Pessoa, junto a José Pacheko, Mário Saa y António Botto, funda <i>Solução Editora</i>. - J. Leitão de Barros dirige <i>Nazaré</i> - Ferreira de Castro publica la 	<ul style="list-style-type: none"> - Congreso en Madrid del PSOE y UGT. - Jorge Guillén publica <i>Cántico</i>. - Aparece <i>Gure Herria</i> de J. A. de Donostia. - Modesto López Otero realiza el proyecto inicial de la Ciudad Universitaria de Madrid. - Pablo Gargallo esculpe <i>Máscara de picador</i>. - Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Muntanyà publican el 	<ul style="list-style-type: none"> - Solicita el traslado para la sección de pintura donde tendrá como profesores a Acácio Lino, Joaquim Lopes, António Carneiro, Aarão de Lacerda y Dórdio Gomes, entre otros. - Pinta <i>Aspecto da Sé do Porto</i>, <i>Vista do Pinhal</i>, <i>Ruela</i>, <i>Rua da Victória</i>, etc.

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<p>novela <i>Emigrantes</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Homenaje nacional a José Malhoa. - Carlos Botelho empieza a publicar caricaturas semanales en el <i>Sempre Fixe</i>. - António Soares pinta <i>Natacha</i> y Júlio <i>Auto-retrato com familia</i>. - Sarah Affonso se va a París. 	<p><i>Manifest groc</i>.</p>	
<p>1929</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se permite la vuelta a Portugal de las órdenes religiosas que habían sido expulsadas. - Inicio de la “Campanha do Trigo”, con la que se pretende que Portugal sea autosuficiente en la producción de cereales. - El arzobispo Gonçalvez Cerejeira, amigo personal de Salazar, se convierte en cardenal patriarca de Lisboa. - Fernando Pessoa organiza con António Botto una <i>Antologia de poemas portugueses modernos</i>. - Aparece por primera vez el heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. - Muere el pintor Columbano Bordalo Pinheiro. - Diogo de Macedo publica <i>14, Cité Falguière</i>, donde cuenta su experiencia en París. - Sousa Lopes es director del <i>Museu de Arte Contemporânea</i>. - Se organiza en Oporto una exposición homenaje al pintor Marques de Oliveira. - Aparece el manifiesto + <i>Além</i>.. - Se celebra en Lisboa una exposición de arte negro. - Maria Helena Vieira da Silva se marcha a París. 	<ul style="list-style-type: none"> - Intentona fracasada de Sánchez Guerra en Valencia para acabar con la dictadura. (enero). - Disolución del cuerpo de Artillería (febrero). - Revueltas estudiantiles y cierre de la Ciudad Universitaria de Madrid (marzo). - Se celebran las Exposiciones Universal de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla (mayo). - Mueren la reina María Cristina y el descubridor de la vacuna contra el cólera, Jaume Ferran Clua. - Federico García Lorca publica <i>Romancero gitano</i>, Rafael Alberti <i>Sobre los Ángeles</i> y Manuel Machado <i>La Lola se va a los puertos</i> - Francisco Elías rueda la primera película sonora en España: <i>El misterio de la Puerta del Sol</i>. - Se inicia una estrecha colaboración entre Rafael Alberti y Maruja Mallo. - Luis Buñuel y Salvador Dalí realizan <i>Un perro andaluz</i>. - Dalí pinta <i>El gran masturbador</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Forma, con otros compañeros, en abril, el grupo «+além». - Participa en la exposición <i>Alguns alunos de Belas-Artes expõem no Silva Porto</i> en noviembre de 1929: primera exposición colectiva del grupo «+além». - Apropiación de valores pictóricos gallegos en el paisaje urbano. - Pinta <i>Telhados, Taverna Russa, Enterro pobre, Casário com roupa a secar, Paisagem do Porto, Paisagem, Campanário, Fábrica, Ribeira, Pontevedra velha</i>, etc. - Según Fernando Lanhas termina la primera fase de su pintura (fase roja) - Frecuentes viajes a Galicia.
<p>1930</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tentativa de golpe militar liderado por Genipro de Almeida. - profiere el discurso de la “Sala do Risco”, en él se define la orientación del régimen. - Se funda la <i>União Nacional</i>, que será el partido único del <i>Estado Novo</i>. - Desaparece el Banco do Minho. - En diciembre, el censo de población es de 6.802.249. - Se edita la revista <i>Sinal</i> (número único) dirigida por M. Torga, escindido de <i>Presença</i>. - Manoel de Oliveira realiza el 	<ul style="list-style-type: none"> - Primo de Rivera es destituido. - El rey encarga al general Dámaso Berenguer la formación de un nuevo gobierno. - Pacto de los partidos antimonárquicos en San Sebastián. - El PSOE se incorpora al Comité Revolucionario. - Fracasa los intentos de sublevación republicana en Cuatro Vientos (Madrid) y en Jaca (Huesca). - Florián Rey rueda <i>La aldea maldita</i>. - Aparece <i>La romería de los</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Realiza con A. Justino la exposición <i>Artur Justino e Dominguez Alvarez do grupo +além</i> en el Salón Silva Porto en mayo. - Forma parte de la <i>Exposição a Favor do Instituto de Educação e Regeneração</i>, celebrada en el Salón Silva Porto de Oporto en diciembre. - Realiza aguadas de inspiración cubista. - Continúa con la serie <i>Fabricas</i> - Pinta <i>Cemitério, À chuva, Largo da Ramadiha, Pomar da Foz, Adega do Galo, Bêbdados</i>,

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

	<p>cortometraje experimental <i>Hollywood, capital das imagens</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mueren Florbela Espanca y António Carneiro. - António Soares decora el bar del lisboeta Teatro Nacional. - Se celebra en Lisboa, organizado por António Pedro y Diogo de Macedo, el <i>I Salão dos Independentes</i>. 	<p><i>cornudos</i> de G. Pittaluga.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La rebelión de las masas</i> de J. Ortega y Gasset. - Emiliano Barral termina la tumba de Pablo Iglesias en el cementerio civil de Madrid. - Carlos Maside pinta <i>Mujer sentada</i> y Carlos Ribera <i>La lechera al sol</i>. 	<p>etc.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Probablemente pinta <i>Casário e figuras dum sonho</i>. - Se repiten los viajes a Galicia.
1931	<ul style="list-style-type: none"> - Revueltas contra la dictadura en Madeira, Açores, Guinea-Bissau y Lisboa. - Se crean instalaciones militares para presos políticos en Peniche. - Inicio de la radio privada con <i>Radio Clube Português</i>. - Aparece <i>Avante!</i> principal publicación del Partido Comunista Portugués. - Se celebra en Lisboa el <i>I Salão da fotografia</i> - El pabellón de Portugal presenta en la Exposición Colonial de París paneles de Abel Manta, Jorge Barradas y Diogo de Macedo, y esculturas de Canto da Maia. - Maximiano Alves realiza en Lisboa el monumento a los muertos en la I Guerra Mundial. - Mário Eloy expone en la Galería Flechtheim (Berlín) junto a Picasso, Cézanne, Chagall, Kisling, etc. - Carlos da Maia esculpe <i>Adão e Eva</i>. - Júlio pinta <i>O circo</i>. - <i>II Salão dos Independentes</i> en Lisboa 	<ul style="list-style-type: none"> - Marañón, Ortega y Gasset y Pérez de Ayala firman el manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República. - Dimite Berenguer y Aznar forma gobierno. - Elecciones municipales en abril con el triunfo republicano en las grandes ciudades. - El 14 de abril se proclama la II República. - Se constituye la Generalitat de Cataluña. - Se aprueba, en diciembre, la Constitución republicana. - Alcalá Zamora es nombrado Presidente de la II República y Azaña jefe de Gobierno. - Se publican <i>Placeres prohibidos</i> de Luis Cernuda y <i>España, Ensayo de historia contemporánea</i> de Salvador de Madariaga. - Agustín Aguirre realiza el proyecto para la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid. - Varios artistas firman el <i>Manifiesto dirigido a la opinión y a los poderes públicos</i>. - Comienza a publicarse la colección <i>Summa Artis</i> de Josep Pijoan. - Salvador Dalí pinta <i>La persistencia de la memoria</i> y Benjamín Palencia <i>Las perdices</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - En enero expone nuevamente con los miembros del grupo <i>+além</i> en la <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i> en el Ateneo Comercial do Porto. - Participa en la <i>Exposição Anual realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto</i>, en mayo, en el Salón Silva Porto. - El 1 de mayo, por mediación de Casais Monteiro, conoce a Ramos de Almeida, que luego escribirá sobre él en varias ocasiones. - Por estas fechas pinta <i>Homens tortos</i> y manifiesta rasgos expresionistas al tratar el paisaje urbano. - Pierde el curso por faltas de asistencia debido a la tuberculosis. - Probablemente son menores los viajes a Galicia
1932	<ul style="list-style-type: none"> - Oliveira Salazar es nombrado Presidente del Consejo de Ministros. - El general Sanjurjo se refugia en Portugal. - António Ferro es el responsable de la actividad cultural del <i>Estado Novo</i>. - João Gaspar Simões publica <i>Elói ou o romance numa cabeça</i>. - Se inaugura en Lisboa el 	<ul style="list-style-type: none"> - Sucesos de Castilblanco, Arnedo y Alto Llobregat (enero). - Se aprueba la Ley del Divorcio y los cementerios son secularizados. - La Compañía de Jesús es disuelta y sus propiedades confiscadas. - Congreso de la CNT, en el que triunfa la línea radical de la FAI. - Fracasa la sublevación de 	<ul style="list-style-type: none"> - Para Isabel Oliveira e Silva termina la primera fase de su pintura. - Se repiten los viajes por Galicia y realiza un gran viaje por España. - De este periodo son sus conocidos "Paisagens da Castela": <i>Sória, Torrelobatón, Santillana del Mar, Segovia, Turégano, Riaza, Villaluenga,</i>

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<p>monumento al Marqués do Pombal, ideado por Francisco Santos y terminado por Almeida Sobrinho y Leopoldo de Almeida.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se funda la <i>Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa</i>. - Se reforma la enseñanza de Bellas Artes - Almada Negreiros regresa de Madrid y Mário Eloy de Berlín. - Marinetti visita Lisboa. - Llega a Portugal el escultor alemán Hein Semke. - Carlos Botelho realiza su primera exposición individual. - Se celebra en Lisboa el <i>I Salão de inverno</i>. 	<p>Sanjurjo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El Estatuto de Autonomía catalán es aprobado en las Cortes. - En Valencia, Manuel Casanova crea la productora y distribuidora cinematográfica CIFESA. - Aparece <i>Adiós a la Bohemia</i> de P. Solozábal. - Luis Buñuel dirige <i>Las Hurdes, tierra sin pan</i>. - García Lorca y Eduardo Ugarte fundan el grupo de teatro universitario La Barraca. - Emiliano Barral realiza la tumba de Dámaso Gutiérrez Cano en el cementerio civil de Madrid. - Ramiro Arrúe pinta <i>Paisaje de Toledo</i>; Dalí <i>La persistencia de la memoria</i>; Maruja Mallo <i>Espantapájaros</i>; Joaquín Torres García <i>Composición constructiva</i> y Arturo Souto <i>Puerto de Bilbao</i>. 	<p><i>Toledo, Consuegra, Cuenca, Córdoba, Ronda, Sevilla, Montoro, Granada, etc.</i></p>
1933	<ul style="list-style-type: none"> - Entra en vigor la Constitución Política del <i>Estado Novo</i>. - Son prohibidos los partidos políticos, las sociedades secretas y las asociaciones sindicales. - Se crea la Policía de Vigilancia y Defensa del Estado (PVDE). - Las milicias lideradas por Rolão Preto reprimen las protestas obreras. - Se promulga la <i>Carta Otorgada do Imperio Colonial Português</i> y de la <i>Reforma Administrativa Ultramarina</i>. - Promulgación del Estatuto del Trabajo Nacional. - Creación del <i>Secretariado da Propaganda Nacional</i> dirigido por António Ferro. - Cottinelli Telmo dirige la película <i>A canção de Lisboa</i>. - Muere José Malhoa el “pintor más portugués de Portugal” y se crea en Caldas da Rainha un museo en su honor. - Se inician las emisiones regulares de la radio oficial. - Maria Helena Vieira da Silva realiza su primera exposición individual. - António Pedro y Tomas de Melo (Tom) crean la galería de arte moderna <i>Galeria UP</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revueltas y represión en zonas agrarias. Sucesos de Casas Viejas - Comienzan su labor las Misiones Pedagógicas. - Dimisión del Gobierno de Azaña. - Alcalá Zamora convoca nuevas elecciones. - J. A. Primo de Rivera funda Falange Española. - Triunfo de las derechas en las elecciones generales. Comienza el bienio derechista. - Alzamiento anarquista en Aragón, Rioja y Andalucía. - Lerroux forma gobierno con el apoyo de la CEDA. - Andrés Calzada publica <i>Historia de la arquitectura española</i>. - El escultor gallego Cristino Mallo gana el Premio Nacional de Escultura con <i>Desnudo con Pez</i> y Jorge Oteiza esculpe <i>Obrero muerto</i>. - Primera Exposición de Arte Revolucionario en el ateneo de Madrid. - Barraca Resol en Santiago: exposición de Colmeiro, Maside, Seoane, Laxeiro, etc. - Las Misiones Pedagógicas en 	<ul style="list-style-type: none"> - El 16 de abril escribe desde Salcedo (Pontevedra) a Sérgio Augusto Vieira, informándole de que próximamente irá a Santiago para entrevistarse con el catedrático Sebastián González García Paz. En esta carta habla de la situación política en España, sobre la que dice “reina una gran desorientación de la que no se saben aprovechar las clases extremistas para asaltar el poder pues tienen todo en sus manos”. Y dice más: “Si los comunistas no toman el poder es porque ellos no quieren”. - Continúan sus paisajes de inspiración española. - Pinta <i>O Bispo</i> - Según Fernando Lanhas durante estos años realiza pintura encáustica - Durante este año apenas firma sus cuadros

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

	- Júlio se instala en París.	Galicia: Dieste, R. Gaya, Espasandín, etc.	
1 9 3 4	<p>- Fracasa el intento de huelga general y se publica un decreto ley que prohíbe las huelgas.</p> <p>- Salazar liquida el <i>Movimiento Nacional-Sindicalista</i>.</p> <p>- Fernando Pessoa publica <i>Mensagem</i>, su último libro de poemas en portugués.</p> <p>- José Régio publica la novela <i>Jogo de cabra-cega</i> y Alfredo Cortês la obra de teatro <i>Gladiadores</i>.</p> <p>- Se celebra en Oporto la Exposición Colonial.</p> <p>- Fernando Pessoa publica <i>A Mensagem</i>.</p> <p>- Aparecen los primeros números del semanario <i>O Diabo</i> (hasta 1941) y de <i>Fradique</i> (hasta 1941).</p> <p>- Se realiza una exposición de arte moderno en la conservadora <i>Sociedade Nacional de Belas Artes</i>.</p> <p>- Muere José Pacheco.</p> <p>- Se casan los pintores Sarah Affonso y Almada Negreiros.</p>	<p>- La Falange se fusiona con las JONS.</p> <p>- Dimite el gobierno de Lerroux y le sustituye Semper (abril).</p> <p>- Nuevo gobierno de Lerroux con ministros de la CEDA (octubre).</p> <p>- Revolución de Asturias. Se decreta el Estado de Guerra.</p> <p>- Dura represión tras la revolución de Asturias.</p> <p>- Companys proclama la "República catalana dentro de la Federación Española".</p> <p>- Muere Ramón y Cajal.</p> <p>- P. Salinas publica <i>La voz a ti debida</i>, Nicolás Lekuona presenta <i>Autobiografía</i>, y F. García Lorca estrena <i>Yerma</i>.</p> <p>- Joaquín Torres García funda en Madrid el Grupo de Arte Constructivo.</p> <p>- Se inaugura en Barcelona el Museo de Arte de Cataluña.</p> <p>- Óscar Domínguez realiza <i>Máquina de coser electro-sexual</i>.</p>	<p>- Realiza sus cuadros de mayor cromatismo e intensidad figurativa.</p> <p>- Acaba la segunda fase de su pintura.</p> <p>- El 10 de julio escribe a Sérgio Augusto Vieira, dándole cuenta de la intención que tiene de organizar una exposición de arte gallega en Oporto.</p> <p>- El 7 de septiembre escribe a S. Augusto Vieira, le dice que la organización de la exposición va despacio y que se realizará en octubre. También que en los próximos días parte para España donde espera pasar un mes.</p> <p>- El 8 de septiembre da una breve entrevista a <i>Diário da Manhã</i> informando sobre la prevista exposición de arte gallego en Oporto.</p> <p>- El 26 de septiembre escribe desde Salcedo a Sérgio Augusto Vieira informándole de que está en Galicia para tratar todo lo relacionado con la exposición.</p> <p>- Muy probablemente, el 31 de octubre regresa de Galicia.</p> <p>- El 22-11-1934 acompaña al pintor español Álvarez de Sotomayor en la visita que éste hace a la ciudad de Oporto. En compañía del también pintor Alberto Silva, visitan el Salão Silva Porto, el Taller de Teixeira Lopes y el Museo Soares dos Reis</p> <p>- También en noviembre (o diciembre) está en Santiago de Compostela y visita a los pintores Folgar Lema, Tito Vázquez, Juan Luiz, Maside y Santiso, y a los escultores Francisco Asorey y Francisco del Río.</p> <p>- El 24-12-1934 Dominguez Alvarez escribe a Adolfo Casais Monteiro para felicitarle las fiestas y enviarle revistas gallegas. Le pide a cambio ejemplares de <i>Presença</i> o de otras publicaciones para</p>

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

			<p>enviarlas a Galicia. Pinta sus cuadros de mayor dramatismo e intensidad figurativa: <i>Louco, Homem da Cartola, Homem Compostelano.</i></p>
1935	<p>- Óscar Carmona es reelegido — no hay opositor— Presidente de la República. - El Estado Novo crea el SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), más tarde SIN (Secretariado Nacional de Información). - El Estado Novo organiza las conmemoraciones del primero de mayo. - Se inaugura la Emisora Nacional de Radiodifusión. - Son expulsados de la enseñanza universitaria 33 profesores críticos con la dictadura. - Muere Fernando Pessoa. - <i>I Exposição de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional</i> (SPN). - Exposición retrospectiva de Canto da Maia en París. - António Pedro organiza en Lisboa una exposición de Vieira da Silva y Arpad Sznes. - El SPN crea los premios Columbano, para artistas consagrados, y Amadeo de Souza-Cardoso, para los más jóvenes. - Almada Negreiros pinta <i>Maternidade</i>; Vieira da Silva, <i>La chambre a carreaux</i> ; y Carlos Botelho, <i>Lisboa e o Tejo: domingo.</i></p>	<p>- Ley agraria de Jiménez Fernández. - Franco es nombrado Jefe del Estado Mayor. - Lerroux dimite forzado por el escándalo del “estraperlo”. Le sustituye Chapaprieta. - Coalición PSOE-Izquierda Republicana. - Benito Perojo rueda <i>La verbena de la paloma</i> y Florián Rey <i>Nobleza Baturra.</i> - Se publican <i>La destrucción o el amor</i> de Vicente Aleixandre y <i>El Arte y el Estado</i> de Ernesto Giménez Caballero. - Los escultores José Planes, Jorge Oteiza y Joan Rebul realizan respectivamente <i>Niño con triciclo, Retrato de Sadi Zañartu</i> y <i>María Rosa.</i> - Josep Maria Sert pinta la Sala del Consejo del Palacio de la Sociedad de Naciones, Anglada Camarasa <i>Mallorca</i> y Óscar Domínguez <i>Cueva de guanches.</i></p>	<p>- Enero. Tiene una recaída en su enfermedad, pero el día 19 asiste a la reunión preparatoria de la Semana Gallega en Oporto. - El 30-1-1935 publica su primer artículo en el <i>Jornal de Noticias.</i> - Publica tres artículos en el <i>Jornal de Noticias</i> a propósito de la prevista exposición de arte gallega. - Casais Monteiro le propone un intercambio cultural con Galicia. - El 3-2-1935 escribe a Adolfo Casais Monteiro agradeciéndole los libros que recibió e informándole de que ya los envió para Galicia, donde dice que <i>Presença</i> tuvo gran éxito por lo que le pide libros de A. Botto, J. Régio, A. de Serpa, G. Simões, etc. para enviarlos para allá. - El 16-4-1935 le escribe a Adolfo Casais Monteiro disculpándose por no estar en casa cuando éste le visitó. Nuevamente le pide “publicaciones modernas portuguesas para mandar a Galicia, contribuyendo así a que sean allí conocidos los valores portugueses”. - El 25-4-1935 publica su primer artículo sobre Joaquim Lopes en el <i>Jornal de Noticias.</i> - Escribe sobre Columbano en el <i>Jornal de Noticias.</i> (14-8-1935). -El 16 de agosto escribe a Sérgio Augusto Vieira, le informa de que está en tratamiento y que el médico le impide salir de casa. Le ruega que venga a visitarle, aunque sea por la noche o el domingo por la mañana. - A finales de septiembre sale de Portugal “con la intención de respirar un poco de aire de Galicia”. Permanece en Galicia casi todo el mes de octubre. - Escribe un artículo sobre Santiago de Compostela en el <i>Jornal de Noticias</i> (6-12-1935). - Publica tres artículos sobre el</p>

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

			<p>Museu Nacional Soares dos Reis en el <i>Jornal de Noticias</i>. (noviembre-diciembre). - Participa en la <i>Gran Exposición de dos Artistas Portugueses</i> realizada en Oporto.</p>
1 9 3 6	<ul style="list-style-type: none"> - Se construye el penal de Tarrafal en Cabo Verde para los presos políticos. - Es necesaria una “declaración anticomunista” para poder ser funcionario público. - Revuelta de marineros de la armada portuguesa sofocada por la aviación. - Salazar se encarga del Ministerio de la Guerra, que no lo abandona hasta 1944. - Portugal rompe relaciones con el Gobierno Republicano español. - Revolucionarios portugueses se integran en la Columna Internacional Lenin del POUM. - Cerca de 20.000 “viriatos” combaten en España al lado de Franco. - El portugués Germinal de Sousa el delegado político de la columna anarquista Tierra y Libertad. - La dictadura se refuerza con la creación de la <i>Legião Portuguesa</i> y la <i>Mocidade Portuguesa</i>. - El Gobierno autoriza las radios privadas y la publicidad radiofónica. - Aparece en Coimbra la revista <i>Manifesto</i> dirigida por Miguel Torga y Albano Nogueira. - <i>II Exposição de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional</i> - Se organiza la exposición de Artistas Modernos Independientes, como réplica a la organizada por el SPN. - A. P. do Vale publica <i>Causas da guerra civil de Espanha e origens e perigos do comunismo</i>. - António Pedro traduce al portugués el Manifiesto Dimensionista. - Dutra Faria publica <i>De Marinetti aos dimensionistas</i>. - João Gaspar Simões profiere la conferencia <i>Introdução à pintura</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Disolución de las Cortes. convocatoria de elecciones y victoria electoral del Frente Popular. - Azaña forma gobierno. - Amnistía para los presos políticos. - Los arrendatarios de Andalucía y Extremadura suspenden los pagos de rentas. - Restablecimiento de la Generalitat y el estatuto catalán. - Franco es destinado a Canarias. - Se detiene a J.A. Primo de Rivera y la Falange es declarada ilegal. - Reposición de la ley de reforma agraria de 1932. Se confiscan los latifundios devueltos tras la contrarreforma agraria. - Azaña nombrado Presidente de la República, Casares Quiroga forma gobierno. - Asesinato de Calvo Sotelo. - El 18 de julio rebelión militar en Marruecos y, después, en la Península. - Franco se pone al mando del ejército de África. Queipo de Llano conquista Sevilla, Cádiz y Jerez. Mola impone la ley marcial en Pamplona. Aranda toma Oviedo. - Giral se hace cargo de formar gobierno tras las dimisiones de Casares Quiroga y Martínez Barrios. Las milicias populares son armadas. - Los rebeldes nacionales asedian el Alcázar de Toledo y dominan casi toda Galicia. - Los socialistas y comunistas catalanes forman el PSUC. - El Komintern ayuda a la República; Hitler y Mussolini, a Franco. Francia anuncia la No-Intervención. Gran Bretaña prohíbe la venta de armas a la República. - Duras batallas en el norte. - El 12 de agosto llegan los 	<ul style="list-style-type: none"> - Nuevamente publica un artículo sobre Santiago de Compostela y los artistas gallegos en el <i>Jornal de Noticias</i> (11-1-1936). - Aparece en el <i>Jornal de Noticias</i> un largo artículo, publicado en dos partes, sobre el Museo Municipal de Oporto (febrero) - Publica un artículo sobre el pintor gallego Folgar Lema en el <i>Jornal de Noticias</i> (15-3-1936). - Vuelve a dedicar un artículo al pintor Joaquim Lopes en el <i>Jornal de Noticias</i> (6-4-1936). - Publica en el <i>Jornal de Noticias</i> un artículo sobre el pintor portuense Alberto da Silva (9-5-1936). - Nuevamente aparece un artículo suyo en <i>Jornal de Noticias</i> sobre Santiago de Compostela (22-5-1936). - Realiza su única exposición individual, en el mes de junio, en Salón Silva Porto con el título <i>Exposição de óleos e aquarelas de Dominguez Alvarez</i>. - Nuevamente le dedica un artículo en el <i>Jornal de Noticias</i> a Joaquim Lopes, en concreto a su cuadro <i>Feira Minhota</i> (4-8-1936). - Aparece en el <i>Jornal de Noticias</i> un artículo suyo sobre Caravaggio y Ribera (20-6-1936). - Publica un artículo en el <i>Jornal de Noticias</i> sobre Picasso (29-8-1936). - Realiza en el <i>Jornal de Noticias</i> la crítica de arte (dos artículos) a la exposición de grabados que se celebra en el Salão Silva Porto (octubre). - Bajo el epígrafe Temas de Arte publica en el <i>Jornal de Noticias</i> un artículo titulado “Tres cuadros célebres” que son: <i>Fusilamientos del 2 de mayo</i> (Goya), <i>Fusilamiento del General</i>

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

	<p><i>abstracta</i>.</p> <p>- Vieira da Silva expone en la Galeria UP.</p>	<p>primeros voluntarios de las Brigadas Internacionales, el 19 es asesinado F. García Lorca y el 28 se produce el primer bombardeo aéreo sobre Madrid.</p> <p>- En septiembre cae San Sebastián, la CNT se incorpora al gobierno autónomo catalán, los rebeldes decretan la prohibición de toda actividad política y sindical, Franco es nombrado Jefe Militar y Generalísimo de todos los ejércitos y la República crea el Ejército Popular.</p> <p>- En octubre entran los tanques rusos en Madrid y Hitler envía 100 aviones a los franquistas.</p> <p>- En noviembre el gobierno republicano se traslada a Valencia; Alemania e Italia reconocen el gobierno de Burgos; muere Durruti y José Antonio es ejecutado.</p> <p>- Se publican <i>El rayo que no cesa</i> de Miguel Hernández, <i>La casa de Bernarda Alba</i> de Federico García Lorca y <i>La venganza de don Mendo</i> de Pedro Muñoz Seca.</p> <p>- Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja terminan el hipódromo de la Zarzuela, en Madrid.</p> <p>- Joan Miró realiza <i>Objets poétique</i>, Ramón Marín <i>lo Cabeza crepuscular</i> y Josop Clará <i>Pujanza</i>.</p> <p>- Zuloaga pinta <i>La Oterito</i>, José Caballero <i>Puede suceder en cualquier momento</i>, Juan José Luis González Bernal <i>Paisaje</i> y Remedios Varó <i>El agente doble</i>.</p>	<p><i>Torrijos</i> (Gisbert) y <i>El Fusilamiento del Emperador Maximiliano</i> (Maner) (7-12-1936).</p> <p>- Publica en el <i>Jornal de Notícias</i> una crítica a la exposición de Marques de Oliveira (25-12-1936).</p>
1 9 3 7	<p>- Óscar Carmona es reelegido, sin opositor, Presidente de la República.</p> <p>- El Estado Novo crea el SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), más tarde SIN (Secretariado Nacional de Información).</p> <p>- El Estado Novo organiza las conmemoraciones del primero de mayo.</p> <p>- Se inaugura la Emisora Nacional de Radiodifusión.</p> <p>- Son expulsados de la enseñanza universitaria 33 profesores</p>	<p>- Los nacionales ocupan a lo largo del año Bilbao, Málaga, Santander, Asturias y otras zonas.</p> <p>- La aviación alemana de la legión Cóndor bombardea Durango y Guernica.</p> <p>- EE.UU. prohíbe la exportación de armas a la República y el comité de No-Intervención alistarse para luchar por la República.</p> <p>- Carta de adhesión de los obispos al régimen de Franco que es reconocido por el</p>	<p>- El 9 de julio le escribe a Sérgio Augusto Vieira aclarándole el malentendido que se ha creado con José Magalhães, y al que él dice ser absolutamente ajeno.</p> <p>- El 9 de julio le escribe a Casais Monteiro disculpándose por no haberlo ido a visitar a la prisión e interesándose por el artículo que aquél tiene intención de publicar en la revista <i>Prisma</i> sobre su obra.</p> <p>- Según Fernando Lanhas, comienza la tercera fase de su pintura</p>

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

<p>críticos con la dictadura.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Muere Fernando Pessoa. - <i>I Exposição de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional</i> (SPN). - Exposición retrospectiva de Canto da Maia en París. - António Pedro organiza en Lisboa una exposición de Vieira da Silva y Arpad Sznes. - El SPN crea los premios Columbano, para artistas consagrados, y Amadeo de Souza-Cardoso, para los más jóvenes. - Almada Negreiros pinta <i>Maternidade</i>, Vieira da Silva <i>La chambre à carreaux</i> y Carlos Botelho <i>Lisboa e o Tejo: domingo</i>. 	<p>Vaticano.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sucesos de mayo en Barcelona: se enfrentan anarquistas y POUM contra republicanos y comunistas. - El gobierno republicano se traslada a Barcelona. - Batalla de El Jarama y ofensiva republicana en el frente de Aragón. Dura contraofensiva nacional. - Se celebra en Valencia el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. - La Delegación Nacional de Prensa y Propaganda empieza a publicar la revista <i>Vértice</i>. - Josep Lluís Sert y Luis Lacasa realizan el pabellón español para la Exposición Internacional de París. - Alberto Sánchez termina <i>El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella</i>. - Picasso pinta el <i>Guernica</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aparece en el <i>Jornal de Notícias</i> la segunda parte de la crítica dedicada a la exposición de Marques de Oliveira en el Salón Silva Porto (10-1-1937). - Con motivo de la restauración de un panel del siglo XVIII de P. Alexandrino de Carvalho publica una reseña sobre el mismo en el <i>Jornal de Notícias</i> (14-1-1937). - Bajo el epígrafe “impressões de arte” dedica un artículo en el <i>Jornal de Notícias</i> a Frey Carlos y Patinir (4-3-1937). - Publica en el <i>Jornal de Notícias</i> un artículo titulado “Recordando o velho mestre António Carneiro” (18-3-1937). - Realiza para el <i>Jornal de Notícias</i> la crítica a la exposición del pintor gallego Seijo Rubio en el Salón Silva Porto” (29-3-1937). - Publica nuevamente un artículo sobre Joaquim Lopes, en este caso en la revista <i>Pensamento</i> (abril). - Se encarga, para el <i>Jornal de Notícias</i>, de la crítica a una exposición de Augusto Tavares en el Salón Silva Porto (10-5-1937). - Vuelve a publicar un artículo sobre Joaquim Lopes en el <i>Jornal de Notícias</i> (10-5-(1937). - Se encarga de hacer la crítica artística (dos artículos) a una exposición de grabadores polacos que se celebra en el Salón Silva Porto para el <i>Jornal de Notícias</i> (junio). - El 9 de julio, escribe una carta a Adolfo Casais Monteiro. - Publica en el <i>Jornal de Notícias</i> un largo artículo titulado “Temas Estéticos. Comentarios sobre arte actual” (28-9-1937). - Publica en el <i>Jornal de Notícias</i> un artículo titulado “Temas Estéticos. Comentarios sobre arte moderno” en gran parte dedicado a la pintura española contemporánea (23-12-1937). - De nuevo dedica en el <i>Jornal de Notícias</i> un artículo al pintor Joaquim Lopes (27-12-1937)
---	--	---

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

			- Hay una vuelta al paisajismo con mayor dominio técnico y dramático.
1938	<p>- Portugal reconoce oficialmente al régimen de Franco.</p> <p>- Al retirar Negrín las Brigadas Internacionales se dan como muertos o desaparecidos 83 portugueses antifascistas.</p> <p>- Elección legislativas sin lugar para la oposición.</p> <p>- Se forma el grupo Renovação Democrática.</p> <p>- Comienza a publicarse el <i>Boletim Cultural</i> del Ayuntamiento de Oporto.</p> <p>- Banquinho da Fonseca publica el libro de cuentos <i>Caminhos magnéticos</i>.</p> <p>- Primer número de la revista <i>O Ocidente</i></p> <p>- Pardal Monteiro construye en Lisboa Nossa Senhora de Fátima, primer edificio moderno encargado por la iglesia y decorado con obras de Almada Negreiros, Francisco Franco y Leopoldo de Almeida.</p> <p>- José Domingo dos Santos edita en París el periódico bilingüe antifascista <i>A Liberdade</i>.</p> <p>- Almada Negreiros dibuja <i>Retrato de Sarah Affonso</i>, Mário Eloy pinta <i>O poeta</i> y Hein Semke esculpe <i>Filha de Angola</i>.</p> <p>- Jorge Barradas decora el Café Portugal, en Lisboa.</p>	<p>- Intensos bombardeos de Barcelona por aviones italianos.</p> <p>- Se forma en Burgos el primer gobierno franquista.</p> <p>- Se promulga el fuero del trabajo y derogan los estatutos de autonomía de Cataluña y el País Vasco.</p> <p>- Comienza la batalla del Ebro, la más cruel de la historia de España.</p> <p>- Negrín hace públicos los “Trece puntos”, pero Franco exige la rendición incondicional.</p> <p>- El acuerdo entre Mussolini, Hitler, Chamberlain y Daladier acaba con las esperanzas de recibir ayuda del exterior.</p> <p>- Las Brigadas Internacionales abandonan el frente y Alemania recibe la concesión del monopolio en la explotación de las minas.</p> <p>- José María Pemán publica <i>Poema de la bestia y el ángel</i> y José Herrera Petere la novela <i>Cumbres de Extremadura</i> y el poemario <i>Guerra viva</i>.</p> <p>- Eugenio d’Ors se encarga del pabellón franquista de la Bienal de Venecia.</p>	<p>- En febrero participa en la <i>Gran Exposición de dos Artistas Portugueses</i> en la Casa da Imprensa e do Livro, en Oporto</p> <p>- Aparece en el <i>Jornal de Notícias</i> un artículo suyo sobre Augusto Tavares 27-4-1938.</p> <p>- Sus obras son rechazadas en la III Exposição de Arte Moderna do SPN/SNI</p> <p>- 22 de mayo, domingo, Adolfo Casais Monteiro le visita en su casa de la Rua Vigorosa.</p> <p>- El 25 de mayo escribe a Casais Monteiro disculpándose por no haberle recibido en su casa tal como estaba previsto, y solicitándole nueva cita para el domingo siguiente.</p> <p>- 27 de julio escribe una carta a Numídico Bessone</p> <p>- El 5 de diciembre Artur Justino escribe a Sérgio Augusto Vieira pidiéndole que le diga a Dominguez Alvarez que se ponga en contacto con él.</p> <p>- Nuevamente otro artículo en el <i>Jornal de Notícias</i> sobre Joaquim Lopes (28-12-1938).</p>
1939	<p>- Se firma el <i>Tratado de amistad y no agresión</i> entre España y Portugal (Pacto Ibérico)</p> <p>- Portugal firma con Sudáfrica un convenio sobre el trabajo de mozambiqueños en las minas de oro.</p> <p>- Los “viriatos” combatientes en España en el bando nacional regresan a Portugal.</p> <p>- En septiembre Portugal declara su “neutralidade colaborante” en la II Guerra Mundial.</p> <p>- Una misión de la Legión Portuguesa visita España en convite oficial.</p> <p>- Se publica en Coimbra la primera revista <i>neo-realista</i> : <i>Altitude</i>, dirigida por Fernando Namora, Juan José Cochofel,</p>	<p>- Las tropas nacionales ocupan Barcelona.</p> <p>- Última reunión de las Cortes republicanas en Figueras.</p> <p>- Ante la negativa de Franco a llegar a una solución pactada, Negrín regresa a Alicante para prolongar la resistencia.</p> <p>- Francia e Inglaterra reconocen al régimen de Franco.</p> <p>- El 27 de marzo cae Madrid.</p> <p>- El 1 de abril termina la guerra. EE.UU. reconoce a Franco.</p> <p>- Se establece la cartilla de racionamiento.</p> <p>- Nuevos Estatutos de Falange. Ley de organización de la Administración del Estado.</p> <p>- Declaración de neutralidad en la II Guerra Mundial.</p>	<p>- Le es expedido el Billeto de Identidad, con número 149.828.</p> <p>- Vuelve a aparecer una reseña sobre Augusto Tavares en el <i>Jornal de Notícias</i>(7-1-1939).</p> <p>- Termina la parte curricular de su formación académica.</p> <p>- En abril, según informa A. de Serpa a A. Casais Monteiro, Dominguez Alvarez obtiene excelentes resultados académicos.</p> <p>- Participa en IV Exposição de Arte Moderna del SPN/SNI con las obras <i>Homem Compostelano</i> e <i>O Bispo</i>. Finales de diciembre.</p> <p>- El 18-12-1939 escribe una carta a Numídico Bessone pidiéndole que se informe sobre la colocación de sus cuadros en IV</p>

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

	<p>Coriolano Ferreira y Joaquim Namorado.</p> <p>- Alves Redol publica la novela <i>Gaibéus</i>, e Irene Lisboa <i>Solidão-Notas do punho de uma mulher</i>.</p> <p>- El influyente caricaturista y militar Ressano Garcia se manifiesta en contra de la participación de artistas modernos en la proyectada <i>Exposição do Mundo Português</i>.</p> <p>- António Pedro y la publicación <i>O Diabo</i> replican a Ressano Garcia.</p> <p>- Jorge Barradas, Carlos Botelho y Canto da Maia participan en el Pabellón de Portugal en la Exposición Universal de Nueva York y en la Exposición Internacional de San Francisco.</p> <p>- António Pedro publica <i>Grandezas e virtudes da Arte Moderna</i>.</p>	<p>- Represión y “paseos” para los supervivientes republicanos.</p> <p>- Se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.</p> <p>- Joaquim Rodrigo compone <i>Concierto de Aranjuez</i>.</p> <p>- La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura publica el último número de la revista <i>El mono azul</i>.</p> <p>- Empieza a publicarse, bajo la dirección artística de Carlos Sáenz de Tejada, <i>Historia de la cruzada española</i>.</p> <p>- Enric Manjo esculpe el busto de Francisco Franco para el paraninfo de la Universidad de Madrid.</p> <p>- José Aguiar pinta <i>Retrato de Francisco Franco</i> y Luis Fernández Cabeza <i>de toro muerto</i>.</p>	<p>Exposição de Arte Moderna y le solicita que le envíe el catálogo. También le informa de que tiene intención de ir a Lisboa, pero que no es posible por el momento porque está atareado con la tesis de final de carrera.</p>
1 9 4 0	<p>- Se firma el Concordato con la Santa Sede.</p> <p>- Lisboa y Madrid firman el <i>Protocolo adicional</i> que completa el <i>Tratado de amistad y no agresión</i>.</p> <p>- Salazar profiere en Guimarães el discurso que inaugura un verano de conmemoraciones: la formación de Portugal en 1140 y su restauración en 1140.</p> <p>- Salazar define al régimen como: “anticomunista, antidemocrático, antiliberal, autoritario e intervencionista”.</p> <p>- La población censada es de 7.755.423.</p> <p>- Se celebra la <i>Exposição do Mundo Português</i>, el plato fuerte de las conmemoraciones.</p> <p>- Deja de publicarse la revista <i>Presença</i>.(1927-1940)</p> <p>- Sale en Lisboa la primera serie de <i>Cadernos de Poesia</i></p> <p>- Miguel Torga publica <i>Os bichos</i> y Manuel da Fonseca <i>Rosa dos ventos</i>.</p> <p>- En la <i>Exposição do Mundo Português</i> colaboran Almada Negreiros, Botelho, Lino António, Tom, Kradolfer, Bernardo, Estrela Faria, Martins Barata, Roberto Araujo, Manuel Lapa, etc.</p>	<p>- Se crean los sindicatos “verticales”, dependientes de la Falange.</p> <p>- Ley de devolución de las fincas ocupadas por el Instituto de Reforma Agraria.</p> <p>- Se proclama la Ley de represión contra la masonería y el comunismo.</p> <p>- Franco y Hitler se entrevistan en Hendaya.</p> <p>- Ejecución de Companys.</p> <p>- Canarias pide paso de tropas alemanas para atacar Gibraltar.</p> <p>- Se crea la RENFE (Red Nacional de Ferrocarriles Españoles)</p> <p>- El Ministerio de Gobernación instituye el Departamento de Cinematografía.</p> <p>- Se publican <i>Eloisa está debajo de un almendro</i> de Jardiel Poncela, <i>Tiempo de dolor</i> de Luis Felipe Vivanco e <i>Historia de la Segunda República Española</i>, de Josep Pla. También <i>Poeta en Nueva York</i> de Federico Garcia Lorca.</p> <p>- Joan Miró comienza la serie <i>Constelaciones</i>.</p>	<p>- El 25 de enero 1940 se dirige al Ministério de Educação solicitando una beca de estudio. Recibe informes favorables de Joaquim Lopes, Dórdio Gomes y Aarão Lacerda.</p> <p>-A finales de marzo cae enfermo por una congestión pulmonar y tiene que guardar cama hasta junio. El 3-5-1940 le escribe a su primo de Lamego diciéndole que no le puede hacer el encargo requerido, pues lleva ya 35 días en la cama.</p> <p>- El 4-6-1940 escribe una carta a Numídico Bessone, le informa de que le fueron rechazados “paisajes” en la V <i>Exposição de Arte Moderna</i> del SPN.</p> <p>- Por un oficio del 28 de noviembre se le otorga la beca del Instituto para la Alta Cultura para realizar estudios sobre el paisaje portugués.</p> <p>- Participa en la IV <i>Missão Estética de Férias</i> en Viana do Castelo.</p> <p>- A primeros de agosto participa en la Exposición anual fin de curso que organizó de Escuela de Bellas Artes en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto. Dominguez Alvarez expuso <i>Paisagem com animais - Vale do</i></p>

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-------------	----------	--------	-------------------

	<ul style="list-style-type: none"> - Abel Salazar publica <i>Que é arte?</i> - Se expone en el pabellón de Brasil el cuadro <i>O Café</i> de Portinari. - <i>Exposição dos Primitivos Portugueses</i> en Lisboa. - Almada Negreiros realiza los frescos de la sede de <i>O Diário de Notícias</i>. - Exposición surrealista de António Pedro y António Dacosta 		<p><i>Vouga</i>, su trabajo final de carrera por el que obtuvo la máxima calificación.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El 3 de agosto recibe una carta de Sérgio Augusto Vieira felicitándole por su trabajo de Tesis. - El 31 de agosto le escribe a Sérgio Augusto Vieira informándole de que está en Viana do Castelo y que es un lugar maravilloso de luz y color. También le dice que está haciendo mucho calor lo que perjudica seriamente a su salud. - El 25 de septiembre le escribe de nuevo a Sérgio Augusto Vieira diciéndole que va a permanecer algunos días en Ponte do Lima donde espera pintar y desea que no le dé por la borrachera. - Octubre: Participa con cinco obras en la <i>Exposição Etnográfica do Douro Litoral</i> celebrada en el Palácio de Cristal de Oporto - Noviembre. Visita por primera y única vez Figueira da Fóz, Praia de Nazaré, Leiria, Alcobaça y Batalha.
1 9 4 1	<ul style="list-style-type: none"> - En febrero el país es devastado por un ciclón. - Fuerzas holandesas y australianas invaden Timor. - Huelga de estudiantes en Lisboa y de trabajadores textiles en Covilhã. - Reorganización del Partido Comunista Portugués. - M. Torga publica el primer volumen del <i>Diário</i> y A. Botto <i>As Canções de António Boto</i>. - Aparece el primer número de la revista <i>Panorama</i> - <i>Exposição de Arte Cenográfica e Figurinos</i> en el SNP - Diego de Macedo abandona la escultura. - Almada realiza la exposición <i>Trinta Anos de Desenho</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Franco y Mussolini se entrevistan en Bordighera. - Enfrentamientos en la universidad de Madrid entre monárquicos y falangistas. - Formación de la División Azul. - Ley de Seguridad del Estado. - Se crea el Instituto Nacional de Industria (INI). - Muere Alfonso XIII. - José Luis Sáenz de Heredia rueda <i>Raza</i>, basada en un guión de Jaime de Andrade, pseudónimo del dictador Francisco Franco. - Ferrater Mora publica <i>Diccionario de filosofía</i>, Julián Marías <i>Historia de la filosofía</i> y Gerardo Diego <i>Alondra de verdad</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - El 18 de enero recibe en su casa la visita de Dórdio Gomes - El 19 de enero escribe una carta a Numídico Bensone animado por la mejoría de su salud -Proyecta realizar una exposición de sus obras por lo que pide la colaboración del Instituto para la Alta Cultura - Vuelve a aparece un artículo suyo en el <i>Jornal de Notícias</i>, en este caso sobre Acácio Lino. - El 22-6-1941 visita familiar a Braga en compañía de sus padres. - Sigue pintando únicamente paisajes. - El 11-9-1941 le es expedido, por la EBAP el título equivalente a la licenciatura en Bellas Artes. - El 12-9-1941 solicita a la Escuela de Bellas Artes el título de Licenciado en Bellas Artes. - El 24-10-1941 recibe el nombramiento como profesor

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

			interino de la Escola Industrial Infante D. Enrique de Oporto.
1942	<ul style="list-style-type: none"> - En febrero Salazar y Franco se encuentran durante tres días en Sevilla. - Oscar Carmona es reelegido Presidente de la República. - Muere en Tarrafal el Secretario General del PCP Bento Gonçalves. - Getúlio Vargas, presidente de Brasil, informa de la entrada en la guerra contra Alemania. - El ministro español de Asuntos Exteriores, Conde de Jornada, visita Portugal. Se constituye el "Bloque Ibérico", conocido en Portugal como "Bloque Peninsular". - Japón invade Timor - Empieza a publicarse la revista <i>Vértice</i> - Manoel de Oliveira dirige la película <i>Aniki-Bobó</i>. - Muere Teixeira Lopes. - Cândido Costa Pinto realiza <i>Aurora Hiante</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Muere el poeta Miguel Hernández en la prisión de Alicante. - Se forman las Cortes franquistas. - Se crea el Comité Nacional Superior de Censura - Se impone la exhibición del NODO (noticiario cinematográfico) en las salas de cine. - Rafael Gil rueda <i>Viaje sin destino</i>. - Rafael Alberti publica <i>La arboleda perdida</i> y Camilo José Cela <i>La familia de Pascual Duarte</i>. También se publica <i>Historia de la lengua española</i> de Rafael Lapesa. - Julio González realiza <i>Cabeza de Monserrat gritando</i>. - Pancho Cossío pinta <i>Retrato de la madre del artista</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - El 16-4-1942 muere Dominguez Alvarez. - Se le publica en el <i>Jornal de Notícias</i>, un artículo póstumo dedicado a Artur Justino - El 24-10-1942, Manuel Cândido Loureiro Alvarez, padre de Dominguez Alvarez, se dirige a la Escuela de Bellas Artes informando de la muerte del pintor y solicitando sean autenticados los cuadros del pintor que obran en su posesión.
1943	<ul style="list-style-type: none"> - Hay huelgas campesinas en el Ribatejo e industriales en Lisboa. - Portugal concede libertades militares a Inglaterra en las Azores por el Acuerdo secreto Luso-británico. - Salazar y Jordana se encuentran en Ciudad Rodrigo. - El último día del año se crea el MUNAF (Movimiento de Unidad Antifascista). - Se puede visitar en Lisboa la <i>Exposição de Arte Espanhola (1900-1943)</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se firma en Madrid el Acuerdo Comercial Luso-español. - Salazar se encuentra secretamente con el ministro de Asuntos Exteriores español para informar sobre el Acuerdo Luso-británico. - Franco deja la no beligerancia y vuelve a la neutralidad. - Manolo Hugué trabaja en <i>Torero con capa</i>. - Benjamín Palencia pinta <i>Cesta en el campo</i>. 	
1944	<ul style="list-style-type: none"> - Salazar renuncia al Ministerio de Guerra, cartera que le pertenecía desde 1936 - Se decreta el embargo de las exportaciones de wolframio a los beligerantes. - Se concede a los EEUU una base militar en las Azores. - António Ferro es nombrado director del Secretariado Nacional de Información. - Primer número de la revista <i>Litoral</i>. - V. Nemésio publica <i>Mau tempo no canal</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Carta de don Juan de Borbón a Franco pidiendo el traspaso de poderes. - El PCE organiza una entrada masiva de <i>maquis</i> por el Valle de Arán. - Se implanta el Seguro de enfermedad. - Arturo Barea termina <i>La forja de un rebelde</i>. Se publican <i>Hijos de la ira</i> de Dámaso Alonso, <i>Sombra del Paraíso</i> de Vicente Aleixandre y <i>Morir por cerrar los ojos</i> de Max Aub. - Eugenio F. Granell pinta 	

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<ul style="list-style-type: none"> - Se puede visitar en Lisboa una exposición de grabadores alemanes. - Diogo de Macedo es nombrado director del <i>Museu Nacional de Arte Contemporânea</i>. - Muere Sousa Lopes y Martins Barata continúa la decoración de la <i>Assambleia Nacional</i>. 	<p><i>Autorretrato</i>; y Francisco San José, <i>La familia</i>.</p>	
1945	<ul style="list-style-type: none"> - Manifestaciones de apoyo a la victoria aliada y en contra del <i>Estado Novo</i>. - Intento frustrado de golpe de estado por el general Norton de Matos. - Se forma el <i>Movimento da Unidade Democrática</i>.(MUD) - Japón evacua Timor - Almada realiza los frescos para la estación marítima de Alcântara. - Jorge Barradas realiza una exposición de cerámica. - Fernando Lanhas expone las primeras obras abstractas geométricas. - <i>Exposição de Arte Sacra Moderna</i> (SIN) - <i>I Exposição dos Artistas do Norte</i> (SIN) - Se celebra en Oporto la <i>Exposição de Primavera</i> - Vespeira pinta <i>Apertado pela fome</i> y Pomar <i>O Gadanheiro</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Manifiesto de Lausana, de don Juan de Borbón. - Promulgación del Fuero de los Españoles. - La Conferencia de San Francisco niega la entrada de España en la ONU. - Promulgación de la Ley de Referéndum Nacional. - La Conferencia de Potsdam sanciona el régimen franquista. - El saludo fascista deja de ser obligatorio. - Sáenz de Heredia rueda <i>El destino se disculpa</i>, y Edgar Neville <i>La vida en un hilo</i>. - Se publica <i>Cántico</i> de Jorge Guillén, <i>Nada</i> de Carmen Laforet y <i>Memorias de Leticia Valle</i> de Rosa de Chacel. - Se empieza a construir la Universidad Laboral de Guijón según el proyecto de Luis Moya, Pedro Ramírez, Alonso de la Puente y Ramiro Moya. 	
1946	<ul style="list-style-type: none"> - Se neutraliza en Mealhada el intento de golpe de estado del capitán F. Quiroga. - Se mantienen las misiones antropológicas a Monzambique dirigidas por Santos Júnior. - El PCP tiene casi 5000 militantes. - Se funda la productora cinematográfica PAL. - Muere Abel Salazar y su funeral se transforma en una manifestación contra el régimen. - Pomar pinta en Oporto los frescos del cine Batalha. - Portinari visita Lisboa. 	<ul style="list-style-type: none"> - La ONU condena el régimen de Franco y Francia cierra las fronteras. - Manifestación de apoyo a Franco y contra el aislamiento en la Plaza de Oriente. - X. Montsalvatge compone <i>Canción de cuna para dormir a un negrito</i>. - Julio Caro Baroja publica <i>Los pueblos de España</i>. - Ángel Ferrant comienza la serie de esculturas <i>Ciclópeas</i> o <i>Megalíticas</i>. - Antoni Tàpies realiza <i>Collage</i> de papel de plata. 	
1947	<ul style="list-style-type: none"> - Nuevo intento fracasado de golpe de estado por el general Marques Godinho. - Existen en el país 43 liceos. - Se expulsa a 26 profesores universitarios por "delito de 	<ul style="list-style-type: none"> - Por la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, aprobada en referéndum, España pasa a ser un reino que tiene en Franco a un jefe de Estado vitalicio. - Huelga de la industria en 	

AÑO	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
-----	----------	--------	-------------------

	<p>opinião”.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se crea el <i>cinelube</i> de Oporto. - Se forma el Grupo Surrealista de Lisboa. - A. Dacosta parte para París. 	<p>Vizcaya y Guipúzcoa.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se publica <i>Antología rota</i> de León Felipe y <i>Tierra sin nosotros</i> de José Hierro. - Comienza a publicarse la colección <i>Ars Hispaniae</i>. - Expone el Grupo Pórtico en Zaragoza. - Se funda el Grupo PIC (Pintores Independientes Canarios) - Juan Ismael pinta <i>Caballo verde para la primavera</i>. 	
<p>1948</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El gobierno ilegaliza el MUD - Portugal pasa a ser miembro fundador de la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE). - Empiezan el cine Tivoli las “Terças-feiras clásicas” - <i>Exposição 14 anos de política do espírito</i> - Esculturas abstractas de Arlindo Rocha y Fernando Fernandes. - Se celebra la exposición <i>Pintura francesa de hoje</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - España queda excluida del Plan Marshall. - Miguel Delibes publica <i>La sombra del ciprés es alargada</i>. - Empiezan a celebrarse en Barcelona, anualmente, los Salones de Octubre, dirigidos por Juan Antonio Gaya Nuño. - El escultor Baltasar Lobo realiza <i>Aux espagnols morts pour la liberté</i>. - José Caballero inicia <i>La infancia de María Fernanda</i> y Álvaro Delgado pinta <i>Bodegón de las manzanas</i>. 	
<p>1949</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se crea el Movimiento Nacional Democrático (MND) con el respaldo del PCP - Egas Moniz recibe el Premio Nobel de Medicina. - Fernando Namora publica <i>Retalhos da vida de um médico</i> - Se publican <i>Cadernos surrealistas</i> - <i>Exposição dos artistas premiados pelo SIN</i> - <i>I Exposição de Os Surrealistas</i>. - <i>Congresso Internacional de História da Arte</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Antonio Buero Vallejo publica <i>Historia de una escalera</i>, Miguel Labordeta <i>Sumido 25</i> y Américo Castro <i>España en su historia</i>. - Los arquitectos Francisco de Asís Cabrero y Rafael de Aburto proyectan el edificio para Delegación Nacional de Sindicatos, actualmente Ministerio de Sanidad, en Madrid. - Se edita <i>Futurismo y dada</i> del pintor y crítico de arte Rafael Benet. - Se crea en Barcelona el grupo Dau al Set. - Josep Renau inicia la serie <i>The Americam Way of Life</i>. - Pablo Palazuelo pinta <i>Sobre negro</i>, Eusebio Sempere <i>Paisaje</i>, Santiago Lagunas <i>Reyes Magos</i> y Joan Josep Tharrats <i>París</i>. 	
<p>1950</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La población portuguesa es de 8.441.812 individuos. - Se realizan maniobras militares en distintas partes del país y aumenta el número de presos políticos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Anulación de la resolución contra España en la ONU. - Entrada de España en organismos internacionales. Ingreso en la FAO e inicio del fin del aislamiento. 	

A Ñ O	PORTUGAL	ESPAÑA	DOMINGUEZ ALVAREZ
	<ul style="list-style-type: none"> - Son considerados “civilizados”, o “asimilados”, 30000 individuos en Angola y 5000 en Mozambique. - Manuel Guimarães rueda <i>Salimbancos</i> y Perdigão Queiroga <i>Sonhar é facil, Madragoa</i>. - Alexandre O'Neill publica <i>Tempo de Fantasmas</i>; Ruy Cinatti, <i>Poemas escolhidos</i>; y Eugénio de Andrade, <i>As palavras interditas</i>. - Se celebra la última (14ª) exposición de arte moderno en el SNI de acuerdo a los patrones creados en 1935. - <i>VI Exposição Geral de Artes Plásticas</i>. - Se publica en fascículos la <i>Historia del arte</i> de Elie Faure - Fernando Lemos realiza sobreimpresiones fotográficas. - Muere Mário Eloy. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se inaugura el tren TALGO con la línea Madrid-Irún. - El poeta gallego Luis Pimentel publica <i>Triscos.</i>, y Blas de Otero <i>Ángel fieramente humano</i>. - Eduardo Chillida realiza <i>Torso</i>. - Joan Ponç trabaja en la serie <i>Perversiones</i> y Josep Guinovart pinta <i>Primera comunión</i>. 	

14. Conclusiones

Cuando hace ya bastante tiempo empezamos a trabajar sobre el arte portugués, una de las cosas que más nos llamó la atención y que más nos contrarió en un principio, fue la falta de bibliografía que sobre el tema existía en castellano. Aquello no nos desanimó hasta el punto de renunciar a nuestras intenciones, pero sí nos hizo ver el vacío que existía al respecto y la necesidad que teníamos de realizar una síntesis previa para poder contextualizar adecuadamente nuestra investigación. Por tanto, nuestro trabajo no debería limitarse sólo a estudiar la vida y la obra de Dominguez Alvarez, sino que era necesario que el mismo sirviese también para introducir el Modernismo pictórico portugués.

Teniendo esto presente, y sabiendo que Dominguez Alvarez era un pintor encuadrado en ese Modernismo pictórico, comenzamos a plantearnos muchos interrogantes: ¿en qué contexto histórico surge este Modernismo?, ¿cuáles son los antecedentes socioculturales que lo posibilitan?, ¿en qué medida supone una ruptura con el siglo XIX?; además, claro está, de ¿qué se entiende por Modernismo?, ¿a quiénes hemos de considerar modernistas?, ¿qué facetas abarca el Modernismo o cuántos modernismos existen?, etc., etc. Era, por tanto, imprescindible dar respuesta a todas estas preguntas y a otras similares antes de centrarnos en el estudio de quien, a priori, era el único objetivo de nuestro trabajo. A partir de ahí, resolver esos interrogantes y otros muchos, se convirtió en la principal preocupación de nuestra investigación. Es más, a medida que nos adentrábamos en ella, una síntesis introductoria se nos antojaba cada vez más necesaria y útil para poder abordar con suficiente bagaje y confianza el análisis de la obra de Dominguez Alvarez.

El proceso que seguimos fue, a grandes rasgos, el siguiente: primero realizamos varias lecturas generales sobre la historia portuguesa, con especial atención a las síntesis de A. H. de Oliveira Marques; luego, acotamos nuestra curiosidad al periodo contemporáneo, y de las lecturas generales pasamos a las monografías sobre aspectos específicos de ese periodo. Cuando consideramos que ya teníamos conocimientos suficientes sobre los hechos históricos y los rasgos socioeconómicos que caracterizaron a Portugal en el periodo contemporáneo, nos decidimos a elaborar nuestra propia síntesis que, como ha podido verse, arrancaba muy someramente a principios del siglo XIX para ir

ampliándose, sin ahondar nunca demasiado, a medida que nos acercábamos al siglo XX, y especialmente en la primera mitad de este siglo.

Una vez que teníamos cierto dominio de los aspectos históricos, empezamos a centrar nuestra curiosidad en lo que podríamos llamar las cuestiones culturales, con especial atención a la literatura, pero también a la arquitectura, escultura, etc. Y ya después, una vez que los conocimientos adquiridos nos permitían desenvolvernó con cierta holgura, nos centrábamos en el estudio de las artes plásticas, que era, en realidad, el objetivo de nuestro trabajo.

Es a partir de ese momento cuando empezamos a redactar la síntesis sobre la pintura portuguesa contemporánea (1800-1950) que nosotros tanto habíamos echado en falta al iniciar nuestra investigación. Y esa síntesis es la que constituye la primera parte de este trabajo y que nosotros hemos denominado “Introducción al Modernismo pictórico portugués”. La misma, tal como se ha podido observar, consta de una primera parte que abarca todo el siglo XIX y en la que es posible percibir no sólo la dificultad con la que el Naturalismo pictórico entró en Portugal sino también la consistencia con la que lo hizo. Y una segunda en la que nos centramos en la primera mitad del siglo XX y en la que analizamos lo que es propiamente el Modernismo, cuáles son sus rasgos más característicos, cuáles sus artistas más destacados, etc.

Las reproducciones que ilustran esta síntesis han sido tomadas principalmente de los catálogos: *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Oporto, 1996 y *Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994 (Catálogo). Otras, las menos, se tomaron de *Imagens da Família. Arte Portuguesa, 1801-1992*, Instituto Português de Museus—Comissão para o Ano Internacional da Família, Lisboa, 1992 (Catálogo). *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, (Coord. HENRIQUES, Paulo), Edition Stemmlé, Zúriq, 1997 (Catálogo); y dos de ellas del libro: FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX* (2 vols), Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición).

A partir de este momento, y ya con mucho más criterio y, sin duda también, con muchos más conocimientos, nos centramos en el estudio de la vida y la obra de Dominguez Alvarez. Hemos optado por presentar ese estudio en conjunto en vez de estudiar su vida por un lado, su obra por otro, etc, por creer que así gana en agilidad y resulta, en consecuencia, más interesante. Algunos aspectos concretos de su vida o de su obra en los que creímos necesario insistir se estudiaron después con más detenimiento en otros capítulos.

En cuanto a Dominguez Alvarez, ya sabemos que es un pintor de ascendencia gallega y nacencia portuense al que se ha considerado reiteradamente como uno de los más originales y destacados artistas del Segundo Modernismo portugués. Nacido en el seno de una familia de clase media, sin inquietud intelectual ni tradición artística, el pintor estuvo desde muy pequeño vinculado a Galicia donde recibió parte de su educación y, probablemente también, donde se despertó su vocación plástica. De vuelta a Oporto, y en contra de la voluntad paterna, ingresa en la Escuela de Bellas Artes, y allí, en contacto con otros estudiantes de inquietudes similares, forma el *Grupo Mais Além* con el que realiza sus primeras exposiciones. No obstante, su trayectoria artística se ha caracterizado siempre por la independencia y, en buena parte, por la originalidad.

En su evolución pueden distinguirse tres etapas, si bien precedidas por lo que podríamos llamar un periodo de formación en el que son frecuentes los paisajes rurales y las pruebas escolares. Igualmente se caracteriza por las pinceladas gruesas, matéricas y prolongadas así como por el uso de colores apagados. La primera fase de su pintura se inicia en 1928, y con ella Dominguez Alvarez alcanza cierta consistencia y madurez. La obra de este periodo se centra, sobre todo, en paisajes urbanos, por lo general humildes, realizados casi siempre con la técnica del óleo y generalmente sobre madera. Se caracteriza también por el uso de colores cálidos y contrastados, con predominio de rojos y amarillos, es su fase más fauvista, pues es aquella en la que utiliza el color de forma más primitiva y expresiva, sin pretensiones armonicistas y en la que las coloraciones son más intensas, fuertes y saturadas.

La segunda fase arranca en 1929 y abarca hasta 1936. Es sin duda la más interesante y compleja de su carrera. Se mantienen los paisajes urbanos de la etapa anterior, pero ahora

cada vez más diversificados. Unas veces son escenarios polutivos y nublados, como en su serie sobre fábricas, otras son espacios irregulares de construcciones inestables, escenografías solitarias sólo habitadas por la tarde y el silencio. Son también de este periodo su serie de tabernas y de borrachos, sus cementerios y sus entierros, sus calles amplias y desoladas por las que transitan siluetas insólitas, hombres tuertos, metafísica de color y de misterio. Cromáticamente en esta segunda fase abandona los amarillos y aunque se mantuvo fiel a las coloraciones rojizas, éstas aparecen por lo general contrastadas con colores fríos o neutros. Es como si la paleta del pintor hubiese entrado en un proceso de desaturación que acompañara el viraje temático de sus obras. Los espacios vivos y alegres de la etapa anterior se sustituyen ahora por lugares igualmente habitados pero iconográficamente tristes: cementerios, iglesias, hombres mojados, días de lluvia, etc. Son también de este periodo sus paisajes de Castilla, por lo general, enormes llanuras con catedrales y castillos bajo un cielo siempre presente y amenazante. Igualmente de esta segunda etapa son sus bustos solitarios y sus figuras espectrales, rostros de soledad, estereotipos en los que se confunde lo real y lo imaginario.

La tercera etapa de su obra es la que se ha dado en llamar la fase de la desistencia, y se caracteriza por la huida hacia un paisajismo de corte naturalista bastante convencional. En esta fase Dominguez Alvarez renuncia, en pro del virtuosismo técnico, a la visión personal e inconformista de su etapa anterior. Cromáticamente es quizá su fase más rica y variada, pero es también la menos original y llamativa de toda su carrera.

En lo que respecta a los elementos formales, por lo general complejos y variados, Dominguez Alvarez procura sin embargo la simplicidad sin caer en el esquematismo, y se sirve con profusión del dibujo sin llegar a ser éste seguro y preciso. En cuanto a la perspectiva, aunque rara vez sigue un esquema predefinido, sobre todo en el paisaje, predominan las perspectivas horizontales, de escasa angulosidad y un punto de vista ligeramente elevado. Por lo general, el tamaño de los elementos representados está en función de la lejanía a la que también se adapta el cromatismo. No obstante, ya decimos, e insistimos en ello, dada la complejidad de su obra y la diversidad de la misma, es imposible hablar de un único esquema creativo sin caer en un reduccionismo del que no queremos ser en ningún caso responsables.

Respecto a la figura humana, ésta puede ser estudiada tanto de manera individualizada como en función del paisaje. Los que responden a la primera tipología, se limitan casi exclusivamente a la segunda etapa. Se trata, sobre todo, de una serie de retratos, bustos de fuerte esquematismo y enorme presencia que, más que nada, son estereotipos. En el segundo, son figuras inestables e irreales, hombres tuertos vestidos de negro que deambulan ingrátidos por espacios de silencio. Sin embargo, la figura humana, poco a poco, va independizándose de su obra hasta desaparecer casi completamente en su última fase. Sin embargo, en ésta, cuando aparece, está tan integrada y es tan ajena a la tradición pictórica de Dominguez Alvarez que más bien parecen figuras que estuvieran habitando la obra de un pintor naturalista cualquiera que nunca hubiese imaginado hombres tuertos desintegrándose en plazas irreales.

En resumen, la obra de Dominguez Alvarez es, sobre todo, la obra de un paisajista que arrancando de la tradición se sobrepone a ella, y lo hace más por la temática que por la forma, pues respecto a ésta se mantiene siempre afín a un lenguaje figurativo no exento de modernidad. Sin embargo la pintura de Dominguez Alvarez tiene muy poco que ver con la visión folclórica y regionalista del paisaje, muy por el contrario escapa a las limitaciones del medio sobreponiéndose a unos esquemas organizativos y temáticos que la hubieran lastrado irremediamente y a la que él contrapone una mirada distinta, nacida en buena parte de la tradición española, que la hace singular y atrevida en el Modernismo portugués en el que cabe enmarcarla.

Es también innegable el valor poético de su pintura. Llama la atención que un hombre tan prosaico en la palabra escrita como limitado en el uso del verbo fuese capaz de una obra tan seductora de poetas y literatos. De todos los que se acercaron a ella los más deudores fueron los poetas. El íntegro Miguel Torga le dedicó, como sabemos, un poema al cuadro *O Bispo* en el que humildemente se había visto retratado. Alberto de Serpa expresó reiteradamente su agradecimiento por la obra de Dominguez Alvarez. Casais Monteiro escribió párrafos muy sentidos al analizarla. El dramaturgo y poeta Mário Claudio cuando tuvo que escribir textos sobre Dominguez Alvarez no hizo sino recreaciones literarias a partir de sus obras. También Vasco Moura, Rui Feijó u Octávio Lixa Filgueiras se fijaron en ella con ojos de poeta. Incluso la mayor parte de los críticos

e historiadores del arte (Henriques da Silva, Pinto de Almeida, Batista-Bastos, Alexandre Melo, etc.) se vuelven particularmente emotivos cuando se refieren a la misma.

Nosotros, además de analizar y recrear la obra de Dominguez Alvarez hemos querido también ponerla en relación con el medio en el que se desarrolló, con las fuentes de las que bebió y con la repercusión que tuvo. Para tener una visión acertada de esto último hemos estudiado con detenimiento cada una de las exposiciones en las que participó, y muy especialmente aquellas que tuvieron un carácter individual. Y lo hemos hecho, sobre todo, sirviéndonos de las únicas fuentes con las que contábamos, las crónicas aparecidas en la prensa. Cuando nos ha sido posible hemos contactado también con los organizadores de las mismas (Jaime Isidoro, Fernando Lanhas, etc.) o con gente que estuvo de alguna forma vinculada a ellas.

En relación con el medio, hemos prestado particular atención, sin descuidar ningún otro, a dos acontecimientos importantes en la vida de Dominguez Alvarez: su vinculación al *Grupo Mais Além* y su participación en la *IV Missão Estética de Férias*. A cada uno de ellos le hemos dedicado un capítulo, el cuarto y quinto respectivamente, y los hemos estudiado con tanto detalle porque consideramos que ambos marcan un hito en la vida y en la obra de Dominguez Alvarez. El primero supone su presentación en el medio artístico portuense y lo hace desde postulados rupturistas y críticos con la tradición naturalista que aún dominaba en Oporto; es, en consecuencia, el inicio de una carrera que aspira a ser moderna y personal. El segundo, por el contrario, supone el acatamiento de lo establecido y, por consiguiente, la vuelta al redil naturalista del que había huido anteriormente. Además, e independientemente de Dominguez Alvarez, ambos son aspectos de la plástica portuguesa que prácticamente estaban aún sin estudiar, por lo que de alguna forma habremos contribuido a echar alguna luz sobre ellos.

A la hora de estudiar las fuentes de las que bebió el artista portuense, hemos seguido el siguiente criterio: Primero, presentarlo en el apartado inicial de este trabajo, aquél que hemos denominado “Introducción al Modernismo pictórico portugués”, como uno más de los artistas portugueses de este tiempo. Y después, estudiarlo en relación con la pintura española.

De esta manera, inicialmente podemos hacernos una idea bastante aproximada del lugar que ocupa Dominguez Alvarez en el panorama plástico portugués de la primera mitad del siglo XX, saber también cuáles son los artistas que le precedieron, con cuáles de ellos podemos equiparar su pintura, etc., para posteriormente analizar su obra en función de otras influencias ajenas a la tradición portuguesa y de las que sin embargo se supo servir Dominguez Alvarez. Intencionadamente hemos optado por no profundizar en los antecedentes que su actividad creativa pudo tener en el panorama plástico portugués, sobre todo porque esa labor ya ha sido hecha por la historiografía portuguesa, y remitimos, por ejemplo, al excelente texto que Fernando P. Dias presentó en 1996 como Memoria de Licenciatura en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa, con el título *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*.

Por el contrario hemos considerado mucho más interesante, a la vez que necesario, poner la obra de Dominguez Alvarez en relación con la pintura española —y en particular con la pintura gallega—, con la que sin duda está entrañablemente vinculada. Es cierto que esta asociación ya había sido intuida reiteradamente por la crítica portuguesa, sin embargo, hasta ahora, y pedimos comprensión por la inmodestia, esa conexión no había sido estudiada suficientemente. Es ahí quizá donde radica en buena parte el interés de nuestro trabajo para la historiografía del arte portugués.

A la hora de abordar esa relación, considerásemos oportuno e imprescindible hacerlo desde una triple perspectiva: por una parte poniendo en relación la obra de Dominguez Alvarez con la del El Greco a la que había tenido acceso durante su paso por Toledo. Por otra, en función de la admiración que sintió por los pintores de la Generación del 98, cuya obra también conocía y de la que igualmente se declaraba admirador. Finalmente, a través de la vinculación de Dominguez Alvarez con Galicia, donde pasaba largas temporadas y donde tenía algunos contactos artísticos.

En el primer caso, son evidentes las similitudes que existen entre los cielos aturbonados y metálicos que El Greco expone, por ejemplo, en *Vista de Toledo* y los

cielos tormentosos con los que Dominguez Alvarez envuelve sus paisajes de Toledo. Lo son también las figuras alargadas que caracterizan a uno y otro. Pero además hemos querido insistir también en otras coincidencias, como, por ejemplo, la imagen de pintores malogrados que se ha transmitido de ellos, el haber sido autores de una obra versátil que resiste sucesivas lecturas, su ascendencia extranjera y su biografía incompleta, lo que ha favorecido que se tracen de ellos semblanzas inventadas y atractivas que acabaron por convertirlos casi en personajes literarios. Por otra parte, también coinciden en ser autores de una obra enormemente evocadora que ha atraído sobre todo a escritores, en un caso a los noventayochistas, en otro, a los poetas de *Presença*. Además, los dos tuvieron siempre presente su ascendencia extranjera lo que pudo aportar diversidad a su pintura, pero que puede favorecer también una lectura reduccionista de la misma, etc. En cualquier caso, a la hora de justificar la influencia que el artista cretense ejerció en Dominguez Alvarez, hay un hecho que va más allá de la simple elucubración y que se convierte en una prueba irrefutable que lo certifica: Dominguez Alvarez durante su estancia en Toledo aprendió copiando a El Greco. Como hemos podido demostrar en este trabajo, una de sus obras, concretamente la que lleva por título *Figuras*, es en realidad un trasunto de un detalle de *El Expolio*, la obra que en 1577 le encargaron a El Greco con destino a la sacristía de la Catedral de Toledo.

En segundo lugar, es absolutamente necesario vincular a Dominguez Alvarez con el paisajismo que caracterizó a la Generación del 98. Por eso hemos creído oportuno analizar su obra en relación con la de los pintores de esta generación: Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Gutiérrez Solana, los hermanos Zubiaurre, etc. Para ello, tras aludir inicialmente a qué se entiende por Generación del 98 y a quiénes se incluye en ella, optamos por enunciar las características que se atribuyen a esta Generación y ponerlas en relación con la pintura de Dominguez Alvarez. Así, hablamos de la exaltación del paisaje castellano que para los noventayochistas personaliza la esencia y la raíz de lo español y en función de ello observamos los paisajes de Dominguez Alvarez, sus vistas amplias y austeras, sus ásperas llanuras que cortejan castillos solitarios. También de la admiración que aquéllos y éste tenían por El Greco, de la predilección de unos y otro por recurrir a las ciudades castellanas como tema pictórico, de su aprecio por los paisajes sin figuras y su apego al mundo rural, de la particular admiración que casi todos, también Dominguez

Alvarez, sintieron por Segovia o por Toledo; y, también, de la enorme importancia que en las obras de todos los noventayochistas tiene la presencia del pasado, la lejana grandeza castellana. Esta relación entre historia y paisaje que tanto caracteriza a la estética del 98 está también presente en las obras de Dominguez Alvarez y es en función de ella como han de contemplarse cuadros como *Castelo de Turégano*, *Torrelobatón*, *Villaluenga*, etc. En fin hemos tratado de explicar como esos “paisagens de Castela” que la crítica portuguesa había eludido estudiar hasta ahora argumentando que serían fruto de su “origem galega” o de su extravagancia de pintor, van, en realidad, mucho más allá de su ascendencia gallega y emparentan a Dominguez Alvarez con uno de los movimientos pictóricos más importantes de la cultura española. Al mismo tiempo, Dominguez Alvarez, tal vez sin él saberlo, ha posibilitado que el noventayochismo español calase, aunque fuera tangencialmente, en el modernismo portugués. Para comprender a todos, y también para hacer entendibles algunas de nuestras argumentaciones, fue necesaria y estimable la lectura de los escritores de la Generación del 98, especialmente, Pío Baroja, Azorín, Unamuno y Machado.

Por último, en esta relación entre Dominguez Alvarez y España, era imprescindible abordar con detenimiento otro aspecto crucial en su existencia: su vinculación con Galicia. Como sabemos, Dominguez Alvarez tenía ascendencia gallega y además había pasado en Galicia la mayor parte de su adolescencia, sin embargo, él siempre procuró que su relación con Galicia fuese mucho más allá de estos lazos familiares o de estas estancias esporádicas, diríamos que se sentía afectivamente gallego. De hecho pasó por gallego buena parte de su vida, y no sólo porque mantuviera la nacionalidad española hasta seis años antes de su muerte, sino porque él mismo propició, en más de una ocasión, que le considerasen un pintor gallego, y quiénes así lo hacían eran algunos de sus amigos más cercanos. Incluso se puede decir que, en buena parte, Dominguez Alvarez nació pictóricamente en Galicia, que de allí se llevó a Oporto algunos de sus trabajos más apreciados, que estaba enormemente seducido por el paisaje gallego y, sobre todo, por la ciudad de Santiago de Compostela, y que allí tenía algunos contactos artísticos que él valoraba muy especialmente. Todo esto le llevó a querer organizar en Oporto una gran exposición de arte gallego. Fue éste quizá su proyecto más ambicioso y también aquél en el que puso mayor entusiasmo, sin embargo, por razones que le sobrepasaban, ese

proyecto no llegó a realizarse. A partir de entonces —la guerra civil española y el avance de su enfermedad debieron de tener también mucho que ver en ello—, pareció abandonar la idea de convertirse en un puente artístico entre las dos orillas de Miño. Sin embargo, pese a esta afinidad gallega, es llamativo el hecho de que Dominguez Alvarez sea hoy un pintor prácticamente desconocido en Galicia. En fin, a todos estos aspectos, y a algunos otros, hemos tratado de aportar alguna luz en el capítulo correspondiente.

Ahora bien, a la hora de analizar la obra de Dominguez Alvarez, además de su conexión con la pintura española y con Galicia, también se ha considerado oportuno ponerla en relación con otros artistas mundialmente consagrados que nos pudieran servir de referencia y que permitiesen su contextualización en la historia del arte universal. Efectivamente, son inevitables ciertos vínculos entre la pintura de Dominguez Alvarez y la que en una u otra fase de su carrera realizaron, por ejemplo, artistas como Chirico, Sironi, Munch o Ensor. Pero hemos trabajado este aspecto siempre con bastantes reservas y sin atrevernos nunca a afirmar que Dominguez Alvarez pintase bajo la influencia de ninguno de ellos. Ni tampoco bajo la de otros artistas que les precedieron y con los que también se ha vinculado a Dominguez Alvarez como Van Gogh o Cézanne. Es probable que Dominguez Alvarez supiese de la existencia de unos y otros, pero, ¿habría podido contemplar un número de reproducciones suficientes como para hacerse una idea de su obra? ¿Conocería Dominguez Alvarez, por ejemplo, el libro de Franz Roh *Realismo mágico. Post expresionismo* que había sido editado en España en 1927? Es probable, pero aún así, después de estos años de trabajo, carecemos de los argumentos suficientes como para, sinceramente, ir más allá de la simple conjetura. Por eso hemos optados por ser prudentes y pese a tener bastantes páginas escritas al respecto hemos preferido finalmente no incluirlas en nuestro trabajo, pues si bien aparentemente podían resultar bastante razonables y esclarecedoras, sin embargo, en el fondo, y con honestidad, era muy poca la luz que aportaban a la obra de Dominguez Alvarez.

Por otra parte, en este trabajo también hemos querido prestar atención a la difusión del nombre de Dominguez Alvarez en el panorama artístico portugués y por eso hemos dedicado un capítulo a la Academia Dominguez Alvarez, posteriormente Academia-Galería Dominguez Alvarez y, finalmente, Galería Alvarez. En 1954, cuando en la ciudad

de Oporto parecían vivirse tiempos de inquietud y contestación, surgió, por iniciativa de los pintores Jaime Isidoro y António Sampaio, una academia artística que tenía como finalidad crear un espacio libre de dibujo y pintura. A esa Academia le pusieron el nombre de Dominguez Alvarez y como luego tuvo un gran protagonismo en la vida cultural portuense —aún hoy sigue existiendo como Galería de arte y de hecho es la más antigua de Portugal— el nombre del pintor pasó a ser muy conocido. Incluso más que su propia obra. En el capítulo correspondiente hemos tratado de hacer una breve historia de esta galería, de la importancia que la misma tuvo en la difusión de las nuevas corrientes artísticas en el norte de Portugal, en la reivindicación de la obra y la figura de Dominguez Alvarez, etc.

Tampoco hemos querido pasar por alto la relación que pueda existir entre la obra de Dominguez Alvarez y el mercado del arte en Portugal. Pese a la poca bibliografía que existe al respecto en el país vecino y a las reticencias que este tema suele despertar en los estudiosos del arte, hemos tratado de abordar este tema con la mayor objetividad posible, manteniendo siempre las debidas reservas tanto con respecto a la bibliografía en algunos casos utilizada como a la información proporcionada por la misma. De cualquier manera con este capítulo hemos pretendido tan sólo dar una visión aproximada de la valoración comercial que a lo largo del pasado siglo ha tenido la obra del pintor portuense.

Además, dadas las características específicas de nuestro trabajo (investigamos sobre Portugal, pero presentamos nuestra investigación en España), hemos creído conveniente realizar un eje cronológico bastante detallado que pueda servir de referencia comparativa a cualquiera que lo consulte. En ese eje cronológico, que va desde 1900 a 1950, hemos ordenado los hechos más significativos que tuvieron lugar en Portugal y en España durante esos años y los hemos puesto en relación con la vida de Dominguez Alvarez. De esta manera, creemos, se puede tener una visión rápida y comparada del marco histórico y cultural en el que se desarrolló la actividad creativa del pintor portuense.

Por último, como ya dijimos en la introducción, y dado que nuestro trabajo se ha basado en buena parte en fuentes hemerográficas y que éstas son de uso imprescindible para otras investigaciones similares, hemos creído oportuno ofrecer aquí, debidamente ordenada y catalogada, toda la información recogida en estos años sobre las

publicaciones periódicas consultadas. Es un trabajo ingente, dicho sea con la debida inmodestia, pero que creemos de una enorme utilidad.

Hubiéramos agradecido sobre manera haber contado de partida en nuestra investigación con una información de este tipo, sin duda, nos hubiese ahorrado muchas horas delante de los ficheros y hubiésemos aprovechado en otras cosas, muchas de las que pasamos consultando publicaciones que habríamos desestimado de antemano de haber tenido alguna información sobre las mismas. La confianza de que nuestro trabajo pueda ser de utilidad para investigaciones futuras es lo que nos ha llevado a presentarlo aquí y a dar por bueno el tiempo empleado en su elaboración.

15. Bibliografía

1. Introducción al Modernismo pictórico portugués

- *A Arte e o Mar* (Catálogo), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.
- *A Banda desenhada portuguesa 1914-1945*, FCG/CAM, Lisboa, abril 1997 (Catálogo).
- *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Séc. XX* (Catálogo) [Textos Lúcia Almeida-Matos, Raquel Henriques da Silva], Universidad do Porto, Oporto, 1998.
- *A natureza mestra das artes* [coord. Ana Isabel Ribeiro], Casa de Cerca-Centro de Arte Contemporânea, Alameda 2001.
- *A pintura de Coimbra do tempo da Escola Livre. 1876-1936* (Catálogo), Ministério da Cultura, Coimbra, 1984.
- *A window on the Azoresçãção –Uma janela sobre os Açores*, The Bermuda National Gallery, [Bermudas] [s.d]
- *Abel Cardozo, Artista Pintor Vimaranense, 1877-1964* (Catálogo), Companhia Editora do Minho, Barcelos, 1969.
- *Abel Salazarm 1889-1946* (catálogo) [Coord. Luisa Garcia Fernandes], Casa Museu Abel Salazar, Oporto, 1999.
- ACCIAIUOLI, Margarida; *Almada*, CAM-FCG, Lisboa, 1985.
- ACCIAIUOLI, Margarida; “De Amadeo a nuestros días” in *Arte contemporáneo portugués* (Catálogo), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1987.
- ACCIAIUOLI, Margarida; *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Ed. Livros Horizonte, [s.l.] 1998.
- *Álbum fototípico e descritivo das obras de Soares dos Reis. Livro do centenário 1889-1989*, Centro Artístico Portuense, Oporto, 1988
- ALDEMIRA, Luís Varela; *Itinerário Estético (Camino de Roma. Diario de viaje)*, Livraria Portugália, Lisboa, 1943.
- ALDEMIRA, Luis Varela de; *Notas sobre a vida e a obra do pintor José Veloso Salgado*, Separata del Boletín VII de la Academia Nacional de Bellas Artes, Lisboa, 1940.
- *Almada. A cena do corpo* (Catálogo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, 27 de octubre de 1993-15 de enero 1994.

- *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional (Porto, 12-14 de Dezembro, 1996)* [Coord. Celina Silva], Ed. Fundação Eng. António de Almeida, Oporto, 1998.
- ALMADA NEGREIROS, *Obra Completa* [Organización Alexei Bueno, introducción José-Augusto França], Editora Nova Aguilar, Río de Janeiro, 1997.
- *Almada Negreiros* (Catálogo) [texto de Margarida Acciaiuoli], Ed. Fundación Juan March, Madrid, 1994.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Henrique Pousão*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Júlio*, Litosur, s/l, s/d.
- ALMEIDA, Bernardo F. Pinto de; *Pintura portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Eds., Porto, 1993.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura portuguesa do século XX*, Lello Editores, Lisboa, 2002 (3ª edición revisada y aumentada).
- *Alvarez* (Coord. SILVA, Isabel Olivera), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987 (Catálogo).
- ALVES, João; “Os modernistas” in *Lusíada*, vol. 3, nº11, Oporto, 1959.
- ALVES, João; “Os Pintores de 1900”, in *Lusíada*, vol. 3, nº 9, Oporto, 1956. pp. 4-26.
- *Amadeo de Souza-Cardoso. A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX*, Centro de Arte Moderna—Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983 (Catálogo).
- AMORIM, Guedes de; “Paisagistas de depois da Guerra: O pintor Heitor Cramez, *Ilustração*, 4º año, nº 81, Lisboa, 1929.
- ANACLETO, Regina: *História da Arte em Portugal: Neoclassicismo y Romantismo*, vol. X, Publicações Alfa, Lisboa 1993.
- ANDRADE, A. Sampaio de; *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (sec. XIV-XX)*, Lisboa, 1959.
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de; *Escultura portuguesa/Portuguese sculpture*, Ed. CTT Correios, Lisboa, 1997.
- *António Cruz*, Galeria Nasoni, Oporto, 1985 (Catálogo).

- *António Cruz*, Galeria Quadro Azul, Oporto, 1987 ((Catálogo).
- *António Lino: apontamentos de Itália*, Instituto Italiano di Cultura in Portugallo, Lisboa, 1954. (Catálogo).
- ANTÚNES, José; *O Pintor Túlio Vitorino*, [Separata de *Estudos Castelo Branco* Revista de história e cultura], 1962.
- *Armando de Basto, Exposição retrospectiva da obra do pintor*, (Catálogo) Secretariado Nacional da Informação, Lisboa, 1958. s/p.
- *Art Portugais du Naturalisme à nos Jours*, Centre Culturel Portugais—Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, enero-febrero, 1968 (Catálogo).
- *Arte Contemporâneo Português*, Museo Español de Arte Contemporâneo, Madrid, febrero-marzo, 1987(Catálogo).
- *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, (Coord. HENRIQUES, Paulo), Edition Stemmler, Zurich, 1997 (Catálogo).
- *Arte Portuguesa do século XIX*, Palacio Nacional de Ajuda, Galeria D. Luis, Lisboa, 1988. (Catálogo, con textos de José-Augusto França y Lucia Verdelho da Costa).
- *Artistas portuguesas*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1977 (Catálogo).
- *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal* (Catálogo) [Textos de Elisa Soares et al.], Instituto Português dos Museus, [Lisboa] 1999.
- AUGUSTO, Artur; *João Carlos um artista do livro*, Edições Gleba, Lisboa, 1944, s/p.
- *Augusto Gomes: Exposição de homenagem*, Posto de Turismo de Matosinhos, Matosinhos, 1980. (Catálogo).
- *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 2000 (Catálogo).
- AZEVEDO, Manuela de: *Columbano*, Colección Artistas Portugueses do Século XX, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, s/d.
- AZÚA, Félix de; *Diccionario de las Artes*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995.
- BARATA FEYO; *Algumas obras do pintor Agostinho Salgado* (Catálogo), Matosinhos, 1968.
- BARATA FEYO, “O pintor Manuel Bentes” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Oporto, s/d.
- BARROS, Júlia Leitão de; *Os night clubs de Lisboa nos anos 20*, Lisboa, 1990.

- BÁRTOLHO, Maria de Lourdes: “Columbano Bordalo Pinheiro”, in *Catálogo da Exposição Columbano*, Galeria do Leal Senado da Câmara de Macau, Museo Luis de Camões, Macau, 1986.
- BASTOS, Silva; “Fernando dos Santos, mestre de pintura e de teatro”, in *O Século Ilustrado*, nº 564, outubro, 1948.
- BENTES Manuel, “O Pintor português Francisco Smith” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Oporto, s/d., pp. 73-77.
- *Bernardo Marques*, Centro de Arte Moderna—Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, mayo 1989 (Catálogo).
- *Bernardo Marques 1898-1962* (Catálogo) [Textos de Marina Bairrão Ruivo et al.], Instituto Português dos Museus-Museu do Chiado, Lisboa, 1998.
- *Bernardo Marques 1898-1962: obra gráfica* (Catálogo) [Textos de António Rodrigues et al.], FCG-CAMJAP, Lisboa, 1998.
- BIRMINGHAM, David, *Historia de Portugal*, Cambridge University Press, 1995.
- BONET, Juan Manuel; *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- *Bonifacio Lázaro Lozano*, Comisión Lázaro, 2001 (Catálogo).
- *Botelho*, Centro de Arte Moderna—Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, julio-septiembre 1989 (Catálogo).
- *Botelho: centenario do nascimento* (Catálogo) [Textos de Manuel Botelho et al.], Câmara Municipal de Lisboa-Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa, 1999.
- *Botelho: Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento: Desenho* (Catálogo) [Textos de José Luis Porfírio et al.], Câmara Municipal de Almada, Almada, 1999.
- BOTELHO, Margarida; *75 artistas em Portugal*, Castoliva Editora, Maia, 1989.
- BRAZ BURITY (seudónimo de Joaquim Madureira); *Columbano*, Figueiredo & C^a, Marânus, Porto, s/d.
- BRAZ BURITY (seudónimo de Joaquim Madureira); “O último adeus...” in *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Pôrto*, (Catálogo) Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944. pp. 21-23.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão; *História da Literatura*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994 (2^a edición, revisada).

- CABRAL, Manuel Villaverde, “A Grande Guerra e o Sinodismo (esboço interpretativo)”, *Análise Social*, vol. XV, nº 58, 1979 (2ª ed.), pp. 379-392.
- CABRAL, Manuel Villaverde; *O Operariado nas vésperas da República*, Ed. Presença, Lisboa, 1977.
- CABRAL, Manuel Villaverde; *Portugal na alvorada do século XX. Forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1979.
- CAETANO, Marcelo, *História breve das constituições portuguesas*, Ed. Verbo, Lisboa, s/d (3ª edición).
- CALDAS, João Vieira; *Porfírio Pardal Monteiro: arquitecto*, Ed. AAP. Secção Regional do Sul, [Lisboa], 1997.
- *Canto da Maia* (Catálogo) [Textos de Onésimo Teotónio de Almeida y Paulo Henriques], Centre Culturel Calouste Gulbenkian, París, 1995.
- *Canto da Maya: sculpteur portugais (Xxe siècle)(um sculpteur des Açores dans le Paris des années trente)* (Textos de KENT, Isabella y CANTO DA MAYA, Violante), Centre Culturel Calouste Gulbenkian, París, 1995.
- *Canto da Maya: visions of a journey*, Bermuda National Gallery, Bermuda, 1999.
- CARDOSO, António; *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na primeira metade do sec. XX*, Oporto, 1992 (ejemplar fotocopiado).
- *Carlos Carneiro Aguarelas e desenhos*, Litografia Nacional, Oporto, s/d. (Catálogo).
- *Carlos Carneiro. 6 reproduções com um prefácio de Jaime Brasil*, Livraria Portugalia, Porto, 1945. (Catálogo).
- CARANDELL, Luis: “Las tertulias de café” in *Memoria del 98*, El País (coleccionable), Madrid, 1998.
- CARNEIRO, Mário de Sá, *Cartas a Fernando Pessoa*, Ed. Ática, Lisboa, 1973.
- *Casa Museu Marta Ortigão Sampaio: Colecção de pintura* (Catálogo, con textos de Manuela de Melo et al.), Câmara Municipal do Porto, Oporto, 1996.
- CASTELO-BRANCO, Fernando, “O que foi o tricentenário de Camões” in *Panorama*, nº 44, 4ª serie, diciembre, 1971, pp. 76-80.
- CASTRO, Armando; *A Economía Portuguesa do Século XX, (1900-1925)*, Edições 70, Lisboa, (3ª edição) 1979.
- CASTRO, Armando, “A Formação da Grande Industria”, in *A Revolução Industrial em Portugal no século XIX*, Editora Limiar, Porto, (4ª edição), 1978. pp. 67-92.

- CASTRO, Armando; *A Revolução Industrial em Portugal no século XIX*, Editora Limiar, Porto, (4ª edição), 1978.
- CASTRO, E. M. de Melo e; *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Instituto de Cultura y Lengua Portuguesa, Lisboa, 1980.
- CASTRO, Eugénio de; *Antologia*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CASTRO, Laura; *António Carneiro. O Universo no Olhar*, Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento—Câmara Municipal de Matosinhos, 1996.
- CASTRO, Laura; *Itinerário para a colecção de pintura da Câmara Municipal de Matosinhos*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1995.
- *Catálogo da Grande Exposição dos Artistas Portugueses*, Imprensa Portuguesa, Oporto, 1935.
- *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Parte V: Arte Contemporânea*, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, 1941.
- *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, 1930.
- *Catálogo dos quadros que o pintor Guilherme Filipe expõe no Grémio Literario em Lisboa*, Lisboa, 1933.
- *Catedrais. Carlos Carneiro*, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989, (Catálogo).
- *Cincuentenário da morte de José Malhoa. Malhoa Pintor de costumes, de paisagem e de História* (Catálogo, con textos, entre otros, de Margarida Acciaiuoli y Maria Helena de Freitas), Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983.
- *Citações, situações: uma travessia antológica* [coord. Eduardo Paz Barroso, textos Eduardo Paz Barroso y Cristina Pimentel] [Porto 2001 SA], Oporto, 2001.
- COELHO, Jacinto Prado; *Problemática da História Literaria*, Lisboa, Edições Ática, 1961 (2ª Edição revisada y ampliada).
- COELHO, Jacinto Pedro, “Romantismo”, in *Portugal Contemporâneo*, Publicações Alfa, Lisboa, 1996, (dir. António Reis), 962-965.
- CORRÊA, Manuel Nunes; *Moura Girão 1840-1916*, Edição do autor, Lisboa, 1983.
- CORREIA, Alberto; “Carlos Carneiro” in *Aqui e Além*, nº 2, Lisboa, mayo-agosto 1945.
- COUTINHO, B. Xavier, *Camões e as Artes Plásticas (subsídios para a iconografia camoneana)*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1946.

- CRESPO, Ángel, *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Eds. Júcar, Madrid, 1982.
- CRUZ, Manuel Braga da, *As origens da democracia cristã e o salazarismo*, Presença, Lisboa, 1980.
- *40 anos de Pintura e desenho. Exposição Retrospectiva de Júlio*, Museu Regional de Évora, diciembre, 1964 (Catálogo).
- CHAVES, Joaquim Matos; *Santa Rita Pintor—Vida e Obra*, Ed. Quimera, Lisboa, 1989.
- *Christiano Cruz (1892-1951). Retrospectiva*, Galeria de Exposições Temporárias—Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa, octubre-diciembre, 1993 (Catálogo).
- DAMAGE, Jacques; *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1997.
- *De Amadeo aos Anos 60*, Centro de Arte de São João da Madeira, São João da Madeira, 1988 (Catálogo).
- *Desenho e pintura de Arlindo Vicente*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, junio 1970, (Catálogo).
- DIAS, Fernando Paulo; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, (Memoria de licenciatura presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa bajo la dirección de Margarida Acciaiuoli), Lisboa, 1996 (edición fotocopiada).
- *Dicionário da História de Portugal*, (dir. Joel Serrão), Ed. Figueirinhas, Porto, 1981.
- *Dicionário da Pintura Universal*, (dir. Mário Tavares Chicó, Armando Vierira Santos y José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973.
- *Dicionário de História do Estado Novo*, (dir. Fernando Rosas y J. Brandão de Brito), Bertrand Editora, 1996.
- *Dicionário de Literatura* , (dir. Jacinto Pedro Coelho) Ed. Figueirinhas, Porto, 1983.
- *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dir. Alvaro Manuel Machado) Ed. Presença, Lisboa, 1996.
- *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal (2 Volúmenes)*, Publicações Alfa, Lisboa, 1985.
- *Dórdio Gomes. Frescos*, Museu da Quinta de Santiago. Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal, Matosinhos, 1997(Catálogo).

- *Dórdio Gomes. Homenagem na Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Oporto, outubro 1978 (Catálogo).
- *Em viagem com Dórdio Gomes* (catálogo con texto de Laura Castro), Câmara Municipal do Porto, Oporto, 2000.
- *Entre o sono e o sonho: exposição de gravura* (Catálogo), Câmara Municipal de Mafra, Mafra, 2003.
- ESTEVES, Juvenal: “Columbano o Positivismo e os Vencidos da Vida”, in *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Separata del nº 96, marzo-abril 1987.
- *Exposición antológica de Amadeo de Souza Cardoso* (Catálogo, con textos de António Cardoso y Javier Maderuelo), Fundación Juan March, Madrid, 1998.
- *Exposição de Homenagem a Dórdio Gomes*, Escola Superior de Belas-Artes, Oporto, 1978 (Catálogo).
- *Exposição de Maria Adelaide Lima Cruz*, Secretariado Nacional da Informação, Lisboa, 1954 (Catálogo).
- *Exposição de pintores alentejanos*, Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa, 1946 (Catálogo).
- *Exposição de Pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dórdio Gomes, Carlos Botelho*, 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1955 (Catálogo).
- *Exposição dos Artistas Premiados pelo Secretariado Nacional de Informação*, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1952 (Catálogo).
- *Exposição Maria Keil, pintura e desenho*, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1996 (Catálogo).
- *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Emmérico Nunes* (Catálogo), Palácio Foz, Lisboa, 1972.
- *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Mário Eloy, 1900-1951*, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1958 (Catálogo).
- *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira discípulo do Grande Mestre Silva Porto*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1944 (Catálogo con textos de Diogo de Macedo).
- FERNANDES, Maria João; *Júlio-Saúl Dias. O Universo da Intervenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

-
- FERRÃO, Carlos, *História da 1ª República*, Terra Livre, Lisboa, 1976.
 - FERREIRA, José Gomes; “Fred Kradolfer” in *Colóquio*, nº 26, Lisboa, diciembre 1963. pp. 34-37.
 - FERRO, António; *Arte Moderna*, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1972.
 - FERRO, António; *Obra 1. Intervenção modernista, teoria e gosto*, Ed. Verbo, Lisboa, 1987.
 - FERRO, António, *Salazar, o homem e a obra*, Ed. Fernando Pereira, Lisboa, 1982.
 - FIGUEIREDO, Fidelino de; *Abel-Cardozo (O primeiro e o último encontro)*, Separata del volumen LXXIV de la Revista Guimarães, Guimarães, 1964.
 - FIGUEIREDO, Manuel de; “Agostinho Salgado, um pintor de Leça” in *Colóquio*, nº 40, Lisboa, 1966.
 - FRANÇA, José Augusto; *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1972.
 - FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX* (2 vols), Bertrand Editora, Lisboa, 1990 (3ª edición).
 - FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991 (3ª edición).
 - FRANÇA, José-Augusto: *A arte portuguesa de Oitocentos*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979.
 - FRANÇA, José-Augusto; *Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, 1957.
 - FRANÇA, José Augusto; *Conferências do Casino no Parlamento*, Livros Horizonte, Lisboa, 1979.
 - FRANÇA, José-Augusto: “El siglo XIX” in *Arte Portugués*, Col “Summa Artis, Historia General del Arte”, vol. XXX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986.
 - FRANÇA, José-Augusto; *Malhoa e Columbano*, Bertrand Editora, Lisboa, 1987.
 - FRANÇA, José-Augusto; “Na morte de Júlio” in *Colóquio*, 2ª serie, año XXV, nº 56, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, marzo 1983.
 - FRANÇA, José-Augusto: *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1979.
 - FRANÇA, José-Augusto; *Os anos vinte em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992.
 - FRANÇA, José Augusto; *Os Quadros de A Brasileira*, Ed. Artis, Lisboa, 1973.

- FRANÇA, José Augusto; *Os Quatro vintes*, Lisboa, 1973.
- FRANÇA, José-Augusto; *Rafael Bordalo Pinheiro. Caricaturista político*. Ed. Terra Livre, Lisboa, 1976.
- FRANÇA, José-Augusto; *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1981.
- FRANÇA, José-Augusto; *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro 1875/1904*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1975.
- GALLEGO, Julián; “Exposición Bernardo Marques” in *Colóquio*, nº 59, Lisboa, junio 1970.
- GARCIA, Arnaldo Ressano; *O Mestre Ayres de Gouvêa e a sua obra*, Oporto, 1941.
- GARCIA, José Manuel; *História de Portugal. Uma visão global*. Ed. Presença, Lisboa, (5ª edição) 1991.
- GARCIA, M. Graça Silva, *Luís de Camões: Álbum de Estampas*, Banco de Portugal, Lisboa, 1983.
- GERSÃO, Teolinda; “Para o estudo do futurismo literário em Portugal” in *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1982.
- GOMES, Alexandra Reis, *Mário Eloy e o Modernismo*, Memoria de Licenciatura— Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1986 (fotocopiada).
- GONÇALVES, António Manuel; *Carlos Reis, Director dos Museus Nacionais*, Separata de *Nova Augusta*, revista torrejana de Cultura, nº 2, Edición de la Câmara Municipal de Torres Novas, Torres Novas, 1963
- GONÇALVES, Rui Mário; “As invenções malvistas”, in *Panorama Dominguez Alvarez Cultura Portuguesa no Século XX*, (Coord. Fernando Pernes), Edições Afrontamento-Fundação de Serralves, 2002.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 pintores portugueses do século XX*, Ed. Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GONÇALVES, Rui Mário; *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, *Pioneiros da modernidade*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GONÇALVES, Rui Mário; *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), Lisboa, 1980.
- GUEDES, Fernando; *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Oporto, 1985.
- GUEDES, Fernando; *Pintura, Pintores, etc.*, Ed. Panorama, Lisboa, 1962.

-
- GUIMARÃES, Fernando; *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Brasília, Oporto, 1981 (2ª edición).
 - GUIMARÃES, Fernando; *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Ed. Lello & Irmãos, Oporto, 1992 (2ª edición).
 - GUSMÃO, Adriano de; “O modernismo” in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), Vol. 2. Oporto, s/d.
 - “Há 50 anos morreu Amadeu de Sousa Cardoso” in *Jornal de Letras e Artes*, año VIII, nº 267, noviembre de 1968, p. 16.
 - *Heim Semke 1899-1995* (Catálogo) [Coord. Paulo Henriques, textos Teresa Balte et al.], Instituto Português dos Museus-Museu José de Malhoa, [Lisboa] 1997.
 - *História Contemporânea de Portugal. Dictadura: O “Estado Novo”* (dir. João Medina), Editions Ferni/Mutilus, 1990.
 - *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995.
 - *História de Portugal* (dir. José Mattoso), Vol.6, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
 - *Imagens da Família. Arte Portuguesa, 1801-1992*, Instituto Português de Museus—Comissão para o Ano Internacional da Família, Lisboa, 1992 (Catálogo).
 - *Imagens, poemas, família* (catálogo), Instituto Português dos Museus-Museu José de Malhoa, [Lisboa] 1994.
 - *José Júlio* [Textos de Fernando de Azevedo et al.], Ed. Dimensão 6, Lisboa, 2002.
 - *João Cristino da Silva 1829-1877* (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2000.
 - JÚDICE, Nuno; “Almada-Negreiros no contexto modernista” in *O processo poético*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [Lisboa], 1992.
 - *Júlio. Exposição retrospectiva*, (Catálogo de esta exposición organizada por la Câmara Municipal de Vila do Conde y el Centro de Arte Contemporânea do Porto, bajo el patrocinio de la Fundação Calouste Gulbenkian), diciembre 1979-marzo 1980.
 - JÚLIO; *30 Desenhos da Série “Poeta”*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
 - *Júlio, uma estética da ternura—O modernismo e o oriente*, Instituto Cultural de Macau, Macau, 1992 (Catálogo).
 - JUNIOR, Antonio Salgado; *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930.
 - JUSTINO, David; *Preços e salários em Portugal*, Banco de Portugal, Lisboa, 1991.

- LAINS, Pedro; *A economia Portuguesa no Século XIX. Crescimento Económico e Comércio Externo, 1851-1913*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995.
- *Le XXème au Portugal: Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Tapisserie*, Centre Albert Borschette, Bruselas, abril-julio 1986 (Catálogo).
- LEITÃO, Joaquim; *O Palácio de São Bento*, Assembleia Nacional, Lisboa, 1936.
- LEITE, Luis; *José Leite 1873-1939*, (Catálogo), Lisboa, S.N.B.A. 1989.
- *Lino António (1898-1974)*, Câmara Municipal de Leiria, Leiria, 1998, (Catálogo).
- LISBOA, Eugénio; *O Segundo Modernismo em Portugal*, Instituto de Cultura y Lengua Portuguesa, Lisboa, (2ª edición), 1984.
- *Lisboa. Século XX nas Artes Plásticas*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1991.
- *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1990, (Coord. Carlos Reis).
- LOPES, Joaquim: “António Carneiro. Grande Artista e maior pintor intelectual do seu tempo” in *Ocidente*, XVI, 48, Lisboa, 1942.
- LOPES, Joaquim; “O Pintor Raul Maria” in *Museu*, nº 9, Vol. 4, Oporto, 1945.
- LOPES, Óscar, y SARAIVA, A. J., *História da literatura portuguesa*, Porto ed., Oporto, 1995 (16ª edición).
- LOURENÇO, António Apolinário; “El primer Modernismo” in *Historia de la literatura portuguesa*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, (Eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário).
- LOURENÇO, Eduardo; *Fernando Pessoa Revisitado*, Moraes Ed., Lisboa, 1981.
- *Luciano*, Livraria Portugal, Lisboa, 1960 (Catálogo).
- *Luís Cristino da Silva [Arquitecto]* (Catálogo con textos de José Manuel Fernandes et al.), Fundação Calouste Gulbenkian-CAMJAP, Lisboa, 1998.
- *Luís Dourdil: Desenho-Pintura* (Catálogo) [Textos de Fernando de Azevedo et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2001.
- *Luís Dourdil: o lapis como instrumento soberano-Desenho* (Catálogo) [Textos de Ana Isabel Ribeiro et al.], Câmara Municipal de Almada, Almada, 2002.
- MACEDO, Diogo; “A Arte Portuguesa nos séculos XIX e XX” in *Arte Portuguesa* (dir. João Barreira), Ed. Excelsior, Lisboa [1945]
- MACEDO, Diogo de; “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal” in *Aventura*, nº 2, agosto 1942.
- MACEDO, Diogo de, “Camões e os pintores”, in *Ocidente*, Lisboa, 28 junio 1950.

- MACEDO, Diogo de; *Carlos Reis, um paisagista*; Colección Museum, nº 3, Lisboa, 1947.
- MACEDO, Diogo de; *14, Cité Falguière*, separata de *Seara Nova*, Lisboa, 1930.
- MACEDO, Diogo de; *Columbano*, Ed. Artis, Lisboa, 1952.
- MACEDO, Diogo de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias” in *Ocidente*, nº 33, vol.XII, 1941.
- MACEDO, Diogo de; *Mário Eloy 1900-1951*, Ed. Artis, Lisboa, 1958.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Exposição Dias Sanches” in *Ocidente*, nº 14, Vol. VI, 1939.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Eduarda Lapa”, in *Ocidente*, nº 12, Vol. V, 1939.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Ezequiel Pereira”, in *Ocidente*, nº 58, Vol. XIX, 1943.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Exposição Fausto Sampaio” in *Ocidente*, nº 21, Vol. VIII, 1939.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Manuel Maria Lúcio”, in *Ocidente*, nº 63, Vol. XX, 1943.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Túlio Vitorino”, in *Ocidente*, nº 10, Vol. 4, 1939.
- MACEDO, Diogo de, “Notas de Arte. Noticiário”, in *Ocidente*, nº 14, Vol. VI, 1939.
- MACEDO, Diogo de; *Portugal, exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes, Carlos Botelho* (Catálogo), III Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1955.
- MACEDO, Diogo de; *Quelques Notes sur la Peinture et la Sculpture au Portugal depois le Naturalisme*, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1967.
- MACEDO, Diogo de; *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*, Lisboa, 1943.
- MACEDO, Diogo de; *Veloso Salgado, Luciano Freire*; 2ª serie, Colección Museum, nº 4, Lisboa, 1954.
- MACHADO, Alvaro Manuel; *A geração de 70, uma revolução cultural e literária*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1981 (2ª edición).
- *Manuel Mendes-Colecção* (catálogo) [Textos Margarida Marques Matias y Mário Soares], Museu do Chiado, Lisboa, 2000.

- MARCOS, Ángel, y SERRA Pedro, *Historia de la literatura portuguesa*, Luso Española de Ediciones, Salamanca, 1999.
- MARINHO, Maria José; y FERREIRA, Alberto; *A Questão Coimbrã*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1988.
- Mário Eloy. *Exposição retrospectiva*, Museu do Chiado—Instituto Português de Museus, Lisboa, julio-septiembre 1996 (Catálogo).
- MARQUES, A. H. de Oliveira; *Breve História de Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1995.
- MARQUES, A. H. de Oliveira; *História de Portugal*, Vol.II. Palas Editores, Lisboa, 1976 (2ªEdição).
- MARQUES, A. H. de Oliveira; *Portugal: da Monarquia para a República*, Vol.11, Editorial Presença, Lisboa, 1991, (colección Nueva Historia de Portugal dirigida por Joel Serrão y A. H. de Oliveira Marques).
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário Sá-Caneiro*, Ed. Estampa, Lisboa, 1994.
- MASSAUD, Moisés; *A Literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4ª edición).
- MATIAS, Maria Margarida Marques; *Aquarelas do Museu Grão Vasco*, Oporto, 1989.
- MATIAS, Maria Margarida Marques; *O Grupo de Leão*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987.
- MEDINA, João, “A Geração de 70: uma síntesis provisória” in *Colóquio-Letras*, nº 28, Noviembre 1975.
- MEDINA, João: *Eça de Queirós e a Geração de 70*, Moraes Editores, Lisboa, 1980.
- MEDINA, João, *Eça de Queirós e o seu Tempo*, Moraes Editores, Lisboa, 1980.
- MEDINA, João, «Oh! a República!...» *Estudos sobre o republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1990.
- MENDES, Manuel; “A exposição do pintor Sousa Lopes” in *Colóquio*, nº 22, Lisboa, febrero 1963.
- MENDES, Manuel; *Abel Manta*, Ed. Artis, Lisboa, 1958.
- MENDES, Manuel; *Da Arte Moderna em Portugal*, Ed. Artis, Lisboa, 1962.
- MENDES, Manuel; *Jorge Barradas*, Ed. Artis, Lisboa, 1962.

- *Miguel Ángel Lupi* (Catálogo con textos de Maria de Aires Silveira y Cristina Azevedo Tavares), Museu do Chiado, Lisboa 2002.
- *1887-1987. Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, julio 1987 (Catálogo).
- MONICA, Maria Filomena; *A Queda da Monarquia: Portugal na Viragem do Século*, Dom Quixote, Lisboa, 1987.
- MONIZ, Egas; *António Saúde grande paisagista*, Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Tecnologia, [Coimbra], s.d.
- MONTES, António; *As aquarelas de Alberto Souza*, Lisboa, 1951.
- MONTES, António; *Malhoa Íntimo*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1983
- MOREIRA, Fernando Ferrão; “Eugénio Moreira, um pintor desconhecido” in *O Tripeiro*, nº 7, 5ª serie, año XI, Oporto, noviembre 1955.
- *Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994 (Catálogo).
- *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997 (Catálogo con textos de António Cardoso y Laura Castro).
- *Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Arte Portuguesa, 1842-1979*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1989 (Catálogo).
- *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, Instituto Português de Museus, Oporto, 1996 (Catálogo).
- *Museu Roque Gameiro* (Catálogo), Lisboa, 1970.
- NEGREIROS, J. Almada; *Obras Completas*, Lisboa, 1949.
- NEVES, J.A.; *Movimento Futurista em Portugal*, 2ª ed. Ed. Dinalivro, Lisboa, 1987.
- NOBRE, Roberto; “Diogo de Macedo. Paladino da arte moderna” in *Lusíada*, Vol. 3, nº11, julio, 1959.
- NOGUEIRA, A. Franco; *Salazar*, Livraria Civilização, Porto, 1985.
- *Novas aquisições e doações 2000-2001*, Museu do Chiado, Lisboa, 2001.
- *O grafismo e a ilustração nos anos 20*, Centro de Arte Moderna—Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, enero 1986 (Catálogo).
- Ó, Jorge Ramos do; *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espirito*, Ed. Estampa, Lisboa, 1999.
- “O Pintor Henrique Medina”, in *Ocidente*, nº 9, Vol. 4, 1939.

- *O que há de português na arte portuguesa (Catálogo)*, Ed. Instituto da Comunicação Social, Lisboa, 1998.
- *O Rosto da Máscara: Auto-representação na Arte Portuguesa (Catálogo)*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994.
- *Oitenta anos de arte moderna portuguesa*, Galeria de São Bento, Lisboa, mayo 1988 (Catálogo).
- OLIVEIRA, César, *Salazar e a guerra civil da Espanha*, Edições “O Jornal”, Lisboa, 1987.
- OLIVEIRA, César, *Salazar e o seu tempo*, Edições “O Jornal”, Lisboa, 1991.
- OLIVEIRA, João Esteves de; *Trabalhos sobre papel (catálogo)* Ed. Galeria Arte moderna e contemporânea, Lisboa, 2002.
- *Orpheu*, Edição facsimilada, Ed. Contexto, Lisboa, 1989.
- ORTIGÃO, Ramalho; *As Farpas*. (Tomo X. Aspectos Varios da Sociedade, da Política, da Administração). Companhia Nacional Editora, Lisboa, 1890.
- PACHECO, José; *Stuart Carvalhais: o desenho e a imprensa*, Ed. Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, Lisboa, 2000.
- PACHECO, José; *Stuart e o modernismo em Portugal*, Ed. Vega, Lisboa [s.d.].
- PACHECO, Maria Emília Vaz; *Silva Porto e o Naturalismo em Portugal*, Câmara Municipal de Santarem, 1993.
- PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1991 (3ª edición actualizada).
- PAMPLONA, Fernando de; *Pintores retratistas académicos*, Lisboa, 1984.
- PAMPLONA, Fernando de; *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Liv. Tavares Martins Oporto, 1943.
- *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, (coordinación de Fernando Pernes), Fundação de Serralves/Campo das Letras, Oporto, 1999.
- PEREIRA, António José de Sousa, “Exposição de pinturas e desenhos de Júlio” in *Vila do Conde. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*, nº 6, 1968.
- PEREIRA, Miriam Halpern, *Livre-cambio e desenvolvimento económico*, Sa da Costa, Lisboa, 1983 (2ª edición).
- PEREIRA, Paulo (director); *História da Arte Portuguesa*, 3 vols., Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

- PESSOA, Fernando, *Obra Poética e em Prosa* (Edición de António Quadros), Ed. Lello & Irmão, Oporto, 1986.
- PESSOA, Fernando, *Páginas sobre literatura e estética* (organización, introducción, notas y bibliografía de António Quadros), Ed. Publicações Europa-América, Lisboa, 1986.
- PINTO, Américo Cortez; *João Carlos, Siva e Ourelo*, Lisboa, 1961.
- PINTO, Manoel de Sousa; *Constantino Fernandes* (Palabras leídas en la Sesión de Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes el 26 de marzo de 1921), Portugália, Lisboa, 1921.
- *Pintores contemporâneos de António Carneiro na Coleção S.O.S.S.* (Catálogo), Câmara Municipal, Oporto, [1993].
- *Pintores com luz: alguns pintores portugueses contemporâneos* (catálogo) [Texto de João Pinharanda], EDP-Electricidade de Portugal S.A., Lisboa, 1997.
- *Pintores da Escola do Porto séculos XIX e XX nas colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis* (Catálogo), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.
- *Pintura Portuguesa* (Catálogo), Antiks Design, Oporto, 1997.
- *Portugal: arquitectura do século XX* (Catálogo) [Org. Annette Becket et al. Textos Pedro Vieira de Almeida et al.], Prestel [etc.] [1998].
- *Portugal Contemporâneo*, (dir. António Reis), Publicações Alfa, Lisboa, 1996.
- *Portugal e a Guerra Civil de Espanha* (Catálogo) [Org. de Fernando Rosas et al. Textos de João Soares et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1996.
- *Portugal Futurista*, (con estudios introductorios de Nuno Júdice y Teolinda Gersão), Contexto Editora, Lisboa, 1982.
- *Portuguese Art Since 1910*. The Diploma Galleries, Royal Academy of Arts, Londres, septiembre-octubre 1978.
- QUADROS, António; *O Primeiro Modernismo Português*, Ed. Publicações Europa-América, Lisboa, 1989.
- QUARESMA, Maria Clementina; “Alguns aspectos da vida e obra de Agostinho Salgado” in *Museu*, 3ª serie, nº 1, Oporto, 1981.
- QUEIROZ, Carlos; “Da arte moderna em Portugal” in *Variante*, nº de primavera, 1942.
- QUENTAL, Artero de: *Prosas*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926.
- RAMÍREZ, Juan Antonio; *El arte de las vanguardias*, Ed. Anaya, Madrid, 1991.

- RAMOS, Jorge Leitão; *Dicionário do cinema português*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
- RÉGIO, José; “Exposição de pinturas e desenhos de Júlio” in *Vila do Conde. Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*, nº 6, 1968.
- REINALDO FERRERIRA-Reporter X; “Recordações da geração ‘futurista’. As histórias do Santa Rita Pintor” in *Ilustração*, año 4, número 78, 1-8-1929.
- REIS, Jaime; *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda Metade do Século XIX, 1850-1930*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- RIBEIRO, Patrícia; *Teoría e crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*, Memoria de Licenciatura—Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996 (fotocopiada).
- RIO-CARVALHO, Manuel; y MATIAS, Maria Margarida L. G. Marques; *História da Arte em Portugal*, Vol. 11, *Do Romantismo ao Fim do Século*, Publicações Alfa, Lisboa, 1993.
- *Robert y Sonia Delaunay* (Catálogo) [texto de Brigitte Leal], Carroggio-Institut de Cultura, Museo Picasso, Barcelona, 2000.
- *Robert y Sonia Delaunay, 1905-1941*[Exposición y catálogo de Tomás Llorens et al.], Museu Thyssen Bornemisza, Madrid, 2002.
- RODRIGUES, António; *Christiano Cruz. Cenas de Guerra*, Quetzal Editores, Lisboa, 1989.
- RODRIGUES, António, *Henrique Pousão*, Ed. Inapa, Lisboa, 1998.
- RODRIGUES, António; *Jorge Barradas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos años 30: elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928-1938)*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
- ROSAS, Fernando, *Século XX português. Os caminhos da Democracia*, Fundação Mário Soares, Leiria, 1996.
- RUIVO, Marina Bairrão; *Bernardo Marques (1898-1962)*, Ed. Presença, Lisboa, 1993.
- SA-CARNEIRO, Mário de; *Obras completas de Mário de Sá Carneiro: Cartas a Fernando Pessoa* (Edición de Urbano Tavares Rodrigues), Ed. Ática, Lisboa, 1973.
- SA-CARNEIRO, Mário de; *Obra poética*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1998.

-
- SAIAL, Joaquim José, *Estatuária Pública Portuguesa — Os anos 30, 1925-1940*, Memória de Licenciatura—Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1987 (fotocopiada).
 - SALAZAR, Abel; “Eugénio Moreira” in *O Tripeiro*, nº 1, 5ª serie, año XI, Oporto, mayo 1955.
 - SALAZAR, Abel; *Obras Completas vol. II: Notas de filosofia da arte* (presentación de Irene Ribeiro), Ed. Campo das Letras, Oporto, 2000.
 - SALAZAR, Abel; *Obras de Abel Salazar: antología* (edición de Noberto Ferreira da Cunha), Lello Editores, Oporto, 1999.
 - SALAZAR, A. Oliveira, *Discursos* (Vol.1: 1928-1934), Coimbra Editora, Coimbra, 1961. (5ª edición revisada).
 - SANTOS, David; *1900-1940, Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado* (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2001.
 - SANTOS, Luís Reis; “Carlos Botelho” in *Estrada Longa*.
 - SANTOS, Reinaldo dos: *Oito séculos de arte portuguesa*, Empresa Nacional de Publicidade, s/l, s/d.
 - SARAIVA, A. J. y LOPES, Oscar; *Historia de la Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1995. (16ª edición)
 - SARAMAGO, José; *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*, Ed. Alfagura, Madrid, 1997.
 - SEGURADO, Jorge; *Mário Eloy. Pinturas e desenhos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
 - *Sempre Fixe véase: A cidade nos ecos da semana de Carlos Botelho* [textos de J.P. Paiva Boléo, Carlos Bandeiras Pinheiro et al.], Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1998.
 - SÉRGIO, António, *História de Portugal*, Ed. Labor, Barcelona, 1929.
 - SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958.
 - SERRA, João Bonifácio, “Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo” in *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler, 1997. pp. 12-20.
 - SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 53-56.

- SILVA, Raquel Henriques da; *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, Lisboa, 1992.
- SILVA, Raquel Henriques da; y BOTELHO, Manuel, *Carlos Botelho*, Ed. Presença, Lisboa, 1995.
- SILVA, Raquel Henriques da: “Silva Porto, 1850-1893”, *Artes & Leilões*, número 21, agosto/septiembre 1993, pp.9- 16.
- SIMÕES, Álvaro M. V.; *Veloso Salgado*, Galeria de Colares, 1987.
- *Sonia Delaunay* (Catálogo), Câmara Municipal de Vila do Conde, Vila do Conde [s.d].
- SOUSA, Ernesto de; *Recomeçar, Almada em Madrid*, I.N.C.M., Lisboa, 1983.
- SOUSA, Marcelo Rebelo de; *Os Partidos Políticos no Direito Constitucional Português*, Livraria Cruz, Braga, 1983.
- *Surrealismo em Portugal 1934-1952* (Catálogo) [Coord. y textos Maria Jesús Ávila y Perfecto Cuadrado], Museu do Chiado, Lisboa, 2001.
- TABORDA, Américo; “Mário Augusto um pintor que detestava exibicionismo” in *Século Ilustrado*, nº 559, septiembre, 1948.
- TAVARES, Cristina Azevedo; “ Homenagem a Frederico George”, in *Colóquio*, nº 100, marzo, 1994.
- TELO, António José, *Decadência e queda da I República portuguesa*, A Regra de Jogo, Lisboa, 1980.
- TEXEIRA, Nuno Severiano; *O Ultimatum inglês. Política externa e política interna no Portugal de 1890*. Ed. Alfa, Lisboa, 1990.
- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, “A ofensiva monárquica e a defesa da República” in *Contra-revolução. Documentos para a história da Primeira República Portuguesa*, Perspectivas & Realidades, Lisboa, s/d.
- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *Antagonismo y fractura peninsular. España-Portugal, 1910-1919*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *Na encruzilhada da Grande Guerra: Espanha-Portugal, 1913-1919*, Ed. Estampa, Lisboa, 1980.
- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la; y SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep; *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992.
- TRIGOSO, Sylvia Purwin de Figueiredo Falcão; *Falcão Trigoso. A vida e a obra do pintor*, Ed. Inapa, [Lisboa], 1997.

- TRINIDAD MUÑOZ, Antonio; “Dominguez Alvarez: el paisaje del 98 en el modernismo portugués”, in *Norba-Arte* nº 17, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1997, pp. 193-213.
- VALENTE, Augusto José Monteiro, “Primeira Guerra Mundial. O Prelúdio do Colapso do Regime Democrático em Portugal”, *História*, nº 64, febrero 1984, pp. 2-19.
- VALENTE, Vasco Pulido, *O poder e o povo: A Revolução de 1910*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1976.
- VALERIO, Nuno; *As Finanças Públicas Portuguesas entre as Duas Guerras Mundiais*, Cosmos, Lisboa, 1994.
- VASCONCELOS, Flório de; *A arte em Portugal*, Ed. Verbo (2 vols.), Lisboa, 1972.
- VEIGA, Luis Fernandes da; *Simão da Veiga*, Edição de autor, Évora, 1975.
- *Veloso Salgado: 1864-1945* (Catálogo) [textos de Rui Afonso Santos y Cristina Azevedo Tavares], Instituto Português dos Museus, [Lisboa], 1999.
- *Ver pelo desenho: Frederico George* (Catálogo) [Textos de Ayres de Carvalho et al.], Câmara Municipal de Lisboa-Livros Horizonte, Lisboa. 1993.
- WHEELER, Douglas; *A ditadura militar portuguesa, 1926-1933*, Publicações Europa-América, 1988.
- VIEIRA, V. M. Lopes, y FERREIRA, R. Laborde; *Estatuária de Lisboa*, Ed. Amigos do Livro, Lisboa, 1985.
- *Vinho de Adão, uvas de Eva: a mulher na arte publicitária da Casa Ramos Pinto* [textos de Gonçalves Guimarães y Ana Filipa Correia], Ed. Adriano Ramos Pinto, Vila Nova de Gaia, 2001.
- *Visões partilhadas. Obras de colecções particulares de Famalicão*, Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 1996 (Catálogo).
- VVAA; *História das Artes Plásticas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991.
- VVAA; *Historia del Arte*, Ed. Anaya, Barcelona, 1995.
- VVAA, *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996.
- VVAA; *Porto 1901-200*, Livraria Civilização Editora, Oporto, 2001.

2. La originalidad de Dominguez Alvarez

a. Libros, catálogos ...

(Ordenados alfabéticamente)

- *A poesia da Presença* (Presentación crítica, selección, notas y sugerencias para un análisis literario de Maria Teresa Arsénio Nunes), Ed. Seara Nova, Lisboa, 1982.
- ABELLÁN, J. Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, (5/II La crisis contemporánea, 1875-1935), Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98*, Barcelona, 1974.
- ADLER, Alfred; *El carácter neurótico*, (supervisión, notas, introducción y apéndice de Jaime Bernstein), Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975.
- AGUILERA CERNI, Vicente; *Panorama del nuevo arte español*; Ed. Guadarrama, Madrid, 1966.
- ALEGRE, Manuel; *Obra poética* (prefacio de Eduardo Lourenço) Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.
- *Almada, a cena do corpo* (Catálogo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, del 27 de octubre de 1993 al 15 de enero de 1994.
- ALMEIDA, António Ramos de; *A arte e a vida*, Ed. Livraria Joaquim Maria da Costa, Oporto, 1941.
- ALVAR, Manuel; *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1971.
- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- ÁLVAREZ LOPERA, José; *Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987.
- ÁLVAREZ LOPERA, José; *La pasión de Cristo en la Pintura del Greco*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985.
- AMADO, Rui; *Mercado internacional de arte moderna*, Ed. Rui Amado, Lisboa, 1987.

- AMADO, Rui; *Pintura do século XIX-XX*, Ed. Rui Amado, Lisboa, 1999.
- ANDRADE, Carlos Santarem; *Presença uma revista, um movimento...*(separata del Bol. Bibl. Univ. Coimbra, Vol. 35), Coimbra, 1980, pp. 323-294.
- *Anos 90 e agora*, (selección y organización de Jorge Reis-Sá), Ed. Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2001.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María; *La pintura del siglo XIX en España*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1989.
- *Art Portugais* (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), (Catálogo) Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero, 1968.
- *Arte Contemporânea Coleção particular* (Catálogo), Biblioteca Museu Municipal de Albano Sardoira, Amarante, 1966.
- *Arte portuguesa contemporânea*, [org.] Fundação Júlio Resende, Círculo de Arte S_dliche Bergstraae-Kraichgau, [s/l, s/n], 1994.
- *Artistas Modernos Portugueses* (Catálogo), Casino de Estoril, diciembre, 1965.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M., "La iconografía de 'El Expolio' del Greco", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, nº 111, 1955, pp. 189-197.
- BALLESTEROS, Ernesto, *El Greco*, Colección "Historia del Arte Español", Ed. Hiare, Madrid, 1982.
- BARBOSA, Cassiano; *Album esquecido (obras de vinte artistas e de um poeta)*, Ed. Tip. Minerva, Vila do Conde, 1986.
- BAROJA, Pío; *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974.
- BAROJA, Pío, *Obras completas*, vol. 3, Biblioteca Nueva, Madrid, 1980.
- BAROJA, Ricardo; *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- BLANCO, José; *Fernando Pessoa. Esboço de uma Bibliografia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses em leilões (guia 2001/2002)*, Ed. J-P. Blanchon, Lisboa, 2001.
- BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses em leilões. Guia do investidor 1999/2000*; Estar Editora, Lisboa, 1999.
- BLANCHON, Jean-Pierre; *Cotação de artistas portugueses. La côte des Artistes Portugais*; Estar Editora, Lisboa, 1995.

- BORGES, Jorge Luis; *Obra poética 1923-1976*, Alianza Ed./Emecé Editores, Madrid, 1979.
- BRASAS EGIDO, José Carlos; "Castilla en el arte español del siglo XX" in *Homenaje a Castilla*, Banco de Bilbao, Madrid, 1982.
- BRASAS EGIDO, José Carlos; "Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra" in *Historia del Arte de Castilla y León*, (tomo VIII), Ed. Ámbito, Valladolid, 1994.
- BRIHUEGA, Jaime; *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931), Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- BRONSTEIN, Leo; *El Greco*, Ed. Labor, Barcelona, 1975.
- BROWN, Jonathan et al.; *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura Española*, Ed. Nerea, Madrid, 1990.
- BUENDÍA, José Rogelio, *El Renacimiento: Pintura*, Editorial Alhambra, 1980.
- CABRAL, Rui Pires; *De Geografia das estações*, Edición de autor, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco; "Ciudad y paisaje", in *Memoria del 98*, El País, Madrid, 1998.
- CALVO SERRALLER, Francisco; (Coord.) *Libertad de expresión. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2002.
- CAMÓN AZNAR; *La Pintura Española del siglo XVI*. Col. "Summa Artis", vol. XXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970.
- CARBALLO-CALERO, María Victoria; *Discursos lidos diante da Real Academia Galega de Belas Artes da Nosa Señora do Rosario*, Fundación Caixa Galiza, Ourense, 1997.
- CARBALLO-CALERO, María Victoria; *La ilustración en la revista Nós*, Diputación de Orense, 1983.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M.; *Manual de iniciación a la lengua portuguesa*, Ed. Ariel, Barcelona, 1994.
- CASTELLO, José Emilio, *España: siglo XX (1939-1978)*, Ed. Anaya, Madrid, 1990.
- CASTRO, Ernesto M. de Melo; *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980.
- CASTRO, Rosalía; *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1988.

-
- CASTRO, Xosé Antón; *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edicións do Castro, A Coruña, 1992.
 - CASTRO, Xosé Antón; *Laxeiro*, Diputación de Pontevedra, 1985.
 - CASTRO, Xosé Antón; y SOBRAL, Antón; *Manuel Torres*, Diputación Provincial de Pontevedra, 1982.
 - *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
 - COELHO, Eduardo Prado; *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Ed., 1979.
 - COELHO, Eduardo Prado; *Literatura portuguesa contemporânea*, Instituto Português do Libro e da Leitura, Lisboa, s.d.
 - *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega* (Jacinto do Prado Coelho, org.), Porto, Figueirinhas, 1989.
 - *Como alguns artistas viram o Porto*, (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951.
 - *Relatório e Contas da Direcção. Gerencia de 1931*, Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, 1931.
 - COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Editorial R. M., Barcelona, 1972.
 - CRESPO, Ángel; *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Ed. Júcar, Madrid, 1982.
 - CHORÃO, João Bigotte; "Castilho (Guilherme de)" in *Biblos-Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1995.
 - DELARGE, Jean Pierre; *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Ed. Gründ, París, 2001.
 - DIAS, Fernando Paulo; *Ecos expressionistas na pintura portuguesa (1914-1940)*, (Memoria de licenciatura presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa bajo la dirección de Margarida Acciaiuoli), Lisboa, 1996 (edición fotocopiada).
 - DÍAZ PRADO, Isaac; "Significado da vida e da obra de Luis Seoane", in *Catálogo de la Exposição Antológica*, Consellería de Cultura e Deportes/Concello da Coruña, 1989.
 - *Dicionário de História do Estado Novo*, Bertrand Editora, Lisboa, 1996.
 - *Diccionario de Literatura Española*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1972.

- *Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965* (catálogo), Ministerio de Educación Nacional-ESBAP, Oporto, 1965.
- DOMINGO, José, *Historia de la Literatura Española*, Taurus Eds., Madrid, 1982.
- *El Greco de Toledo* (Catálogo) [Textos de J. Brown et al.], Alianza, Madrid, 1982.
- *El Greco. Identidad y transformación* (Catálogo) [Textos de Alvarez Lopera, F. Marías, N. Hadjinicolaou, et. al.], Skire Editore-Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999.
- ELDERFIELD, Jonh; *El fauvismo*, Alianza Forma, Madrid, 1983.
- *Escola Industrial "Infante D. Henrique"*, Oficinas Gráficas da Escola, Oporto, 1922.
- ESTÉVEZ ORTEGA, E.; *Arte gallego*, Ed. Lux, Barcelona, 1930.
- *Exposição de Pintura Moderna* (Catálogo), Câmara Municipal de Penafiel, Penafiel, 1955.
- *Exposição do Natal Arte Moderna e Antiga* (Invitación), Oporto, 1958.
- *Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez* (Catálogo), Biblioteca-Museu de Amarante, Amarante, junio, 1962.
- *Exposição Levantamento da Arte do Século XX no Porto*, Centro de Arte Contemporânea, 1975.
- *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Catálogo), Viana do Castelo, julio-agosto, 1972.
- *Feira de Arte Contemporânea FAC'96: Forum Atlântico de Arte Contemporânea-Forum'96*, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1996.
- FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólivros de Portugal, Trofa, 1989.
- FRANÇA; José-Augusto, *Memórias para o ano 2000*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2000.
- FRANCO; Graça, *A Censura à Imprensa (1820-1974)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- GARCIA, José Manuel; *História de Portugal. Uma visão global*. Ed. Presença, Lisboa, (5ª edição) 1991.
- GAYA NUÑO, J. A, "El Greco", *Gran Enciclopedia Rialp*, Ediciones Rialp, Madrid, 1981. Tomo 11, pp. 313-317.

-
- "Generación del 98", *Diccionario de Literatura Universal* (textos de J. Jesús de Bustos Tovar et al.), Ed. Anaya, Madrid, 1985.
 - GIL-ALBERT, Juan; *Fuentes de la constancia* (Edición de José Carlos Rovira), Ed. Cátedra, Madrid, 1984.
 - GÓMEZ MORENO, María Elena; *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Col. "Summa Artis, Historia General del Arte", vol. XXXV, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1993.
 - GONZÁLEZ PÉREZ, Llodio; *Castelao: caricatura e autocaricaturas*, Edición do Castro, Sada, 1986.
 - GRAÇA MOURA, Vasco; *Poesia 1977-2000*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2001.
 - GRAMPP, William D.; *Arte, inversión y mecenazgo* (Un análisis económico del mercado del arte), Ed. Aries, Barcelona, 1991.
 - *Gran Enciclopedia Gallega*, Silverio Cañada Editor, Gijón-Santiago, 1973.
 - GUDIOL, José, *El Greco*, Ed. Poligrafía, Barcelona, 1971.
 - GUEDES, Fernando; *Catálogo de Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares, I, Pintores Figurativos em 5 coleções*, 1969.
 - GUEDES, Fernando; *Estudos de Artes e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, 1995.
 - GUIMARÃES, Fernando; *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.
 - GUIMARÃES, Fernando; *A Poesía da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo em Portugal*, Porto, Editorial Inova, 1969.
 - GUIMARÃES, Fernando; *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
 - GUIMARÃES, Fernando; *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Lello & Irmão, Oporto, 1982.
 - GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Ed. Gredos, Madrid, 1969.
 - *História da Arte em Portugal*, vol. XI, Publicações Alfa, Lisboa 1993.
 - *História da Arte em Portugal*, vol. XII, Publicações Alfa, Lisboa 1993.
 - *Historia del Arte Español*, Ed. Plawerg, Barcelona, 1995. Tomo 6.
 - HOURCADE, Pierre; *Temas de literatura portuguesa*, Morães Editores, Lisboa, 1978.

- *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* [Catálogo con texto de Jaime Isidoro et al.], Vila Nova de Cerveira, 1997.
- JIMÉMEZ, Juan Ramón; *Diario de un poeta recién casado*, (Edición de M. P. Predmore), Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- *Jorge de Sena-Guilherme de Castilho-Correspondencia*, Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [Vila de Maia], 1981.
- JÚDICE, Nuno; *O processo poético*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [Lisboa], 1992.
- JÚDICE, Nuno; *Poesia reunida 1967-2000* (prefacio de Teresa Almeida), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro; *La Generación del 98*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1967.
- LE BOT, Marc; *Pintura y maquinismo*; Eds. Cátedra, Madrid, 1979.
- LINARES, Abelardo; *Sombras*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1986.
- LISBOA, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, (2ª ed.) Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984.
- LISBOA, Eugénio, *Poesía portuguesa: de 'Orpheu' ao Neo-Realismo*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1986.
- LOPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, vol. 3 (época contemporánea), Ed. Estudios Cor, Lisboa, s/d.
- LOPES, Óscar; *História Literária do Porto*, Leitura-Arte, Oporto, 1979.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; "El arte contemporáneo" in *Enciclopedia Temática de Galicia*, Ediciones Nauta, Barcelona, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo; "Presença' ou a contra-revolução do modernismo", in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto), vol. 3, Porto Editora.
- MACHADO, Antonio; *Poesías completas*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- MARCHÁN FIZ, Simón; *Contaminaciones figurativas*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- MARÍAS, Fernando; *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Nerea, Madrid, 1997.
- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Ed. Silex, Madrid, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia del Arte*, Ed. Gredos, Madrid, 1986.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Ed. Alianza Universal, Madrid, 1976.

- MARZAL, Carlos; *Los países nocturnos*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1996.
- *Maside, um pintor para unha terra* (Catálogo) [Textos de M^a Luisa Sobrino et al.], Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1979.
- MASSAUD, Moisés; *A literatura portuguesa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1966 (4^a edición).
- MELO, Alexandre; *Arte y mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Ed. Observatório das Actividades Culturales, Lisboa, 1999.
- MIRANDA, Paulo José; *A voz que nos trai*, Ed. Livros Cotovia, 1997.
- MIRANDA, Vasco; "Dois decénios de poesia" in *Estrada Larga* (Coor. Costa Barreto, vol. 3, Porto Editora.
- MON, Fernando; *Aspectos sociales del arte en Galicia*, Grafinsa, A Coruña, 1971.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia da «presença»*, Moraes Editores, Lisboa, 1972.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia portuguesa contemporânea*, Ed. Sá da Costa, Lisboa, 1977.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *Cadernos de teoría e crítica literária* n° 12 (artículos de Adolfo Casais Monteiro publicados en el Suplemento literario de O Estado de São Paulo), Araraquara, 1983.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *Poesías completas* (Introducción de João Rui de Sousa), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- MONTERO, Luis García; *Diario cómplice*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989.
- MOREIRA, António y PEDROSA, Alcino; *As grandes datas da História de Portugal*, Ed. Notícias, Lisboa, 1993.
- MOURÃO-FERREIRA, David; "Esta nova presença da Presença" in *Presença*, Edição facsímilada compacta, Ed. Contexto, Lisboa, 1993.
- *Museo Francisco Fernández del Riego* [Catálogo artístico. Textos de Carlos Casares, M^a V. Carballo-Calero, et al.], Concello de Vigo, Vigo, 1997.
- *Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950* (Catálogo), Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994.
- NEVES, Cassiano Pereira de Sousa; *A vida interior dos tuberculosos*, (Tipog. Adolfo Mendonça), Lisboa, 1940.
- NUNES, Maria Teresa Arsénio; *Poesia de Presença* (prefácio), Ed. Seara Nova.

- O'NEILL, Alexandre; *Poesias completas* (Introducción de Miguel Tamem), Ed. Assírio & Alvim, Braga, 2000.
- *Oitenta anos de Arte no Porto. Futebol Clube do Porto (1906-1986)*, Oporto, 1986.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; *Festividades cíclicas em Portugal*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1984.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José; *Poetas contemporáneos de España y América*, Ed. Verbum, Madrid, 1998.
- *Paisaje y figura del 98, Catálogo de la Exposición Paisaje y figura del 98* (Catálogo) [Textos de Javier Tusell, Álvaro Martínez-Novillo, et al.], Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.
- PANIAGUA, Javier, *España: siglo XX (1898-1931)*, Ed. Anaya, Madrid, 1989.
- PANIAGUA, Javier, *España: siglo XX (1931-1939)*, Ed. Anaya, Madrid, 1990.
- PENA, Gonçalo; "Instituições, galerias e mercado", in *Anos 60, anos de ruptura uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.
- PENA, M^a del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Ed. Taurus, Madrid, 1982.
- PESSOA, Fernando; *El poeta es un fingidor* (Antología poética) (Traducción, selección, introducción y notas de Ángel Crespo), Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- PETERSEN, J.; "Las generaciones literarias" in *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 137-143.
- PIMENTEL, Fernando Vieira; *A poesia da "presença" (1927-1940). Tradição e modernidade*, (Tesis Doctoral defendida en la Universidade dos Açores en 1987), (Edición fotocopiada).
- PINHO, Diva Benevides; *A arte como investimento. A dimensão económica da pintura*, Ed. Livraria Nobel, São Paulo, 1989.
- PINTO DE MACEDO, Rita; *Artes plásticas em Portugal no periodo marcelista 1968-1974*, Memoria de Licenciatura presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998 (ejemplar multicopiado).
- PIRES, Daniel; *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1900-1940)*, Lisboa, Ed. Grifo, 1996.
- PIRES; Daniel; *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, Ed. Contexto, 1986.

-
- PITA ANDRADE, J. L. *La Expansión de la Pintura del Renacimiento*, Col. "Historia Visual del Arte", vol. IX, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1991, p. 59.
 - *Poemas de amor. Antologia de poesia portuguesa* (Organización y prefacio de Inês Pedrosa), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.
 - *Poesía española reciente (1980-2000)*, (Edición de Juan Cano Ballesta), Ed. Cátedra, Madrid, 2001.
 - POLI, Francesco; *Producción artística e mercado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
 - "*Porto*" *Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore*, Oporto, febrero de 1981.
 - *Portugal Língua e Cultura* (coord. Francisco Faria), Comissariado de Portugal para Exposição Universal de Sevilla, [Lisboa], 1992.
 - *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985.
 - *Presença*, Edición facsímil, Contexto Ed. (3 volúmenes), Lisboa, 1993.
 - PROENÇA, Raul; *Polémicas* (organização, prefácio e cronologia de Daniel Pires), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.
 - RAEBEL, Guillermo, basado en Marcel Durliat, "Doménikos Theotokópoulos, llamado el Greco", *Gran Larousse Universal*, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1996. Tomo 16, pp. 5874-5877.
 - RAMOS, P. Ferreira; *As principais datas da História de Portugal*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1993.
 - RAMOS ROSA, António; *Antologia poética* (selección, prefacio y bibliografía de Ana Paula Continho Mendes), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.
 - RÉGIO, José; *Antologia poética* (introducción de Eugénio Lisboa), Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.
 - RÉGIO, José; *Biografia*, Oporto, 1952.
 - RÉGIO, José; *Colheita da tarde*, Brasília Editora, Oporto, 1971.
 - RÉGIO, José; *Correspondência* (introducción y notas de António Ventura), Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.
 - RÉGIO, José; *Fado*, Brasília Editora, Oporto, 1971.
 - REIS, A. do Carmo; *As datas de Portugal. Cronologia da história portuguesa*, Porto Editora, Oporto, s/d.

- REIS, Carlos y BELO, Ana; *Datas. Os dias na história e os anos do século XX*, Ed. Pergaminho, Lisboa, 1995.
- *Relatório e Contas da Direcção. Gerencia de 1951*, Ateneo Comercial do Porto, Oporto, 1951.
- RIBEIRO, Patrícia; *Teoria e crítica da Arte em Portugal*, (Memoria de Licenciatura presentada en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa en enero de 1996 y dirigida por la doctora Margarida Acciaiuoli). Inédita.
- ROCHA, Clara; *Miguel Torga: Fotobiografia*, Publicaciones Dom Quixote, Lisboa, 2000.
- ROCHA, Clara; *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985.
- ROSEN, Charles, y ZERNER, Henri; *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Hermann Blume, Madrid, 1988.
- ROSSETTI, Ana; *Devocionario*, Ed. Visor, Madrid, 1986.
- ROY, Claude; *Balthus*, Editions Gallimard, 1996.
- SALINAS, Pedro; *Literatura Española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (sexta reimpresión).
- SÁNCHEZ ORTEGA, Daniel, *Historia*, Ed. Editex, Madrid, 1999.
- SANZ, Juan Carlos y GALLEGU, Rosa; *Diccionario akal del color*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- SARAIVA, António José; y LOPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, Oporto, 1987 (14^a edición, corregida y actualizada).
- SEIXO, María Alzira, (Coord.), *Poéticas do Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- *VII Bienal Internacional de Arte*, Exma Diputación de Pontevedra, agosto, 1986.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez 1906-1942*, (Col. Arte Contemporânea), Ed. Artis, Lisboa, 1958.
- SERPA, Alberto de; *Poetas... Poetas... Diário do I Congresso de Poesia em Segóvia*, Edições Saber, Oporto, 1952.
- SERPA, Alberto de; *Vê se vês terras de Espanha*, Edições Saber, Oporto, 1952.
- SHAW, Donald; *La generación del 98*, Ed. Cátedra, 1978.
- SILVA, Raquel Henriques, "A propósito de Domingues Alvarez- Para uma arqueologia do modernismo português", *Comunicações do Congresso de Arte*

- Portuguesa Contemporânea*, Instituto Superior de Artes Plásticas de Madeira, Madeira, 1987, pp. 109-113.
- SIMÕES, João Gaspar; *História do movimento da "presença"*, Ed. Atlântida, Coimbra, 1958.
 - SIMÕES, João Gaspar; *Itinerário histórico da poesia portuguesa*, Arcádia, Lisboa, s.d.
 - SIMÕES, João Gaspar; *José Régio e a história do movimento da "presença"*, Brasilia Editora, Oporto, 1977.
 - *Situação da arte. Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses* (Volumen organizado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luis Salgado de Matos), Publicações Europa-América, Lisboa, 1968.
 - SOBEJANO, Gonzalo; *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967.
 - SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa; "Arturo Souto" in *Catálogo de la Exposición Antológica, VI Bienal Internacional de Arte*, Diputación de Pontevedra, 1984.
 - SOEIRO, Teresa, *Penafiel*, Ed. Presença, Lisboa, 1994, p. 105.
 - SOLER MARTÍNEZ, Guillermina; *El pintor Manuel Torres*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1987.
 - SOUSA, Fernando de; *Jornal de Notícias. A memória de um século (1888-1988)*, Oporto, 1988.
 - SOUSA, Osvaldo de; *A caricatura política em Portugal*, Edición Salão Nacional da Caricatura, Lisboa, 1991.
 - SUÁREZ BLANCO, Germán; *Léxico de la Borrachera*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989.
 - *Surrealismo (E não)*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, novembro, 1994.
 - TORGA, Miguel; *Diário*, Ed. autor, Coimbra, 1957.
 - TORRE, Hipólito de la; y Sánchez Cervelló, Josep; *Portugal en el siglo XX*, Ed. Istmo, Madrid, 1992.
 - TUSELL, Javier y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.
 - *Um século de poesia* (Edición especial de la revista A Palha), Assirio & Alvin, 1988.
 - UNAMUNO, Miguel; *Obras Completas*, Ed. Esceliner, Madrid.

- UNAMUNO, Miguel; *Poemas de los pueblos de España* (edición de Manuel García Blanco), Ed. Cátedra, Madrid, 1980.
- VAZ, Maria Isabel do Amaral; *Imagens da vida* (Presença: a poesia e artes plásticas), Universidad Fernando Pessoa, Oporto, 1996.
- VÁZQUEZ CUESTA; Pilar, *Poesía portuguesa actual*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- VERDE, Cesário; *Poesía completa* (Introducción y notas de Joel Serrano y Jorge Serrano), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.
- VVAA; *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. Nerea, Madrid, 1996.
- VVAA, *Atlas histórico. El gran libro de la historia del mundo*, (Dirección de Pierre Vidal-Naquet), Ed. Planeta, Barcelona, 1988.
- VVAA, *El Mundo Contemporáneo*, Vol. 4., Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- VVAA, *Enciclopedia de Europa*, Vol. V, Ed. Planeta, Barcelona, 1993.
- VVAA, *Historia de España*, Ed. Akal, Madrid, 2000.
- VVAA; *Historia del arte gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982.
- VVAA; *Historia de la literatura portuguesa*, (Eds. José Luis Gavilanes y António Apolinário), Ed. Cátedra, Madrid, 2000.
- VVAA; *Uma homenagem a Guilherme de Castilho*, Edições Afrontamento, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1994.
- VVAA; *Un siglo de pintura gallega 1880-1980*, Museo Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1984.
- VVAA, Xesús Corredoyra, *Catálogo de la Exposición Antológica*, Diputación de A Coruña, 1978.
- WETHEY, Harold E., *El Greco y su escuela*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.

b. Hemerografia

(Ordenada cronologicamente)

1929

- "Galiza e Portugal" in *Portucule*, nº 7, enero-febrero, 1929, p. 63.
- "A consagração do pintor Marques de Oliveira", *Diário de Notícias*, 12-4-1929, p. 2.
- "Homenagem póstuma a Marques de Oliveira", *O Primeiro de Janeiro*, 12-4-1929, p. 3.
- "Homenagem póstuma a Marques de Oliveira. Abertura da exposição e conferência", *O Primeiro de Janeiro*, 13-4-1929, p. 3.
- S. C. "A consagração a Marques de Oliveira", *A Voz*, 13-4-1929, p. 3.
- "Semana Portuguesa em Galiza", *Nós*, nº 64, 15-4-1929, p. 69.
- "Presença' regista" *Presença*, nº 20, Coimbra, abril-mayo, 1929.
- "Chronica de Arte. Exposição Marques de Oliveira", *O Comércio do Porto*, 21-4-1929, p. 1.
- "Foi ultrajada a memoria do pintor Marques de Oliveira", *Jornal de Notícias*, 27-4-1929, p. 2.
- "Homenagem a Marques d'Oliveira. A propósito dum manifesto", *Jornal de Notícias*, 28-4-1929, p. 2.
- MIRANDA, José de, "Manifesto infeliz", *Diario de Notícias*, 28-4-1929, p. 6.
- "A Gazeta' no Porto. Irreverencia sacrílega", *A Gazeta*, 28-4-1929, p. 3.
- "Em defeza da arte", *O Primeiro de Janeiro*, 28-4-1929, p. 2.
- "Tribuna Livre. Os abusos em nome da arte", *O Primeiro de Janeiro*, 28-4-1929, p. 1.
- "A homenagem a Marques de Oliveira", *O Comércio do Porto*, 30-4-1929, p. 3.
- "Em defesa da arte", *O Primeiro de Janeiro*, 30-4-1929, p. 3.
- "A homenagem a Marques de Oliveira", *O Comércio do Porto*, 4-5-1929, p. 4.
- "O 'Diário de Notícias no Porto. Semana Galega no Porto", *Diário de Notícias*, 9-5-1929, p. 5.
- "Publicações recibidas: Em Defesa da Arte" in *Seara Nova*, nº 160, 9-5-1929, p. 248.
- "A cidade do Porto. Semana Galega no Porto" *O Jornal*, 8-6-1929, p. 7.
- "Arte: exposição de alumnos(sic) de Belas-Artes"; *O Comércio do Porto*, 1-11-1929, p. 2.
- "Vida artística. Exposição de pintura", *O Primeiro de Janeiro*, 1-11-1929, P.6.
- "Arte. Exposição Colectiva. ", *O Comércio do Porto*, 2-11-1929, p. 3
- BAYARD, "Ars Lvza (XXXII)-A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto", *A Voz*, 4-11-1929, pp. 3 y 4.
- J. R. "Pela primeira vez algunos alunos das Belas-Artes expõem em público, no Salão Silva Porto, fora da Escola e dos academismos"-Entre os expositores uma menina", *Jornal de Notícias*, 6-11-1929, pp. 1 y 2.
- "Arte: exposição colectiva"; *O Comércio do Porto*, 9-11-1929, p. 3.
- "Arte: exposição dos alumnos(sic) de Belas Artes"; *O Comércio do Porto*, 10-11-1929, p.4.

1930

- "Farpinhas...", *A Liberdade*, 31-1-1930, p. 4.
- "Arte. A exposição de dos modernistas. Uma conferência", *Jornal de Notícias*, 30-4-1930, p. 3.
- "Arte. No Salão Silva Porto" *O Comércio do Porto*, 1-5-1930, p. 4.
- ARANHA, Aurora Jardim; "Arte. Exposição Justino e Alvarez", *Jornal de Notícias*, 3-5-1930, p. 1.
- M. F. "Vida artística. Exposição de pintura", *O Primeiro de Janeiro*, 3-5-1930, p. 2.
- SÉRGIO, Octávio; "Justino e Alvarez" *A Montanha*, 5-5-1930, p. 1.
- "A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino e Dominguez Alvarez", *A Voz*, 5-5-1930, p. 3.
- "Arte: no Salão Silva Porto", *O Comércio do Porto*, 6-5-1930, p. 3.
- "Notas à margem: Uma exposição", *A Liberdade*, nº 7, 7-5-1930, p. 2
- "Exposições", *O Tripeiro*, 1-11-1930, p. 14
- "O Século no Porto. Exposição de Arte", *O Século*, 14-12-1930, p. 6.
- SEQUEIRA, Francisco Pereira de; "Abre hoje, no Salão Silva Porto um curioso certame de Arte com um fim de Moralização e Caridade", *A Voz*, 15-12-1930, p. 3.
- "O Século no Porto. Exposição de Arte", *O Século*, 15-12-1930, p. 6.
- "Um certamem (sic) de arte", *Jornal de Notícias*, 16-12-1930, p. 2.
- "No Salão Silva Porto", *O Primeiro de Janeiro*, 16-12-1930, p. 2.

- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição conjunta”, *Jornal de Notícias*, 18-12-1930. p. 1.
- “Vida Artística. Exposição Colectiva”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-12-1930. p. 2.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição conjunta”, *Jornal de Notícias*, 19-12-1930. p. 1.
- “Arte”, *O Comércio do Porto*, 30-12-1930. p. 4.
- “O Século’ no Porto. Sociedade de Belas Artes”, *O Século*, 16-5-1931. p. 6.
- “Exposição anual da Sociedade de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 17-5-1931. p. 6.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela Sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1931. p. 1.
- “O Século’ no Porto. Exposição da Sociedade de Belas Artes”, *O Século*, 17-5-1931. p. 5.
- “Do Porto. No Salão Silva Porto”, *Diário da Manhã*, 18-5-1931. p. 4.
- “Breve referência `a exposição dos alunos de BBAA, no Ateneu Comercial”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-5-1931. p. 16.
- M. F. “Vida Artística. Exposição de Belas Artes”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-5-1931.
- “Exposição colectiva da Sociedade Portuense de Belas Artes”, *Ilustração Moderna*, nº 51, Oporto, mayo-junio, 1931, pp. 309-311.
- “Do Porto. Belas Artes”, *Diário da Manhã*, 19-5-1931. p. 16.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição Anual Realizada pela sociedade de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 20-5-1931.
- BAYARD; “Ars Luza (LVII). A Exposição anual realizada pela Sociedade de Belas Artes no Salão Silva Porto”, *A Voz*, 25-5-1931. p. 4.
- E.R.; “Exposições. Salão Silva Porto”, *O Tripeiro*, nº 9, julio de 1931. p. 140.

1931

- “Exposição e Conferência”, *O Comércio do Porto*, 27-1-1931.
- “Exposição e Conferência”, *O Comércio do Porto*, 28-1-1931.
- “II Exposição dos alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 29-1-1931. p. 5.
- “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”. *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931. p. 4.
- “O Século no Porto. A Exposição dos alunos das Belas Artes”, *O Século*, 29-1-1931. p. 7.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição dos alunos de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1931, p. 1.
- “Arte: Exposição dos alunos de Belas Artes do Porto”, *Diário de Notícias*, 30-1-1931.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte: Exposição dos alunos de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 31-1-1931, p. 1.
- “Exposição de Arte”, *Diário de Notícias*, 4-2-1931. p. 5.
- “Exposição e Conferência”, *O Comércio do Porto*, 4-2-1931.
- “Breve referência à exposição dos alunos de BBAA, no Ateneu Comercial”, *O Primeiro de Janeiro*, 4-2-1931. p. 5.
- “Breve referência à exposição dos alunos de BBAA, no Ateneu Comercial”, *O Primeiro de Janeiro*, 5-2-1931. p. 2.
- “Exposição”, *O Comércio do Porto*, 6-2-1931.
- “Século no Porto. A Exposição dos alunos das Belas Artes”, *O Século*, 6-2-1931. p. 9.
- “Alunos das Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1931. p. 5.
- “Exposição e Conferência”, *O Comércio do Porto*, 7-2-1931.
- E. R. “Exposições”, *O Tripeiro*, marzo, 1931. p. 77.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Exposição dos alunos das Belas Artes no Porto”, *Civilização*, Lisboa-Porto, nº 35, mayo de 1931. pp. 49-53.
- “Arte: Exposição colectiva”, *Diário de Notícias*, 14-5-1931. p. 2.

1933

- JUSTINO, Artur; “Arte: O pintor Domigues Alvarez”, *Notícias de Évora*, 26-1-1933. p. 1.

1934

- “Exposição colonial portuguesa”, *Diário da Manhã*, 9-7-1934, p. 5.
- “Los “arredistas” se descubren”, *Vida Gallega*, 24-7-1934.
- “Mais amenidades. Los ‘sabios’ del ‘arredismo’ van a cambiar la faz de Portugal”, *Vida Gallega*, 30-7-1934.
- GUIMARÃES, Cláudio e António Correia de Oliveira; “Arte Galega”, *Fradique*, 2-8-1934. p. 7.
- “Exámenes. Escola de Belas Artes do Porto”, *Jornal de Notícias*, 8-8-1934. p. 4.
- “Uma Exposição de Arte Galega”, *Diário da Manhã*, 9-8-1934. p. 5.

- GUIMARÃES, Cláudio e António Correia de Oliveira; "Estrangeiros - Arte Galega", *Fradique*, 13-8-1934. p. 7.
 - RODRIGUEZ ELIAS, Avelino; "La Exposición Colonial Portuguesa", *Faro de Vigo*, 23-8-1934. p. 8.
 - HAVAS; "Oporto, la Exposición Colonial Portuguesa y los encantos del norte portugués", *Faro de Vigo*, 28-8-1934. p. 8.
 - "Realiza-se em Outubro uma Exposição de Arte Galega", *Diário da Manhã*, 9-9-1934. p. 5.
 - MACEDO, Diogo de, "Pim-Pam-Pum", *O Diabo*, 9-9-1934. p. 5.
 - Exposição Colonial Portuguesa", *Diário da Manhã*, 11-9-1934. p. 5.
 - VIEIRA, Sérgio Augusto, "Arte galega", *Democracia do Sul*, 12-9-1934. p. 1
 - "Seminario de Estudos Galegos", *Faro de Vigo*, 13-9-1934. p. 8.
 - Exposição Colonial Portuguesa", *Diário da Manhã*, 14-9-1934. p. 5.
 - GUIMARÃES, Cláudio e António Correia de Oliveira;, "Um pintor", *Fradique*, 20-9-1934. p. 7.
 - JUSTINO, Artur, "Da Galiza", *Fradique*, 4-10-1934. p. 8.
 - "Exposição de Arte Galega", *Diário da Manhã*, 25-10-1934. p. 5.
 - "Vai, realiser-se, a Semana Galega no Porto na segunda quinzena do próximo mês", *Jornal de Notícias*, 30-10-1934. p. 6.
 - "Arte. Exposição Luso-Galaica. Uma conferência no Porto", *Jornal de Notícias*, 1-11-1934. p. 4.
 - A Galiza perante a "Semana Luso-Galaica", *Diário da Manhã*, 2-11-1934. p. 5.
 - "Exposição de Arte Galega, no Porto. A pintura galega, no curioso certame", *Diário da Manhã*, 8-11-1934. p. 5
 - "Información de Portugal", *Faro de Vigo*, 10-11-1934. p. 7.
 - "Seminario de Estudos Galegos", *Faro de Vigo*, 11-11-1934. p. 6.
 - "Noticiário. Semana Luso-Galaica", *Diário da Manhã*, 14-11-1934. p. 5.
 - LACERDA, Aarão de; "A Arte Galega no Porto (II)", *O Comércio do Porto*, 18-11-1934. p. 2.
 - "Ficou adiada, para o mes de Abril a 'Semana Galega'", *Diário da Manhã*, 20-11-1934. p. 5.
 - "O pintor galego Álvarez Sotomayor, no Porto", *O Comércio do Porto*, 23-11-1934, p. 2.
 - "O pintor galego Álvarez Sotomayor no Porto", *O Primeiro de Janeiro*, 23-11-1934. p. 5.
 - "Noticiario: Alvarez de Sotomayor", *Diário da Manhã*, 24-11-1934. p. 5.
 - "Quando se realiza a "Semana Galega" no Porto?", *Diário da Manhã*, 27-11-1934. p. 5.
 - "A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra", *Jornal de Notícias*, 27-11-1934. p. 4.
 - "La Exposición de Arte Gallego en Oporto. Bases a que ha de ajustarse e indicaciones a los artistas". *El Pueblo Gallego de la Tarde*, Vigo, 26-12-1934. p. 2.
 - "La Exposición de Arte Gallego en Oporto", *La Voz de Galicia*, 28-12-1934. p. 1
 - "A Exposição de Arte galega no Porto", *Jornal de Notícias*, 29-12-1934. p. 2.
- 1935
- LÓPEZ CAMPOS, A; Galicia artística en Portugal, *La Voz de Galicia*, 1935.
 - PRADO DÍAZ, Antonio; "La exposición gallega en Oporto", *Eco de Santiago*, enero 1935.
 - CARBALLERA, Juan; "Portugal, tópic", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 1-1-1935. p. 12
 - J.S.; "Carta da Galiza", *Diário da Manhã*, 12-1-1935. p. 5.
 - VILLAR PONTE, A.; "La Exposición de Arte Gallego en Oporto", *El Pueblos Gallego*, 12-1-1935. p. 1
 - BAYARD, "Uma exposição de Arte Galega na capital do Norte?", *A Voz*, 14-1-1935. p. 3.
 - "Vai realizarse no Porto a 'Semana Galega'", *Diário da Manhã*, 21-1-1935. p. 7.
 - LOPEZ CAMPOS, A; "Arte Gallega. Exposición en Oporto", *Faro de Vigo*, 23-1-1935. p.10.
 - SANTISO GIRÓN, L."Ante la exposición de arte gallego en Oporto", *El Pueblo Gallego*, 24-1-1935. p. 1.
 - "A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I", *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p. 2.
 - "Exposição de Arte Galega", *O Comércio do Porto*, 8-2-1935. p. 3.
 - "Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto", *Jornal de Notícias*, 9-2-1935. p. 1.
 - "Semana Cultural Galega", *O Primeiro de Janeiro*, 10-2-1935. pp. 1 y 2.
 - "Reuniu, no Porto, a Comissão Organizadora da 'Semana Galega'", *Diário da Manhã*, 13-2-1935. p. 7.
 - "Semana Cultural Galega", *O Primeiro de Janeiro*, 13-2-1935. p. 2.

- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1935. p. 1.
- “Semana Cultural Galega. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *O Comércio do Porto*, 15-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-2-1935. p. 1.
- BAYARD, "Ars Luza. A grande exposição dos Artistas Portugueses no Salão Silva Porto", *A Voz*, 20-5-1935, p. 3.
- “Semana Cultural Galega. A Exposição de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 20-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 22-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 23-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 24-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 26-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-2-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 2-3-1935. p. 1.
- “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-3-1935. p. 7.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 14-3-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1935. p. 1.
- “Semana Cultural Galega. A Exposição de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 16-3-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 17-3-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-3-1935. p.1.
- "A propósito da Exposição de Arte galega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos", *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p. 2.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935. p. 1.
- “Cultura luso-galaica. A Exposição de Arte Galega no Porto”, *Jornal de Notícias*, 23-3-1935. p. 1.
- BAYARD, “Exposições de pintura estrangeira na capital do Norte”, *A Voz*, 25-3-1935. p. 3.
- “Semana Cultural Galega. O pintor Dominguez Alvarez na exposição de arte regional”, *Jornal de Notícias*, 27-3-1935. p. 1.
- “Semana Cultural Galega. A Exposição de Arte Regional”, *O Comércio do Porto*, 27-3-1935. p. 3.
- “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 30-3-1935. p. 2.
- “Semana Cultural Galega no Porto”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-3-1935. p. 1.
- “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-3-1935. p. 3.
- BAYARD; “Vida artística na capital do Norte”, *A Voz*, 1-4-1935. p. 3
- “No Porto, inaugurou-se a Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 1-4-1935. p. 7.
- “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 1-4-1935. p. 6.
- “A Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 2-4-1935. p. 5.
- “Diário de Guimarães”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-4-1935. p. 3.
- “Portugal e Galiza, almas irmãs!”, *Jornal de Notícias*, 2-4-1935. pp. 1 y 4.
- “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 2-4-1935. p. 6.
- “Semana Cultural Galega”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-4-1935. pp. 1 y 7.
- “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 2-4-1935. p. 6.
- “A Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 3-4-1935. p. 7.
- “O êxito da Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 3-4-1935. pp. 1 y 4.
- “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 3-4-1935. pp. 1 y 2.
- “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 3-4-1935. p. 6.
- “No Porto, prosseguiu, ontem, a realização da Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 4-4-1935. p. 7.
- “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 4-4-1935. pp. 1 y 6.
- “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 4-4-1935. p. 2.
- “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 4-4-1935. p. 6.
- “A Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 5-4-1935. p. 7.

- “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 5-4-1935. p. 6.
 - “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 5-4-1935. p. 3.
 - “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 5-4-1935. p. 6.
 - “A Semana Cultural Galega”, *Diário da Manhã*, 6-4-1935. p. 7.
 - “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1935. pp. 1 y 6.
 - “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 6-4-1935. pp. 1 y 2.
 - “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 6-4-1935. p. 6.
 - “Reuniu no Porto o Seminário de Estudos Galegos”, *Diário da Manhã*, 7-4-1935. p. 7.
 - “Semana Cultural Galega”, *Jornal de Notícias*, 7-4-1935. p. 4.
 - “Semana Cultural Galega”, *O Comércio do Porto*, 7-4-1935. p. 1 y 7.
 - “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 7-4-1935. p. 6.
 - BAYARD; “A Semana Cultural Galega”, *A Voz*, 8-4-1935. p. 3.
 - “A ‘Semana Cultural Galega’”, *Diário da Manhã*, 8-4-1935. p. 7.
 - “A Semana Galega”, *Jornal de Notícias*, 8-4-1935. p. 1.
 - “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 8-4-1935. p. 6.
 - “O Século’ no Porto. Semana Cultural Galega”, *O Século*, 9-4-1935. p. 6.
 - “Os congressistas da Semana Cultural Galega visitaram os monumentos de Braga”, *Diário da Manhã*, 9-4-1935. p. 7.
 - “A Faculdade de Medicina de Santiago de Compostela agradeceu à Liga do Profilaxia Social, do Porto, o acolhimento dispensado aos congressistas da ‘Semana Cultural Galega’”, *Diário da Manhã*, 24-4-1935. p. 7.
 - “Do Porto. Vida Artística”, *Diário de Notícias*, 16-5-1935. p. 5.
 - “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Comércio do Porto*, 16-5-1935. p. 6.
 - “Vida Artística. Grande exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-5-1935. p. 3.
 - “O Século no Porto’. Inauguro-se uma exposição cuja receita se destina à construção de monumentos a três pintores portuenses”, *O Século*, 16-5-1935. p. 6.
 - “Arte. Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *Jornal de Notícias*, 17-5-1935. p. 2.
 - “Porto, Braga, Coimbra, e... Grande exposição dos artistas portugueses no Salão Silva Porto”, *Diário da Manhã*, 22-5-1935. p. 7.
 - “Porto, Braga, Coimbra, e... A grande exposição dos artistas portugueses no Porto continua a ser muito visitada”, *Diário da Manhã*, 23-5-1935. p. 7.
 - “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Comércio do Porto*, 23-5-1935. p. 2.
 - BAYARD; “A grande exposição dos Artistas Portugueses continua a despertar o maior entusiasmo”, *A Voz*, 27-5-1935. p. 3.
 - “Porto, Braga, Coimbra, e... Grande exposição dos artistas portugueses”, *Diário da Manhã*, 27-5-1935. p. 6.
 - NOBRE, Marcelo; “Lotaria de arte”, *A Montanha*, 30-5-1935. p. 1.
 - “A Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 4-6-1935. p. 1.
 - “Grande Exposição dos Artistas Portugueses”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-6-1935. p. 1.
- 1936
- “Arte”, *Jornal de Notícias*, 13-2-1936. p. 2.
 - “Arte. O pintor Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 15-2-1936. p. 2.
 - “A Grande Exposição de Arte na Casa da Imprensa e do Livro”, *Jornal de Notícias*, 16-2-1936. p. 2.
 - “A Grande Exposição de Arte na ‘Casa da Imprensa e do Livro’”, *Jornal de Notícias*, 17-2-1936. p. 6.
 - A.S., “Brevíssima nota sobre um pintor”, *Civilização*, Nº 87, marzo 1936. p. 6.
 - “Enigmas da arte: O Greco e os seus quadros. Porque pintou como pintou?” in *Ilustração*, nº 247, 1-4-1936, pp. 10-11.
 - VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor galego Dominguez Alvarez”, *O Diabo*, nº 104, 6-6-1936. p. 3.
 - “Vida Artística. Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 5-6-1936. p. 5.
 - “O Pintor Dominguez Álvarez”, *A Ordem*, 6-6-1936. p. 3.
 - “Arte: exposição Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 6-6-1936. p. 2.
 - ARANHA, Aurora Jardim, “Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1936. p. 2.
 - “Exposição Da Arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 7-6-1936. p. 1.
 - “Vida Artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 7-6-1936. p. 8.
 - BAYARD; “A Exposição de Dominguez Alvarez, no Porto”, *A Voz*, 9-6-1936. p. 4.
 - “Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1936. p. 2.

- "Vida Artística. Exposição de Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 10-6-1936. p. 3.
- "Vida Artística. Exposição Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 11-6-1936. p. 3.
- "Arte: exposição Dominguez Alvarez", *O Comércio do Porto*, 12-6-1936. p. 6.
- "Batalha e Carlos Alberto", *O Comércio do Porto*, 12-6-1936, p. 6.
- "Arte: exposição Dominguez Alvarez", *O Comércio do Porto*, 14-6-1936. p. 4.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; "O Pintor Mariano Tito Vazquez", *O Diabo*, 23-8-1936. p. 5.
- "A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 3-3-1938. p. 2.
- "A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 4-3-1938. p. 2.
- "Encerra-se hoje a Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro", *O Primeiro de Janeiro*, 6-3-1938, p. 6.
- "Oferta por Dominguez Alvarez", *Pensamento*, nº 98, mayo, 1938.

1938

- ALBERTO, João; "O Pintor Dominguez Alvarez", *Sol Nascente*, Año 1, Nº 22, 1-1-1938. pp. 10-11.
- "A Grande Exposição de Arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 16-2-1938, p. 2.
- "Na Casa da Imprensa e do Livro", *O Comércio do Porto*, 18-2-1938, pp.1 y 3.
- "Na Casa da Imprensa e do Livro uma grande exposição de arte ", *O Primeiro de Janeiro*, 18-2-1938, p. 4.
- ARANHA, Aurora Jardim; "Na Casa da Imprensa e do Livro uma exposição de arte", *Jornal Notícias*, 18-2-1938, pp. 1 y 2.
- "Porto. Exposição de Arte Colectiva na 'Casa da Imprensa y do Livro", *Diário da Manhã*, 19-2-1938, p. 4.
- "Vida Artística. Na Casa da Imprensa e do Livro. Uma Grande Exposição de Arte", *O Primeiro de Janeiro*, 19-2-1938, p. 4.
- "A Grande Exposição de Arte na Casa da Imprensa e do Livro", *O Primeiro de Janeiro*, 19-2-1938, p. 1.
- "A grande exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 19-2-1938. p. 2.
- "A Grande Exposição de Arte ", *O Primeiro de Janeiro*, 22-2-1938, p. 7.
- "A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 24-2-1938. p. 2.
- "A Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro", *O Primeiro de Janeiro*, 25-2-1938, p. 1.
- "A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 26-2-1938. p. 2.
- "A exposição de arte na Casa da Imprensa e do Livro", *Jornal de Notícias*, 27-2-1938. p. 2.
- MACEDO, Diogo de; "Notas de Arte. Exposição da 3ª Missão de Férias", *Ocidente*, nº 20, vol.VIII, 1939. pp. 130-131.
- MACEDO, Diogo de; "Notas de arte. Exposição dos trabalhos da 2ª Missão Estética de Férias", *Ocidente*, nº 10, vol. IV, 1939. pp. 304-305.
- MACEDO, Diogo de; "Notas de Arte. Noticiário", *Ocidente*, nº 14, vol. VI, 1939. p. 148.
- MACEDO, Diogo de; "Notas de arte. 2ª Missão Estética de Férias", *Ocidente*, nº 4, vol. II, 1939. p. 127.
- (Redacção), "Artes Plásticas-Critica Jornalismo", *Presença*, Coimbra, nº 1 (2ª serie). 1939. pp. 65.
- JANEIRO, Bento; "II Missão Estética de Férias", *O Diabo*, 14-1-1939. p. 8.
- "Uma pintura de Alvarez", *Altitude. Beletim de Literatura e Arte.*, nº 2, Coimbra, abril, 1939. p. 1.
- "Pintores modernos - Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, 12-5-1939. p. 2.
- ALBERTO, João; "Duas exposições dos trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes do Porto", *O Diabo*, 22-7-1939. p.3 y 6
- "Arte. Um grande intérprete da paisagem portuguesa", *Jornal de Notícias*, 18-12-1939.
- "O IV Salão de Arte Moderna no Estudio do S.P.N.", *Diário da Manhã*, 21-12-1939. p. 6.
- "O IV Salão de Arte Moderna", *Diário da Manhã*, 23-12-1939. p. 6.
- "Artes Plásticas", *Diário de Notícias*, 23-12-1939. p. 4.
- M.S. "Arte & Artistas—IV Exposição dos "Modernistas", *A Voz*, 24-12-1939. p. 2.
- "Artes Plásticas. Quarta Exposição de arte moderna", *Diário de Notícias*, 24-12-1939. p. 4.
- "A IV Exposição de Arte Moderna", *Jornal de Notícias*, 24-12-1939. p. 5.

- "Diário de Lisboa: A II (sic) Exposição de Arte Moderna" *O Comércio do Porto*, 24-12-1939, p. 5.
 - M. S. "Vida Artística. Exposição de Arte Moderna, no estudio do S.N.P.", *O Século*, 25-12-1939, p. 2.
 - "Arte plásticas: Várias expressões de arte moderna", *República*, 26-12-1939, p. 4.
 - "Artes Plásticas", *Diário de Notícias*, 29-12-1939, p. 4.
- 1940
- MACEDO, Diogo de; "Notas e comentários. 4º Salão de Arte Moderna", *Ocidente*, nº 21, vol. VIII, 1940, p. 319.
 - "Artes Plásticas", *Diário de Notícias*, 3-1-1940, p. 9.
 - "IV Salão de Arte Moderna", *A Voz*, 4-1-1940, p. 2.
 - GUSMÃO, Adriano de; "Arte Moderna no S.N.P.", *O Diabo*, 6-1-1940, p. 4.
 - "Artes Plásticas", *Diário de Notícias*, 7-1-1940, p. 6.
 - "IV Salão de Arte Moderna", *A Voz*, 7-1-1940, p. 3.
 - MACEDO, Diogo de; "Notas de Arte. Noticiário", *Ocidente*, nº 28, vol. X, 1940, p. 291.
 - "No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos", *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3.
 - "Na Escola de Belas Artes. As tres melhores classificações", *Jornal de Notícias*, 2-8-1940, p. 1.
 - C.; "A Missão Estética de Férias", *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 4.
 - "De Viana do Castelo", *Diário de Notícias*, 2-8-1940, p. 4.
 - (B.S); "Diário de Viana", *O Comércio do Porto*, 3-8-1940, p. 2.
 - "Encontra-se ja em Viana a IV Missão Estética de Férias", *Notícias de Viana*, 3-8-1940, p. 1.
 - "Vida Artística", *Notícias de Viana*, 17-8-1940, p. 1.
 - (C.); "Notícias de Viana do Castelo", *Diário da Manhã*, 21-8-1940, p. 4.
 - "Notas de Arte", *Notícias de Viana*, 24-8-1940, p. 1.
 - "IV Missão Estética de Férias", *Notícias de Viana*, 31-8-1940, p. 1.
 - (C.); "Notícias de Viana do Castelo", *Diário da Manhã*, 31-8-1940, p. 2.
 - "Arte. O pintor Dominguez Alvarez, grande intérprete da nossa pintura", *Jornal de Notícias*, 3-9-1940, p. 4.
 - F[ernando] P[amplona]; "Belas Artes-Malas Artes. O IV Salão de Arte Moderna", *Diário da Manhã*, 8-1-1940, p. 5.
 - "Artes Plásticas", *Diário de Notícias*, 10-1-1940, p. 6.
 - "IV Salão de Arte Moderna", *A Voz*, 10-1-1940, p. 3.
 - "IV Salão de Arte Moderna", *A Voz*, 11-1-1940, p. 3.
 - "IV Missão Estética de Férias", *Notícias de Viana*, 13-7-1940, p. 1.
 - DUTRA FARIA; "O IV Salão de Arte Moderna", *Renascença*, nº 212, 15-1-1940, p. 5.
 - CHAVES, Luiz; "Nos dominios da etnografia e do folclore. Uma exposição de arte e inspiração etnográfica", *Ocidente*, nº 22, vol. VIII, 1940, pp. 457-458.
 - MACEDO, Diogo de; "Arte, arte antiga e arte moderna", *Ocidente*, nº 22, vol. VIII, 1940, pp. 445-447.
 - MACEDO, Diogo de; "Notas de Arte. Noticiário", *Ocidente*, nº 26, vol. IX, 1940, p. 516.
 - (B.S); "Diário de Viana", *O Comércio do Porto*, 3-9-1940, p. 2.
 - "Missão Estética de Férias", *Cardial Saraiva* (Ponte de Lima), 5-9-1940, p. 2.
 - B.S., "Diario de Viana- Missão de Estética", *O Comércio do Porto*, 6-9-1940, p. 4.
 - "Notas de Arte", *Notícias de Viana*, 7-9-1940, p. 1.
 - "Notas de Arte", *Notícias de Viana*, 14-9-1940, p. 2.
 - (B.S); "Diário de Viana", *O Comércio do Porto*, 15-9-1940, p. 5.
 - "IV Missão Estética de Férias", *Notícias de Viana*, 21-9-1940, p. 1.
 - (C.); "Carta de Viana", *Jornal de Notícias*, 22-9-1940, p. 7.
 - Z. M.; "Do regionalismo ao Nacionalismo na Arte", *O Primeiro de Janeiro*, 25-9-1940, pp. 1 y 2.
 - "IV Missão Estética de Férias", *Jornal de Notícias*, 25-9-1940, p. 5.
 - B. S., "Diário de Viana. IV Missão de Estética de Férias. Imponente sessão. Mestre Joaquim Lopes profere uma eloqüente conferência ouvida em religioso silêncio. Exposição de quadros, desenhos, escultura e arquitectura", *O Comércio do Porto*, 25-9-1940, p. 5.
 - (C.); "Carta de Viana. IV Missão Estética de Férias", *Jornal de Notícias*, 26-9-1940, p. 7.
 - "De Viana do Castelo. O encerramento dos trabalhos da IV Missão Estética de Férias", *Diário de Notícias*, 26-9-1940, p. 5.

- “Os trabalhos da IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 28-9-1940. pp. 1 y 4.
- “Paisagem dos arredores do Porto”, *O Diabo*, 28-9-1940. p. 1.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Noticiário”, *Ocidente*, nº 30. vol. XI, 1940. p. 133.
- “No recinto do Palácio de Cristal será inaugurada amanhã uma nova secção”, *Jornal de Notícias*, 2-10-1940. p. 4.
- “No recinto do Palácio de Cristal”, *Jornal de Notícias*, 3-10-1940. p. 3.
- “A Exposição etnográfica e a feira das Colheitas”, *O Comércio do Porto*, 3-10-1940. p. 1.
- “O Porto dia a dia. Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Diário de Notícias*, 3-10-1940. p. 5.
- “Mais um 'Dia infantil' no Palácio de Cristal. Exposição de arte-Variedades”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-10-1940, p. 4.
- “No Palácio de Cristal O snr. Bispo do Porto visitou, ontem, a secção de Arte da Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Jornal de Notícias*, 3-10-1940, p. 2.
- “A Feira das Colheitas foi ontem muito concorrida tendo-se realizado a inauguração da Exposição de Arte”, *Jornal de Notícias*, 4-10-1940. p. 2.
- “O Seculo no Porto. Exposição Etnográfica e ‘II Feira das Colheitas’”, *O Século*, 4-10-1940. p. 6.
- ARANHA, Aurora Jardim; “Arte. Exposição de arte no Palácio de Cristal”, *Jornal de Notícias*, 4-10-1940. p. 4.
- “IV Missão Estética de Férias. Um quadro notavel do pintor Joaquim Lopes”, *Notícias de Viana*, 5-10-1940. p. 1.
- “No recinto da “Exposição etnográfica e a feira das Colheitas”, *O Comércio do Porto*, 11-10-1940. p. 2.
- Arte pictural. Mais um quadro admirável de Mestre Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 12-10-1940, p. 3.
- “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 12-10-1940. p. 1.
- “No Palácio de Cristal O snr. Bispo do Porto visitou, ontem, a secção de Arte da Exposição Etnográfica do Douro Litoral.”, *Jornal de Notícias*, 15-10-1940. p. 3.
- “Novidades do Porto. Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Novidades*, 15-10-1940. p. 6.
- “Notas de Arte”, *Notícias de Viana*, 19-10-1940. p. 1.
- “Povoação Castelhana”, *O Diabo*, 19-10-1940. p. 1.
- MATOS, Armando de; “A Exposição Etnográfica do Douro Litoral”, *Jornal de Notícias*, 20-10-1940. p. 7.
- “Trabalhos da IV Missão Estética de Férias, em Viana do Castelo”, *A Esfera*, Año 1, nº 8, 20-10-1940. p. 4.
- “A exposição de trabalhos da 4ª missão estética de férias”, *Diário de Lisboa*, 2-12-1940. p. 2.
- “Vida Artística. Exposição da 4ª Missão Estética de Férias organizada pela Academia Nacional de Belas Artes na SNBA”, *O Século*, 3-12-1940. p. 3.
- “Artes plásticas. Os estudos da IV Missão Estética de Férias”, *República*, 3-12-1940. p. 3.
- “Arte e artistas. Exposição IV Missão estética de férias”, *Novidades*, 3-12-1940. p. 5.
- “Vida Artística. Exposição da 4ª Missão Estética de Férias organizada pela Academia Nacional de Belas Artes na SNBA”, *O Século*, 3-12-1940. p. 3.
- “*Diário de Lisboa*. 4ª Missão Estética de Férias”, *Comércio do Porto*, 3-12-1940. p. 6.
- “4ª missão estética de férias”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1940. p. 5.
- “Viana do Castelo motivo de beleza plástica e decorativa”, *Diário de Lisboa*, 5-12-1940. p. 4.
- “IV Missão Estética de Férias”, *A Aurora do Lima*, 4-12-1940, p. 1.
- “Estão expostos na Academia Nacional de Belas Artes os trabalhos da IV Missão Estética de Férias”, *Notícias de Viana*, 7-12-1940. pp. 1 y 4
- (S.); “A exposição da Missão Estética de Férias”, *O Primeiro de Janeiro*, 7-12-1940. p. 5
- “Vida artística. 4ª missão estética de férias”, *Diário de Lisboa*, 10-12-1940. p. 2.
- PAMPLONA, Fernando; “Exposição da IV Missão Estética de Férias”, *Diário da Manhã*, 13-12-1940. pp. 1 y 4.
- “V Exposição de Arte Moderna”, *O Século*, 28-12-1940. p. 2.

1941

- LIMA, J. da Costa; “Cores e críticas”, *Brotéria*, Vol. XXXII, Lisboa, 1941.
- MACEDO, Diogo de; “Exposição da IV Missão Estética de Férias” *Ocidente*, nº 33, vol. XII, 1941. pp. 128-129.
- “Artes Plásticas: O V Salão de Arte Moderna”, *República*, 2-1-1941. p. 4.
- “Carlos Botelho, Ofelia Marques e Alvaro de Brée obtiveram os prémios da V

- Exposição de Arte Moderna”, *O Século*, 11-1-1941. p. 2.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Prémios de arte”, *Ocidente*, nº 34, vol. XII, 1941. p. 296-297.
 - ALVES, A.J.; “Arte-Um pintor”, *Jornal de Notícias*, 25-12-1941.
- 1942
- “Conferência de Alberto de Sousa”, *Jornal Médico*, nº 32, 15-3-1942, p. 130.
 - “Domingues Alvarez. Faleceu, na madrugada de ontem, êste esperançoso e talentoso artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-4-1942. p. 1 y 3.
 - “*O Século* no Porto, Necrológicas”, *O Seculo*, 17-4-1942. p. 6.
 - “Secção Necrológicas”, *Jornal de Notícias*, 17-4-1942. p. 3.
 - “Pintor José Cândido Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 17-4-1942. p. 5.
 - “O Porto dia a dia. Lutuosa: Domingues Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-4-1942. p. 4.
 - AZEVEDO, Narciso de; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1942. p. 3.
 - MACEDO, Diogo de; “Notas de Arte. Noticiário”, *Ocidente*, nº 49, vol. XVII, 1942. p. 97.
 - “Murreu Dominguez Alvarez”, *Horizonte*, nº 6, 7-5-1942. p. 3.
 - “Dominguez Alvarez”, *Horizonte*, nº 7, 5-6-1942. p. 4.
 - BRAZ BURITY; “Impressões de Arte. José Dominguez Alvarez: Pionero obscuro das Belas-Artes Nortenhas”, *O Barreiro*, 13-8-1942. p. 1.
 - VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942. pp. 1 y 2.
 - MONFORTE, Frederico de; “Crónica do Porto. O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, Lisboa, nº 280. 15-11-1942. pp.14-15.
 - “Arte Plásticas. Exposição póstuma de trabalhos de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 17-11-1942. p. 3.
 - “*O Século* no Porto. Exposição de trabalhos do pintor Dominguez Alvarez”, *O Século*, 17-11-1942. p. 3.
 - “Artes”, *Jornal de Notícias*, 18-11-1942. p. 3.
 - “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 18-11-1942. p. 2.
 - “Vida artística. Inaugura-se hoje a grande exposição póstuma Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-11-1942, p. 3.
 - “Vida artística. Inaugurou-se ontem a grande exposição póstuma e de homenagem ao pintor Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-11-1942. p. 1.
 - ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Dominguez Alvarez no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942. p. 3.
 - “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 19-11-1942. p. 4.
 - “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 21-11-1942. p. 3.
 - CASTRO, Ernesto de; “Aqui, Porto!”, *Democrácia do Sul*, 21-11-1942. p. 2.
 - “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 22-11-1942. p. 3.
 - “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-11-1942. p. 4.
 - “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 26-11-1942. p. 3.
 - “Vida artística. Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 26-11-1942. p. 4.
 - “Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1942, p. 8.
 - SERPA, Alberto de; “Projecta-se uma exposição das obras de Dominguez Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 5-12-1942. p. 4.
 - SERPA, Alberto de; “Duas cartas de Alberto de Serpa e Vitorino Nemésio. Com o pedido de publicação, recebemos as seguintes cartas”, *Diário Popular*, 5-12-1942. pp. 1 y 3.
 - MONTEIRO, Adolfo Casais; “A verdadeira exposição do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário Popular*, 10-12-1942. p. 5.
 - SOUSA, Alberto de; “Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez” *Jornal Médico*, Nº 50. 15-12-1942. pp. 48-52.
 - L.; “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942. p. 6.
- 1943
- LIMA, J. da Costa, “Arte e artistas”, *Brotéria*, Vol. XXXVI, Lisboa, 1943.
 - VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 29-1-1943. pp. 1 y 2.
 - VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 30-1-1943. pp. 1 y 2.

- L. de B.; “Vida Artística. Duas novas exposições de pintura na Sociedad de Belas Artes”, *O Século*, 6-2-1943. p. 4.
- “Tres exposições a inaugurar hoje na Sociedade de Belas Artes, em Lisboa”, *O Primeiro de Janeiro*, 6-2-1943. p. 1.
- “Exposição de arte”, *Diário da Manhã*, 6-2-1943. p. 3.
- “Arte e artistas. Exposições na S. N. B. Artes”, *Novidades*, 6-2-1943. p. 2.
- “Arte & Artistas. Três Exposições de pinturas e desenhos na Sociedade Nacional de Belas “Artes. Os trabalhos de Dominguez Alvarez”, *A Voz*, 7-2-1943. pp. 1 y 6.
- L. T. [Luis Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2.
- L. de B.; “Vida Artística. Exposição póstuma de Domiguez Alvarez”, *O Século*, 7-2-1943. p. 5.
- DACOSTA, António; “Três exposições”, *Diário Popular*, 8-2-1943. p. 9.
- “A exposição de Dominguez Alvarez na S.N.B.A. foi ontem muito visitada”, *Novidades*, 8-2-1943. p. 1.
- “Artes plásticas: Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 9-2-1943, p. 7.
- “Na Sociedade de Belas Artes inaugurou-se, com grande assistência, a exposição Domingues Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 9-2-1943. p. 3.
- P. [¿Artur Portela?], “Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 9-2-1943. p. 2.
- PAMPLONA, Fernando de, “Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez”, *Diário da Manhã*, 10-2-1943. p. 3.
- “Vida Artística”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-2-1943. p. 5.
- MONFORTE, Frederico de [pseudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943. pp. 1 y 3.
- “Vida artística”, *O Comércio do Porto*, 11-2-1943, p. 6.
- “Vida artística: Artes plásticas”, *Diário de Notícias*, 11-2-1943, p. 4.
- A. C.; “Exposição de Domingos Alvarez na S. N. de B. A.”, *Novidades* (Suplemento cultural Letras e Artes), 14-2-1943, p. 4.
- “Vida artística”, *O Comércio do Porto*, 15-2-1943, p. 4.
- “Vida Artística.Exposição Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-2-1943. p. 3.
- “A Exposição do saudoso pintor Dominguez Alvarez é hoje visitada pelo Chefe do Estado”, *Jornal de Notícias*, 17-2-1943. p. 5.
- “Arte e artistas. Exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 17-2-1943. p. 4.
- “Artes plásticas: Exposição de Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 17-2-1943, p. 3.
- “O Chefe do Estado visitou hoje a exposição de Domingos Alvarez”, *República*, 17-2-1943, p. 5.
- “A exposição de Dominguez Alvarez, nas Belas Artes foi, ontem, visitada pelo Chefe do Estado”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1943, p. 1.
- “O Chefe do Estado visitou a Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-2-1943, p. 1.
- “Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 18-2-1943, p. 1.
- “O Chefe do Estado visita a exposição de Dominguez Alvarez”, *Diário da Manhã*, 18-2-1943. p. 1.
- FIGUEIREDO, Tomaz de; “O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes”, *Acção*, 18-2-1943. p. 3.
- “A Exposição póstuma do Pintor Dominguez Alvarez foi visitada pelo sr. Presidente da República”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1943. p. 5.
- L. de B. “Vida Artística. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez foi ontem visitada pelo sr. Presidente da República”, *O Século*, 18-2-1943. p. 2.
- “A Exposição Dominguez Alvarez foi visitada, ontem, pelo sr. Presidente da República”, *O Primeiro de Janeiro*, 18-2-1943. p. 5.
- “O Chefe do Estado visitou a exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 18-2-1943. p. 6.
- “Arte e artistas. Exposição de Domingos Alvarez”, *Novidades*, 19-2-1943. p. 6.
- “Exposição Domingos Alvarez”, *Diário de Notícias*, 19-2-1943, p. 3.
- FERREIRA, João Maria; “Dominguez Alvarez”, *Notícias de Évora*, 20-2-1943.
- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943. pp. 239-240.
- MACEDO, Diogo de; “Notas de arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Ocidente*, nº 59, vol. XIX, marzo, 1943. pp. 339-340.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Artes Plásticas. O Pintor Dominguez Alvarez”, *República*, 15-3-1943. p. 1.
- “Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1943. p. 6.

1945

- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945. p. 3.

1951

- “Diário do Porto. Exposição documental e artística sobre o Porto”, *A Voz*, 15-2-1951. p. 6.
- “Como Alguns Artistas Viram O Porto’. Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, *Diário do Norte*, 20-2-1951. pp. 1 y 5.
- “Como Alguns Artistas Viram O Porto —A magnífica exposição documental que foi inaugurada na Biblioteca— constituiu acontecimento de grande relevo estético”, *Jornal de Notícias*, 21-2-1951. pp. 1 y 8.
- “O Século no Porto. Foi inaugurada uma exposição de quadros iniciativa da Câmara Municipal”, *O Século*, 21-2-1951. p. 4.
- “Na Biblioteca Municipal foi ontem organizada a exposição de quadros ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Primeiro de Janeiro*, 21-2-1951. p. 5.
- “Dois minutos com o professor Reinaldo dos Santos”, *Diário do Norte*, 21-2-1951. pp. 1 y 4.
- “Inaugurou-se ontem na Biblioteca Pública Municipal a exposição documental e artística ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Comércio do Porto*, 21-2-1951. p. 1 y 4.
- “Diário do Porto. Conferência pelo Prof. Reinaldo dos Santos”, *A Voz*, 23-2-1951. p. 6.
- “*O Século* no Porto. ‘O Porto Barroco’ pelo sr. prof. dr. Reinaldo dos Santos”, *O Século*, 23-2-1951. p. 5.
- “Vida Artística: ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Primeiro de Janeiro*, 27-2-1951. p. 6.
- “*O Século* no Porto. Gabinete de História da Cidade”, *O Século*, 27-2-1951. p. 8.
- (C), “Diário do Porto. Exposição ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *A Voz*, 4-3-1951. p. 6
- “*O Século* no Porto. Conferência adiada”, *O Século*, 8-3-1951. p. 2.
- “Vida Artística: ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Primeiro de Janeiro*, 27-2-1951. p. 6.
- “*O Século* no Porto. Conferência”, *O Século*, 15-3-1951. p. 5.
- “Como alguns artistas viram o Porto”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-3-1951. p. 6.

- “*O Século* no Porto. ‘Como alguns artistas viram o Porto’”, *O Século*, 22-3-1951. p. 5.
- “Ecos”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-4-1951. p. 3.
- “Ecos”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-5-1951. p. 3.
- “Arte. Exposição de Dominguez Alvarez”, *Diário do Norte*, 19-5-1951. p. 2.
- “Vida artística. No Ateneu comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951. p. 2.
- SAMPAIO, Adalberto; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 20-5-1951.
- “Artes Plásticas: Exposição”, *Jornal de Notícias*, 22-5-1951. p. 3.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, *Diário do Norte*, 22-5-1951. p. 5.
- “Vida artística: exposição de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-5-1951. p. 4.
- ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951. p. 1.
- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951. p. 3.

1953

- GUIMARÃES, Cláudio Correia de Oliveira; “Um artista, Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5-2-1953. p. 7.
- “Inaugurou-se hoje na Biblioteca uma valiosa Exposição documental e artística”, *Diário do Norte*, 20-2-1951, p. 5.
- “O Prof. Reinaldo dos Santos falou ontem na Biblioteca Municipal sobre ‘O Porto Barroco’”, *Diário de Notícias*, 23-2-1951, p. 2.
- PAMPLONA, Fernando de; “Belas-Artes, Malas-Artes. ‘Como alguns artistas viram o Porto’ notável exposição de pintura na Biblioteca Pública da capital do Norte”, *Diário da Manhã*, 5-3-1951, p. 3.
- “Dominguez Alvarez e o problema das nacionalidades de artistas”, *O Primeiro de Janeiro*, 22-4-1953. p. 1.
- MACEDO, Diogo de; “A nacionalidade de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-4-1953. p. 1.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.

1954

- "Ecos", *O Primeiro de Janeiro*, 25-4-1954, p. 3.
- "Realizou-se ontem no Porto a inauguração da Academia Dominguez Alvarez" in *O Comércio do Porto*, 5-5-1954, p.6.
- "Uma Academia de desenho e pintura", *O Primeiro de Janeiro*, 5-5-1954, p. 3.
- "Academia 'Dominguez Alvarez'", *Gazeta Literária*, Vol. 2, nº 21-22, mayo-junio 1954. p. 86.
- "Notícias e comentários", *Jornal de Notícias*, 7-5-1954. p. 7.
- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira; "O Porto na literatura, nas artes plásticas e na ciência nacionais (sic)" *Diário do Norte*, 22-7-1954. p. 5.
- "Cinco minutos de palestra com o Pintor Jaime Isidoro acerca da Academia Dominguez Alvarez" ", *O Primeiro de Janeiro*, 28-7-1954, p. 3.
- "Ecos", *O Primeiro de Janeiro*, 8-9-1954, p. 3.
- R. N. [Roberto Nobre], "Nomes de Galerias de Arte" in *Lusíada*, Vol. 2, nº 6, Oporto, diciembre de 1954. pp. 155-156.
- "Um ano de actividades da Academia Dominguez Alvarez" in *Gazeta Literária*, Vol. 3, nº 33, Oporto, mayo de 1955. p. 98.
- MAYOR, J. de Vila; "O Primer ano de actividade da Academia Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, 13-5-1955. p. 6.
- "Exposição de pintura", *O Penafidense*, 31-5-1955, p. 4.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; "Pontas de lápis. Academia Dominguez Alvarez", *Revista do Norte*, nº 6, Oporto, junio de 1955. p. 178.
- "Artes Plástica. Exposição de Pintura Moderna Portuguesa", *Jornal de Notícias*, 8-6-1955. p. 2.
- P.S.; "Jaime Isidoro e a sua Academia Alvarez", *Jornal de Notícias*, 17-6-1955. p. 7.
- NAVARRO, António Rebordão; "Algunas notas sobre Pintura Moderna" *O Penafidense*, 28-6-1955, pp. 3 y 4.
- "Galerias de Arte" in *Lusíada*, Vol. 2, nº 7, Oporto, octubre de 1955. pp. 234-235.

1956

1955

- "A Academia Dominguez Alvarez viveiro de artistas de todas as idades e profissões lembra, no Porto, as gloriosas tradições de Montmartre", *Diário do Norte*, 12-2-1955. pp. 1 y 10.
- SANTA BARBARA, Artur; "Onde se fala de uma Academia de pintores que funciona em qualquer parte...", in *Fama*, ano XI, nº 363, 18-2-1955, p.17.
- "A Academia Dominguez Alvarez" in *Gazeta Literária*, Vol. III, nº 31, marzo de 1955, p. 54.
- "A Academia Dominguez Alvarez", *Gazeta Literária*, Vol. III, nº 31. marzo de 1955. p. 54.
- "Artes Plásticas. Exposição Itinerante", *Jornal de Notícias*, 20-3-1955. p. 3.
- A.C.; "Lembrando uma exposição", *Flor do Tâmega*, 20-3-1955. pp. 1 y 2.
- "Arte Moderna", *Flor do Tâmega*, 27-3-1955. p. 1.
- FRANÇA, José-Augusto; "O primeiro ensaio duma Exposição Histórica da Moderna Pintura Portuguesa", *O Comércio do Porto*, 12-4-1955. p. 5.
- "Carta aberta à Comissão de Festas da Cidade" *O Penafidense*, 3-5-1955, p. 4.
- ALMEIDA COUTINHO, "A propósito da Academia Dominguez Alvarez. Divagações sobre arte", in *Alvorecer*, año I, números 3 y 4, mayo-junio 1955. pp. 25-29.
- LOPES, Joaquim; "Missões estéticas de férias", *O Primeiro de Janeiro*, 14-3-1956, p. 3.
- "Academia Dominguez Alvarez. A 2ª Exposição da actividade dos seus alunos", *O Primeiro de Janeiro*, 25-6-1956, p. 3.
- SELLES PAES, "Um ano de Artes Plásticas", *4 Ventos*, nº 8-9, julio, 1956, pp. 62-66.
- "Ecos. Academia Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 18-7-1956, p. 3.
- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira; "Um grande artista portuense Dominguez Alvarez", *O Tripeiro*, nº 8 (5ª Serie, año XII), diciembre 1956. pp. 241-243.
- "Academia Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 25-7-1956, p. 3.

1957

- "Ecos. Na Galeria Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 9-1-1957. p. 3.
- "Ecos. Na Galeria Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 27-2-1957. p. 3.
- "Ecos. Exposições de arte moderna ", *O Primeiro de Janeiro*, 22-5-1957. p. 3.
- "Exposição de pintura moderna", *Comércio da Póvoa de Varzim* , 25-5-1957. p. 2.
- "Exposição de pintura moderna", *Comércio da Póvoa de Varzim* , 1-6-1957. p. 1.
- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem (a vida trágica de

um grande artista), *Eva*, nº 1031 (Año 32), diciembre, 1957. pp. 26 y ss.

1958

- "A 3ª Exposição da actividade anual da Academia Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 5-3-1958, p. 3.
- MARQUES, Alfredo; "Uma Academia livre que tudo dá e pouco recebe...", *Diário Popular*, 17-4-1958. pp. 1 y 11.
- "Vida artística. Exposição de arte na Galeria Divulgação", *Diário do Norte*, 18-6-1958, p.13.
- P.A.; "Artes Plásticas", *Diário Ilustrado*, 20-6-1958. p. 11.
- "Vida Artística. Exposição organizada pela Academia Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 20-6-1958. p. 4.
- M. P.; "Artes plásticas. Pinturas e desenhos na Galeria 'Divulgação'", *Jornal de Notícias*, 21-6-1958. p. 3.
- CARDOSO, António; "Artes Plásticas", *Flor do Tâmega*, 22-6-1958, p. 2.
- "Vida artística. Exposição de pintura e desenho", *O Primeiro de Janeiro*, 22-6-1958. p. 2.
- "Pequena retrospectiva de pintores modernos", *O Primeiro de Janeiro*, 25-6-1958. p. 3.
- J. B.; "Cultura e divulgação. Uma nova Galeria de Arte", *Jornal de Notícias*, 26-6-1958. p. 9.
- "Notícias e comentários", *Jornal de Notícias*, 27-11-1958. p. 9.
- LOPES, Joaquim; "Artistas Portuenses: Sofia Martins de Sousa", *O Primeiro de Janeiro*, 28-4-1958, p. 3.
- "Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malogrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista", *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958. p. 3.
- "Porto. Retrospectiva de Dominguez Alvares (sic) no Porto", *Diário Ilustrado*, 3-12-1958. p. 6.
- "Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal", *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958. p. 3.
- M.P. "Exposição retrospectiva de Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958. p. 5.
- ALMEIDA, Ramos de; "Rodapé de crítica literaria", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958. p. 8.
- "Breve depoimento do arquitecto Cassiano Barbosa", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958. p. 8.

- GOMES, Dórdio; "Recordando Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958. p. 8.
- "Enterro pobre", *Diário de Lisboa*, 4-12-1958. p. 14.
- "Arte. Exposição de pintura, de Dominguez Alvarez", *O Comércio do Porto*, 4-12-1958. p. 5.
- "Vida artística. Óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez", *Diário do Norte*, 4-12-1958. p. 15.
- "Notícias e comentários", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958. p. 8.
- "Vida artística. Exposição de Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 7-12-1958. p. 4.
- "Correio das Letras" in *Diário do Norte*, 18-12-1958, p. 10.
- BARRETO, Costa; "Biografia de Arte (Notas críticas)", *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.

1959

- "Na Academia Dominguez Alvarez um colóquio acerca de Arte Moderna", in *Diário Ilustrado*, 24-1-1959, pp. 6 y 9.
- "Encerra-se hoje a Exposição de Arte na Casa da Imprensa y do Livro", *O Primeiro de Janeiro*, 6-3-1958, p. 6.
- J. B. "Artes plásticas. Exposição de Natal na Academia Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, 24-12-1959, p. 9.

1960

- ISIDORO, Jaime, «Dominguez Alvarez, pintor português de ascendência galega», *Céltica* (Caderno de Estudos Galaicos-portugueses-Organização de Oliveira Guerra), Oporto, 1960, p. 100.
- G.S. [¿Graham Sutherland?]; "Academia Dominguez Alvarez, do Porto, e Jaime Isidoro, seu director" *Lusitana*, Vol. 3, nº 12, Oporto, mayo de 1960. pp. 428-429.

1962

- "Artes Plásticas" in *Gazeta Literária*, nº 1/2, enero-junio 1962, p. 3.
- "Coimbra. Exposição", *Jornal de Notícias*, 3-5-1962. p. 10.
- "Diário de Coimbra. Exposição de Arte Moderna", *O Primeiro de Janeiro*, 3-5-1962, p. 9.
- "Coimbra à tarde. Exposição", *Diário do Norte*, 3-5-1962. p. 15
- "O Museu Machado de Castro abriu as suas salas a uma exposição itinerante da

- Academia Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 10-5-1962. p. 8.
- "Exposição de Arte Moderna no Museu Machado de Castro", *Jornal de Letras e Artes*, 16-5-1962, p. 11.
 - “Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez em Amarante”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-6-1962. p. 9.
 - “Exposição Itinerante de Arte Moderna da Academia Alvarez em Amarante”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1962. p. 8.
 - CARDOSO, António; “Exposição de Arte Moderna no Museu de Amarante”, *Flor do Tâmega*, 10-6-1962. pp. 1 y 2.
- 1963
- "Artes plásticas. Nova galeria da 'Gravura", *Diário de Lisboa*, 31-1-1963, p. 22.
 - "Novas instalações da 'Gravura", *Diário Popular*, 31-1-1963, p. 6.
 - “No 88º aniversário de Manuel Monterroso. Uma expressiva homenagem ao artista”, *Gazeta Literária*, Año XI, 3ª serie, nº 5, enero-febrero, 1963. pp. 11 y 19.
 - "Artes Plásticas. A coleção de pintura Dr. Casais Monteiro na Galeria Gravura", *República*, 18-3-1963. p. 5.
 - M; "Exposições de Arte: Evocação de Alvarez na Galeria Gravura", *Diário de Notícias*, 19-3-1963, p. 7.
 - "Obras de Domingos Alvarez na galeria da 'Gravura", *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963, p. 5.
 - "Vida artística. A exposição de Dominguez Alvarez na Galeria Gravura", *Diário de Lisboa*, 19-3-1963, p. 11.
 - MARQUES, Alfredo; "Exposições: DA um pintor que no esquece", *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.
 - GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura”, *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963. p. 5.
 - GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez. Exposição na Gravura”, *Colóquio/Artes* nº 23 (1963). p. 63.
 - “O Rio Douro visto por artistas plásticos”, *O Comércio do Porto*, 21-6-1963, p. 9.
 - “O ‘Rio Douro’ visto por artistas plásticos”, *Jornal de Notícias*, 21-6-1963.
 - “O ‘Rio Douro’ visto por artistas plásticos”, *Diário do Norte*, 22-6-1963. p. 17.
 - “O ‘Rio Douro’ visto por artistas plásticos”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-6-1963. pp. 11 y 12.
 - "A visita do Chefe do Estado ao Museu Nacional de Soares dos Reis", *O Comércio do Porto*, 23-6-1963, pp. 7 y 10.
 - CASTILHO, Guilherme; “Lembrança de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-7-1963. p. 8.
- 1965
- AGUIAR, Maria Virgínia de; "Poeta do tempo e do silêncio. Edmundo Bettencourt fala-nos dos sons das palavras de Torga e de Régio", *Diário Popular*, 11-11-1965.
 - "Artes Plásticas: Artistas modernos portugueses", *Diário Popular*, 3-12-1965, p. 7.
 - "Artes Plásticas: Artistas portugueses expõem no Casino Estoril", *Diário de Lisboa*, 5-12-1965, p. 3.
 - "Artes Plásticas: Dezanove artistas modernos portugueses expõem no Casino de Estoril", *República*, 4-12-1965, p. 10.
 - "Exposições em síntesis. Artistas Modernos Portugueses" in *Jornal de Letras e Artes*, 15-12-1965. p. 8.
- 1966
- RAMOS, Carlos; "A propósito de duas grandes exposições 'Dois séculos de modelo vivo' (1765-1965)", *O Tripeiro*, nº 4, VI serie, abril 1966, pp. 113-116.
 - “Exposição de Pintura na Biblioteca Museu”, *Flor do Tâmega*, 18-9-1966. p. 1.
 - MENDES, Manuel; “Dois séculos de modelo vivo —1765-1965— na Escola Superior de Belas-Artes do Porto”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, nº 39, Lisboa, 1966. pp. 21-25.
- 1967
- "Presença" quarenta anos depois" (suplemento literario dedicado a Presença), *Diário Popular*, 14-12-1967.
- 1968
- COGNIAT, Raymond; “Artistes Portugais exposés à Paris”, *Colóquio*, nº 47, Lisboa, febrero, 1968. pp. 4-10.
 - FRANÇA, José-Augusto; "Sobre os 'marchands" (Folhetim artístico), *Diário de Lisboa*, 6-9-1968.
 - "Exposições: O êxito da exposição sobre a arte portuguesa desde o Naturalismo", *Diário da Manhã*, 11-11-1968, p. 4.
- 1969
- "Uma exposição de Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX ", *Diário Popular*, 7-11-1969, p. 19.

- "Voar. A grande aventura do homem do séc. XX em três exposições na BP", *República*, 7-11-1969, p. 5.
 - "Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colectes particulares", *Diário da Manhã*, 7-11-1969, p. 4.
 - "Exposição da BP inaugurada pelo Secretário de Estado da Informação", *Diário de Lisboa*, 8-11-1969, p. 2.
 - MARQUES, Alfredo; "Pintores figurativos em cinco colecções", *Diário Popular*, 20-11-1969, p. 7 y 14.
 - "Pintores figurativos em cinco colecções", *Diário de Lisboa*, (Suplemento Literario), 27-11-1969, p. 3.
- 1970
- CARDOSO, Gualter; "Sentido Estético", *Diário Popular*, 8-1-1970, p. 6.
 - SIMÕES, João Gaspar; "Duas formas de interpretar a sinceridade: la de Pessoa e a da 'Presença", (Suplemento cultural "Quinta-feira à tarde") *Diário Popular*, 16-4-1970, pp. 1 y 5.
 - SIMÕES, João Gaspar; "O revolucionarismo de Orfeu e o contra-revolucionarismo da Presença", (Suplemento cultural "Quinta-feira à tarde") *Diário Popular*, 24-9-1970, pp.1 y 3.
- 1971
- "Críticos de arte espanhóis visitam Portugal a convite da Fundação Gulbenkian", *O Século*, 25-6-1971, p. 5.
 - "Individualiades espanholas do mundo das artes visitam Lisboa a convite da Fundação Gulbenkian", *Diário de Notícias*, 25-6-1971, p. 7.
 - "Críticos de arte espanhóis visitam Fundação Gulbenkian", *O Século*, 28-6-1971, p. 2.
 - "O dr. Moreira Baptista visitou a exposição de algumas obras de pintura contemporânea na Fundação Gulbenkian", *O Século*, 23-7-1971, p. 2.
 - "Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem", in *ColóquioArtes*, nº 9, 2ª serie, outubro, 1972, p. 69.
- 1972
- "Aveiro. Pintores dos últimos cem anos numa exposição de alto nível", *Jornal de Notícias*, 15-3-1972. p. 10
- M. R.; "48 artistas um acontecimento na Galeria Borges", *O Comércio do Porto*, 16-5-1972. p. 9.
- 1973
- "Galeria de Arte Portuguesa. 8: Dominguez Alvarez", *Jornal de Notícias*, Porto, 30-6-1973. pp. 1 y 3.
- 1977
- HOURCADE, Pierre, "O Ensaio e a crítica na 'presença", in *Colóquio-Letras*, nº 38, julio 1977.
- 1981
- GUIMARÃES, Corrêa d'Oliveira; "Alvarez igual a Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- 1982
- FERREIRA, Jaime; "Dominguez Alvarez pintor do velho Porto", *O Tripeiro*, nº 4, Serie nueva, marzo, 1982. pp. 26-29.
 - COSTA, Alves; "A Venda de um quadro", *Jornal das Letras*, 13-4-1982. p. 18.
 - GUIMARÃES, Corrêa d'Oliveira; "Singularidades Biográficas de Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.
- 1983
- "Pintores da Escola do Porto-Séculos XIX e XX", *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 67, de 13 a 26 de septiembre de 1983. p. 25.
 - AZEVEDO, Manuela de; "Falsa 'escola do Porto", *Diário de Notícias*, 20-9-1983.
 - ESPERANÇA, Eduardo Jorge; "Exposições não faltam", *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 68, (27 de septiembre a 10 de octubre) 1983. p. 5.
 - "Exposições na Gulbenkian", *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año III, nº 71, de 8 a 21 de noviembre de 1983. p. 25.
 - QUEIROZ, Manuel; "O panorama das Artes Plásticas na vida e no mercado portuense", *O Tripeiro*, (serie nova), números 9 y 10, noviembre 1983.
 - "Pintores da Escola do Porto", *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Lisboa, diciembre, 1983. p. 77.
 - FRANÇA, José-Augusto; "Pintores da Escola do Porto", *Colóquio*, 2ª serie, año 25, nº 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, diciembre, 1983. p. 74.

1984

- “O Porto visto por 150 artistas de diferentes gerações”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-2-1984. p. 13.
- CABRAL, Filomena; “A cidade do Porto é tema em exposição comemorativa”, *O Primeiro de Janeiro*, 12-2-1984. p. 12.
- FERREIRA, Jaime; “Panorama artístico do Porto em pinturas do Século XX”, *O Comércio do Porto*, 12-2-1984. p. 64.
- “O Porto visto por artistas”, *Jornal de Notícias*, 16-2-1984. p. 10.
- MOTA, Arsénio; “Pode-se amar a cidade com olhos de artistas”, *Jornal de Notícias*, 18-2-1984. p. 7.
- QUEIRÓS, A.; “A. Lopes viu frutos da ‘Arvore’”, *O Comércio do Porto*, 18-2-1984. p. 9
- FERREIRA, Antonio Mega; “Os 20 anos da ‘Arvore’: está viva e recomenda-se”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 21-2-1984. p. 21.

1985

- “Dominguez Alvarez em número especial da revista ‘Prelo’”, *Jornal de Notícias*, 25-3-1985.

1986

- FERREIRA, Augusto, "O poeta portuense Diogo Souto e o 'Souto Cartola' seu contemporâneo", *O Tripeiro*, Nueva serie, año V, nº 9-10, 1986, pp. 262-264.
- POMAR, Alexandro, “Prelo”, *Expresso* (Revista), 15-3-1986. p. 8R.
- “Prelo dedica edição ao pintor Alvarez”, *Diário de Notícias*, 17-3-1986. p. 17
- “Dominguez Alvarez em número especial da revista «Prelo», *Jornal de Notícias*, 25-3-1986. p. 6.
- “Portugueses na Bienal de Pontevedra”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 213, 4-8-1986. p. 22.
- MELO, Alexandre; “Pontevedra: as diversidades da identidade”, *Expresso* (Revista), 23-8-1986. p. 28.
- MELO, Alexandre; “Prelo, nº 8, Alvarez”, *Expresso*, 23-8-1986.
- CABRAL, Filomena; “Bernardo Pinto de Almeida: ‘Os Portugueses são excelentes’”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 216. 25-31 de agosto de 1986. pp. 18 y 19.
- PINHARANDA, João; “Imagens de Portugal na Galiza”, *JL Jornal de Letras*

Artes e Ideias, Año VI, nº 217, de 1 a 7 de septiembre de 1986. pp. 16 y 17

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A generalização e o estudo dos detalhes”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VI, nº 218, 8-14 de septiembre de 1986. p. 4.
- “SEC pretende expor Dominguez Álvarez. Apelo a colecionadores particulares”, *Diário de Notícias*, 28-11-1986.
- “Pinturas de Alvarez vão merecer exposição”, *Jornal de Notícias*, 29-11-1986
- VALDEMAR, António; “Retrospectiva de Alvarez”, *Diário de Notícias*, 30-11-1986.

1987

- “Escolas Superiores do Porto expõem o seu património artístico”, *Jornal de Notícias*, 23-1-1987. p. 8.
- “Património universitário no ‘Soares dos Reis’”, *Jornal de Notícias*, 25-1-1987. p. 8.
- PINHARANDA, João; “Madrid, capital da arte”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VII, nº 242, 23 de febrero-1 de marzo, 1987. pp. 24 y 25.
- CARNEIRO, Eduardo Guerra; “Abril exposições mil”, *Diário Popular*, 8-4-1987, p. 4.
- “Exposições”, *Diário de Lisboa*, 9-4-1987. p. 21.
- “Lisboa e Porto inauguram sete exposições”, *Correio da Manhã*, 9-4-1987. p. 14.
- VALDEMAR, António; “Alvarez: um caso singular do modernismo português”, *Diário de Notícias*, 13-4-1987.
- “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *A Capital*, 13-4-1987. p. 10.
- “Exposições”, *Diário de Lisboa*, 14-4-1987. p. 25.
- “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *O Diabo*, 14-4-1987 (suplemento “Diabíssimo”), p. 9
- “SEC recorda pintura de Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 15-4-1987.
- “Pintura de Dominguez Alvarez”, *Diário de Lisboa*, 20-4-1987. p. 25.
- PINHARANDA, João; “Exposições: Dominguez Alvarez” *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VII, nº 250, de 20 a 26 de abril de 1987. p. 21.
- “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *O Diabo*, 21-4-1987 (suplemento “Diabíssimo”), p. 9.
- MELO, Alexandre; “Dominguez Alvarez. Gal. Almada Negreiros”, *Expresso*, 25-4-1987.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e*

- Ideias*, Año VII, nº 251, de 27 de abril a 3 de mayo de 1987. p. 25.
- "Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Os livros do mês", *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987. p. 11.
 - PINHARANDA, João; "Exposições: Dominguez Alvarez" *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VII, nº 251, de 27 de abril a 3 de mayo de 1987. p. 29.
 - PORFÍRIO, José Luiz; "Alvarez: a excepção irreduzível", *Expresso*, 1-5-1987. pp. 52-53
 - BAPTISTA-BASTOS, "A cor e o silêncio", *Diário Popular*, 2-5-1987, pp. 12-13.
 - "Regreso do fundo do tempo", *Diário Popular*, 2-5-1987 (Suplemento "Sábado Popular"), p. 1.
 - PINHARANDA, João; "Exposições: Dominguez Alvarez" *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VII, nº 252, de 4 a 10 de mayo de 1987. p. 21.
 - "Debate sobre el pintor Dominguez Alvarez", *Diário Popular*, 20-5-1987.
 - PINHARANDA, João; "Exposições: Dominguez Alvarez", *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, Año VII, nº 255, de 25 a 31 de mayo de 1987. p. 28 y 29.
 - "Artes Plásticas", *Diário Popular*, 31-5-1987.
 - "Retrospectiva de Dominguez Alvarez e Património da União de Bancos", *Jornal de Notícias*, 2-7-1987. p. 11.
 - DORMINSKY, Mario; "Mostra da Alvarez enche 'Serralves'", *O Comércio do Porto*, 4-7-1987. p. 25
 - "Três exposições na Casa de Serralves", *Jornal de Notícias*, 4-7-1987. p. 11.
 - "Pintura de Alvarez no Porto", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 261, del 6 al 12 de julio de 1987, p.2.
 - "O Grande Porto: na Casa de Resalves", *O Diabo*, 7-7-1987. p. 12
 - BARROSO, Eduardo Paz; "(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra 'obrigatoria' na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna", *Jornal de Notícias*, 8-7-1987. p. 13.
 - LISTOPAD, Jorge; "Secos e molhados", *Diário de Notícias*, 11-7-1987. p. 56.
 - "Série de iniciativas de qualidade visitadas por 20 mil pessoas", *O Primeiro de Janeiro*, 16-7-1987. p. 29.
 - "Alvarez na Casa de Serralves" *Diário de Notícias*, 16-7-1987. p. 56.
 - "Centenário de Amadeo comemorado em outubro", *O Comércio do Porto*, 19-7-1987. p. 18
 - ANDRADE, Pedro; "Alvarez peintre dionysiaque" *Colóquio Artes*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987, pp. 79-81.
 - ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", *Colóquio Artes*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. pp. 20-25.
 - RODRIGUES, António; "Carta de Lisboa. Fora e dentro", *Colóquio Artes*, 2ª serie, año 29, nº 74, Lisboa, septiembre 1987, p. 70.
- 1988
- MOTA, Arsénio; "Jaime Isidoro: 35 años de pintura. Três amores a rodopiar num só eixo" *Jornal de Notícias*, 12-6-1988, pp 4-5.
 - "38 artistas desaparecidos", *Diário Popular*, 15-6-1988, p. 34.
 - MTD; "Malhoa a 300 contos em leilão-desastre", *Diário Popular*, 18-6-1988, p. 33.
 - "De Columbano aos nossos dias" in *Diário de Lisboa*, 23-6-1988. p. 29.
 - "Artes Plásticas: exposições em Lisboa e Estoril" (Suplemento "Diabissimo"), *O Diabo*, 28-6-1988, p. 12.
 - "A Excepção e a regra", *TV Guia*, nº 512, 26-10-1988. p. 15 y 16.
 - "Alvarez", *O Independente*, 25-11-1988.
 - BANDEIRA, José Gomes; "Noémia Delgado: em cinema valem os desafios", *Jornal de Notícias*, 20-12-1988.
- 1989
- JONES, Isabel; "Academia Alvarez nasceu há 35 años", 1989.
 - CARBALLO-CALERO, Mª Victoria, "La aportación decisiva de Arturo Souto a la plástica de Vieiros (Méjico, 1959-1968)", *Norba-Arte*, IX, (1989), pp. 231-254.
 - "Pintura de Alvarez domina leilão", *Diário de Notícias*, 9-4-1989.
 - "Galeria Alvarez reabre com os pintores da primeira hora", *Jornal de Notícias*, 19-10-1989.
- 1990
- RAPOSO, Francisco Hipólito, "Uma alegre confusão", *Artes & Leilões*, nº 3, febrero-marzo, 1990. pp. 109-110.
- 1991
- FÉRIA, Lurdes; "Gostos não se discutem", *Artes & Leilões*, año 3, número 12, diciembre/enero 1991-1992. pp. 65-68.
- 1992

- PRÍNCIPE, César; "Alvarez: «bodas de sangue» e ouro", *Jornal de Notícias*, 11-2-1992.
- GONÇALVES, Ana; "A História do Estrela e Vigorosa Sport", *Vigorosamente*, nº 0, Oporto, mayo, 1992. pp. 7 y 8.
- "Notícias. Leilão no Porto", *Artes & Leilões*, nº 17, diciembre/enero, 1992-1993. p. 98.
- "O leilão da crise", *Artes Plásticas e Decoração*, año 3, (2ª serie), nº 21, diciembre 1992. pp. 55-57.

1994

- BECHINSALE, Mary Ann; "Chirico a pintura metafísica e os seus equívocos" in *Artes & Leilões*, nº 5, octubre-noviembre 1994, pp. 36-42.

1995

- "A vida de uma escola", *Jornal de Notícias*, 4-7-1995. p. 36.
- FALCÃO, Fernando Falcão, "215 anos depois", *Jornal de Notícias*, 5-7-1995. p. 32.

1996

- ESPIRITO SANTO, Nuno; "O eterno retorno" in *Diário de Notícias*, 13-1-1996, pp. 10-11.
- RESENDE, Carlos; "Leilão sucedem-se com procura receosa", *Vida Económica*, 18-5-1996.
- MARTINS, Helder C.; "Leilões: pintura encerra temporada", *Expresso*, 8-6-1996 (Suplemento "Privado").
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo; "Literatura, enfermedad y fin de siglo", *Leer*, nº 84, verano 1996, p. 50.
- MORATO, Manuel, "Bienal da AIP tem matriz de Norte", *Comércio do Porto*, 10-7-1996. p. 25.
- "Bienal de arte AIP 96 une empresas e artistas", *Jornal de Notícias*, 12-7-1996. p. 36.
- "Bienal da AIP homenageia escultores e pintores", *Correio da Manhã*, 25-7-1996. p. 32.
- "II Bienal de Arte AIP 96", *JL*, 14-8-1996. p. 3.
- "Saiba como investir no Porto", *Fortuna*, septiembre 1996, p. 107.
- SALVADO, Teresa; "Quanto valem exactamente os pintores portugueses" in *Semanário Económico*, 23-9-1996, p. 34.
- "Bienal de Arte no Europarque", *Jornal de Notícias*, 11-10-1996. p. 11.

- "Leilão de pintura portuguesa", *Diário de Notícias*, 17-10-1996, p. 28.
- "Bienal de Arte/AIP 96", *Comércio do Porto*, 23-10-1996. p. 10.
- RESENDE, Carlos; "Pintura de José Malhoa vendida por 27 mil contos", *O Dia*, 8-11-1996.
- MOURÃO, Sérgio; "Boa representação do Norte e Centro", *O Comércio do Porto*, 8-12-1996. p. 26.

1997

- PRÍNCIPE, César; "Jaime Isidoro: A chama e a chave", *Jornal de Notícias*, 1997.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; "Libros: Mário Eloy", *Arte Ibérica*, nº2, enero-febrero, 1997. p. 77.
- "Cerveira otra vez", *Arte Ibérica*, nº 2, enero-febrero 1997. p. 84.
- POMAR, Alexandre; "As próximas bienais", *Expresso* (Suplemento *Cartaz*), 15-3-1997. p. 2.
- "Concurso da Bienal de Cerveira", *Jornal de Notícias*, 20-3-1997. p. 40.
- "IX Bienal de Cerveira abre inscrições", *O Comércio do Porto*, 29-3-1997. p. 22.
- "Leilões", *Arte Ibérica*, nº 6, junio-julio 1997. p. 66.
- FRANCO, Anísio; "Primavera de Leilões", *Arte Ibérica*, nº 26, julio 1997. p. 48.
- SANTOS, Agostinho; "A arte em palavras. Jaime Isidoro: a sabedoria em forma de pintura" *Jornal de Notícias*, 12-7-1997, p. 4.
- "Bienal de Cerveira", *Arte Ibérica*, nº 7, agosto-septiembre, 1997, p. 75.
- FARIA, Óscar; "Um encontro com a arte", *Público*, 9-8-1997. p. 23.
- FARIA, Óscar; "Alvarez: modernidade sem tempo", *Público*, 9-8-1997. p. 23.
- "Uma capital para as artes", *O Comércio do Porto*, 10-8-1997. p. 36.
- "Bienal de Cerveira", *Jornal de Notícias*, 12-8-1997. p. 36.
- "Leilões", *Arte Ibérica*, nº 6, junio-julio, 1997. p. 66.

1998

- FRANCO, Anísio; "Leilões Nacionais: Sempre na mesma", *Arte Ibérica*, nº 12, marzo, 1998. p. 48.
- MARCELINO, Irina; "Quadro de Columbano sobe à praça por 30 mil contos", *Semanário Económico*, 6-3-1998.
- MARCELINO, Irina; "Quadro de José Malhoa apode atingir os 25 mil contos", *Semanário Económico*, 13-11-1998.

1999

- SALDANHA, Nuno; "Auto-Retratos: De Quem Para Quê e Para Quem?", *Arte Ibérica*, nº 23, abril, 1999, pp. 26-30.
- ROSENGARTEN, Ruth; "Auto-retratos na arte portuguesa do Séc. XX", *City*, 1-4-1999.
- "Autorretratos", *JL*, 7-4-1999. pp. 28-29.
- SANTOS, Agostinho; "A instituição e a Pintura", *Jornal de Notícias* (suplemento), 31-5-1999. p. 6.
- "O Porto na paleta dos pintores", *Comércio do Porto*, 3-6-1999. p. 27.

2000

- MACHADO, José Sousa; "Colecções-Opção Arte Portuguesa", *Arte Ibérica*, nº 31, enero, 2000. pp. 40-45.
- FRANCO, Anísio; "Leilões: Cabral Moncada", *Arte Ibérica*, nº 35, mayo, 2000. p. 56.
- FRANCO, Anísio; "Leilões: Cabral Moncada", *Arte Ibérica*, nº 41, noviembre/diciembre, 2000. p. 43.
- "Oficinas de pintura na Alfândega do Porto", *Comércio do Porto*, 12-11-2000. p. 10.
- "As cores do Porto -50 anos- 50 quadros", *Euronotícias*, 24-11-2000. p. 57.
- BARROSO, Eduardo Paz; "Era uma vez... Alvarez parece ter sido, mais do que qualquer outro pintor, o estranho rei de uma história sonâmbula...", *Jornal de Notícias*, 6-12-2000. p. 38.

2001

- MACHADO, Ana Paula; "Galeria Municipal do Palácio. (+ de) 20 grupos y episódios no Porto dO Século XX", *Arte Ibérica*, año 5, nº 44, marzo, 2001, p. 64.
- PAIVA, Maria Leonor; "Colecção de pintura portuguesa em leilão na Quinta da Boeira", *Jornal de Notícias*, 16-3-2001, p. 6.

3. Relación de artículos publicados por Dominguez Alvarez

(ordenados cronológicamente)

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A proposito da Exposição de Arte gelega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. I”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A proposito da Exposição de Arte gelega no Porto. Uma visita aos artistas compostelanos. II”, *Jornal de Notícias*, 5-2-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “A proposito da Exposição de Arte gelega no Porto. A paisagem e os paisagistas galegos”, *Jornal de Notícias*, 20-3-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Joaquim Lopes, pintor impressionista”, *Jornal de Notícias*, 25-4-1935, p.5.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas Esteticos. Comentarios de Arte, Dois Mestres Falecidos: Vitorino Ribeiro - Columbano”, *Jornal de Notícias*, 14-8-1935, p.5.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte.O Museu Nacional Soares dos Reis I”, *Jornal de Notícias*, 8-11-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte.O Museu Nacional Soares dos Reis II”, *Jornal de Notícias*, 14-11-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte S. Tiago de Compostela”, *Jornal de Notícias*, 14-11-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Soares dos Reis. Alexandro Magnasco”, *Jornal de Notícias*, 21-12-1935, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela e os seus artistas”, *Jornal de Notícias*, 11-1-1936, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto. I”, *Jornal de Notícias*, 6-2-1936, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. O Museu Municipal do Porto II”, *Jornal de Notícias*, 14-2-1936, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte.Um grande Artista galego o pintor paisagista Antonio Folgar Lema”, *Jornal de Notícias*, 15-3-1936, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte.O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 6-4-1936, p.2.
- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um pintor portuense. (Alberto Silva)”, *Jornal de Notícias*, 9-5-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Comentarios de Arte. Santiago de Compostela- Impressão Nocturna”, *Jornal de Notícias*, 22-5-1936, p.2.

-DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. As joias do Museu Municipal. Caravaggio ou Ribeira?”, *Jornal de Notícias*, 20-6-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. Um quadro regional”, *Jornal de Notícias*, 4-8-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Sensações de Arte. Um pintor celebre- Pablo Picásso.”, *Jornal de Notícias*, 29-8-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto I”, *Jornal de Notícias*, 2-10-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Crítica de Arte. A exposição de gravuras no Salão Silva Porto II”, *Jornal de Notícias*, 8-10-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Temas de Arte. Tres quadros celebres. Tres factos históricos.I”, *Jornal de Notícias*, 7-12-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Contemporânea. Uma exposição postuma do pintor Marques d’Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 25-12-1936, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte retrospectiva. Os quadros de Marques d’Oliveira no salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-1-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Antiga Um painel do século XVIII”, *Jornal de Notícias*, 14-1-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Impressões de Arte. Frei Carlos e Patinir ”, *Jornal de Notícias*, 4-3-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Impressões de Arte. Recordando um velho mestre Antonio Carneiro”, *Jornal de Notícias*, 18-3-1937, p.5.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte Galega. A propósito da Exposição Seijo Rubio no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 28-3-1937, p.6.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “O Pintor Joaquim Lopes”, *Pensamento*, Nº 85, abril 1937. Ano VIII. Vol V, p.14.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. A recente exposição do pintor Augusto Tavares no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 1-5-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Arte. O Pintor Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 10-5-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido; “Uma exposição de gravuras de pintores e gravadores polacos”, *Jornal de Notícias*, 7-6-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Arte. Uma exposição de gravuras polacas no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Temas estéticos. Comentarios sobre a Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 28-9-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Temas estéticos. Comentarios sobre Arte Actual”, *Jornal de Notícias*, 23-12-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Críticas de Arte. Artistas que triunfam- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 27-12-1937, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Crítica de Arte. Pintores de hoje - Augusto Tavares”, *Jornal de Notícias*, 27-4-1938, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Arte plástica. Pintores que trabalham- Joaquim Lopes”, *Jornal de Notícias*, 28-12-1938, p.2.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Pintura moderna - Augusto Ilidio Tavares”, *Jornal de Notícias*, 7-1-1939, p.3.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Artes Plásticas. Mestre Acacio Lino”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1941, p.3.

- DOMINGUEZ ALVAREZ, José Cândido;
“Assuntos de Arte. O pintor Artur Justino”, *Jornal de Notícias*, 15-9-1942, p.3. (póstumo).

**16. Relación documentada de
las publicaciones periódicas
consultadas**

Todas las publicaciones periódicas que hemos consultado a lo largo de estos casi diez años de trabajo, y especialmente aquéllas en las que encontramos alguna referencia a Dominguez Alvarez, se ha creído oportuno ordenarlas alfabéticamente y presentarlas en este apartado bibliográfico. Para ello, se elaboró una ficha inicial de trabajo, a partir de la cual se creó la presente base de datos, en la que se fueron anotando las observaciones convenientes de las distintas publicaciones consultadas. De tal manera que estas fichas no sólo nos sirvieron de guía orientativa a la hora de acercarnos a una nueva publicación, sino que también nos permitieron ir ordenando y sistematizando la información que se obtenía en la consulta de la misma.

En todas se ha seguido el mismo esquema y en la medida en que nos ha sido posible —a veces, sirviéndonos de la bibliografía que aparece al final de este trabajo—, se ha tratado de aportar el mismo tipo de información. Así, ordenadamente, encontraremos: título de la publicación (con el subtítulo de la misma, traducido al castellano, entre paréntesis); periodo o duración de la misma (fecha del primer y último número publicados de los que tenemos conocimiento); lugar de edición; signatura con la que está catalogada y centro de documentación donde ha sido consultada (en los casos en los que haya sido consultada en más de un lugar aparecerán dos o más signaturas); periodo consultado (o las adversidades que lo impidieron); y observaciones, donde, además de las referencias halladas sobre Dominguez Alvarez, se informa sobre cuestiones relacionadas con la publicación que pueden resultar interesantes a la hora de su estudio (nombre de sus responsables, objetivos de la misma, colaboradores más destacados, etc.).

Se pretende con este apéndice bibliográfico sobre publicaciones periódicas, además de facilitar la consulta de nuestro trabajo y esclarecer su proceso de elaboración, dejar la puerta abierta para investigaciones posteriores; pues si bien su intención primera es la de informar sobre la bibliografía periódica consultada, indirectamente también se está informando sobre aquella otra que aún no lo ha sido, o que lo fue insuficientemente. Así mismo, puede ser útil para otros investigadores españoles que, interesados por la riquísima cultura portuguesa, creyeran oportuno, como fuente de investigación o como simple consulta, el manejo de la prensa periódica.

Con todo, antes de la lectura de este capítulo, creemos conveniente hacer algunas observaciones:

Este trabajo se ha realizado utilizando exclusivamente los acervos existentes en la Biblioteca Nacional (Lisboa), la Biblioteca Pública Municipal do Porto (Oporto) y, en menor medida, la Hemeroteca de Lisboa. Por otra parte, los centros de documentación de Portugal más completos.

La dificultad para su identificación y consulta ha sido grande, pues no siempre las publicaciones tienen una única signatura, ni siempre que aparece sólo una, ésta se corresponde con todos los números publicados.

Si bien por cuestiones metodológicas alguna vez se creyó oportuno no consultar todas las publicaciones disponibles, o las consultadas no hacerlo en su totalidad, otras veces la elección no fue posible. Así, hay casos en los que las colecciones no se han podido consultar porque, o bien no están completas en su totalidad o se encuentra en mal estado una parte de la misma (incluidas las de la Biblioteca Nacional). Otras veces no se han podido consultar porque estaban en proceso de restauración o se estaban microfilmando. En ambas circunstancias esta labor puede durar años. Se han dado casos en los que un periódico fue solicitado varias veces a lo largo de siete años, y siempre, o no estaba disponible o se encontraba en mal estado.

Por otra parte, este corpus sólo es fiable —aunque puede haber publicaciones, ciertamente pocas, que por desconocimiento o desatención no hayan sido consultadas— para los años comprendidos entre 1927 y 1942, periodo que se corresponde con la actividad artística de Dominguez Alvarez. Para los años siguientes puede ser útil, pero nunca definitivo, pues de todas las publicaciones conocidas, sólo se consultaron aquellas que, *a priori*, podían hacer referencia a la obra de Dominguez Alvarez, y aún así, algunas no fueron consultadas en su totalidad, aunque éstas fueron las menos. Raramente se trabajó con publicaciones anteriores a 1925, salvo para la lectura de algún artículo referido bibliográficamente, o el rastreo de una noticia con significada vigencia posterior. Éstas no aparecen aquí identificadas, y cuando lo están es porque la vigencia de la

publicación precede a los límites de este trabajo.

Algunas publicaciones de carácter local, provincial o regional, tales como *O Recreio do Povo* (Setúbal), *A Voz Portalegrense* (Portalegre), *Voz de Setubal*, etc., se consultaron intencionadamente de forma parcial. Se pretendía así saber en qué medida acontecimientos de relevancia para nuestro trabajo —tales como la muerte del artista, exposiciones individuales, etc.— eran recogidos por estas publicaciones. Si el acontecimiento era referido, se consultaban entonces todos los números disponibles de esa publicación en los que pudiese haber alguna alusión a la obra o a la persona de Dominguez Alvarez; en caso contrario, y tras un nuevo intento fallido, se desistía de seguir rastreando en la misma. Como quiera que este tipo de publicaciones suelen aludir casi exclusivamente a actividades artísticas celebradas en el distrito donde se edita, por lo general, la búsqueda resultó casi siempre infructuosa. Algunos casos excepcionales fueron estimulantes.

Dada la escasez de publicaciones propiamente artísticas, se consultaron también las revistas que tenían que ver con el mundo del espectáculo, especialmente las que estaban editadas en Oporto, aún a sabiendas de que sus títulos, o subtítulos, no incluían referencias a las artes plásticas —es el caso de *Manivela* (Oporto, 1931), *A Semana* (Oporto, 1931), *Panorama* (Oporto, 1933), etc.—. Muchas veces la búsqueda fue inútil, otras, pocas, dio resultado. Sin embargo, sí se consultaron todas las publicaciones de carácter literario o aquellas otras que sin serlo exclusivamente tenían una presencia destacada en el panorama cultural portugués, se editaran donde se editasen y abarcaran el periodo que abarcasen siempre que éste tuviese relación con nuestro trabajo.

Finalmente, reiterar que este apartado es intencionadamente fragmentario, y se justifica, tan sólo, con la pretensión de complementar y, en cierta manera, apoyar al conjunto de la investigación.

Igualmente ha sido fundamental para nuestro trabajo la consulta de la prensa diaria de información general. Puesto que era imposible el estudio pormenorizado de toda la prensa diaria (no sólo porque supusiese un trabajo ingente y desproporcionado, sino porque metodológicamente era desaconsejable dedicarle tanto tiempo a una fuente de

información que en caso de proporcionar algún dato, éste sería siempre de interés menor en el conjunto de nuestra investigación), se creyó oportuno consultarla parcialmente, pero siguiendo siempre un mismo criterio:

- 1. Consultar de manera completa y pormenorizada —hoja por hoja—, un único periódico, editado en Oporto, y publicado ininterrumpidamente desde 1925 hasta la actualidad.

- 2. Consultar parcialmente el resto de periódicos de información general, con particular atención a los editados en el norte de Portugal.

En el primer caso se optó porque el periódico elegido para una consulta completa y pormenorizada fuese *Jornal de Notícias*; las razones que nos llevaron a esta elección fueron:

- Abarca ininterrumpidamente todo el periodo de nuestro estudio

- En él colaboró, como comentarista de temas artísticos, Dominguez Alvarez. Esto nos llevó a pensar que, afectivamente al menos, estaría más próximo a incluir en sus páginas eventos en los que participase un colaborador; o, posteriormente, referencias a una obra que, de alguna manera, había estado, aunque muy parcialmente, relacionada con el periódico.

- Es un periódico de tirada nacional e interés general, pero radicado en Oporto. Como quiera que la mayor parte de los homenajes y exposiciones dedicados a Dominguez Alvarez se han realizado en esta ciudad, se pensó que éstos tendrían mayor relevancia en una publicación con sede en Oporto que en otra de características similares con sede en Lisboa. Así mismo, como a Domínguez Alvarez se le puede considerar un pintor portuense por excelencia, se supuso que un periódico editado en Oporto estaría particularmente atento a recoger en sus páginas los certámenes o acontecimientos que, celebrándose en cualquier parte del país, hiciesen referencia a temas o gente de Oporto.

- Se trata de una publicación de tirada considerable —en los años treinta se

presentaba como “el periódico de mayor tirada en el norte del país” y, actualmente, en los estudios generales de medios, aparece como el de mayor tirada nacional— y de contrastado rigor informativo

- Existe bibliografía suficiente sobre el *Jornal de Notícias*, como para tener de él una visión de conjunto, así como para poder conocer la evolución y orientación que este periódico ha tenido a lo largo de todo el siglo.

En el segundo caso, se optó por ir alternando trimestralmente las publicaciones consultadas, de tal manera que se pudiese tener una visión de conjunto de toda la prensa periódica, a la vez que una idea comparativa del tratamiento que los distintos periódicos daban a las artes plásticas y, en particular, a la obra de Dominguez Alvarez. Así, por ejemplo, el *Diario da Manhã* fue consultado desde 1 de octubre de 1943 hasta 31 de diciembre de 1943, sin que, aparentemente, hubiese motivo alguno para pensar que Dominguez Alvarez podía merecer tratamiento de noticia o comentario alguno; el trimestre siguiente, igualmente sin motivo aparente, se consultó, por ejemplo, *O Primeiro de Janeiro*, y así sucesivamente.

De esta manera se llevó a cabo un seguimiento, día por día, de la obra de Dominguez Alvarez desde 1929 hasta el año 2000, en al menos dos periódicos, pero manejando, sin embargo, muchas publicaciones.

Con este tipo de consulta se pretendía encontrar alusiones o noticias que pudiesen tener relación o interés con la obra o la vida de Dominguez Alvarez. Cuando se encontraba alguna referencia, por insignificante que fuera, se consultaban todas las publicaciones disponibles en esas fechas, con lo que se conseguía completar y contrastar la información inicialmente obtenida.

Obviamente, los acontecimientos susceptibles de ser reseñados en los diarios, tales como: el grupo *Mais Além*, exposiciones, premios, participación en eventos culturales, muerte del artista, aparición de libros o revistas dedicados a Dominguez Alvarez, etc. supuso la consulta pormenorizada de todas las publicaciones en las que pudiese haber alguna referencia a tales acontecimientos.

Por último, señalar que de entre todas las publicaciones consultadas para elaborar este corpus nos merece particular atención y agradecimiento el *Dicionário da imprensa periódica literaria portuguesa do século XX*, de Daniel Pires, tanto por la claridad de la información aportada, como por la organización de la misma. Lástima que su publicación tuviese lugar cuando ya estaba hecho gran parte de nuestro trabajo, de haber aparecido unos años antes nos hubiese aportado una ayuda inestimable, lo que demuestra la falta que esta obra hacía en el panorama bibliográfico portugués.

Publicación

ABC

Periodo

1928-1932 (1920-1940)

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilmado F.P. 60

Periodo estudiado

Todo

Comentario

Daniel Pires (op. cit. vol. 1, tomo 1, pp. 31-33) hace una presentación extensa de esta revista, de ahí hemos tomado los siguientes párrafos:

«Publicada en Lisboa el día 15 de junio de 1920, fue dirigida por Rocha Martins y editada por Fausto Vilar; a partir del nº 44, Carlos Ferrão asume la edición. Se publicó con regularidad hasta el número 580, de septiembre de 1931, siendo, sin embargo, el último, el nº 596, de marzo de 1940.»

«El lanzamiento del *ABC* tuvo aspectos originales: fue distribuido gratuitamente un número de muestra, con una tirada de 93714 ejemplares. Este número incluía una postal para que fuese devuelta por las personas que quisiesen suscribirse a la publicación. Constituyó un foro de debate, y publicó artículos decisivos de índole histórica. Merecen referirse el soneto de Gomes Leal "A sua biografia", y las portadas y las caricaturas de Stuart Carvalhaes, Emérico Nunes, Jorge Barradas y Roberto Nobre, diversos artículos de Rocha Martins sobre el conturbado periodo de la República, un cuento de Almada Negreiros, las cartas de Oliveira Martins y Eça de Queirós a Camilo Castelo Branco, la colaboración poética de Camilo Pessanha, la exuberante colaboración de Ferreira do Castro, las crónicas de Reinaldo Ferreira en la Unión Soviética, las fotografías poco comunes de Jaime Cortesão y de Raul Proença».

«Profusamente ilustrado, presentaba secciones de moda, grafología y deporte».

«Presentó también textos de Adolfo Coelho, António Correia de Oliveira, António Ferro, António Sardinha, Aquilino Ribeiro, Augusto de Santa-Rita, Beatriz Delgado, Câmara Lima, Camilo Castelo Branco, Carlos Ferrão, Eduardo Frias, Ferreira do Castro, Gago Coutinho, Gastão Sousa Dias, Gomes da Costa, Gomes Leal, Gomes Monteiro, Henrique Trindade Coelho, João de Barros, D. João de Castro, João Pedro de Andrade, Joaquim Manso, Manuel Arriaga, Manuel da Silva Gaio, Mário Domingues, Nogueira de Brito, Ramada Curto, Sousa Costa, Vitorino Nemésio.»

«Publicó un suplemento literario gratuito para los suscriptores, con cuentos de Aquilino Ribeiro, Conde de Sabugosa, D. João de Castro y João Grave, entre otros».

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Académico “Revista mensual de artes y letras”

Periodo

1929 (2ª serie)

Lugar de edición

Vila Nova de Gaia

Signatura

BPMP: P-B-3000

Periodo estudiado

Sólo la 2ª serie

Comentario

Se trata de una publicación escolar, propiedad del Colégio dos Carvalhos de Gaia, dirigida por João de Castilho Morais Sarmiento, José Júlio Almeida Maia y Manuel Rodrigues Pires y editada por Júlio de Morais Sarmiento. Es la continuación de una antigua publicación con el mismo nombre y de la misma institución, que reaparece para mantener las directrices de sus antiguos fundadores, que en su primer número dicen ser las de “buscar la elevación y la sinceridad en todos los trabajos de Pensamiento y Arte”.

En total se publicaron cinco números, el último en julio de 1929.

Colaboran, además de los directores y el editor, los autores Carlos Parreira, Horácio de Castro Guimarães, Carlos de Moorais, Horácio de Castro Guimarães, João de Castilho, Maria Augusta dos Santos Nogueira, Narciso de Azevedo, Xavier Fernandes, etc.

No hay ninguna alusión al movimiento *Mais Além*.

Publicación

Academos

Periodo

1930 (Del 22 de enero al 15 de marzo). Total: 4 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-140

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Revista inicialmente dirigida y editada por António Augusto Alvaes Correia de Melo y Carlos Barbosa de Sousa, respectivamente, estando la redacción a cargo de este último. A partir del número 3, Carlos Barbosa de Sousa asume también la dirección de la revista. Tenía su sede en la Avenida Fernando Magalhães (nº 295) y era impresa por la tipografía Moderna, Rua da Fábrica nº 50 de Oporto.

Cuenta con la que colaboran António Pereira Cardoso, Ramiro de Sá Coelho, A.C. Chaves, Rodrigo Evaristo Texeira, José de Silva Meireles, J. Mesquita, etc.

Ramiro de Sá Coelho, en el número 3, escribe sobre *O Desterrado* de Soares dos Reis

Mínima atención a las artes plásticas.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Acção "Seminario de la vida portuguesa"

Periodo

1936-1938 y desde abril de 1941 hasta mayo de 1949

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4243-G(1936-1938), J-4278-G y F-5141-48.

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Apareció primero como periódico y, tras tres años sin publicarse, reaparece como revista. Esta última fue dirigida primero por Manuel Múrias y después por Marques Mano de Mesquita, era propiedad de la Editorial Imperio y tenía como editor a Armando A. Martins de Figueiredo.

Se mostró siempre afín al Estado Novo, de hecho se le puede considerar el órgano de expresión de la Unión Nacional, el único partido consentido por el régimen. En sus páginas fueron frecuentes los elogios a Salazar y constantes las críticas y descalificaciones del pensamiento de izquierdas.

En sus páginas se reprodujeron textos de, entre otros, Alfredo Pimenta, Almada Negreiros, António Ferro, António Sardinha, Calvet Magalhães, Correia Marques, Cunha Leão, Fernanda de Castro, Joaquim Leitão, Júlio Dantas, Mussolini, Olavo d'Eça Leal, Pedro Homem de Melo, Raul Lino, Ruy Cinatti, Tomás de Figueiredo, etc.

De la crítica literaria se encargaron Carlos Queirós y João de Castro Osório. Y contó también con la colaboración, en el campo de las artes plásticas, de Fernando de Pamplona.

Se publicaron caricaturas de Emmérico Nunes y dibujos de Júlio Gil.

Bibliografía: PIRES, Daniel; *Dicionário da imprensa periódica literaria portuguesa do século XX (1941-1974)*, Vol. 1, Ed. Grifo, Lisboa, 2000, pp. 26-29.

Publicación

Acto "Fascículos de cultura"

Periodo

Octubre de 1951 y marzo de 1952. En total dos números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-4106

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Estos fascículos estuvieron dirigidos por António Quadros y Orlando Vicente.

En el número de presentación se dice: "No será esta publicación, como tantas que la historia de nuestra prensa registra, otro vehículo de influencias únicamente extranjeras que el diletantismo de los literatos o el pedantismo de los ensayistas pretenden justificar con las fórmulas gastadas de que es necesario abrir ventanas para admirar el espectáculo vistoso de lo que acontece por ahí fuera". Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 1, p. 30) dice que esta publicación "hizo defensa del idioma nacional, se manifestó 'contra las escuelas o movimientos literarios' (...) y abogó por la especificidad de la filosofía portuguesa, en su opinión, hostilizada por los pensadores más receptivos a las ideas extranjeras".

El primer fascículo contó con la colaboración de Ortega y Gasset, a quien se hizo una entrevista.

También colaboraron con esta publicación Alvaro Ribeiro, Augusto Frederico Schmidt, Benedetto Croce, Cunha Leão, Delfino Santos, José Blanc de Portugal, José Marinho, Raul Leal, Teixeira de Pascoaes, etc.

Se publicaron también en el primer número dos poemas inéditos de Mário Sá-Carneiro.

Contó con la colaboración plástica de Heim Senke, Couto Viana y Martins Correia.

Publicación

Ágora "Revista de cultura universitaria"

Periodo

Desde diciembre de 1935 a marzo 1936. En total 3 números

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-2938-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Revista editada en Coimbra y dirigida por José Leopoldo Lopes de Neiva y editada por José Mendes da Fonseca.

Presentó colaboraciones de Abílio Pereira da Silva, Agostinho de Campos, Amorím Girão, António Cruz, José Mendes da Fonseca, Redondo Junior, José Leopoldo Lopes de Neiva, etc.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Águia (A) "Revista ilustrada de literatura y crítica"

Periodo

Diciembre de 1910-mayo/junio de 1932

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2223-B

Periodo estudiado

Se han consultado las cuarta y quinta serie, en total, quince números.

Comentario

Presentamos esta publicación sirviéndonos de la información aportada por Daniel Pires (op. cit. vol. 1, pp. 183-185):

«La dirección de esta publicación a lo largo de sus 22 años de existencia conoció nombres consagrados: Álvaro Pinto, Teixeira de Pascoaes, António Carneiro, José de Magalhães, Leonardo Coimbra, Hernâni Cidade, Teixeira Rego, Sant'Anna Dionísio, Delfim Santos y Aarão de Lacerda. Perteneció la edición a Tércio de Miranda en los cuatro primeros números y a Álvaro Pinto hasta 1921, fecha en la que se marchó a Brasil y fundó una editorial con António Sérgio».

«A *Águia* se publicó coincidiendo con la implantación de la República, hecho que indica la preocupación por contribuir a la construcción de una sociedad más consecuente con los valores humanistas. Retomó la experiencia con los aires anarquistas de Nova Silva y del periódico *A Vida*. Se constituía en portavoz de la Renascença Portuguesa, sociedad que se manifestaba contra la abulia y el pesimismo nacional -una "apatía somnolienta de fraile bien cenado" (Teixeira de Pascoaes)- y luchaba por el estudio riguroso de nuestras raíces culturales, de la tradición, de la idiosincrasia portuguesa. Defendía aquella organización un "paganismo espiritualistas" (Leonardo Coimbra) y un "pensamiento saudosista" que se opusiera al "pensamiento quijotesco". Esta postura, como nos aseveró Jaime Cortesão, no se revelaba incompatible con las ideas modernas extranjeras, aunque António Sérgio así lo juzgase».

«La lucha contra el obscurantismo, contra las tinieblas de la ignorancia, fue, efectivamente, la piedra de toque de la Renascença Portuguesa: fundó cinco Universidades Populares, agitó culturalmente el país, editó profusamente, contando con los mejores autores de la época: Afonso Duarte, António Baião, António Sérgio, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra, Raul Brandão, Teófilo Braga, Wenceslau de Moraes, entre otros muchos.»

«De una escisión de Renascença Portuguesa, se formó el grupo Seara Nova, que se constituiría en revista en 1921».

La primera serie de la revista *A Águia*, está constituida por diez números (...) se caracterizó por excelente colaboración plástica: de dibujos de António Carneiro, Cervantes de Haro, Correia Diaz, Cristiano Cruz, Cristiano de Carvalho, Jaime Cortesão, João Augusto Ribeiro, João de Deus, Júlio Ramos, Luíz Filipe, Miguel de Unamuno, Sanches de Castro y Virgílio Ferreira.(...)

La segunda serie se compone de 120 números, durante la misma Unamuno fue corresponsal en Salamanca, y en ella se publicaron colaboraciones de Dórdio Gomes, Columbano, Saavedra Machado, Stuart Carvalhaes, Sousa Pinto, etc.

La tercera serie está compuesta por 60 números y en general se mantiene la colaboración de los números anteriores.

La cuarta (12 números) y quinta (3 números) series, incluyen la colaboración de José Régio, Leopoldo Fernandes, Adolfo Casais Monteiro, António Sérgio, Vitorino Nemésio, Agostinho da Silva, Branquinho da Fonseca, Carlos Carneiro, Teixeira Rego, António de Sousa, Teixeira de Pascoais, etc.

En los quince números consultados (los últimos) no se ha encontrado ninguna referencia explícita a Dominguez Alvarez

Publicación

Ainda "Hoja de poesía ilustrada"

Periodo

Enero de 1958. Número único

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-2938-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación impresa a dos colores, dirigida por André Ala dos Reis y editada por A. da Costa Pereira, con arreglo gráfico de Gaspar Albino.

En su breve nota de apertura, estos poetas afirmaban que con la presente publicación querían constatar que "pese a todo, la poesía todavía existe".

Contó con colaboración poética de Alberto Pimenta, André Ala dos Reis, António Simões, Augusto Mota, Fernando Subtil, Gaspar Albino; y línóleos de Augusto Mota.

No se ha encontrado nada sobre Dominguez Alvarez

Publicación

Ala Arriba “Órgano de la Unión Nacional”

Periodo

Empezó a publicarse en diciembre de 1927. Se seguía publicando en 1961.

Lugar de edición

Póvoa de Varzim

Signatura

BN: J-703-A

Periodo estudiado

1957

Comentario

Órgano del partido único União Nacional, este periódico empezó a publicarse en diciembre de 1927 como revista mensual, órgano y propiedad de la Sociedade de Defesa e Propaganda da Póvoa de Varzim. Después pasó a tener periodicidad semanal y tuvo como director, editor y propietario a Acácio Gomes Barroso.

Cuenta con las siguientes secciones: “Ala Arriba nas aldeias”, “Comentários”, “Cinemas” (se limita a informar de la programación cinematográfica de la localidad), “Desporto” y “Breves Notícias”.

Responde al patrón típico de los periódicos locales de estos años que dependían del único partido consentido por el salazarismo: União Nacional. Esto es: cualquier motivo es bueno para exaltar a Salazar o atacar al comunismo, se dan como noticias los fallecimientos y similares, se resaltan los “logros” de las personalidades locales, se informa profusamente de las actividades religiosas, se recogen las visitas de las personalidades políticas a la localidad, etc.

Raramente se habla de artes plásticas y cuando se hace es porque se recoge brevemente alguna noticia de calado nacional o porque se homenajea a algún pintor de la comarca.

No hay ninguna referencia a la anunciada exposición de Arte Moderna en Póvoa de Varzim en junio de 1957.

Publicación

Álbum Figueirense

Periodo

Desde junio de 1934 hasta mayo 1940. En total 43 números

Lugar de edición

Figueira da Foz

Signatura

BN: J-2913-B

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Publicación mensual dirigida y editada por João de Oliveira Coelho.

Trata sobre temas de historia, literatura, arte, ciencia, estadística, etc.

Cuenta con la colaboración, entre otros, de Cardoso Marta, Joaquim de Carvalho, Pedro Fernandes Romás, Pinto Loureiro y Rocha Madaíl.

Se han consultado números sueltos, en ninguna se ha encontrado nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Alma Académica “Quincenario literario y noticioso”

Periodo

Desde noviembre de 1931 hasta septiembre de 1933. En total 34 números.

Lugar de edición

Faro

Signatura

BN: J-2019(1)-M

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Esta revista publicada en el Algarve estuvo dirigida por Angelo Cunha y editada por Virgilio Guimarães.

Contó con la colaboración de Campos Monteiro, Cruz Malpique, José Dias Sancho, etc.

En el periodo consultado no encontramos ninguna referencia a nada relacionado con Dominguez Alvarez.

Publicación

Alma Académica "Revista quincenal de letras"

Periodo

Desde abril de 1935 a febrero de 1938. En total 12 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: PP-23682-V

Periodo estudiado

Se consultaron algunos números.

Comentario

Editada en Oporto por Antonio da Silva Coimbra y dirigida por Domingos A. Vieira, António José Dias y Francisco Lamas.

Además de los directores contó también con la colaboración de Amélia Vilar y Armando Bacelar.

Tenía como objetivo motivar a la juventud a la lectura.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Almanaque

Periodo

1959-1961. En total 18 números y un suplemento.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: P.P.10517-V

Periodo estudiado

Se han consultado algunos números, pero no la totalidad de los publicados.

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 39) hace la siguiente presentación de esta publicación:

“Revista financiada en Lisboa por J. A. de Figueiredo Magalhães, propietario de la Editorial Ulisseia, que era en teoría quien la dirigía. Estuvo animada por José Cardoso Pires y, eventualmente, por Luís de Sttau Monteiro. En total se publicaron dieciocho números y un suplemento. El consejo de redacción estaba constituido, además de por los escritores citados, por José Cutileiro, Baptista-Bastos, Augusto Abelaira y Alexandre O’Neill, encargándose de la orientación gráfica Sebastião Rodrigues y João Abel Manta. Las portadas pertenecieron mayoritariamente a Sebastião Rodrigues. Contó con Pilo da Silva como redactor-paginador, con fotografías de Armando Rosário, Eduardo Gajeiro, Mário Novais, João Martins y João Cutileiro, y también con los dibujos de João Abel Manta, Câmara Leme y de Pilo da Silva”.

Se publicaron textos o poemas, entre otros, de Alexandre O’Neill, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Guedes de Amorin, Irene Lisboa, João Gaspar Simões, José Gomes Ferreira, Keil de Amaral, Leitão de Barros, Manuel Ferreira, etc.

João Abel Manta, en el número 3, ilustra un texto de Aquilino Ribeiro; y Sá Nogueira, en el número 14-15, otro de José Cardoso Pires.

João Abel Manta escribió un par de artículos sobre “A arte muda e sorda de criticar”, y Lionello Venturi otro titulado “A arte moderna e os críticos”. También Sophia de Mello Breyner Andersen firmó un texto sobre Vieira da Silva.

En el periodo consultado no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguz Alvarez.

Publicación

Altitude "Boletín de literatura y arte"

Periodo

1939. Sólo se publican dos números, en febrero y abril.

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: M-5277(4)-M

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Editada en Coimbra, tiene como directores a Coriolano Ferreira, Fernando Namora, J.J.Cochofel y J. Namorado; y como editor a Augusto dos Santos Abranches.

Colaboran: João José Cochofel, Fernando Namora, Manuel de Fonseca, A. Ramos de Almeida, Aquilino Ribeiro, José Neiva, Mário Dionísio, Coriolano Ferreira, João Costa, Manuel de Azevedo, etc.

En sus páginas se elogia la revista *Presença*, de la que A. Ramos de Almeida dice que durante mucho tiempo fue la única hoja de arte vivo en Portugal.

Es de orientación neo-realista.

Ve con preocupación la derrota de los republicanos en la guerra civil española; la expansión del fascismo por Europa y su consolidación en Portugal.

Clara Rocha (*op. cit.* vol. 2, pp. 462-466) , en cuanto a la vertiente literaria, caracteriza a esta revista, de la que sólo salieron dos números, por su actitud antiromántica, por su telurismo (frente al modelo de Régio, que era una poesía del cielo, de lo divino) y por la presencia de algunas imágenes claves del Neo-realismo.

Sólo se publicaron dos números. La portada del número 2 incluía una reproducción de Homem da Cartola de Dominguez Alvarez (la otra portada es de Mário Dionísio):

- "Homem da cartola" Uma pintura de Alvarez, *Altitude*, nº 2, Coimbra, Abril 1939. p.1 (portada)

Publicación

Aqui e Além “Revista de divulgación cultural”

Periodo

Marzo/abril de 1945 a octubre de 1946

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-1921.

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de una “Revista de divulgación cultural”, publicada en Lisboa y que tuvo como director a Carlos A. Dias Ferreira, como orientador gráfico a José Espinho, como editor a Carlos Gouveia Pinto, como administrador a Francisco E. S. Rodrigues y como propietario a Felipe E. S. Rodrigues.

En el primer número se presenta como “una revista de gente nueva, de estudiantes universitarios que procuran, fuera de sus ocupaciones diarias, hacer algo diferente y grande”. Tiene como objetivos “escuchar todas las voces y después emprender su crítica sincera y desinteresada, esto es, imparcial” y se afirman como “una revista de Arte, Ciencia y Literatura”.

Los temas relacionados con las artes plásticas son tratados por Alberto Correia, A. B. A., F. Castro Rodrigues y José Noronha Gamito. La crítica teatral la realiza Luiz-Francisco Rebelo y los temas relacionados con la música Joly Braga Santos.

Como colaboradores gráficos tiene, entre otros, a Carlos Carneiro, Carlos Ribeiro, José Espinho, Ramon Rogent, B. Lázaro Lozano, Alfaro Siqueiros o Cândido Costa Pinto.

Son colaboradores literarios: Vitorino Nemesio, Maria Adelaida Macedo Correia, Manuel de Lima, Luis Filipe Cintra, Jacinto do Prado Coelho, José-Aurelio, Manuel de Fonseca, Jorge Ramos, José Régio, Sebastião de Gama, António Sérgio, David Mourão Ferreira, Joel Serrão, etc.

Mário de Vasconcelos escribe sobre el neorrealismo y Luis Francisco Rebelo sobre el sentido trágico en la obra teatral de F. García Lorca.

No existen referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Arte "Boletín de la Sociedad Nacional de Bellas Artes"

Periodo

1951

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5605-1-B.

Periodo estudiado

Los números 2, 3 y 4, que son los que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional

Comentario

Se trata de una publicación editada y propiedad de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en la que no consta el nombre de su director.

Presenta colaboraciones de Anjos Teixeira, António da Conceição Silva, F. Castro Rodrigues, João Couto, Keil de Amaral, Mário Dionísio, Pedro Anjos Teixeira, Pedro Guedes, Varela Aldemira, etc.

Se reproducen obras de Carlos Botelho, Constantino Fernandes, Van Gogh, Casanova, Domingos Rebelo, Canto da Maia, Lima de Freitas, Columbano, Emilio de Paula Campos, Abel Manta, Anjos Teixeira, Lagoa Henriques, Querubim Lapa, António Saúde, Mário Augusto, José Malhoa, Henrique Pousão, Silva Porto, Soares dos Reis, Tomaz de Anunciação, Alfredo Andrade, Alfredo Keil, João Vaz, Júlio Ramos, Júlio Pomar, Leopoldo de Almeida, Navarro Hogan, Dórdio Gomes, Álvaro Perdigão, Eduardo Malta, Lima de Freitas, etc.

Y está ilustrada con dibujos de Lima de Freitas.

Tiene como secciones habituales: "Ecos y notícias", "Exposições Individuais", "Livros", etc.

El número 4 es un número especial conmemorativo del cincuentenario de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

En los números consultados no aparece ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Arte e recreio “Revista quincenal de recreo y cultura”

Periodo

1934. Desde 1 de febrero hasta el 1 de abril de 1934. En total cinco números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-3104

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Editada por José Estevão, dirigida por M. Vaz Ferreira y administrada por João F. Diniz, en su número de presentación señalan que como “de norte a sur del país hay inmensas manifestaciones de actividad humana que no encuentran eco en la gran prensa”, *Arte e Recreio* surge para llenar ese vacío y “resaltar y dar publicidad a las actividades culturales o físicas practicadas por organizaciones modestas”.

Presta atención sobre todo a actividades recreativas, musicales y deportivas. Mínima atención a las artes plásticas.

No hay nada referido a Domínguez Álvarez.

Publicación

Arte Ibérica

Periodo

El primer número es de diciembre de 1996 y se mantiene en vigencia en la actualidad

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-10228. FCG: PA-194

Periodo estudiado

Completo.
Del año 2000 no pudieron consultarse los números 36 y 37 porque no existían en la FCG

Comentario

Dirigida por José Sousa Machado aparece en diciembre de 1996 y viene a rellenar el espacio dejado por la desaparición en abril de ese año de *Artes & Leilões*, de la que en cierta manera es continuadora. Esta publicación tiene como editores a Anísio Franco (Anticuarios e subastas), Carlota Montero (Fotografía), Delfim Sardo (Arte Contemporáneo), José Luiz Vázquez (Galicia) y Nuno Saldanha (Arte Antiguo); y como editores consultivos a Bernardo Pinto de Almeida y Joaquim Oliveira Caetano.

En el editorial de presentación, titulado “O rei morreu. Viva o rei!” y firmado por José Sousa Machado e Phillippe Nothomb, se advierte que *Arte Ibérica* es la refundación de *Artes & Leilões*, pero que pretende ser mucho más que eso, pues aspira a “potenciar las expectativas de los agentes culturales portugueses y españoles, en una perspectiva de diálogo ibérico”. En este sentido se añade: “Creemos en las ventajas de confrontar culturas diferentes, en esbatimentar las barreras nacionales, en contraponer a nuestras ideas, otras que las relativicen o las perfeccionen. Tenemos, por otro lado, la certeza de que difundiendo esta revista en el espacio geográfico ibérico, todos tendremos ventajas objetivas, en términos de visibilidad, de enriquecimiento cultural, de esclarecimiento espiritual ... y por qué no decirlo, de mayores posibilidades de promoción”.

El primer número está redactado indistintamente en portugués y en gallego dependiendo de la autoría de los artículos, y era intención de la revista, que ésta se publicase también en versión castellana para que pudiese difundirse por toda la Península. Son colaboradores de la misma desde el primer número Alexandre Melo, Francisco Tropa, Jorge Núñez Lodeiro, Jorge Pereira de Sampaio, Lourenço de Sousa, Manuel Oliveira, Mariana Ramírez, Ricardo S. M. B. Rodrigues, Rosário Sarmiento y Susana Cendán. También colaboran Alexandra Curvelo Campos, Ana Paula Machado, Anísio Franco, André Gonzaga, Ana Tostões, Bernardo Pinto de Almeida, Carlos Vidal, Catarina Campino, David Santos, João Pinharanda, Filipa Vicente, Inês Almeida Leite, João Texeira de Motta, Luis Gonçalves, Manel Clot, María Jesús Ávila, Maria João Fernandes, Nuno Lacerda Lopes, Pedro Lapa, Pedro Santa Bárbara, Pedro Sousa Lima, Robin Fior, Rui Afonso Santos, Sandra Vaz Costa,

En la sección “Proyectos”, como ya hiciera *Artes & Leilões*, se le ofrecen a distintos artistas jóvenes dos páginas de la revista para que presente sus proyectos, el primer número se lo ofrecen a Francisco Tropa, en los siguientes: João Queiroz, Gilberto Reis, Américo Filipe, Augusto Alves da Silva, Rui Toscano, Noe Sendas, João Paulo Serafim, Nuno Cera, Ana Luísa Ribeiro, Rigo, Fernando José Pererira, Paulo Pascoal, Paulo Brighenti, João Tengarrinha, Alexandre Conefrey, Daniel Malhão, etc. En 1990 dejó de estar vigente esta sección.

Reportajes sobre: Plástica gallega, anticuarios especializados de Lisboa, Féria de arte contemporáneo de Oporto 1997, Marina Abramovic, Peter Greenaway, Centro Galego de Arte Contemporánea, Jais Kounellis, Juan Muñoz, Alphonse Mucha, Max Beckmann, Museo de Arte Moderna de Sintra, Paula Rego, Reler Picabia, Arp Szenes, el POP de los sesenta, Picasso, J. Lee Byars, F. Botero, Jorge Molder, Gary Hill, John Chamberlain, Louise Bourgeois, Marlene, E. Arroyo, Marcus Raetz, Giacometti, Bernardo Marques, Kazou Ohno, J.P. Croft, Joaquim Rodrigo, Andreas Gursky, João Sarmento, Rokchenko, El Lissitzky, Richard Long, Además cuenta con las secciones: “Noticias”, “Libros”, “Exposiciones”, etc., en las que se hace un recorrido atento por la actualidad de las distintas actividades relacionadas con las artes plásticas. En las secciones “Leilões nacionais” y “Leilões internacionais”, se hace un resumen de lo más destacado de cada mes de la mayor parte de subastas artísticas que se realizan en Portugal y una reseña de los acontecimientos más sobresalientes de este campo en el mundo.

Publicación

Arte Peninsular "Revista mensual de arte"

Periodo

1929 (enero y abril/mayo). Sólo se publicaron dos números

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP P-B-2690.

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Se trata de una publicación bilingüe, en castellano y portugués, editada en Lisboa por Maria Adelaide Cruz y dirigida por Guerra Pais. Se publicaron sólo dos números y la dirección gráfica correspondía a José Pacheco.

Tenía como objetivos estrechar lazos entre escritores y artistas españoles y portugueses.

Fueron colaboradores Adolfo Salazar, António Ferro, Benjamim Jarnes, César M. Arconada, Carlos Carneiro, Fernanda de Castro, Francisco Pereira de Sequeira, Mário Saa, Miguel Pérez Ferrero, Nogueira de Brito, Viana da Mota, etc.

Tiene interés la crítica de Antonio Espina al pintor alemán Albert Ziegler, este mismo crítico se encarga de la sección "Actualidad Artística" donde se informa sobre el pintor boliviano Cecilio Gurmian de Rojas, José R. Blanco Recio, Pérez Herrero, Cardona, etc.

Presta igualmente gran interés por la literatura española (Azorín, Jorge Guillén, etc) y por la música (información sobre Ernesto Halffter, Claudio Carneiro, Joaquim Turina, etc.)

Ilustraciones de Carlos Carneiro.

Reseñable la gran preocupación e interés que se demuestra por Toledo, ciudad que en este momento era particularmente apreciada por una parte de la intelectualidad española y que DA va a pintar mucho.

Publicación

Arte Portuguesa

Periodo

1952

Lugar de edición

Oporto

Signatura

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Se trata de un boletín de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto, subvencionado por el Instituto para la Alta Cultura.

Con excelente papel y algunas ilustraciones, esta publicación presenta colaboración de Armando de Matos, Barata Feyo, Carlos Ramos, Joaquim Lopes, Mariano Guardabassi, Teixeira de Pascoais, entre otros muchos.

Ilustraciones de Joaquim Lopes.

En los números consultados no se ha encontrado nada sobre Dominguez Alvarez

Publicación

Artes

Periodo

Enero de 1946. Número único

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5605-2-B. BPMP: P/A/2287

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación de la que no consta director o editor perteneció a la Galería A. Molder.

En el número de presentación Alfredo Cândido dice tratarse de “una revista de propaganda artística”.

Colaboraron Alberto Souza, Alexis Correl, Alfredo Cândido, Américo Tavorda, Anselmo Ferreira, Correia da Costa, Eduardo de Faria, Francisco Taborda, entre otros.

En la misma se reprodujeron obras de Aires de Carvalho, Alberto Souza, Américo Taborda, Cândido Costa Pinto, Carlos P. Ramos, Gomes Martins, José Ribeiro, Maria de Vasconcelos, Mário Augusto, Mário Salvador, Max Braumann, Neves e Sousa, Ricardo Ruivo, Rocha Vieira, Soares dos Reis y Túlio Vitorino.

Reseñables: el artículo de Américo Taborda sobre Mário Augusto; un breve ensayo de Alexis Carrel sobre “O que é arte?”; el texto de Correia da Costa titulado “O resgate de um pintor: Ricardo Ruivo”; y la presentación no firmada de los artistas de la Galería A. Molder.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Artes e Coleções "Revista mensual de arte antiguo y moderno"

Periodo

Junio-julio de 1947

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-3525

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación editada en Lisboa por Artes & Coleções Lda, y dirigida por Carlos Quiroz, particularmente interesante para las artes plásticas.

En su número de presentación dice estar destinada "a los aficionados al arte y a los coleccionadores de todos los géneros, modalidades y categorías" y se compromete a ser "un órgano de esclarecimiento y divulgación de los valores artísticos, antiguos y modernos, tanto nacionales como extranjeros, buscando despertar y animar el gusto, o incluso la pasión por coleccionar".

Textos de Augusto Cardoso Pinto, Francisco de Melgar, Francis Spar, Francisco de Melgar, Adriano de Gusmão, Carlos Quiroz, Noberto de Araujo, J. Nunes Ribeiro, Luís Reis Santos, etc.

Presenta colaboración gráfica del escultor Francisco Franco, de Maria Keil y de Bernardo Marques. Se reproducen obras de Velázquez, J.L. Fontanilles, Suzanne Valeron, Tausin, Abel Manta, Hein Semke, Fontanarosa, Maillol, Seurat, Chicharro, Goya, Noël, Tony de Bergue, Delerive, António Lino, Palmeiro, António Manuel da Fonseca, Largillière, entre otras, además de un busto de Vazquez Díaz realizado por João Fragoso.

Francisco de Melgar escribe sobre el movimiento artístico español, y Francis Spar manda crónicas desde París sobre las exposiciones celebradas en la capital de Francia.

Adriano de Gusmão en la sección "Impressões críticas" escribe sobre "O Salão de Primavera", "A Segunda Exposição das Artes Plásticas", "A 5ª Exposição do Grupo de Artistas Portugueses", "Exposição de anatomía artística" y "As 20 melhores obras do ano".

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Artes Gráficas

Periodo

Enero-diciembre de 1930. En total tres números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2173

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta revista, editada en Oporto y propiedad de A. Rodrigues Lda., apareció en enero de 1930

En su primer número, en el artículo de presentación, dice que viene a “preencher uma laguna”, pues hacía mucho tiempo que en Portugal se echaba en falta “una revista gráfica, que fuese un archivo técnico de las industrias de la especialidad, portavoz de todos los progresos realizados día a día, interesante para el lector profesional con un objetivo lógico y útil”. Es de distribución gratuita y está destinada a los trabajadores de las artes gráficas.

Colaboradores: Manuel Pedro, Manuel Adonais, Marques Abreu, etc.

Reproduce obras de Joaquim Lopes y Alberto Ayres de Gouvêia.

Publicación

Artes & Leilões "Revista Bimestral de Artes Plásticas y Subastas"

Periodo

1989 - abril 1997. En total 39 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-6497CAM/FCG: PAN 20

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Empieza a publicarse en 1989, siendo el primer número de octubre-noviembre de ese año. Tiene como director a José Pedro Paço d'Arcos, como directores ejecutivos a António Bacalhau y José Sousa Machado, el director internacional es Kevin Power y el director gráfico Paulo Seabra.

En el editorial de presentación, J. P. Paço d'Arcos escribe que tras varios años recorriendo "los perímetros del mundo y del arte", ha observado, por una parte, el desinterés que se tiene fuera por el arte portugués y, por otra, el desconocimiento que del arte de fuera se tiene en Portugal, lo que unido al escaso interés e insuficiente conocimiento que los portugueses tienen del arte portugués, justifica "la absoluta necesidad de esta revista de arte".

Esta publicación presenta colaboraciones de Alexandre Melo, António Bacalhau, António Cerveira Pinto, António Rodrigues, Bernardo Pinto de Almeida, Calos Barroco, Chaké Motossain, Daniel Blaufuks, Daniela Carvalho Garcia, Eduardo Paz Barroso, Francisco Hipólito Raposo, Fernando Calhau, Gail de Avillez, Gerardo Burmester, Gustavo de Almeida Ribeiro, Idalina Conde, Inês Gonçalves, João Pinharanda, José Luís Porfírio, José Sousa Machado, Juan Fontcuberta, Kevin Power, Laura Castro Caldas, Lurdes Féria, Margarida Bon de Sousa, Margarida Viegas, Maria João Fernandes, Maria de Lourdes Lima dos Santos, Maria do Carmo Serém, Paulo Cintra, Paulo Roberto, Paulo Varela Gomes, Pedro Miguel Frade, Pedro Vasconcelos, Rui Mário Gonçalves, Ruth Rosengarten, Silvia Chicó, Tereza Coelho, Valente Alves, Vasco Graça Moura, etc

El primer número incluye un extenso artículo de Kevin Power sobre el arte español, titulado "Arte española: flujo e refluxo" y una entrevista de este mismo autor a José María Sicilia. En números siguientes se entrevista a Joaquín Rodrigo, Allan Mc Collum, António Charrua, Fernando Lanhas, Franco Maria Ricci, Julião Sarmiento, Michelangelo Pistoletto, Manuel Casimiro, Perejaume, José de Guimarães, Albuquerque Mendes, Lourdes Castro, Leonel Moura, Adami, Richard Serra, Helena Almeida, Albano Silva Pereira, António Franco Dominguez (director del MEIAC-Badajoz), etc.

Interesante el reportaje de Margarida Viegas que aparece en el primer número titulado "Quem é quem no mundo dos leilões", que hace un repaso por la situación de las subastas de arte en Portugal en ese momento (en el número 19 vuelve a hablar de lo mismo). En general, se da bastante información sobre anticuarios y subastadores de arte.

En la sección "Perfil" se presenta a distintos pintores: Pedro Chorão, Rui Sanches, António Dacosta, Eduardo Batarida, Julião Sarmiento, Justino Alves, Gerardo Burmester, Sigmar Polke, Graça Morais, Rocha da Silva, Gâetan, Rui Chafes, Ana Jotta, etc. Y en la sección "Proyecto", ofrece a jóvenes artistas espacio para su expresión. Presenta portadas de Paulo Seabra, Fernando Brito, Pedro Portugal, Julião Sarmiento, Pedro Proença, Vieira da Silva, Leonel Moura, Graça Morais, Jorge Moldes, Arman, Alda Nobre, Francisca Cruceiro da Costa, Rui Serra, Ângelo de Sousa, El número 3 incluye un dossier sobre los años 80 en Portugal, el nº 6 sobre Andy Warhol, el 12 una crítica de Carlos Vidal a Tàpies, el 14 un estudio de Ruth Rosengarten sobre Rembrandt, en el 16 otro de Eurico Gonçalves sobre el arte portugués de los años 50, en el 18 un dossier sobre Pedro Cabrita Reis, en el 19 un texto de Ferran Escoda sobre la vanguardias en Cataluña, en el 20 un texto de Rui Mário Gonçalves sobre el arte del retrato, etc.

Durante algunos números publicó una sección titulada "Supermercado", un espacio del que disponían los lectores para la compra, venta, intercambio, etc, de obras de arte. Durante toda la publicación mantuvo la sección "Veinte mais nacional e internacional" en la que aparecían calificados los veinte cuadros más cotizados en las distintas subastas de arte tanto portuguesas como internacionales. La obra de Dominguez Alvarez *Casário* (óleo/tela, 36,7 x 23,5) apareció en bastantes números dentro de esta lista, sobre todo los primeros años, por haber alcanzado en la subasta de *Leiria & Nascimento* del 7 de abril de 1987, el precio de 7.150.000 escudos (la misma aparece reproducida en el nº 7, diciembre enero [1990-1991], página 114).

Formó parte del grupo multimedia Semanario, y tras su desaparición en abril de 1997, de alguna manera, volvió a aparecer con el nombre *Arte Ibérica*, si bien, no se trata de la misma publicación.

Publicación

Artes Plásticas

Periodo

1990-1993. Primer número en julio 1990, último en febrero/marzo 1993.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

FCG: P-A-156

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación, de periodicidad mensual, con un precio de 500 escudos y sesenta páginas en color, apareció en julio de 1990. Dirigida por Jorge Botelho Moniz, tenía como editor a Afonso Almeida Brandão, que se había encargado anteriormente de la redacción de la desaparecida Artista.

La nueva revista se presentaba como "Independiente, de informaciones rigurosas y elaborada por un equipo de profesionales competente". Y en su editorial de presentación, su director, Jorge Botelho Moniz se lamentaba: "No cabe duda de que poseemos artistas de indiscutible calidad y que serían sobradamente conocidos si no hubiesen nacido en tierras lusas. La insuficiente cultura artística de gran parte de nuestra gente, la "psicose" maldiciente de ciertos sectores que transforman casi siempre lo que es portugués en menos apetecido que aquello que viene de fuera y la poca difusión y apoyo oficial a nuestras artes, en nada contribuyen a evitar tales faltas y defectos". Por ello considera que "será, así, una de nuestras principales apuestas, contribuir para que de nuevo haya el interés y la curiosidad por lo que es nuestro, desarrollando el cultivo, el aprecio y el espíritu de coleccionismo de nuestras obras".

Igualmente, añade, "pretendemos ser también un 'palco abierto', sin compromisos y exentos de tendencias, intereses o escuelas, para análisis y defensa de las preocupaciones que se ponen al servicio del sector creativo, de forma que se alerte e influya en todos aquellos que de alguna manera puedan intervenir o contribuir para una mayor divulgación de las artes portuguesas". Sin olvidar, por otra parte, "a la innovación y a la juventud que será a fin de cuentas el presente del mañana de nuestro arte".

El primer número, con portada y diseño gráfico del título de la autoría de Alfredo Luz, incluye artículos sobre Gil Texeira Lopes, Querubim Lapa, Álvaro Carneiro, Luis Dourdil, Espiga Pinto, etc.

A partir del número 20 (octubre-noviembre de 1992) pasa a llamarse *Artes Plásticas e Decoração*, y pasa a ser dirigida por Lourdes Féria. La nueva directora en su editorial de presentación señala que "la revista surge ahora con otro rostro" y también con otras intenciones y que la información será tratada de forma más periodística. Sin embargo en el número 22, el último, nuevamente vuelve a llamarse Artes Plásticas, y en su editorial, firmada por el antiguo director Jorge Botelho Moniz, se reconoce que el proyecto anterior ha sido un fracaso.

Colaboradores: A. Almeida Brandão, Carlos Lança, Chaké Matossian, Dora Ribeiro, Edgardo Xavier, Emídio Rosa de Oliveira, Eurico Gonçalves, Fernando Barciela, Joaquim Matos Chaves, Joaquim Saial, João Isidro, João Luís Costa, José António Cristovão, José Meco, Lima de Freitas, Mário Nunes, Osvaldo de Sousa, Quirino Texeira, Rafael Godinho, Rocha de Sousa, Rogério Ribeiro, Rosita Gouveia, Rui Mário Gonçalves, Serafim Ferreira, Sérgio Mourão, Shabnam Gulamhussen, Veríssimo de Melo (Brasil),

Reportajes sobre António Areal, António Carmo, António Charrua, Canto da Maia, Cargaleiro, Dórdio Gomes, Eduardo Luiz, Eurico Gonçalves, Francis Bacon, Fred Kradolfer, Graça Morais, João Abel Manta, João Sant'Iago, Jorge Martins, Lasar Segall, Luís Camacho, Magritte, Manuel Amado, Nuno San Payo, Rui Chafes, Thomaz de Melo, Victor Palla, etc. Con motivo del segundo aniversario de la revista, se publica un número especial, con particular atención a la obra de Vieira da Silva. El número 12 presta atención especial a Júlio Resende.

El pintor y crítico Carlos Lança coordina la información procedente de las actividades artísticas de Oporto.

Concede gran atención a la actividad desarrollada por las galerías, incluyendo reportajes fotográficos de inauguración de exposiciones, entrevistas a galeristas, premios, presentaciones, etc.

Publicación

Artes Plásticas “Análisis, crítica, ensayo e información”

Periodo

Octubre 1973-diciembre/enero77. En total se publicaron ocho números

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP:P-B-753

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Revista editada en Oporto dirigida por Egídio Álvaro y secretariada y editada por Jaime Isidoro. Tenía periodicidad mensual y contaba con un consejo de redacción compuesto por Egídio Álvaro, Lima de Freitas y Rocha de Sousa.

Se centra exclusivamente en las artes plásticas, es en blanco y negro y está muy ilustrada. Su consulta es imprescindible para el estudio de las mismas en la década de los setenta.

Tiene como colaboradores a Alfredo Queiroz Ribeiro, Ângelo de Sousa, Anne Tonche, Egídio Álvaro, Fernando Lanhas, Giovanni Joppolo, Jaime Ferreira, Lima de Freitas, Oystein Hjort, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, Ruggiero Bianchi, Sallate Tavares, Yann Pavie, etc.

Se muestra particularmente atenta a las exposiciones que se realizan en esos momentos encargándose generalmente de las críticas: Egídio Álvaro en Oporto, Rocha de Sousa en Lisboa, Mirella Bandini en Turim, Alfredo Queiroz Ribeiro en Londres y Patrick le Nouène en París.

Cuenta con la sección “Noticiário-Imformações-Acontecimentos” en la que informa brevísimamente sobre lo que se está haciendo en todo el país.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez ,aunque en el número 2 (enero 1974) se reproduce un acuarela de su autoría, sin título, con motivo de la exposición “Aguarela Um” que tenía lugar en la Galería Paisagem de Oporto.

Publicación

Asas “Quincenario de las alumnas del Liceo Carolina Michaëlis”

Periodo

Desde abril de 1937 hasta julio de 1938 (último número consultado)

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicada en Oporto, se trata de una publicación escolar, dirigida por Maria Alice Tâmega de Almeida y editada por Maria Helena Rocha Pereira, que es quien se encarga de coordinar la redacción de la revista.

Significativo para conocer los valores a los que debía responder una muchacha en 1937, es el artículo de Adelaide A. S. de Oliveira titulado “Valorização da rapariga sob o ponto de vista profissional, social e moral” que aparece en el número 2.

Mínimas referencias a las artes plásticas y ninguna a Dominguez Alvarez.

Publicación

Atlântico "Revista luso-brasileña"

Periodo

1ª serie: 1942-1945; 2ª serie: 1946-1948; 3ª serie: 1949-1950.

Lugar de edición

Lisboa-Río de Janeiro

Signatura

BN: F-5459

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 1, p. 65-69) hace la siguiente presentación de esta publicación:

"Revista luso-brasileña publicada en Lisboa y en Río de Janeiro, fue fundada por António Ferro y Lourival Fontes, secretariada por José Osório de Oliveira, y dirigida artísticamente por Manuel Lapa. La edición perteneció al Secretariado da Propaganda Nacional y al Departamento de Imprensa e Propaganda, con sede en las referidas ciudades (...).

La revista pretendió establecer una plataforma entre Portugal y Brasil, reafirmar todo lo que de común existe entre los dos países. 'Una reza, dos naciones, un mundo, he aquí nuestra leyenda, nuestra bandera', sintetiza António Ferro en la nota introductoria.

Estaba constituida por tres secciones: ensayo, creación y crónica o crítica de carácter musical, literario o plástico (...).

Presentaba excelente colaboración gráfica, contando con algunos de los artistas portugueses y brasileños más representativos: Abel Manta, Almada Negreiros, António Dacosta, Bernardo Marques, Cândido Portinari, Jorge Barradas, Júlio, Manuel Ribeiro de Pavia, Stuart Carvalhães, Vieira da Silva, entre otros. En el ámbito plástico, incluyó también trabajos de António Duarte, Arpad Szenez, Barata Feio, Carlos Botelho, Cícero Dias, Cristiano Cruz, Diogo de Macedo, Dordio Gomes, Estrela Faria, Francisco Franco, Frederico George, Jorge de Lima, José de Lemos, Leopoldo de Almeida, Lino António, Magalhães Filho, Manuel Lapa, Martins Correia, Miguel Barbarias, Neves e Sousa, Paulo Ferreira, Roberto Araújo, Sarah Affonso y Tom".

En los números consultados no hemos encontrado ninguna referencia ni colaboración de Dominguez Alvarez.

Publicación

Atlântida “Revista literaria y de crítica”

Periodo

Desde marzo de 1929 hasta enero de 1930. En total siete números.

Lugar de edición

Ponta Delgada

Signatura

BPMP: P-B-3000

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Dirigida y editada por Manuel Barbosa, en Ponta Delgada (Azores), tiene como redactores a José Júlio Ramos, Júlio Cabral y Virgílio d’Oliveira. Surge, según dice en su primer número, “con la convicción de que muchos aspectos de la vida “açoriana” merecen una apreciación más justa y desapasionada que la recibida en la prensa local”.

Empezó siendo mensual y en total salieron siete números, el último en enero de 1930.

Además de los redactores, se publican textos de Meneses Bras, Oliveira San Bento, Vasconcelos Cesar, Júlio Augusto, etc.

Es, sobre todo, una publicación literaria y no encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Aurora do Lima "Bi-semanario independiente. Decano de los periódicos de provincia"

Periodo

Desde 1855.

Lugar de edición

Viana do Castelo

Signatura

BN: J-2201-G. BPMP: XI-5-1

Periodo estudiado

1939: Diciembre.
1940: Completo.
1941: Enero-febrero.

Comentario

Este bisemanario editado por Isidoro Paço Viana tenía su sede y redacción en el número 207 de la Rua Manuel Espregueira de Viana do Castelo. Era propiedad del heredero Bernardo Silva y tenía como director a Felipe Fernandes. El primer periódico con este nombre comenzó a publicarse en 1855, luego, tras algunas vicisitudes desapareció y volvió a publicarse en enero de 1901. Finalmente volvió a reaparecer en junio de 1902, ya con un carácter definitivo que le llevó a ser durante mucho tiempo el periódico de provincias más antiguo de Portugal.

Se ha consultado preferentemente para estudiar todo lo referido a la IV Missão Estética de Férias.

También ha sido de utilidad para el estudio de la exposición que este grupo realizó en Viana do Castelo en septiembre de 1940.

Publicación

Aurora "Revista mensual de sociología, ciencia y arte"

Periodo

1929

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-A-1121 ó COR-292

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Dirigida por Abílio Romero y editada por Fernando Barros, se trata de una publicación anarquista, aparecida en Oporto en septiembre de 1929. En su número de presentación reconoce que pese a todo el empeño puesto "esta obra no satisface nuestra ansia insaciable de perfección y belleza" y que la misma es "absolutamente insuficiente para introducir en ella todo lo que hay que decir y esclarecer sobre la humanísima idea libertaria, objeto de tanto odio y de tanta calumnia".

Presta gran atención a todo lo relacionado con la educación (en varias ocasiones se alude a la figura y al ejemplo de Ferrer Guardia), ya en su primer número, al dirigirse a los lectores que no tengan interés en subscribirse a la publicación, dice "Si por cualquier circunstancia no quisieras subscribirte a *Aurora*, todavía tienes una forma de prestarle servicio: es devolver este primer número sin demora, sin ensuciarlo y sin quitar el nombre que va en la cinta, sobre el que basta poner "devuelto". Con todo, léela primero; no cuesta nada... Y si su contenido te hace reflexionar unos momentos, daremos por bien empleados los cuatro centavos del sello...

No hay alusiones a las artes plásticas ni al grupo *MaisAlém*.

Publicación

Aventura "Revista bimestral de cultura"

Periodo

Desde mayo de 1942

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5414 y Microfilmado. **BPMP:** P-A-196.

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Tiene como director y editor a Ruy Cinatti y como redactores a Eduardo Freitas da Costa, José Blanc de Portugal, Jorge de Sena, Manuel Braancamp Sobral; y como secretarios de redacción a João de Mattos Chaves, Constantivo Varella Cid, António Martins Alves.

En el número 1, mayo de 1942, se presenta como una revista con mentalidad nueva, diferente y antagónica, al encuentro de una nueva era de la que será futura substancia. En su orientación espiritual se define como católica no confesional .

Presenta colaboración gráfica de Almada Negreiros, António Dacosta, António Pedro, Santa Rita Pintor, Amadeu de Souza-Cardoso y Cicero Dias.

Diogo de Macedo publica, con el título "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", un estudio detallado del Modernismo, particularmente interesante y de gran valor documental.

En cuanto a la colaboración literaria, presenta textos de Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, António Pedro, Armand Guibert, Caralos Quiroz, Cecília Meireles, João Alves, Jorge de Sena, Patrice de la Tour du Pin, Ribeiro Couto, Ruy Cinatty, Sofia de Mello Breyner, Vitorino Nemésio, etc.

La crítica literaria corre a cargo de Jorge de Sena, Guilherme de Castilho, J. Blanc de Portugal, Pedro de Moura. Del teatro se encarga Luiz Forjaz Trigueiros, y João de Freitas Branco, Mário Santos y Santiago Kastner escriben sobre música.

El número 2 está dedicado al centenario del nacimiento de Antero de Quental y al cincuentenario de la muerte de Arthur Rimbaud.

Publicación

Bandarra Sucesivamente: "Revista literaria", "Artes y letras ibéricas" y "Artes y letras"

Periodo

1953-1964

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-1333-A; BPMP: P-B-2928

Periodo estudiado

1953, 1954,
1961-62
No existe 1963

Comentario

Esta revista, publicada en Oporto, contó con tres series:

La primera serie, desde enero de 1953 hasta junio de 1960, tuvo como director a Augusto Navarro y como editor a Bertrand Neves hasta el número 49; que después fueron sustituidos por António Rebordão de Navarro y Egito Gonçalves.

Desde un principio se propuso aproximar a los escritores y artistas ibéricos, en la convicción de que era necesaria la convivencia y el intercambio cultural entre los dos países ibéricos. De ahí que prestara siempre gran atención a la cultura española, sobre todo a la poesía: Gabriel Celaya, Ángel Crespo (que es su representante en España), Vicente Campinas, Celso Emilio Ferreiro, Juan Goytisolo, etc.

A partir del número 25 (enero 1955), con el subtítulo "Artes y letras ibéricas", pasó a publicarse simultáneamente en España y Portugal, desde donde era distribuida a Brasil y a las repúblicas sudamericanas. Ángel Crespo fue nombrado a partir de entonces director en España.

Se ilustra con dibujos de Júlio, António Quadros, A.R. N., Hansi Stäel, António Rebordão Navarro, y de los españoles A. Fernandes Molina, Laguardia, García Donaire, E. Nuñez Castelo, J. L. Aguado, Madrilley, Ángel Crespo, Ricardo Baeza, S. José, Gregorio Prieto, etc

Interesante es la preocupación que muestra por divulgar poetas africanos de lengua portuguesa como José Craveirinha, Rui Knopfi, Rui Nogar, Noémia de Sousa o Idílio Rocha, lo que según Daniel Pires (Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX, Ed. Contexto, Lisboa, 1986, p. 82), era poco frecuente en esos años. Así mismo mostró interés en establecer contactos con la literatura española a través de originales o traducciones de Ángel Crespo, Gabriel Celaya, etc (Simbolismo, Modernismo e vanguardias, IN/CM, Lisboa, 1982, p.253)

Fueron colaboradores literarios de la primera serie Álvaro Manuel Machado, Ángel Crespo, António Manuel Couto Viana, António Quadros, Fernando Assis Pacheco, Luís Veiga Leitão, Guedes de Amorim, etc. También se publicaron textos de Nicolás Guillén, T.S.Eliot, Cesário Verde, Paul Éluard, Gloria Fuertes, Celso Emilio Ferreiro, etc.

La segunda serie, cuatro números, va desde la primavera de 1961 a la primavera de 1962. En ella, entre otros, colaboraron Jorge Listopad, António Ramos Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Melo e Castro, Massaud Moisés, etc. También colabora en los tres primeros números Juan Goytisolo y en el segundo Juan García Hortelano con un artículo titulado "Conversa com os autores de 'Caminando por las Hurdes'".

El número 25 está dedicado a Federico García Lorca.

De la tercera serie, ya con el subtítulo "Artes y letras", se publicaron dos números, el último en 1964. Colaboraron Ingmar Bergman, João Rui de Sousa, Vasco Graça Moura, Jorge Listopad, etc.

Publicación

Bazar das Letras, das ciências e das artes (Suplemento literario de “A Voz”)

Periodo

1936-1961

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-68

Periodo estudiado

1940. 1941. 1942. 1943. 1958.

Comentario

Suplemento de cultura del diario *A Voz*, tenía carácter semanal, y se publicó desde 1936 hasta 1961 siempre bajo la dirección de Pedro Correia Marques.

En él colaboraron Álvaro Maia, Caetano Beirão, Cardoso Marta, F.A. de Oliveira Martins, Manuel Murias, Mario Lyster Franco, Hernani Monteiro, José Bruno Carreiro, Queiroz Veloso, etc.

Incluía la sección del Padre Allyrio de Melo (Fr. Alberto Mínimo) titulada “Artes e Letras: Tal vez não saiba...” sobre curiosidades de lo más diverso referidas al campo de la cultura.

Carlos de Brito Leal publica durante varios números (1953) la sección “Por terras de Além-Minho”, dedicada a “As catedrais da Galiza”.

Presta más atención a la historia y a la historia de la literatura que a las artes plásticas. En el periodo estudiado, la temática está siempre relacionada con el pasado y raramente ofrece información sobre temas de actualidad, excepto en la sección “As artes e as letras em Portugal no mes de ...”, en el que Mécia Mouzinho de Albuquerque hace un repaso mensual por los acontecimientos más destacados de ese mes (normalmente conmemoraciones) en la cultura portuguesa.

Esta publicación sólo se consultó de manera parcial. Dados los objetivos de nuestra investigación y el tipo de información que ofrece el suplemento, no se creyó conveniente consultarlo en su totalidad.

Publicación

Boletim de Informação Cultural Espanhol

Periodo

Empieza en abril 1956

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Se trata de un boletín de información publicado por la embajada de España y escrito en portugués. De periodicidad quincenal, trata sobre noticias del ámbito artístico, literario y cultural. Además de informar aspira a convertirse en instrumento de intercambio fraternal entre los dos países peninsulares.

Las relaciones culturales ocupan gran parte del texto.

En los números consultados no se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Boletim Municipal da Câmara Municipal de Vila do Conde

Periodo

Desde el nº1 de 1960 al número 8 de 1973

Lugar de edición

Vila do Conde

Signatura

BPMP: P-B-2869

Periodo estudiado

De 1960 a 1973.

Comentario

Se trata de una publicación creada por el Ayuntamiento de Vila do Conde para defender y divulgar su patrimonio cultural.

Se tratan temas de arqueología, etnografía, historia, literatura, arquitectura, pintura, etc.

Aparecen textos de José Régio, Jaime Cortesão, Joaquim Pacheco Neves, Reynaldo dos Santos, António Cruz, Carlos Pinto Ferreira, António José de Sousa Pereira, A. Coutinho Lenhoso, Bertino Daciano, Serafim das Neves, Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, Armando Leça, João Maria dos Reis Pereira, Flávio Gonçalves, Luís Crespo Fabião, A. A. Gomes Amorim, etc.

En el número 6, de 1968, António Sousa Pereira y José Régio escriben sobre la pintura de Júlio con motivo de la exposición que este artista realizó en la localidad.

No se han encontrado referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Brasil Cultural "Revista de la Biblioteca Gonçalves Dias, Anexo del Consulado General de Brasil en Oporto"

Periodo

Desde diciembre de 1947 hasta agosto de 1948. En total cuatro números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-5438-B. BPMP: P-A-1908

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 1, p. 115-116) hace la siguiente presentación de esta publicación:

"Revista de la Biblioteca Gonçalves Dias, dirigida y editada por Renato de Mendonça (...). Dar a conocer la producción literaria portuguesa y brasileña e incrementar el diálogo entre ambas naciones en el dominio cultural eran los objetivos expuestos en el programa. La referida biblioteca, dirigida por Renato de Mendonça, tuvo la colaboración de intelectuales portugueses asentados en Oporto, entre los que se contaban A. Mendes Correia, Alberto de Serpa, António Ramos de Almeida y João Campos.

Jorge de Sena firmó 'Cultura Lusitana' (1/3), Jaime Brasil 'Um crítico de arte brasileiro no vaticano', Adolfo Casais Monteiro 'Sobre o Meloque Ricardo e Usina de José Lins do Rego'. El último número fue completado íntegramente con artículos sobre la música brasileña y portuguesa. Revista en la que predomina el ensayo de carácter histórico o literario, presentaba también un "noticiero", así como apuntes bibliográficos.

Otros colaboradores: A. Magalhães Basto, A. Mendes Correia, Alberto de Serpa, António Ramos de Almeida, Argeu Guimarães, Armando Leça, Cleofe Person de Matos, Eurico de Nogueira França, Fernando Pires de Lima, Hugo Rocha, João de Barros, Joaquim Álvares, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, M. Paulo Filho, Manuel Joaquim, Mário de Andrade, Nuno Simões, Pimentel Gomes y Renato de Mendonça".

Presenta una única colaboración gráfica de Carlos Carneiro.

Está ilustrada, además de las reproducciones fotográficas, con dibujos de José Luíz.

No hemos encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Brotéria

Periodo

Desde 1902 y sigue publicándose en la actualidad.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2557

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Fundada en 1902 por profesores jesuitas, tenía entonces el subtítulo “Revista de Ciências Naturais e do Colégio de S. Fiel, y con este nombre se pretendía homenajear al botánico portugués Felix de Aveal Brotero (1744-1828). Refundada en 1925, con el subtítulo “Fé-Ciências-Letras”, substituido después por el de “Revista Contemporânea de Cultura” y más tarde por el de “Cultura e informação”.

En 1994, empezó una nueva serie cuya parte artística está coordinada por Emília Nadal.

A lo largo de su dilatada publicación ha tenido muchos e importantes colaboradores: Teixeira de Pascoais, Eduardo Lourenço, Diogo de Macedo, José Leite de Vasconcelos, Antonio Tabucchi, Abel Guerra, Alfredo Antunes, António Leite, Cabral Ferreira, Castelo Branco Chaves, F. Pires Lopes, Hipólito Raposo, Jesús Herrero, João Ameal, João Maia, José Bento, José Luis Porfírio, Luís Filipe Barreto, Luís Mourão, Magalhães Basto, Manuel Antunes, Manuel Múrias, Maria Vitalina Leal de Matos, Miller Guerra, Nuno de Sampaio, Pires de Lima, Salette Tavares, Serafim Leite, Silva Tarouca, etc.

Existe un índice onomástico, ideográfico e bibliográfico que abarca desde 1925 a 1962, publicado en 1965 (628 páginas).

En los números consultados no se ha encontrado nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Capa e Batina "Quincenario académico"

Periodo

Del 20 de febrero de 1930 al 26 de octubre de 1931. En total diez números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-141

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación dirigida por Orlando Quintans Alves de Sá y Rodrigo Evaisto Teixeira y editada por António Cândido do Chaves, encargándose de la redacción Joaquim Ferreira Marinho.

Se publican cuentos, anécdotas, curiosidades, poemas, etc.

Contó con la colaboración de Joaquim Pinheiro, Amadeo Santos, António de Oliveira, etc.

Mínima atención a las artes plásticas.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Capital (A)

Periodo

Desde 1910, con interrupciones, hasta la actualidad.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2860

Periodo estudiado

1987: Abril-junio

Comentario

Joaquim Vieira (op. cit. p. 269) resume en los siguientes términos la historia de *A Capital* :

«Vespertino lisboeta fundado (1910) por el redactor de *O Século* M. Guimarães, por Tito Martins y José de Abreu. Interrumpió su publicación después del 28 de mayo de 1926, habiendo acogido en sus columnas a André Brun, Câmara Reis, Júlio Dantas, Reynaldo Ferreira (el Reporte X), Joaquim Manso, Mayer Garção, Acúrcio Pereira, etc. Volvió a los kioscos en 1968, teniendo como principales accionistas a CUF y a los bancos Espírito Santo y Borges & Irmão, y como director a Norberto Lopes. En 1975 fue estatalizado y reprivatizado en 1985, perteneciendo en 1998 al grupo Sojornal (Fr. Pinto Balsemão). Fueron sus directores, sucesivamente: Maurício de Oliveira, Mário Neves, M. José Homem de Melo, H. Martins de Carvalho, Fr. de Sousa Tavares, Rudolfo Iriarte, Mário Crespo, José Sarabando y Helena Sanches Osório. A lo largo de estos años tuvo como colaboradores, entre otros, a Pedro Alvim, M. João Avilez, Cesário Borga, João Govern, M. Teresa Horta, Helena Marques, Luis Almeida Martins, Cáceres Monteiro, Pedro de Oliveira, M. Antónia Palla, Áppio Sotto-Mayor (columna Poço da cidade, dedicado a la olisipografía), etc».

En los años veinte, al menos entonces, era tenido por el periódico de los “canhotos”, o sea, el de la gente de izquierdas.

Es el único vespertino que existe actualmente en la prensa portuguesa.

Publicación

Cardial Saraiva

Periodo

Fundado en 1907 seguía publicándose en 1961

Lugar de edición

Ponte de Lima

Signatura

BN: J-2126-G; BPMP: XI-3-57.

Periodo estudiado

1940, 1941, 1942

Comentario

Se trata de un semanario de la localidad de Ponte de Lima, que se subtitula “Semnario defensor de los intereses del concejo”. Había sido fundado en febrero de 1907 con el título de *Cardial Saraiva, semanario imparcial*.

En 1940 la publicación era propiedad de Avelino Guimarães, que además era director y editor. La redacción, administración y talleres, correspondían a P. de Camões y R. de Rosário.

En 1961 era propiedad de Avelino Guimarães y tenía como editora a Maria Carolina D. S. Guimarães y como director a José M. de Oliveira Pimenta.

En muchos números, en la cabecera del semanario, explica que “Según Castilho, el Cardial Saraiva fue el mayor filósofo del siglo pasado y uno de los introductores de la libertad en Portugal”.

Es una publicación localista, que informa brevísimamente de lo que ocurre en Portugal. Claramente pro Estado Novo, no pierde ocasión de elogiar a Salazar y a su política. Transcribe artículos de otras publicaciones.

No cita a Dominguez Alvarez, aunque alude, brevísimamente, a la IV Missão Estética de Ferias. Tampoco hace referencias a la semana que a principios de octubre pasó Dominguez Alvarez en la localidad de Ponte de Lima.

Publicación

Cartaz "Literatura, bellas artes, música, cine, teatro y mundanismo"

Periodo

1936 (De febrero a octubre de 1936. En total cinco números).

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-2612.

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación editada por Artur Augusto que la codirigía con Thomas de Melo (Tom).

Tiene como principales colaboradores a Fernando Barros, João Augusto, António Pedro, Aquilino Ribeiro, Correia Marques, Teixeira de Pascoaes, Novais Texeira, F. Sassone, Virgínia de Castro e Almeida, etc.

Reproduce obras de António Duarte, Carlos Botelho, Gaspar Perdigão, Tom, António Pedro, M. Lapa, Dórdio Gomes, Roberto Araujo, Jorge Barradas, João Augusto, Abel Manta, Júlio Santos, Guilherme Duarte, Camarinho, Clementina Manta, Magalhães Filho, António Soares, Regina Santos, Frederico George, Marcelle Noël, Pamela Boden, Celestino Alves, etc.

Da gran importancia a los temas artísticos, con abundante crítica de exposiciones (Carlos Carneiro, Gaspar Perdigão, Heim Semke, Botelho, Fred Kradolfer, 2ª Exposición de Arte Moderna, pintores polacos, Grupo Silva Porto, Celestino Alves, etc.) y comentarios interesantes.

Significativamente se presenta en su primer número con un artículo sobre Valle Inclán, firmado por F. Sassone y titulado "El espantapájaros genial", que se ilustra con la reproducción de un retrato del escritor realizado por el pintor Juan de Echevarría.

No se ha encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Cartaz "Radio. Teatro. Cine. Toros. Deportes. Actualidades"

Periodo

Iª serie desde el 5-2-1952 al 26-10-1954. La 2ª serie comienza el 1-11-1955.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-D-253

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación semanal, que aparecía los martes y estaba dirigida por Ferreira Osorio, siendo el editor Manuel Osorio y con sede en el Largo de Calhariz, 9-1º de Lisboa.

Presta sobre todo atención al mundo del espectáculo: cine, teatro, revista, radio, etc, raramente se alude a exposiciones de pintura o temas relacionados con las artes plásticas. Cuando aparece alguna crónica al respecto suele estar firmadas por las iniciales E.C. o bien, T.R.

La publicación parece sobre todo estar destinada a un público femenino, que escucha la radio, va al cine y al teatro y siente curiosidad por la vida social de los artistas y personajes públicos.

La publicación sacó el concurso "Os mais populares de ..." por el que convocaba a sus lectores a elegir a sus "ídolos" en las modalidades de literatura, teatro, cine, radio, tauromaquia, deportes, etc.

Reseñar el gran reportaje sobre Picasso el día 4-3-1952 (pp. 6 y 7) y una crítica elogiosa a una exposición de Lázaro Lozano del 24-3-1953 (p.2)

No se ha encontrado nada referido a Domínguez Álvarez.

Publicación

Cassiopeia

Periodo

1955. Número único.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: C.G.-8076-V

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Así informaba *O Primeiro de Janeiro* ("Das Artes e Das Letras" 11-4-1956, p. 3), sobre la aparición de esta revista:

"Bajo el título de *Cassiopeia* salió el primer número de una antología de poesía y ensayo, orientada y editada por los poetas António Carlos, António Ramos Rosa, João Rui de Sousa, José Bento y José Terra. Contiene colaboración poética de Manuel Bandeira, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, João Rui de Sousa, José Bento, António Carlos [Leal da Silva], António Ramos Rosa y Pierre Segher; y ensayos de J-A França, 'Acaso pintais, senhor...', João Rui de Souza 'A Angustia e o nosso tempo', y José Terra, 'Apresentação de P.S. Eliot', completa el fascículo un diseño de Dourado".

En los números consultados no se ha encontrado nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Céltica "Cuaderno de estudios galaico-portugueses"

Periodo

1960-1961. El nº 1, s in fecha, debe de ser de marzo-abril de 1960. Se publican al menos 4 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-2911

Periodo estudiado

Los cuatro primeros números.

Comentario

Se trata de una publicación editada en Oporto, con organización literaria y editorial de Oliveira Guerra y diseño gráfico de António Leite. Surge, de acuerdo con lo que aparece en la contraportada de cada uno de los números publicados (al menos cuatro), como "iniciación para la formación del grupo de estudios galaico-portugueses en proyecto de estudio". La iniciativa, tanto de la publicación como del grupo de trabajo, es de Oliveira Guerra, y tiene en Galicia el respaldo de Lois Carré Alvarellos.

En su primer número, que después se repite en el tercero, su director Oliveira Guerra, que a sí mismo se denomina Galaicomaniaco, dice que pretende "reparar, cuanto antes, nuestra falta de solidaridad, ternura y conocimiento para con nuestros hermanos gallegos, enviando esfuerzos para que ellos, por su parte, nos conozcan mejor y nos estimen".

Redactada, dependiendo de los colaboradores, en portugués, en gallego o en castellano, en el número 1, el editor y director Oliveira Guerra en "Carta a um amigo" dice: "Una vez más dejé esa vuestra y nuestra tierra de Galicia para pasar a esta nuestra y vuestra tierra de Portugal", y esta idea de hermandad es la base de toda la publicación.

En el número 4 se llega a publicar un "Proyecto de estatuto del 'Círculo de Estudos Galaico-portugueses', con sede en Oporto".

Tiene como colaboradores literarios a Rebelo Bonito, Maria Victoria Armesto, Hugo Rocha, Bertino Daciano, José Antonio Novais, Mário Dias Ramos, M. González Garcés, Celso Emilio Ferreiro, João Silva Correia, Leandro Carré, Casals Marginet, Manuel V. Peña, Manuel Boaventura, Costa Barreto, Serafín Ferreira, etc.

Se reproducen ilustraciones y dibujos de Marginet, Gonzalez Collado, António Leite y Carlos Carneiro.

Escriben sobre arte, entre otros, Barata Feyo, Carlos Carneiro, Jaime Isidoro, António Pinheiro Guimarães, Oliveira Guerra, Pura Vazquez, Eduardo V. da Fonseca, António Pinheiro Guimarães, etc.

Oliveira Guerra tenía previsto organizar una exposición en Oporto de los pintores gallegos Collado y Pesqueira Salgado, y en Santiago de Compostela y Madrid otras del escultor Barata Feio y Carlos Carneiro.

No se han encontrado referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Cidade (A) “De Oporto y por el norte”

Periodo

1959. Dos números: 28 de noviembre y 24 de diciembre.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: PP-076-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Daniel Pires hace la siguiente presentación de esta revista:

“Edición y propiedad de Maria Virgínia Aguiar, fue dirigida por Miguel Serrano y por Orlando Neves, secretariada por Domingos Abreu e ilustrada por Carlos Moraes y por Ezequiel Augusto. El segundo número presenta un formato mayor (...)

Ecléctica, presentó un fuerte componente cultural (cine, teatro, literatura, ballet. Incluyó incluso una página infantil y rúbricas sobre moda y deporte).

En la sección ‘Figuras da Cidade’, fueron presentados Óscar Lopes y Manoel de Oliveira, considerado un cineasta que rechaza el cine fácil y la ‘fuga cobarde para el populacho’. De Teixeira de Pascoaes fue divulgado un poema desconocido (‘Calvário’) y se dio noticias sobre una exposición de dibujos y obras de su autoría.

La poesía estuvo representada a través de las voces de Alfonso Cautela, António Barahona, João Apolinário y Orlando Neves. A su vez, Alfredo Margarido se centró en las ventajas de un congreso de la prensa diaria.

En el número 2, la revista inició una campaña en favor de las víctimas de los naufragios, motivo de la portada de Ezequiel Augusto. Presentó colaboración de Carlos Cunha, José Sebag, Orlando Neves y de Vasco Lima Couto”.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

[cincuenta] **57** “Actualidad, Filosofía, Arte y Ciencia, Literatura”

Periodo

De mayo 1957 a junio de 1962

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-107-A

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Publicada en Lisboa y distribuida por la Librería Bertrand, esta publicación fue dirigida por António Quadros y editada por Afonso Botelho bajo la dirección artística del arquitecto Fernando Morgado.

Con el tiempo se sustituye el subtítulo inicial por el de “movimiento de cultura portuguesa”

En el número de presentación se define como “una publicación independiente” y “hecha por jóvenes”. Esta ‘hoja independiente de cultura’, dirigida por el escritor António Quadros, se proponía tratar asuntos de “actualidad filosófica, arte, ciencia y literatura”. Su editorial de presentación llevaba el título “Manifiesto de 57” y abría en los siguientes términos: “No se percibieron todavía los espíritus distraídos, anacrónicos o utópicos, de que la cultura portuguesa está atravesando por una transformación tan profunda, que algunos de sus más brillantes pilares amenazan con caer delante de la impaciencia de las nuevas generaciones”.

Tuvo como redactores, entre otros, a Avelino Abrantes, Afonso Botelho, Afonso Cautela, José Antunes Ferreira, Rui Carvalho dos Santos, Francisco Sottomayor, António Telmo, Orlando Vitorino, Luís Zuzarte, Azinhal Abelho, José Marinho, Alfredo Margarido, Ernesto Palma, Agustina Bessa-Luis, etc.

Los temas relacionados con las artes plásticas son tratados por Orlando Vitorino, Miguel Fontana —que en el n° 2 publica “Folhetim das Exposições” en la que hace un repaso por las exposiciones que tienen lugar en Lisboa—, Ana Hatherly, etc.

Destacable un artículo de António Quadros sobre “la estética de Vieira da Silva”, y de este mismo autor, otro sobre José-Augusto França, al que considera “idealista del arte moderno”. Fernando Morgado, que además de reflexionar sobre “el panorama arquitectónico portugués”, escribe también sobre “El arte y la dialéctica” y “A propósito del arte abstracto”

Reproducciones de Cândido Costa Pinto, Querubim Lapa y Martins Correia.

No hemos encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Civilização “Gran magazine mensual”

Periodo

Desde junio de 1928 hasta diciembre de 1937

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-A-1489

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación estuvo dirigida por Ferreira de Castro y Campos Monteiro y fue, en principio, editada por la Livraria Civilização.

Inicialmente apareció en Lisboa, pero en el verano de 1930 Ferreira de Castro abandonó la dirección de la revista y ésta trasladó a Oporto todos los servicios de redacción y administración, y pasó a ser dirigida únicamente por Campos Monteiro.

J.-A. França (Os anos vinte ... p.92) escribe que “con estos cambios la revista perdió lo poco que hasta entonces había tenido de espíritu urbano, si bien (...) nunca abandonó el gusto pequeño burgués”.

Presenta portadas, entre otros, de António Soares, Bernardo Marques y Roberto Nobre.

Tiene amplia e importante colaboración artística: Adalberto Sampaio, Carlos Carneiro, Rodolfo, Ofélia, Emérico Nunes, José Malhoa, Bernardo Marques, Stuart Carvalhais, Tagarro, Lino Antonio, Pilot Santos, Jorge Barradas, Heitor Vidal, Júlio, Guida Gameiro Ottolini, Lázaro Corte-Real, Viera Lusitano, etc.

Las críticas de arte son realizadas, entre otros, por José de Bragança, Ferreira de Mira, António de Lemos (Álvaro), etc.

Colaboradores importantes en otras materias: Adolfo Casais Monteiro, Aquilino Ribeiro, Alfredo Pimenta, António Botto, António Carneiro, António Correia de Oliveira, António Ferro, António Correia de Oliveira, Ferreira de Castro, Teixeira de Pascoais, Vitorino Nemesio, Alberto de Serpa, Alfonso de Castro, Campos Monteiro, Carlos Queirós, Eduardo Noronha, Ferreira de Castro, Mário Domingues, Jaime Brasil, Júlio Brandão, João Gaspar Simões, Nogueira de Brito, Joaquim Leitão, Rebelo de Bettencourt, Maria Lamas, Joaquim Manso, Soares dos Reis, etc.

En el número 81 (septiembre de 1935) Miguel de Unamuno publica un texto titulado “Alcobaça vista por Unamuno”.

En 1931 hay muchas ilustraciones de Adalberto Sampaio

Sobre Dominguez Alvarez se publican dos artículos de mucho interés, uno firmado por las iniciales A. S. breve pero muy elogioso (que incluye una ilustración de Torrelobatón) y otro de Adolfo Casais Monteiro. Y también una segunda ilustraciones: Véase:

- Adolfo Casais Monteiro, “Exposição dos alunos das Belas Artes no Porto”, in *Civilização*, nº 35, Maio de 1931, pp.49-53.
- A.S., “Brevíssima nota sobre um pintor”, *Civilização*, nº 87, Março 1936, p. 6.
- “Pôrto antigo - O Largo do Eirado”, *Civilização*, nº93, noviembre-diciembre 1936, p. 92.

Publicación

Clarão (O) "Órgano defensor de los intereses de los alumnos de la E.M.P.P."

Periodo

Noviembre-diciembre de 1931

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se presenta como bimensual, se edita en Oporto y está dirigido por Faustino de Gouvia. Tiene como redactor a David Cunha y como editor a Luis Maia y representa a la Escuela de Magisterio Primario de Oporto. Se trata de una modesta publicación universitaria sin interés para los temas relacionados con las artes plásticas.

Publicación

Claridade “Revista de literatura”

Periodo

1929. El primero aparece en marzo de 1929, el cuarto y último no está datado.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: PB-3002-1 ó COR-2190

Periodo estudiado

Se han consultado los dos primeros números que son los que existen en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.

Comentario

Revista dirigida por Carlos Bastos y editada en Oporto. Fernando Guimarães ha situado esta publicación dentro del círculo de influencia de la Renascença Portuguesa.

En su primer número reconoce su admiración por *Presença*, de quien dice “*Presença* destaca por su valiente actitud innovadora y por la audacia de ciertas realizaciones estéticas. Si a nuestro gusto literario le repugnan ciertos versos que ha publicado *Presença*, a nuestra inteligencia le interesan especialmente los artículos de José Regio y João Gaspar Simoes”. Y más adelante dice: “Portugal debe a *Presença* el perfecto conocimiento de ciertas doctrinas estéticas y la mejor apreciación de algunos artistas extranjeros. Eso basta para que los directores de *Presença* merezcan nuestros saludos de leal camaradería”.

Tiene colaboración, entre otros, de Eduardo Salgueiro, José Régio, Júlio Dantas, Guedes d’Oliveira, Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, Carlos Bastos, Alexandre de Médicis, L. Andreiv, António Sérgio, Casais Monteiro, Eduardo Salgueiros, Alvaro Ribeiro y José Bastos, etc.

Se anuncia para el número 3 una crítica de José Régio a la exposición que Tom y Augusto realizaron en Oporto, pero que no hemos podido consultar.

En los números consultados no hemos encontrado ninguna alusión al grupo *Mais Além*.

Publicación

Colóquio "Revista de artes y letras"

Periodo

Desde enero de 1959 a diciembre de 1960. En total 61 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-271

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Aparece en 1959, se escinde a partir de 1971 en *Colóquio/Artes* y *Colóquio/Letras*, la segunda orientada por Hernâni Cidade e Jacinto Coelho.

De Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 151-156) tomamos la siguiente presentación de esta revista:

"Dirigida artística, literaria e gráficamente por, respectivamente, Reinaldo dos Santos, Hernâni Cidade e Bernardo Marques. A partir del nº 57, J-A França y Jacinto Coelho, integran también la dirección, en el dominio artístico y literario. Con el fallecimiento de Bernardo Marques, la parte gráfica pasó a ser responsabilidad de Vespeira y de Fernando de Azevedo; el fallecimiento de Reinaldo dos Santos hizo que ocupase el cargo de director artístico J.-A. França. Edición y propiedad de la Fundación Calouste Gulbenkian (...). En diciembre de 1970 se escindió en las revistas *Colóquio Letras* y *Colóquio Artes*.

Se publicaron anualmente cinco números, excepto en 1959, en que salieron seis, el último de ellos doble".

Clara Rocha (*op. cit.* p. 562), se refiere a esta publicación diferenciándola del resto por dos razones: por no ser una publicación propiamente de la iniciativa de creadores (sino más bien de críticos y universitarios) y por no ser de tendencia estética o ideológica. Como anuncia en la editorial del primer número: "En coloquio podrán, así, encontrarse y convivir viejos y nuevos, antiguos y modernos, conservadores y reformadores, tradicionalistas e innovadores; por tanto, bastará con que a todos anime el mismo propósito y el mismo sincero deseo de tolerancia, de paz y de mucho y recíproco respeto".

El propio Daniel Pires (p.151) dice "excluyendo la polémica en sus páginas, recogió colaboradores de gran rigor y creatividad, siendo algunas redactadas en francés. Una presencia constante fue la de José-Augusto França que se volcó en las artes plásticas, dominio que prevaleció sobre los otros". Y en otro momento (pp. 152-153): "son innumerables los textos de rigor científico y de calidad literaria publicados en la revista".

La revista se mantuvo abierta a los acontecimientos de interés cultural que se celebraban fuera de Portugal, especialmente recogidos en la sección cartas desde el extranjero, principalmente desde Brasil, España, Francia, Estados Unidos, Inglaterra y Bélgica.

En la misma colaboraron lo mejor y más extenso de la intelectualidad portuguesa del siglo XX, por lo que consideramos innecesario la enumeración de todos ellos.

Publicación

Comércio da Póvoa de Varzim (O)

Periodo

Desde diciembre de 1903

Lugar de edición

Póvoa de Varzim

Signatura

BN: J-2205-G

Periodo estudiado

1957.

Comentario

Se trata de un semanario cuyo director, editor y propietario es Manuel Agonía Frasco, que se editaba y redactaba en los talleres de *O Comércio* de Póvoa de Varzim.

En el primer número de 1957, dice que seguirán luchando por salir a la luz cada semana pese a que cada vez es más espinosa la situación de la prensa regional. Y lo hace en la convicción de que es una prensa útil “porque a través de ella los Altos Poderes del Estado conocen las reivindicaciones y los deseos de la tierra, y porque es a través de ella que los ausentes se enteran de todo lo que pasa en su tierra”. Además les anima la certeza de que “un periódico es una puerta abierta al mundo [al mundo que quiere la censura] y que las localidades valen por el valor de su prensa”.

Por lo demás, se trata de una pública local que responde al mismo patrón informativo en este tipo de prensa: fallecimientos, acontecimientos locales, noticias deportivas, actos sociales, edictos municipales, etc, por otra parte los únicos tolerados por la censura.

En el *Comércio da Póvoa de Varzim* son frecuentes las secciones: “Cartas do exílio”, “Cartas de povoeiros ausentes”, “Lutuosa”, “Boletim Semanal”, etc. Igualmente da bastante importancia a los acontecimientos deportivos.

En los años cincuenta contó con una página literaria que, dada su calidad y esfuerzo, fue reseñada por la revista *Vértice* (nº159 de junio de 1954). En la misma se hacía un seguimiento somero de los principales acontecimientos culturales que se estaban sucediendo por todo el país. Esta página incluía también una sección titulada: “A Póvoa e os povoeiros na literatura e na arte”, en la que se transcribían textos en prosa o en verso referidos a Póvoa do Varzim, o se reproducían ilustraciones cuyo tema fuese esta localidad. Así se reproduce por ejemplo una obra de Rogério Ribeiro titulada *Consertando as redes*. Se publica también un estudio de João Maria sobre el pintor Júlio a propósito de una exposición de éste en el Clube Naval Vilacondense.

Por iniciativa de esta página se organizó también la exposición “A Pintura do século XVIII à actualidade”

Colaboran, entre otros, Alípio Oliveira, Alter, Arsa, Eugénio Lapa, Fernando Alberto Pimentel, Mário Areias, Quim Tenreiro, Silva Carvalho, Silva Ribeiro, etc. Eduardo Fonseca publicó la serie “Breves notas sobre Educação”.

Informa, brevemente, sobre la exposición de arte moderno que se celebró en Póvoa en junio de 1957, organizada por la Academia Domínguez Alvarez y el Clube Naval Povoense, algo que no hacen los otros dos periódicos que se publican en Póvoa de Varzim en este tiempo: *Ala Arriba* y *Don Calino Português*.

Publicación

Comércio de Gaia (O)

Periodo

Marzo de 1931- continuaba publicándose en 1961

Lugar de edición

Vila Nova de Gaia

Signatura

BN: J-3956.

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Editado en Vila Nova de Gaia por José de Vilarandelo Morais, que era a su vez propietario. Tenía su sede y redacción en el número 127 de la Rua Joaquim Nicolau de Almeida. Estuvo dirigido durante mucho tiempo por João María. Tenía una periodicidad semanal.

Da sobre todo información local.

No presta atención a las artes plásticas.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Comércio do Porto Ilustrado (O)

Periodo

1883-1939

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-4-25

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de una serie de números especiales que *O Comércio do Porto* publicó por navidad durante más de cincuenta años. Durante mucho tiempo fue dirigido por Bento Carqueja y se caracterizó por cuidar mucho la presentación y tener abundante publicidad.

Fueron colaboradores, entre otros, Alberto de Oliveira, Alfredo Keil, António Correia de Oliveira, Aquilino Ribeiro, Augusto Gil, Cândido de Figueiredo, Eugénio de Castro, Fialho de Almeida, Guerra Junqueiro, João de Deus, Joaquim Leitão, Julio Brandão, Júlio Dantas, Mauel de Sousa Pinto, Pinheiro Chagas, Severo Portela, Trindade Coelho, Viana de Mota, etc.

Hay excelentes reproducciones de Acácio Lino, António Carneiro, Cândido Cunha, Carlos Carneiro, Gouveia, Stuart Carvalhais, Joaquim Lopes, Henrique Medina, Silva Porto, Marques de Oliveira, António Saude, João Reis, Roque Gameiro, Veloso Salgado, Emmerico Nunes, Carlos Reis, Sousa Pinto, Eduarda Lapa, Francisco Valença, Sousa Pinto, etc. Y esculturas de Texeira Lopes.

También partituras de Claudio Carneyro ilustradas por su hermano Carlos Carneiro.

No encontramos nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Comércio do Porto (O)

Periodo

...1929-1998

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2045-G; F-5700; BPMP: IX-4-27.

Periodo estudiado

1929: Abril-mayo. Noviembre. 1930: Mayo. Diciembre. 1931: Enero-febrero. Mayo. 1935: Enero-julio. 1936: Junio. 1939: Diciembre. 1940: Agosto-diciembre. 1942: Abril-noviembre. 1943: Febrero. 1951: Enero-mayo. 1953: Noviembre. 1954: Abril-junio, 1955: Abril. 1958: Abril-junio. 1962: Mayo-junio. 1963: Junio. 1972: Marzo. 1984: Febrero. 1987: Julio. 1988: Noviembre-diciembre.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 271) resume en los siguientes términos la historia de *O Comércio do Porto* :
«Apareció por primera vez el 2 de junio de 1854 y tuvo como fundadores a Francisco y Manuel de Sousa Carqueja y Henrique Carlos Miranda. Su finalidad era apoyar a los ‘poderosos elementos en que se asienta la prosperidad de las naciones modernas’. Inicialmente trimestral, pasó después a diario y contó con un núcleo importante de colaboradores: José Joaquim Rodrigues de Freitas (Jefe de redacción), António Barroso, F. de Veiga Beirão, Agostinho de Campos, M. Amália Vaz de Carvalho, Camilo [Castelo Branco] (en folletines, algunas de sus novelas), Luciano Cordeiro, Wenceslau de Moraes, Alberto de Oliveira, Alberto Pimentel, Hintze Ribeiro, António Serpa Pimentel, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, etc. Entre 1908 y 1935 fue dirigido por Bento Carqueja y, después, por F. Seara Cardoso. Hasta 1973 perteneció a la familia Carqueja pasando entonces para el grupo Quina. Fue nacionalizado en marzo de 1975 y privatizado en junio de 1989, cuando Gesgráfica adquirió la mayoría del capital de la empresa. Desde 1981 fueron sus directores Joaquim Delfim Pinto de Queirós, M. Pinto Teixeira y Alberto Carvalho y un grupo de redacción defensor de los problemas e intereses del norte del país».

Cuanto Alberto Pena Rodrigues (*op. cit.* p. 271) que en los años treinta, fue, junto al *Primeiro de Janeiro* y al *Jornal de Notícias*, uno de los periódicos más importantes de Oporto y de Portugal, y que alcanzó gran prestigio gracias al excelente trabajo de su director Bento Carqueja. Durante la guerra civil española informó con ciera independencia, aunque dejaba ver claramente sus simpatías por el bando nacional.

En los años cincuenta comenzó a publicarse un página cultural llamada “Cultura e Arte” y que estuvo dirigida por Costa Barreto.

En esta página cultural colaboraron, entre otros muchos, Ilidio Sardoeira, Jacinto do Prado Coelho, José Regio, Antonio J. Saraiva, Oscar Lopes (que por la censura se vio obligado a usar el pseudónimo de Luso do Carmo), Armando Leça, Alberto Uva, Jorge de Sena, A. Casais Monteiro, João Pedro de Andrade, Fernando Lopes Graça, Roberto Nobre, João Jose Cochofel, Jacques Madaule, y un larguísimo etcétera.

José-Augusto França que colaboró con regularidad en esta página literaria [desde 1953 hasta 1973, en total 166 artículos], considera (*Memórias para o...* p.118) que “fue durante muchos años el mejor suplemento cultural de la prensa portuguesa, en parte, gracias a la labor de Costa Barreto (de quien dice que nunca encontró a nadie más correcto, cabal y digno que él en todas las publicaciones en las que colaboró)”. Para José-Augusto França, Costa Barreto, antiguo oficial y monárquico de fe, era fiel con sus colaboradores, a los que daba entera independencia de opinión y a los que defendió siempre”. Tan sólo en una ocasión Costa Barreto no pudo impedir que a J.-A. França se le prohibiese escribir sobre algo, fue a propósito de un artículo sobre Amadeo de Souza Cardozo, y estaría motivado, según el propio França, “más por razones familiares que por cuestiones estéticas”.

Sobre artes plásticas escribieron preferentemente Adriano de Gusmao, José-Augusto França, Costa Barreto, Barata Feyo y Diogo de Macedo, entre otros varios.

En sus páginas se han publicado varios artículos sobre Dominguez Alvarez que podemos ver en la relación bibliográfica.

Publicación

Contrapunto "Cuaderno de crítica y arte"

Periodo

1950-1962

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10067-V

Periodo estudiado

El número 2.

Comentario

De esta publicación sólo hemos consultado el número 2, el único que existe en la Biblioteca Nacional. En él no hemos encontrado ninguna referencia a Domínguez Álvarez.

La presentación de esta revista que reseñamos a continuación está tomada de Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 181-183):

"Cuadernos de crítica y arte" organizados por Nunes Ferreira y Pitta Simões (Luiz Pacheco). Se publicaron tres números (1º septiembre 1950; 2º octubre 1952; y 3º 1962). Los dos primeros números aparecieron en Lisboa (...) y el último en Sertã (...).

Según su coordinador (Luiz Pacheco), las colaboraciones en el primer número se pagaban a 200 escudos cada texto. Esto dio origen a malentendidos, pues Luiz Pacheco era funcionario de la Inspección General de Espectáculos, tutelada por el SNI, lo que hizo pensar que la revista quería atraer personas al régimen. Este número en opinión de su dinamizador fue un fracaso, porque casi todos los ejemplares enviados por correo fueron devueltos.

El número dos fue parcialmente cortado por la censura: una pieza en un acto de Lorca, redactada en español, fue vetada y, consecuentemente, sustituida a última hora por poemas de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Oom y de Egito Gonçalves.

Incluye además poemas de António Carlos, Nazim Hikmet, Jaime Salazar Sampaio y de Mário Cesariny de Vasconcelos y un cuento de William Saroyan. Por otro lado, se anuncia un cuestionario sobre la obra de Ferreira de Castro.

(...) Considera a la crítica culpable de la inercia cultural existente en Portugal, señalando la decadencia literaria existente; propone una 'revisión crítica de nuestras letras y artes', se manifiesta contra el elogio mutuo, apunta 'la quiebra crítica del neo-realismo portugués' y elogia a Moniz Barreto. El artículo de fondo termina del siguiente modo '... una revisión crítica? Sí. Hasta donde el alma diere y los hados nos fueren propicios' (...).

Publicación

Contravento "Letras y artes"

Periodo

Desde agosto 1968 a diciembre de 1971.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

FCG: PACL 136. BN: PP-12736-V

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Esta publicación, propiedad de la editorial Contravento, apareció en agosto de 1968, y tenía como director a Fernando Pinto Ribeiro, como director gráfico a Artur Bual y como editor a Eduíno de Jesús. Del consejo de dirección formaban parte Eduíno de Jesus, J.M. Pereira Miguel y Virgílio de Sousa.

Presenta ilustraciones de Amândio Silva, Ângela Camarinha, António Bouça, Artur Bual, Artur José, Carlos Caixa, Carlos Marques, Fernando Grade, Francisco Relógio, Hélder Bandarra, Hilário Teixeira Lopes, Isabel Lajinhas, J. M. Pereira Miguel, José Régio, Juan Soutullo, Júlio, Júlio Gil, Júlio Resende, Luis Golçalves, Luis Osorio, Manuel Baptista, Manuela Madureira, Maria Emília Araujo, Maria Fernanda Amado, Nuno Siqueira, Renato Torres, Roucha de Sousa, Serge Lifar, etc.

Como colaboradores literarios tiene a Alfredo Cortez, António Manuel Couto Viana, António Quadros, Armando Ventura Ferreira, Artur Portela Filho, David Mourão Ferreira, Duarte Ivo Cruz, E. M. Meo e Castro, Eduardo Prado Coelho, Frederico Berna, Jacinto Prado Coelho, João Rui de Sousa, Helder Prista Monteiro, Herberto Helder, Luis Amaro, Luisa Dacosta, Mário Dias Ramos, Milton Moniz, Natália Nunes, Netércia Freire, Norberto Ávila, Salette Tavares, etc.

Alvaro Cassuto, Jorge R. Peixoto, y Francine Benoit escriben sobre música; Tomaz Ribas sobre danza; Luis Andrade de Pina, João Palma Ferreira y Edgar Gonsalves Preto sobre cine; Eduíno de Jesus, Fernando Midões y Artur Fino sobre teatro y Miller Guerra sobre educación. João Palama Ferreira, José Enes, Taborda de Vasconcelos y António Quadros se encargan preferentemente de la crítica literaria. Eurico Gonçalves se encarga de la crítica de las artes plásticas. António Valdemar escribe sobre Eduardo Viana y Carmen Gonzalez entrevista a Carlos Botelho.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp.183-184) destaca de esta publicación "el grafismo depurado e innovador (especialmente el logotipo de la autoría de Artur Bual y sobre todo la dimensión cuadrangular) que introdujo un nuevo formato en las publicaciones editadas en Portugal. Contó con ilustraciones que constituyeron un contrapunto a la excelente colaboración literaria incluida".

En los números consultados no se ha encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Coordenada “Cuadernos de convivencia”

Periodo

1958-1959. En total dos números: nº 1 octubre de 1958 y nº 2 abril de 1959.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: PP-5677-P

Periodo estudiado

Se ha consultado el número 2.

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 187-189) informa sobre esta revista:

“*Cadernos de convívio*” organizados por Agostinho de Castro, Carlos Porto, Frávio Ferreira, Jorge Araújo y por José Augusto Seabra. (...)

La revista ambicionaba ser una ‘plataforma de encuentro entre jóvenes escritores y artistas que, luchando hasta aquí aislada y desesperadamente, pretende unirse para la expansión de sus obras y, junto a todos los que se interesan por la cultura, luchar por la concretización de un programa de auténtica divulgación cultural, dejando de lado partidismos políticos o religiosos (...).

La revista presentaba un proyecto global, en pro de una cultura viva e interviniente con colaboraciones destacadas.

José Régio reflexionó sobre la literatura portuguesa y el problema de la cultura; Teixeira de Pascoaes publicó el poema «Alma, que Pecado» y un dibujo inédito; Mário Braga, Mário Sacramento, Óscar Lopes y Victor de Sá respondieron a un cuestionario sobre el ‘papel de la cultura y los intelectuales portugueses’.

La crítica fue ejercida por António B. Guimarães, Armando de Sousa, Carlos Porto, José Augusto Seabra y por José Carlos de Andrade.

También incluyó colaboración de A. Silva Pinto, Alberto Andrade, Ángel Crespo, Carlos Porto, Fernando Lopes, Jorge Araújo, Jorge de Sampaio, Manuel Ferreira, Miguel Serrano, Pedro Alvin, Rui Baltasar, Silva Marques, Vítor Alegria, etc.

Las portadas fueron concebidas por Agostinho de Castro (Vasco) y Pedro Ramalho, y se incluyó también un linóleo de António Cardoso.

En el número 2 una curiosa entrevista con Marcelo Caetano.

En el número consultado no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Correio da Manhã

Periodo

Empezó a publicarse el 19-3-1979 y continúa publicándose en la actualidad

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilmado

Periodo estudiado

1987: Abril-mayo.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 271) resume en los siguientes términos la historia del *Correio da Manhã*: “Surgió en los kioscos en 1884 como órgano del Partido Regenerador y bajo la dirección de Manuel Pinheiro Chagas. Resurgió después del 25 de abril, el 19 de marzo de 1979, como matutino lisboeta de gran divulgación popular por su estilo de noticias cortas de la actualidad nacional, apoyadas en fotografías. Tiene como director general a Vítor Direito, y como director a Agostinho de Azevedo”.

Este mismo autor en otro apartado de esta misma obra (*op. cit.* p. 278) dice: “el matutino *Correio da Manhã* se declara apolítico (aunque privilegia a las formaciones de derecha, sobre todo en los periodos de campaña electoral) y opta sin complejos por una información de “fait-divers” destinada al consumo de las masas populares, a semejanza de los “tabloides” ingleses (aunque sin su dinamismo gráfico y editorial), rápidamente se convirtió en el diario lisboeta de mayor tirada, a lo que contribuyeron largas operaciones de “marketing” inéditas en Portugal”.

Por su parte Nuno Rocha (*op. cit.* p. 379) escribe que “algunos especialistas consideran el *Correio da Manhã* el mejor ‘tabloid’ europeo por haber conseguido una síntesis entre el periodismo popular y el periodismo de rigor. A pesar de recurrir a grandes titulares rara vez fue desmentido a lo largo de su existencia”.

Se ha consultado sólo parcialmente, prestándole especial atención a los periodos en los que las obras de Dominguez Alvarez fueron expuestas en Lisboa.

Publicación

Correio do Minho "Diario regionalista"

Periodo

Empezó a publicarse en 1926 y se ha seguido publicando en los últimos años

Lugar de edición

Braga

Signatura

BN: J-3358

Periodo estudiado

Se ha consultado parcialmente

Comentario

Este periódico se fundó en junio de 1926 como diario regionalista de la mañana. En 1961 era editado por Manuel Faria Gonçalves, tenía su sede en Braga y era su director Sérgio da Silva Pinto

Se mantiene en publicación desde 1926. Según escribe Nuno Rocha (*op. cit.* p. 385) durante la dictadura se mantuvo subordinado a Acção Nacional Popular (organización política en que se transformó la União Nacional, el único partido permitido por la dictadura, y, por supuesto, subordinado a sus intereses). Con la revolución de abril fue inicialmente nacionalizado y posteriormente el gobierno lo cedió en concesión al Ayuntamiento por treinta años.

Se ha consultado parcialmente, especialmente en los periodos que coincidían con exposiciones de Dominguez Alvarez. En los números consultados no se encontraron referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Cronista (O)

Periodo

Aparece en 1954.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-717-A

Periodo estudiado

1954, 1955.

Comentario

Quincenario lisboeta editado y dirigido por el escritor, abogado y periodista Alberto Xabier, también colaborador del *Jornal do Comércio*, tiene como director adjunto a Augusto Dinis de Sousa y como secretario general a Armando de Araújo.

Este quincenario, impreso en buen papel, con formato grande y profusamente ilustrado, fue muy bien recibido por el resto de la prensa que valoró sobre todo su excelente presentación gráfica y la variedad de sus contenidos. Ejemplo de ello son los términos en que informa a sus lectores el diario *República*: “Apareció el primer número del periódico *O Cronista*, bajo la dirección de Alberto Xabier. Se presenta con un aspecto sugestivo y de buen gusto en el montaje gráfico. Interesante y variada colaboración, incluyendo varias secciones dedicadas al movimiento literario y artístico, vida mundana, curiosidades, comentarios humorísticos, etc. Interesante el documental gráfico”. O como escribía *O Comércio de Funchal*: “un periódico de características únicas en Portugal. Lleno de interés desde la primera a la última línea. A *O Cronista* deben suscribirse todos los estudiosos”. Por su parte *Diário dos Açores*, era más explícito, e informaba de que el nuevo quincenario se proponía “tratar temas artísticos, deportivos, teatrales y turísticos, e incluso referirse a los acontecimientos mundanos más destacados, [todo] exceptuando los temas políticos, incluso los propiamente doctrinarios”.

Presenta textos de Alberto de Monzaraz, Alfredo de Moraes, Américo Cortez Pinto, Amorim de Carvalho, Angela Pinto, Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Augusto Dinis de Sousa, Campos Lima, Francisco Cordiero Blanco, Francisco Fernandes Lopes, João Pereira da Rosa, Jorge Ramos, Luís de Oliveira Guimaraes, Oliva Guerra, Pierre Hourcade, Sousa Costa, etc. H. Tavares Bello y Texeira Direito escriben sobre música, y Saraiva Lima sobre toros.

Armando de Lucena escribe (nº 20) sobre el escultor Francisco Franco.

En el número 16 (8-1-1955), en primera página y en grandes titulares, muestra su disconformidad con un libro del presencista Gaspar Simões: “Este jornal exprime o seu protesto contra um livro de João Gaspar Simões, editado a expensas do Ateneu Comercial do Porto, para comemorar o centenário de Garret”. Se trata de un artículo en el que el propio director de *O Cronista*, Alberto Xabier, protesta amargamente porque la figura de Garret no ha sido valorada suficientemente por el escritor de *Presença*. Esto nos puede dar idea del carácter nacionalista y tradicional de esta publicación.

Reproducciones y colaboración artística de Alfonso Grosso, Albino Cunha, Columbano, Domingos Sequeira (inéditas), Domingos Rebelo, Eduardo Malta, Falcão Trigoso, João Reis, José Ribeiro, I. Valéria, Pedro Cruz, Rafael Bórdalo Pinheiro, Romano Esteves, Raul Xavier, etc.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

[cuatro] **4 Quatro Ventos** “Revista *lusíada* de literatura y arte”

Periodo

Desde 1 de abril de 1954 a diciembre de 1957. Después, con discontinuidad, hasta 1960.

Lugar de edición

Braga

Signatura

BPMP: P-A-1985

Periodo estudiado

Todos los números existentes en la BPMP

Comentario

Se trata de una revista publicada en Braga y editada por la Librería Cruz. En su fundación participaron Amândio César, Francisco José Vellozo y Egídio Guimarães.

Parte de la idea de que el arte es algo universal y en consecuencia aspira a convertirse en un lugar de encuentro entre las sensibilidades portuguesas, gallegas y brasileñas, porque como dicen en su número de presentación, las tres son “portadoras de la misma forma de expresión artística, la misma lengua, portadoras del mismo sentido universal de la saudade, viandantes de siempre, cuyo rumbo son los cuatro vientos del planeta, y cuyo signo la convivencia fraterna de las razas y de las lenguas y de las culturas y de los pueblos”.

Respondiendo a esta idea, tuvo una dirección compartida por personas de las tres zonas de influencia. En Portugal era ejercida por Amândio César, António Álvaro Dória, Arlindo Ribeiro de Cunha, Egídio Guimarães, Francisco Martins da Costa (Aldão) y Manuel Antunes. En Brasil la dirección estaba a cargo de Cyro Pimentel, Ilka Sanchez y Donatello Grieco; y en Galicia, Leandro Carré Alvarelos, Ramón Otero Pedrayo y Sebastián Martínez Risco. De la redacción se encargaban Amândio César, Egídio Guimarães y Manuel Antunes. La dirección artística correspondía exclusivamente a Roby Amorím.

De la misma se publicaron dos series. La primera, abarca catorce número, el primero de abril de 1954, el último de diciembre de 1957. De la segunda, según escribe Daniel Pires (*Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*, Ed. Contexto, Lisboa, 1986. p.252) existen 14 números en la Biblioteca Nacional —en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto sólo los números 1 y 2 y 7 y 8—, el último de los cuales es de julio a diciembre de 1957. Sin embargo, A. Lopes de Oliveira, en su libro *Imprensa Bracarense*, refiere la existencia de un número de julio a diciembre de 1960.

El número 7 de la primera serie está íntegramente dedicado a Galicia, y Sérgio da Silva Pinto, en “Em Louvor da Galiza”, que sirve de presentación al mismo dice que “los pueblos atlánticos de la Iberia (...) firmemente constituyen una identidad sociológica de base espiritual común, (...) en la que la atlanticidad es su destino (...) y el matiz sentimental que ilumina todo el lirismo galaico-portugués, su nota de personalidad”.

La segunda serie aparece en junio de 1959, y cuenta con las secciones: ficción, teatro, Artes Plásticas, Cine y Crónica, en la que colaboran respectivamente Gerardo Tavares, Pedro Boom, Robert Erstine y Alain Brownes, Luis de Andrade de Pina y Amândio César.

En los números consultados escriben sobre artes plásticas Enzo de Pippa, José Osório de Oliveira, Francisco Martins da Costa (Aldão), Antonio Manupelli, António Azevedo, Ferdinanda Santoro, Sellés Paes, André Real, Georges Marçais, Américo Barbosa, Robert Erstine, Alan Brownes, Raul Leal, Raul Real y Flavio Gonçalves. Y se reproducen ilustraciones de António Lino, Roby Amorím, Martins da Costa, Gil Tovar, Fernando Lanhas, Povedano, Luigi Serfolini, Azevedo, Alberto Luís, António Carlos, Luis Reis, Macedonski, António Fernandes Molina, Darcy Penteadó, Doingos Rebelo, José Gerales Barba, Craveiro, António Quadros, Israel Macedo, Júlio Resende, Göeritz, Raúl Xavier, Fernando Namora, Cebreiro, Cargaleiro, Waldemar da Costa, Agostinho Salgado, Jean-Eugène Bersier, Jorge Herold, Magalhães Filho, etc..

Son colaboradores literarios, entre otros, Agustina Bessa-Luis, Alberto de Serpa, David Mourão Ferreira, Ángel Crespo, Eugénio de Andrade, Jacinto Prado Coelho, José Régio, Alfredo Margarido, Dinis Machado, João Gaspar Simões, Cabral de Melo e Neto, etc.

Se habla de Dominguez Alvarez en: Sellés Paes, “Um ano de Artes Plásticas” in *4 Ventos*, números 8 y 9, Braga, julio de 1956, pp. 62-66.

Publicación

Cultura "Artes, letras, ciencias"

Periodo

Desde 1956 a 1975. En total 118 números

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10288-V

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 194-195) hace la siguiente presentación de esta revista:

"De periodicidad bimensual, esta revista tenía al timón a João Alberto Frazão de Faria, que también era editor y propietario. Periódico de divulgación, de educación popular, se destinaba 'especialmente a todos aquellos que no fueron favorecidos por la Vida con la obtención de un grado universitario'. No se consideraba una revista de intelectuales, incluía textos cortos y accesibles, de carácter genérico, sobre todos los ramos del saber. En el número inaugural, se afirma que se está estudiando la posibilidad de publicar tres cursos prácticos de inglés, francés y contabilidad.

Se manifestó rigurosamente apartidista en los ámbitos de la religión y de la política (...).

José Pedro Machado firmó innumerables artículos de divulgación sobre la lengua portuguesa: su expansión, dinámica, cualidad intrínseca, problemas inherentes, funcionamiento, gramática, etc.

Contó, entre otras, con las siguientes colaboraciones: A. M. Estanco Louro, Afonso Howell, Carlos Alberto Pereira da Rosa, Carlos J. Moita dos Santos, Dinora de La Salette Mascarenhas, Fernando Jorge de Jesus Silva, G. Bessa Victor, I. Alves de Araujo, João Castelbranco Mota, J. Coutinho de Lencastre, J. de Castro Mendes, Jorge Ramos, L. de Magalhães Adão, Martins Correia (escultura) y Rollin de Macedo, entre otros".

En los números consultados no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Cultura "Revista mensual ilustrada"

Periodo

De marzo de 1929 a 1931

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2843-M BPMP: P-B-3000

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Editada en Lisboa, y dirigida por Campos Lima, también propietario y editor; de la misma se publicaron 18 números.

Tiene como colaboradores a Adolfo Lima, Américo de Castro, António Passos, Aquilino Ribeiro, A. Ferreira, Arnaldo Brasão, Artur Ribeiro Lopes, Assis Esperança, Augusto Casimiro, Augusto Pinto, Barbosa Sueiro, Carlos Amaro, Carlos de Lemos, Carlos Parreira, Cesar Porto, Coelho de Carvalho, Cristiano Lima, Edmundo de Oliveira, Eduardo Frias, Emídio Garcia, Emílio Costa, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Castro, Francisco Silva Passos, Jaime Brasil, João de Barros, João de Deus Ramos, José Bragança, José de Macedo, Julião Quintinha, Justino de Barros Gomes, Luís da Câmara Reis, Luís de Oliveira Guimarães, Manuel Ribeiro, Mário Beirão, Mário Domingues, Mário Salgueiro, Mário Vaz, Marques Braga, Nogueira de Brito, Odemiro César, Pestana Junior, Ramada Curto, Raul Brandão, Rocha Junior, Sobral de Campos, Tomaz da Fonseca, Urbano Rodrigues, etc.

En su primer número, marzo de 1929, dice que esta revista pretende hacer "una obra esencialmente de cultura, sin preocupaciones sectarias" y con "aspiraciones de libertad y armonía social".

Presta gran atención a las artes plásticas, sobre las que escriben Campos Lima y Eduardo Frias, pero, sobre todo, Carlos Parreira.

Está ilustrada con obras de Abel Manta, Alberto Sousa, Armando Boaventura, José Malhoa, Van Dongen, etc.

No se encontró ninguna alusión al grupo *Mais Além* ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Chegam'isso "Es un periódico de impresiones. No se vende ... se compra"

Periodo

Número único: enero, 1936.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicado en Oporto, tiene como directores y redactores a Pedro Olaio y Oliveira Martinho, y como editor a Pedro Olaio. Se caracteriza por el humor y la ironía, y toca los temas más diversos: el conflicto ítalo-abisinio, el café Royal o una crítica a una exposición de pintura, que es en realidad una parodia de las "críticas" que la periodista Aurora Jardim Aranha hacía en el *Jornal de Noticias*.

No se ha encontrado ninguna alusión a nada relacionado con Dominguez Alvarez

Publicación

Debate (O) “Doctrina, actualidades, crítica”

Periodo

A partir de 1951

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4505-M; BPMP: XIII-1-59

Periodo estudiado

1951-1955: Completo.
1963: Enero-junio.

Comentario

Semanario lisboeta, editado por Manuel de Portugal Branco y propiedad de Manuel Mascarenhas Novais e Ataíde. Aparecía los jueves y en su número de presentación sublima, como verdades eternas, a “Dios”, a la “Patria” y a la “Familia”. Fue director del mismo Jacinto Ferreira.

Inicialmente llevaba como sustítulo “doctrina, actualidades, crítica”, pero posteriormente éste fue sustituido por el de “Semanario de crítica y actualidad”; y más tarde por el de “Uma consciência para hoje—uma força para manha”

Era de tendencia monárquica y dedicó gran atención a la figura de Alfredo Pimenta.

Tiene una sección denominada “Letras y artes”, durante mucho tiempo dirigida por Carlos da Maia, en la que Ruy Medina escribe sobre espectáculos, Domingos Mascarenhas, Mário Alves, Manuel de Medeiros, Ariel, etc, sobre cine y teatro. J. C., Olivera Campos, C.B. Reis y Efrém Gomes, sobre música. A. Vieira Marques sobre radio y Manuel Tanger se encarga de la crítica literaria.

Son también colaboradores literarios Luis de Aldemira Braga, A. Rodrigo de Mello, Goulart Nogueira, Pedro Homen de Melo, Luis Chaves, José Cabral, Ivor Brown, Kenneth Muir, Ruy Galvão de Carvalho, Cunha Leão, C. Correia d’Oliveira Guimarães, Fernando Guedes, André Beucler, Saraiva de Carvalho, Amâncio César, Taborda de Vasconcelos, Jorge Ramos, etc.

Los temas referidos a las artes plásticas son tratados por João Sant’iago, que realiza frecuentes ilustraciones. Y puntualmente por M.G.O., J.C. o Mário Alves. A partir de noviembre de 1952 y hasta julio de 1954 se encarga de esta labor Sellés Paes. Desde diciembre de 1954 el encargado de los temas referidos a las Bellas Artes es T. de Meneses.

En los años sesenta escriben sobre artes plásticas Pinharanda Gomes y L.Z.

Puntualmente, bajo diversos epígrafes —Mestres Pintores, Tipos portugueses, etc— se reproducen obras de Varela Aldemira, Rei-D.Carlos, José Contente, Maria Toscano Rico, Fortunato dos Anjos, etc.

Para entender el ambiente cultural de Oporto en los años veinte puede ser interesante un artículo de Claudio Correia d’Oliveira Guimarães sobre los cafés de Oporto (11-9-1953 y 18-9-1952). En el 2º de estos artículos se habla del café Excelsor y se cita a miembros de *Mais Além*.

También a finales de los años veinte se empieza a publicar con cierta regularidad una sección titulada “Cá do Norte” y firmada por Claudio Correia d’Oliveira Guimarães, que trata temas de Oporto.

Sobre Dominguez Alvarez se publica un artículo de GUIMARÃES, Claudio Correia de Oliveira, (“Um artista Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5, 2, 1953, p. 7.), si bien no deja de resultar curioso que el artículo se refiere a la muerte del artista, cuando ésta se había producido diez años antes de que se publicara el citado artículo.

Publicación

Democracia do Sul “Diario republicano defensor de los intereses regionales”

Periodo

Empezó a publicarse en enero de 1902 y seguía en curso en 1961

Lugar de edición

Évora

Signatura

BN: J-3331-G. BPMP: P-C-81

Periodo estudiado

1936: Junio
1942: Octubre-diciembre
1943: Enero-febrero

Comentario

En 1961 el editor y propietario era A.C. Quiroga Pires, tenía su sede y redacción en la calle 5 de octubre de Évora, y como director a Joao Leitao da Silva.

Empezó siendo un semanario y en 1936 y siguientes el director era Victor Santos, y el jefe de redacción, Anibal Queiroga, siendo el administrador André Silva

Presenta colaboraciones de António Guerra, Delfim Guimarães, Ernesto de Castro (hijo), Gil do Monte, Gustavo de Almeida, Hernâni Cidade, José dos Santos Marques, Luiz Leitão, Mário Gonçalves Viana, Máximiano A. Gomes, Sérgio Augusto Vieira, Rita Martins, J. de San Payo, Santos Garcia, Palma Veiga, etc.

Publica un folletín literario

En el primer lustro de la década de los cuarenta, Sérgio Augusto Vieira publica dos extensos artículos sobre Dominguez Alvarez. El segundo de ellos, publicado en enero de 1943, tiene que ver con la polémica que se entabló entre este autor y Alberto de Sousa (desde el *Jornal Médico*) a propósito de la exposición póstuma que se le organizó a Dominguez Alvarez a finales de 1942 y principios de 1943 en Oporto y Lisboa respectivamente.

Véase:

- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para estudo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 4-10-1942, pp. 1, 2.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Democracia do Sul*, 29-1-1943, pp. 1 y 2; y *Democracia do Sul*, 30-1-1943, pp. 1 y 2;

Publicación

Descobrimento "Revista de cultura"

Periodo

1931-32. En total siete números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2334-B

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación aparecida en Lisboa. Estuvo dirigida por João de Castro Osório y editada por José Osório de Oliveira y se imprimió en la tipografía de Seara Nova.

La revista se creó con la intención de estrechar lazos entre Portugal y Galicia. Con esa intención publicó una antología de poetas gallegos, entre otros, Augusto María Casas, Vázquez Pimentel, Bal e Gay, Iglesias Alvarino, Álvaro Cunqueiro, Carballo Calero, etc.

Igualmente prestó gran atención a la cultura brasileña.

Fueron colaboradores de la misma Fernando Pessoa, António Sérgio, Hernâni Cidade, João de Castro Osório, Luís de Montalvor, Carlos Queirós, Gomes Ferreira, Adolfo Casais Monteiro, Joge Barbosa, João de Barros, José Lopes, Nunes Claro, Ramón Gómez de la Sena, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Carlos Perreira, Diogo de Macedo, Joaquim Manso, Camilo Pessanha, Manuel Bandeira, etc.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Dia (O)

Periodo

Surge en 1887, y se ha mantenido, con interrupciones, hasta la actualidad.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

Periodo estudiado

Este medio sólo ha sido consultado muy parcialmente.

Comentario

Joaquim Vieira (VIEIRA, Joaquim, "A emancipação do jornalismo português", *Portugal nas artes, nas letras e nas ideias, 1945-1995*, Ed. Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1998, pp. 272) resumen en los siguientes términos la historia de este periódico:

"El hoy matutino lisboeta *O Dia*, surgió, como periódico de la noche, el 29 de diciembre de 1887 en apoyo del Partido Progresista y teniendo como mentor político a António Eanes. Por sus columnas pasaron Lino de Assunção, Abel Botelho, Raúl Brandão, Eugénio de Castro, Júlio Costa, Silva Pinto, Sousa Costa, etc; Suspendido en 1896, reapareció en 1900 y volvió a desaparecer en 1925. Volvió a los kioskos en diciembre de 1975 con periodistas salidos del *Diário de Notícias* después del 25 de abril de 1974 y bajo la dirección de Vitorino Nemésio y, momentáneamente, de David Mourão-Ferreira; les siguieron Alçada Baptista, Brás de Oliveira, João Coito, Vitor Penteado, Adelino Alves y Silva Resende y, en las diferentes etapas de su edición la colaboración, entre otros, de Mascarenhas Barreto, Miguel Castelo-Branco, Helena Roseta, António M. Couto Viana, etc."

Por su parte, Nuno Rocha (*op. cit.* p. 278) recuerda que el periódico fue cerrado en 1988, y abierto posteriormente en 1993, y que aún hoy está en publicación, con tirada bastante reducida para un público de derechas, bajo la dirección de Silva Resende.

Publicación

Diabo (O) "Semnario de crítica literaria y artística", "Semnario de literatura y crítica"

Periodo

Junio 1934 - diciembre 1940.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: F-2629-32; BPMP: P-C-942

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Este semanario empezó a publicarse el 2-6-1934 y cesó el 21-12-1940, en total aparecieron 326 número. Estuvo dirigido sucesivamente por Artur Inez, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Braz Burity (pseudónimo de Joaquim Maureira), Adolfo Barbosa, Guilherme Morgado y a partir del número 275, por Manuel Campos Lima.

Se trata de un semanario cultural y progresista, profundamente preocupado por las cuestiones políticas y sociales, abiertamente antifascista y atento a la realidad política internacional. Su actitud crítica con la dictadura de Salazar, hizo que fuera reiteradamente censurado y finalmente suspendido.

Clara Rocha (*op. cit.* p.455), escribe que esta publicación en su tiempo tuvo bastante importancia como vehículo de esclarecimiento ideológico y político, como formador de opinión y como contribución para la afirmación del realismo artístico. (...) Los textos programáticos reiteran la defensa de una estética realista y el carácter social del arte, y se subleva contra el individualismo puro, el interiorismo y el romanticismo poético.

Es, por tanto, en torno a *O Diabo* donde surge y se consolida el movimiento neo-realista en Portugal, tanto en su faceta creativa como en su vertiente crítica.

Como colaboradores, muchos y diversos, se pueden enumerar, en la faceta artística, a Abel Salazar, Dominguez Alvarez, Diogo de Macedo, Roberto Nobre, Stuart Carvalhais, etc. Y como críticos de arte Adriano de Gusmão (muy combativo contra lo establecido y constantemente clamando por "un arte nuevo, que diga y no que muestre"), Braz Burity, Bento Janeiro, Diogo de Macedo, João Alberto, Nogueira de Brito, etc.

En la creación literaria Agostinho da Silva, Alves Redol, Álvaro Cunhal, Álvaro Feijó, Aquilino Ribeiro, Cecília Meireles, Fernando Namora, J.J. Cochofrel, João Falcão (pseudónimo de Irene Lisboa), Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Piteira Santos, Teixeira Gomes, Vitorino Nemésio, etc.

De la crítica literaria se encargaron António Gameiro, Campos Lima, Jaime Brasil, João Pedro de Andrade, Júlio Filipe, Macedo Mendes, Mário Dionísio, etc. Sobre teatro escribieron Eduardo Scarlatti y Braz Burity.

Los temas de música fueron tratados por Lopes Graça, Luís de Freitas Branco, Ribeiro Leitão, Santiago Kastner, etc; y los de cine por Alberto Strindman, Fernando Barros y Roberto Nobre. Pero igualmente se prestó atención a cuestiones de historia, medicina, física, psicología, feminismo, incluso cuestiones como el esperanto fueron tratados en más de una ocasión.

Tuvieron mucho eco las polémicas que se entablaron en la revista, como la que mantuvieron neo-realistas y presencistas sobre la concepción del arte, o la de Sant'Anna Dionísio con António Sérgio a propósito de la obra de Leonardo Coimbra.

En 1975 nuevamente se fundó un semanario con este mismo título. El encargo de la nueva publicación, que paradójicamente defiende postulados próximos a la extrema derecha, fue Vera Lagoa.

Son varias las referencias que existen a la obra y a la persona de Dominguez Alvarez. Véase:

- Diogo de Macedo "Pim-Pam-Pum", *O Diabo*, 9-9-1934, p.5.
- Sergio Augusto Vieira, "O Pintor galego Dominguez Alvarez", *O Diabo*, 1-6-1936, p. 3.
- Sergio Augusto Vieira, "O Pintor Mariano Tito Vazquez", *O Diabo*, 23-8-1936, p.4 ¿? 5.
- João Alberto, "Duas exposições dos trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes do Porto", *O Diabo*, 22-7-1939, p.
- Adriano de Gusmão "Arte Moderna no S.N.P.", *O Diabo*, 6-1-1940, p.4.
- "Paisagem dos arredores do Porto", *O Diabo*, 28-9-1940, p.1.
- "Clérigos", *O Diabo*, 31-1-1936, p.4.

Publicación

Diário da Manhã

Periodo

Comienza en abril de 1931 y se prolonga hasta 1971

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4127-G y Microfilmado; **BPMP:** P-D-121

Periodo estudiado

1931: Mayo. 1934: Mayo-diciembre. 1935: Enero-agosto. 1936: Junio. 1940: Agosto-diciembre. 1942: Octubre-Diciembre. 1943: Febrero. Octubre-diciembre (especialmente el suplemento semanal *Cultura*). 1951: Enero-marzo. 1958: Junio y diciembre. 1963: Marzo-abril. 1965: Noviembre-diciembre. 1968: Enero-febrero. 1969: Noviembre.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 272) resume así la historia de este periódico: “El primer periódico con este título surgió en Lisboa en 1876, luego pasó a llamarse *Correio da Manhã*. Resurgió en 1914, bajo la dirección de José de Arruela, luego volvió a desaparecer para reaparecer nuevamente desde el 1 de abril de 1931 al 31 de enero de 1971, como órgano del *Estado Novo*, y, en particular, de la Unión Nacional y de la Acción Nacional Popular. En esta fase tuvo como primer director a Gracia Pulido y después a Antonino Pestana, António de Sousa Gomes y Miguel Braga. En él colaboraron las figuras que respaldaron al régimen: Manuel Múrias, Barradas de Oliveira, Pestana Reis, etc.”.

Alberto Pena Rodrigues (*op. cit.* p. 367) escribe que durante todo el periodo dictatorial “este periódico estuvo vinculado al partido único Unión Nacional”; y que “era el más oficial de todos los órganos de la prensa y tenía apoyo económico del Ministerio del Interior”.

En 1943 aparece una sección semanal titulada *Cultura (Suplemento para as letras, as artes e as ciências)* los martes, normalmente ocupaba las páginas 3 y 4, en ellas Fernando Pamplona dedicaba gran atención a las artes plásticas. Así, por ejemplo, se da gran atención a una exposición sobre arte moderna española que se inauguró el 10 de noviembre de 1943, en la Sociedad Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Es un periódico próximo a la extrema derecha, J-A. França (*Memórias ...*, p.118) dice lo siguiente sobre esta publicación: “Cuando mi partida para París comenzó a constar [1959], *Tempo presente*, revista de extrema derecha, especie mensual del *Diário da Manhã*, opinó que menos mal que me iba, porque yo ninguna falta hacía en Portugal, “Parásito” me había llamado hacía poco su sórdido socio cotidiano”.

En los primeros años **sesenta**, se publicó diariamente la página “Artes-Espectáculos”, interesante por ofrecer un seguimiento diario de la actividad cultural portuguesa. En este tiempo Joly Braga Santos y J. C. F. se encargaron de la crítica musical y Goulart Nogueira y Ruy Pilar de la teatral; Mário Alves, Saldanha da Gama, Cândida Cortes y Miguel Freitas da Costa escribieron sobre cine; Saraíva Lima sobre toros; y, sobre artes plásticas, escribieron principalmente Selles Paes, Fernando de Pamplona, Artur Azevedo (desde Oporto) y Fernando Guedes.

También colaboran puntualmente en este periódico durante este periodo Fernando Jasmins Pereira, Azinhal Abelho, Pombo de Castro, Duarte Ivo Cruz, Elvira Costa Nunes, Pinharanda Gomes, Rodrigo Emílio, Eduardo Serra, etc.

Publicación

Diário de Coimbra "Periódico republicano. Órgano del movimiento regionalista de las Beiras"

Periodo

1930- (al menos hasta 1960)

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-4301-G

Periodo estudiado

Consultados números sueltos.

Comentario

Este periódico, editado por Adriano Lucas y dirigido por Álvaro dos Santos Madeira, tenía su sede y redacción en el número 179 de la Rua da Sofia, en Coimbra. En 1961 era propiedad de Tipográfica das Beiras Lda. Fue publicado por primera vez en mayo de 1930, entonces con el sustítulo "Periódico regionalista de la mañana, defensor de los intereses de las Beiras".

Nuno Rocha (*op. cit.* p. 385) al referirse a esta publicación valora sobre todo la figura de su propietario, el capitalista y hombre de negocios conimbricense Adriano Lucas, al que considera un notable de la prensa regional, miembro de asociaciones regionales y organismos extranjeros y que mantuvo siempre la edición del *Diário de Coimbra* y fundó el *Diário de Aveiro* y el *Diário de Leiria*..

Responde a los esquemas de la prensa regional: mucha información sobre temas locales y escaso interés por las artes plásticas.

Se ha consultado parcialmente, y en los números consultados no se han encontrado referencias a Dominguez Alvarez o a su obra.

Publicación

Diário de Lisboa “Diario de la tarde”

Periodo

Dese abril de 1921 hasta noviembre de 1990.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4349-M. BPMP: P.C.901

Periodo estudiado

1929: Abril-mayo 1934: Abril-mayo y suplemento literario de los viernes. 1936: Junio. 1937: Todos los suplementos literarios. 1938: Todos los suplementos literarios. 1939: Todos los suplementos literarios. 1942: Octubre-Diciembre. 1943: Febrero. 1952: Mayo. 1958: Diciembre. 1959: Diciembre y el suplemento “Vida Literária”. 1963: Enero-abril. 1965: Diciembre. 1966: Enero-febrero y el suplemento semanal “Vida literária e artística”. 1968: Enero-abril y suplemento semanal “Vida literária e artística”. 1969: Noviembre. 1982: Mayo-junio. 1987: Abril-mayo.

Comentario

Este periódico aparece a comienzos de los años veinte, como vespertino, y según J.-A.França (*Os anos vinte...* p. 90) lo hace “con un estatuto especial de independencia debido a la cauta ironía crítica de su director y propietario, el antiguo cura Joaquim Manso.” J.-A.França señala así mismo, que “en él colaboraban [inicialmente] los más intelectuales de los periodistas de su tiempo, como Artur Portela, Norberto Lopes y Norberto de Araújo (...) y que era el periódico que durante los años veinte toda la gente compraba y exhibía por los cafés y en los tranvías de regreso a casa”.

Joaquim Vieira (op. cit. p. 275) resume así la historia de este periódico: “El *Diário de Lisboa* surgió por primera vez en 1880, y nuevamente en 1888 y en 1889. Regresó, por acción del banquero António Vieira Pinto, como vespertino el 7 de abril de 1921 (hasta noviembre de 1990), siendo su primer director Joaquim Manso. En su dirección y redacción colaboraron: Orlando Dias, Agudo Eugénio Alves, Pedro Alvim, Diana Andringa, Norberto de Araujo, Acácio Barradas, Cesário Borga, Carneiro Jacinto, Mário Vieira de Carvalho, Fernando Dacosta, Mário CAstrim, Carlos Ferrão, Joaquim Furtado, Regina Louro, Luís Almeida Martins, Mário Mesquita, Mário Neves, Fernando Assis Pacheco, Artur Portela, Afonso Praça, José Rodrigues da Silva, Tavares da Silva, José Carlos Vasconcelos, Vilaverde Cabral, etc. Merece destacarse su intervención cultural y su oposición, en la medida que era posible, al Estado Novo. Con el *Diário de Lisboa* salió el semanario humorístico *Sempre Fixe*”.

Alberto Pena Rodrigues (op. cit. p. 365) señala que “desde que la familia Ruella Ramos compró el *Diário de Lisboa*, éste se tornó la voz más importante de la oposición liberal, con comunistas clandestinos infiltrados entre sus trabajadores”. También destaca su faceta crítica con la dictadura Nuno Rocha (op. cit. p. 275) para quien este periódico “fue el orgullo de la oposición a António Salazar”.

En los años 30 publica un suplemento literario que sale los viernes, de bastante calidad, con las secciones “Antología poética”, que incluye poemas de autores portugueses, y “Pombos Correios” en la que, con breves notas, se hace un repaso por la actualidad cultural. Diariamente informa sobre la actividad teatral y cinematográfica. En estos años se publican dibujos, entre otros, de Alvaro Canelas, Emilio Ferrer, Jorge Barradas, Roberto Nobre, Almada, Stuart, etc. Son también colaboradores durante estos años, bien de creación o de crítica, entre otros, Albino Lapa, Alfredo Pimenta, António Botto, Aquilino Rebeiro, Armando Ribeiro, Augusto Casimiro, Bastos Guerra, F. A. Oliveira Martins, H. de Campos Ferreira Lima, João Barreira, João Castro Osório, João Gaspar Simões, José Pacheco, Marinetti, Manuel Anselmo, Noberto de Araujo, Noberto Lopes, Osório de Oliveira, Raul Brandão, Roberto Nobre, Roque Callage, Santos Cravina, Valera Aldemira, etc.

En los años 40 se encarga de la crítica de las artes plásticas Artur Portela, que incluso llega a ser felicitado públicamente en carta dirigida al periódico (“A propósito da exposição de António Saude”, *Diário de Lisboa*, 13-2-1943, p. 5) por los siguientes artistas: Arnaldo Ressano, Alfredo Cândido, Romano Esteves, Mário Peixoto Bastos, Luiz Campos, João Marques, Jaime Augusto Murteira, Rodrigo Fária de Castro, Túlio Vitorino, Albino Cunha, José Coelho, Eduarda Lapa, Júlio Silva, José Serra da Mota, Moreira Fernandes, etc. También en los años 40, publica el suplemento “Vida Literaria” en el que escriben Raul Rego, Alfredo Margarido, Alvaro Salema, Artur Portela (hijo), Catarina Ramos, Pedro Reis, Oscar Lopes, Ramada Curto, Rodrigues Miguéis, Santos Fernando, Urbano Tavares Rodrigues, etc.

En los años 50 empieza la colaboración de J.-A. França, que fue crítico de este periódico durante muchos años. En esta década se publicaron trabajos de Jorge Vieira, Júlio Pomar, Jorge Monteiro, Almada Negreiros, Henry Moore, entre otros muchos. Años 60: Los jueves se publica el suplemento cultural “Vida artística y literaria” en el que colaboran Adriano de Gusmão, Alvaro Salema (sección “Livros e outros”), Fernando Namora, José Pedro Machado, José Régio, Gastão Cruz, Manuel Riutort (sección “Semana de Madrid”), Mário Dionísio, Marques Gastão, etc. En los años 80 se publica cada jueves un “Suplemento Literario” de gran interés y los sábados la página “Sete ponto sete” sobre cine.

Publicación

Diário de Notícias

Periodo

Comenzó a publicarse en 1864 y sigue publicándose en la actualidad.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilm F-5701. BPMP: P-D-144

Periodo estudiado

1929: Abril. Noviembre. 1930: Diciembre. 1931: Enero-febrero. Mayo. 1939: Diciembre. 1940: Enero, julio-diciembre 1942: Abril, noviembre 1943: Febrero 1951: Febrero-mayo 1952: Mayo 1963: Marzo 1963: Noviembre 1979: Diciembre.

Comentario

El estudioso Joaquim Vieira (op. cit. p. 273) hace la siguiente síntesis de la historia de este periódico: “Matutino lisboeta, cuyo primer número fue publicado el 19-12-1864, fundado por Eduardo Coelho, también su primer director, y por Tomás Quintino Antunes (después Visconde y Conde de San Marcial). (...) Muerto Eduardo Coelho, fueron directores Alfredo da Cunha, Augusto de Castro y Eduardo Schwalbach. Acogió en sus páginas (...) entre otros a Luís de Araujo, Camilo, Jaime Cortesão, Eça, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Júlio César Machado, Alfredo Pimenta, Alberto Pimentel, Ramalho Ortigão, Bulhão Pato, José Saramago, Sousa Viterbo, etc. Mantine hoy, dirigido por Mário Bettencourt Resende, el favor del público. Por su redacción, dirección y editorial pasaron en los últimos cincuenta años destacados periodistas y redactores: José Aguiar, Diana Andringa, Acácio Barradas, F. Belard, J. Coito, F. Dacosta, Dinis de Abreu, A. Robeiro Ferreira, J. Jorge Letria, J. David Lopes, Carlos Magno, F. Madrinha, Helena Marques, O. Mascarenhas, Guilherme de Melo, Melo Lapa, Mário Mesquita, Cáceres Monteiro, Mário Neves, Fialho de Oliveira, H. Sanches Osorio, Alexander Pomar, César Príncipe, D. Lopes Ramos, J. Saramago, J. Céu e Silva, J.C. Vasconcelos, J. Carlos Velez, Viale Moutinho, Alice Vieira, J. Wemans, etc., y los columnistas M.J. Avilez, J. Carreira Bom, M^a Elisa, Victor Cunha Rego, V. Pulido Valente, etc. Fue nacionalizado después del 25 de abril de 1974 y, después, reprivatizado, y hoy pertenece al grupo Lusomundo”.

Tras la nacionalización, escribe Nuno Rocha (op. cit. p. 370), “fueron nombrados directores intelectuales de izquierdas como José Ribeiro dos Santos y José Carlos de Vasconcelos, y comunistas como Luís de Barros y José Saramago. Luego, asumieron la dirección de este matutino, Vitor da Cunha Rego, João Gomes, y después Mário Mesquita y Dinis de Abreu, crearon un periódico independiente al estilo de la prensa de calidad y de referencia”.

Escribe J.-A. França (*Os anos vinte...* p.89) que “en 1927 estuvo sujeto a una vigilancia expresa por parte de la dictadura, de la que entonces parecía dudar, sin embargo, el popular ‘Noticias’ tuvo siempre una prudente relación con el poder, aunque con mayor satisfacción mutua después del movimiento del 28 de mayo”. En estos años veinte, y luego durante mucho tiempo, era el periódico de la burguesía frente al vespertino *Diário de Lisboa* que era más popular.

En los años cincuenta, escriben sobre artes plásticas Augusto Pinto (que fue, por ejemplo, quien se encargó de la crítica a la exposición de Lázaro Lozano en la Sociedad Nacional de Belas Artes en marzo de 1953) y Luís Teixeira, entre otros. También en los años cincuenta tenía una página cultural en la que J.-A. França [en “Notas e Lembranças”] publicó un total de 23 artículos, el último en 1959.

En 1954 empezó a publicarse una página que se llamaba “Artes e Letras” y que tiene como objetivo divulgar la cultura. En esta escriben sobre arte Adriano de Gusmão, Armando Bernardes, Armando de Lucena, A.B., Ildefonso-Manuel Gil, João Gaspar Simões, Jorge Ramos, Luis Francisco Rebello, Manuel de Seabra, Manuela de Azevedo, Mário de Oliveira, Morais Cabral, Norberto Vitorino, Orlando Vitorino, Raymond Cogniat, Rodrigues Cavalheiro, Ruy de Albuquerque, Tomaz Ribas, etc. Otros colaboradores fueron: Natércia Freire, Cristiano Lima, Aniceta de Mendonça, Carmo Vaz, Francisco de Sousa Neves, João Gaspar Simões, Joaquim Freitas Branco, Liberto Cruz, Luis Cajão, Mário Dias Ramos, etc.

Sin embargo, este periódico, siendo quizá el más importante del país, según cuenta J.-A. França (*Memórias para ...*, p.115), rechazó criticar, la primera exposición de arte abstracto en Portugal, organizada por la Galería de Março, por no considerarla digna de mérito.

Publicación

Diário do Alentejo "Periódico de la tarde. Portavoz regionalista"

Periodo

Empezó a publicarse en 1932 y seguía publicándose en 1961.

Lugar de edición

Beja

Signatura

BN: Microfilmado

Periodo estudiado

Se ha consultado parcialmente

Comentario

Dirección, edición y propiedad de M. A. Engana, este periódico comenzó a publicarse en junio de 1932 y seguía publicándose en 1961. Tuvo su sede y redacción en el número 10 de la Rua Dr. Augusto Barreto de Beja y tenía un formato de 53 x 38 cms.

Responde a los esquemas de la prensa regional: mucha información sobre temas locales y escaso interés por las artes plásticas.

Se ha consultado parcialmente, especialmente en los periodos que coincidían con exposiciones de Dominguez Alvarez. En los números consultados no se encontraron referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Diário do Minho

Periodo

Empezó a publicarse el 15 de abril de 1919 y seguía en vigor en 1961.

Lugar de edición

Braga

Signatura

BPMP: P-D-100

Periodo estudiado

1929: Abril-diciembre .
1940: Mayo-diciembre.
Varios números sueltos.

Comentario

Este periódico, que empezó a publicarse en abril de 1919, en los años sesenta era editado por Alfonso Palmeira y dirigido por A. Luís Vaz, tenía su sede y redacción en el número 122 de la Avenida Central de Braga, y pertenecía entonces a la empresa del Diário do Minho Lda.

Nuno Rocha (*op. cit.* p. 385), al hablar de los periódicos regionales se refiere al *Diário do Minho* en los siguientes términos: "En la zona del Minho hay que señalar también una prensa diaria con historia: el *Correio do Minho*, que se mantiene en publicación desde 1926 y el *Diário do Minho* (...). Los dos periódicos se publicaron durante el régimen salazarista, el *Correio do Minho* estaba próximo al partido [único] Unión Nacional Popular y el *Diário do Minho* a la Iglesia católica. Con la revolución de abril, el primero fue nacionalizado (...). El *Diário do Minho* nunca sufrió interrupciones y su director actual [finales de 1995], José Domingos Araujo, se mantiene en funciones desde 1970.

Responde a los esquemas de la prensa regional: mucha información sobre temas locales y escaso interés por las artes plásticas.

Se ha consultado parcialmente, especialmente en los periodos que coincidían con exposiciones de Dominguez Alvarez. En los números consultados no se encontraron referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Diário do Norte

Periodo

Desde 1949 hasta 1964.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-4398-G. BPMP: XI-4-17

Periodo estudiado

1951: Febrero-mayo. 1954: Julio-septiembre. 1958: Mayo-junio. Noviembre-diciembre. 1962: Mayo-junio. 1963: Junio. Y números sueltos.

Comentario

Este periódico, editado por António Cruz, que ejercía también de director, tenía su redacción en el número 73 de la Rua do Duque de Loulé de Oporto. Pertenecía a la empresa Publicidade do Norte y había empezado a publicarse en junio de 1949. En diciembre de 1961 se vendía al precio de 1 escudo.

A lo largo de su existencia, fue un periódico bastante conservador, muy en la línea del tipo de prensa que le convenía al régimen. Por otra parte la única que toleraba.

Tenía carácter vespertino y en los años cincuenta se presentaba con el sustítulo de “O jornal da tarde de maior expansão no norte del país”.

En los primeros años cincuenta contaba con las secciones “Norte das Artes” y “Norte das Letras”. En la primera solían escribir António Quadros, Bernard Champigneulle, Claudio Corrêa d’Oliveira Guimarães, Charles Kunstler, Léon Degaud, etc. En la segunda lo hacían frecuentemente Amândio César, Américo Ferreira, Conde D’Aurora, Jean Botrot, João Gaspar Simões, Mário Salgueirinho, Pinheiro Torres, Rocha Casal, Tavora de Vasconcelos, Vitorino Nemésio, etc. entre otros muchos.

Ya en 1958 ambas secciones se han unido en una sola que aparece periódicamente los jueves con el título de “Artes y Letras”. En la misma podemos encontrar colaboraciones de Gregorio Marañón, John Beckwith, Jorge Ramos, Jorge Torres, José Lello, Júlio Evangelista, Kenneth Young, Norman Smith, Pinheiro Ramos, Pinheiro Torres, Raymond Warnier, René Delange, Samuel Pickwick, Tavora de Vasconcelos, Vitorino Nemésio, etc.

Además, a finales de los años cincuenta, en esta misma sección se escribe con bastante frecuencia sobre “el intercambio cultural luso-hispánico”.

Son de interés los siguientes artículos:

- “Vida artística. Óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez” in *Diario do Norte*, 4-12-1958, p.15.

- Guimarães, Claudio Corrêa d’Oliveira, “O Porto na literatura, nas artes plásticas e na ciência nacionias” in *Diário do Norte*, 22-7-1954, p.5.

Publicación

Diário Ilustrado

Periodo

En **BPMP** hay desde diciembre de 1956-1963

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1714-V; BPMP: P-C-257

Periodo estudiado

1958: Diciembre
1963: Marzo

Comentario

Este periódico, editado por Manuel Nunes Correia, que ejercía también de director, tenía su redacción en la Rua da Misericórdia 137 de Lisboa. Pertenecía a la empresa del Diário Ilustrado y había empezado a publicarse en diciembre de 1956 y en diciembre de 1961 se vendía al precio de 1 escudo.

Por lo general, ofrece una información diversa, con gran atención al cine y a los acontecimientos de actualidad.

Cuenta también con una serie de secciones fijas: "Artigos", "Reportagen", "Crónicas", "Entrevista". Y otras más o menos fijas, como: "Nota internacional", "Necrologia", "Do país", "Porto e arrededores", "O conto da semana", "Desporto", etc.

Diniz Machado escribe sobre cine, Romeu Correia sobre teatro, etc.

En el periodo estudiado presta poca atención a las artes plásticas.

Maria de Lourdes Modesto publica una receta de cocina diaria, en la sección "A receita do dia".

En los números consultados no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Diário (O)

Periodo

Desde enero de 1976 hasta marzo de 1990.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 277), presenta este periódico en los siguientes términos: “El primer periódico con este título surgió en 1902, organizado por un grupo de periodistas: Francisco Correlhas, Eduardo Fernandes (el popular “Esculápio”), Amadeu de Freitas, etc., que se habían salido de *O Século*. Después del 25 de abril de 1974 surgió como matutino lisboeta publicándose desde el 10 de enero de 1976 hasta el 6 de marzo de 1990. Era propiedad de la editora Caminho y fue su primer director Miguel Urbano Rodrigues. En su orientación ideológica prevalecieron las ideas del Partido Comunista Portugués. Presentó semanalmente una página cultural de gran interés. De entre los colaboradores, se puede reseñar a Augusto Carvalho, Baptista-Bastos, David Lopes Ramos, João Paulo Guerra, José Jorge Letria, Villaverde Cabral, etc.”

Por su parte, Nuno Rucha (*op. cit.* p. 373) dice lo siguiente: “El 10 de enero de 1976, surgió este matutino de capital privado, propiedad de la Editorial Caminho, fundado por Alberto Villaverde Cabral y dirigido por Miguel Urbano Rodrigues. De orientación semioficial del Partido Comunista, el periódico nació de la iniciativa de un grupo de periodistas e intelectuales de izquierda. El periódico, a pesar de las dificultades, duró hasta junio de 1990. También fueron sus directores António Braga (...) y Pereira da Silva”.

En los números consultados no se ha encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Diário Popular

Periodo

Desde 1942 hasta 1991.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4281-M; BPMP: P-C-945

Periodo estudiado

1942: Diciembre. 1943: Enero-marzo. 1951: Mayo. 1952: Mayo. 1953: Marzo-junio. 1955: Enero-junio. 1958: Abril. Noviembre-diciembre. 1963: Enero-marzo. 1965: Diciembre. 1969: Noviembre. 1971: Junio-julio. 1972: Marzo. 1984: Diciembre. 1987: Abril-mayo. 1988: Junio-julio.

Comentario

Esta es la presentación que de este periódico hace Joaquim Vieira (op. cit. p. 273): “El primer periódico con este título surge en 1866, resultado de la fusión entre el *Noticiário Português* y el *Notícias* y tuvo como director a Mariano Pina. Volvió a aparecer en 1910, y nuevamente en 1925 y en 1929; finalmente reaparece el 22 de septiembre de 1942, como vespertino, dirigido por António Tinoco, hasta que dejó de publicarse en 1992. En esta fase, se encuentra como director del periódico José Hermano Saraiva y, entre periodistas y redactores, Dinis de Abreu, João Aguiar, Jaime Baptista, Baptista-Bastos, Jacinto Baptista, Acácio Barradas, Carneiro Jacinto, Rui Cartaxana, João Alves da Costa, Carlos Fino, Vera Lagoa, José Eduardo Moniz, Maria Antonia Palla, Carlos Pinhão, Orlando Raimundo, José Rodrigues da Silva, etc. En los años finales de la década de los setenta y en la década de los ochenta se mantuvo próximo a las ideas socialistas”.

Por su parte, Nuno Rocha (op. cit. p. 373) dice: “El *Diário Popular* desempeñó un papel destacado en la prensa portuguesa. Periódico de largas iniciativas sociales, fue un gran órgano de información en los años sesenta cuando sus administradores eran Francisco Balsemão, Henrique Balsemão y G. Brás Medeiros. Francisco Pinto Balsemão, fundador del *Expresso*, también fue administrador del *Diário Popular*. Con posterioridad al tumulto revolucionario [Revolución de los Claveles] se tornó un periódico moderadamente socialista y con una redacción de izquierdas. En 1985, Pacheco de Andrade era su director. A pesar de las dificultades económicas, este vespertino no desapareció hasta el 28 de septiembre de 1991, pero ya en posesión de José Beardo”.

Este periódico fue, según el profesor António Ventura (“José Régio no Diário Popular” in *Boletim ...* p. 1), “uno de los más importantes diarios portugueses de este siglo por su cariz eminentemente noticioso, pero también por la atención que le dedicó a la cultura, de lo que es ejemplo, sobre todo, el suplemento “Quinta feira”, especialmente consagrado a temas relacionados con la literatura y el arte”.

En los años cincuenta y sesenta tiene semanalmente unas páginas tituladas “Artes e Letras” con las que el periódico pretende (*Diário Popular*, 6-5-1953, p. 4) transmitir al lector la noticia sensible, pertinente, estimuladora, de las actividades espirituales que por designación les incumbe”. En las mismas colaboran Alvaro Ribeiro, Amândio César, António Quadros, António Telmo, C. H. Martins, Campos de Figueiredo, Guilherme Castilho, J. Fontana da Silveira, João Ameal, João Gaspar Simões, João Palm-Ferreira, João Pedro de Andrade, José Régio, Luís Zuzarte, Mário Rosa, Marques Gastão, Rui de Albuquerque, Rosalia Braamcamp, Sant’Anna Dionísio, Vitorino Nemésio, etc. En estas páginas semanales de “Artes e Letras” era fija la sección “Arco íris” (firmada con las iniciales L.O.G.) en la que se informaba brevemente sobre la actualidad cultural y editorial de Portugal. También era fija en estas páginas la sección “Antología de revelações” (desde mayo de 1953 coordinada por Branquinho da Fonseca), donde se publican textos (sobre todo poemas) de jóvenes escritores. En estos años escribieron sobre artes plásticas João Alves das Neves (que fue por ejemplo quien se encargó de la crítica a la exposición de Lázaro Lozano en Lisboa en 1953 y que casi siempre enviaba sus crónicas desde París), Alfredo Marques (A. M.), Vitorino Nemésio y especialmente Mário de Oliveira que era generalmente el encargado de las críticas a las exposiciones, mostrándose particularmente atento a las que se realizaban en la Galería Março.

En los años cincuenta colaboró también J.-A. França, con crónicas de viajes, lo hizo por invitación de Cunha Leão, que era entonces el director de la publicación. En estos años era crítico de arte Mário de Oliveira, a quien José-Augusto França (*Memórias para ...* p. 115) considera un crítico “informado (pero de poca confianza)”.

Publicación

Dom Calino Português "Revista literaria quincenal, de humor y portuguesismo"

Periodo

Empezó a publicarse en noviembre de 1957 y seguía publicándose en 1961

Lugar de edición

Póvoa de Varzim

Signatura

BN: P-5241-P

Periodo estudiado

1957, 1958

Comentario

Se trata de una publicación quincenal, con formato de revista (21x15), que tiene como director, editor y administrador a Baptista de Lima.

En el número 1, en el artículo "D. Calino Português. La presentación de Calino" explica el porqué del nombre: "Dom Calino es el hermano ibérico de D. Quijote. Es el padre de la anécdota, del chiste y de la burla; y también puede ser el símbolo de la simpleza, plebeya o chic, de la tontería y de la payasada. (...) Procuraré que él sea diplomático y ahidalgado, filósofo y moralista, alegre y útil..." Pero este *D. Calino* se pone serio de vez en cuando, por ejemplo, con motivo del aniversario de los 29 años de gobierno de Salazar. Ese día recuerda a los habitantes de Póvoa que aún no tuvieron el detalle de homenajear a Salazar como éste se merece, porque *D. Calino*, respetuoso de todos los credos políticos, se descubre ante la figura de Salazar".

Da, sobre todo, información local, en buena parte enfocada hacia los naturales de Povoá que viven fuera de la localidad. Tiene secciones más o menos fijas como "Libros e Jornais" (informa brevemente de las publicaciones recibidas), "A nossa agenda" (informa sobre natalicios, defunciones, llegada de personas "importantes" a Povoá", etc.), "Varanda desportiva", etc.

En el periodo consultado no presta atención a las artes plásticas.

Publicación

Dos Novos "Revista de Arte y Crítica"

Periodo

Empezó a publicarse en abril 1931 y dejó de hacerlo en marzo 1932. En total dos números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2348-M

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación, de la que sólo conocemos dos números, tuvo como director a Miguel Rodrigues Bastos, como editor a António Inácio de Freitas, como administrador a Daniel Jaime Ferreira y como redactor principal a Artur Augusto Silva.

Presenta colaboración de Abilio Pereira da Silva, Américo Fernandes de Figueiredo, António Pires Rico, António Pitta, Fernando Ferreira Soares, Fernando Martins Pinto, Guy de Raimond, Henrique de Albuquerque Souto, Jacinto Fernandez Rodrigues Bastos, José Augusto dos Santos, Júlio Cesar Vilela, Luís Pedro, Rey Santos, etc.

No encuentro ninguna referencia al grupo *Mais Além* ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Douro Litoral "Boletín de la Comisión Provincial de Etnografía e Historia"

Periodo

1940-63

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: 2865

Periodo estudiado

1950, 1951.

Comentario

Se trata de una revista de etnografía, editada por la Junta da Província do Douro-Litoral, y que resulta fundamental para el estudio de las tradiciones y el folclore en la zona del Duero.

Consultamos esta publicación para obtener información sobre la exposición *Como Alguns Artistas Viram O Porto. Exposición Documental e Artística*, organizada por el Gabinete de História da Cidade dependiente del Ayuntamiento de Oporto y que estuvo patente en esta ciudad desde el 20 de febrero de 1951 al 20 de marzo del mismo año. En los años consultados no encontramos ninguna alusión a la misma.

Publicación

Economía Nacional de Portugal e Colonias (A)

Periodo

Junio de 1933

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Editado en Oporto, está dirigido por José Epifanio Pereira Trindade, que es también propietario y editor. Se encarga de la redacción y administración Carlos Henriques. Aunque esta publicación se centra, sobre todo, en temas económicos, presta, sin embargo, mucha atención a lo relacionado con las colonias, especialmente Mozambique. Menor es la que dedica a los actos culturales que se celebran en Oporto.

Lleva el sustítulo: "Periódico de propaganda doctrinaria para la defensa, desarrollo y engrandecimiento de Portugal y sus Dominios".

No he encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez, y muy pocas a las artes plásticas.

Publicación

Ecós de España “En pro del intercambio hispano-luso”

Periodo

1961-64. El primer número es de 1 de enero 1960

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-C-462

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación mensual escrita en castellano que tenía su redacción y administración en la avenida Rodrigues de Freitas, 393 de Oporto. Su director y propietario era José María Illa , como editor tenía a João Serrasqueiro y como redactor jefe a José Serén que era profesor del entonces Colegio Oficial Español de Oporto.

En su número de presentación, en el artículo “Nuestra Presencia”, dice: “«Ecós de España» surge en el primer día de 1960, como un eslabón para estrechar más fuertemente aún la amistad fraternal y los lazos espirituales entre los dos pueblos peninsulares.

El lema y consigna de «Ecós de España» era “en pro del intercambio hispano-luso, es y lo será siempre, la razón de nuestra existencia”.

Más adelante añade: “Nos guía la idea de servir con fe y entusiasmo los intereses de estos dos países ibéricos, que con el mismo pensamiento e idénticos ideales, supieron elevar su nombre e historia en el pasado y en el presente”. Y aún: “La misión de divulgar entre nuestro compatriotas y amigos portugueses las realidades y el resurgimiento de nuestra Patria, la cumpliremos sin apartarnos de la línea marcada; nada de oscilaciones, recta como la hoja de una espada...”. Y termina diciendo: «Ecós de España» presenta sus primeros saludos a esta noble Nación que nos acoge y nos agasaja, y dedica la emoción de sus primeras realizaciones y las esperanzas del futuro a la Madre Patria que, con su nombre glorioso, nos alienta y ampara”.

En su primer número escriben palabras de presentación Jose Ibáñez, entonces Embajador de España en Portugal, el Cónsul General de España en Oporto, el Alcalde de Vigo, el Gobernador Civil de Pontevedra, etc.

En él colaboran Teixeira Pinto (redactor jefe del entonces periódico portuense *Diário do Norte*), Félix Morales (entonces director de *El pueblo gallego*), Hugo Rocha (entonces redactor-jefe de *O Comércio do Porto*), José Castilho (redactor-jefe de *Diário de Coimbra*, y corresponsal en esta ciudad de *Jornal de Notícias*), F. Rubid del Vallés, Francisco de Sales, Xavier de Echarrí, José Cirre Gimenez, Victoriano Navarro González, José A. Branco, Juan de Tauste, João Serrasqueiro, Antonio de Santander, Eulalia Taboada, etc

Hay una sección “De nuestros colaboradores lusitanos”, escrita en portugués, en la que escriben Antero Vieira de Lemos, João Frade Correia, Bernardo Xavier Coutinho, M. Angela Soeiro, etc. Así mismo cuenta con Penalva Rocha como corresponsal en Coimbra. En el número 3 se publica un “Decálogo del buen turista”.

De vez en cuando reseña exposiciones de artes plásticas, particularmente cuando se trata de artistas españoles, como es el caso de las referidas a Ricardo Navarro Poves o Pilar Toscano.

Ilustrativo del carácter ideológico de esta publicación es el número de 1 de abril de 1960, en el que se muestra una gran foto de Franco acompañada del titular: “Aniversario de la Paz de España”.

No hemos encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Educar “Liga de acción social cristiana”

Periodo

Enero de 1933 - junio de 1935

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicada en Oporto, esta revista tuvo como directora y editora a Laura de Lemos Peixoto. Se centra sobre todo en temas relacionados con la educación: cualidades que debe poseer un educador, la misión del profesor, la disciplina en la Escuela Primaria, etc. tratados desde una perspectiva cristiana y conservadora.

Advierte sobre los peligros del comunismo en un artículo titulado “Comunismo, acção católica”, en el que pone como ejemplo de lo terrible que puede resultar la educación comunista a la revolución de octubre de 1934 en Asturias. Es un artículo tremendamente parcial, desinformado y difamatorio.

Mínima atención a las artes plásticas

Publicación

Eros

Periodo

1951-1958

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-1956

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

El primer número es de abril de 1951, el último (14-15) de abril de 1958, en total salieron 15 números.

Es una publicación eminentemente literaria en la que aparecen poemas de António José Maldonado, Fernando Echevarria, Fernando Guimarães, Francisco Arcos, José Bento, José Manuel, Vasco de Araújo Ogando y Vitor Matos e Sá; y ensayos de Augusto Sobral, Fernando Guimarães, Jorge Nemésio, José Manuel, María Dalila Ferreira. Ensayos de Fernando Guimarães, Jorge Nemésio, etc.

Se publican dibujos, entre otros, de Augusto Sobral, Fernando Guimarães y Mário de Oliveira.

La sección "Revistas" de la respetada página "Das Artes Das Letras" del *Primeiro de Janeiro* (16-5-1951, p.3) saludó en los siguientes términos la aparición de esta publicación: "Eros es el título de una publicación que, aunque no se presente como revista, tiene todo el aire de serlo. A semejanza de los cuadernos de poesías, no expone programa ni tiene secciones fijas. El tomo de abril bajo el número 1, incluye colaboración en prosa de Fernando Guimarães sobre cuestiones de estética y de Jorge Nemésio, sobre la interpretación de la cultura. Colaboran, con poesías modernas, los poetas José Manuel e António José Maldonado. El título es bueno; la colaboración no es mala y la presentación es sobria. Con tales elementos puede hacerse una revista menos mala".

Estaba financiada sobre todo por José Manuel Ferrão y en la misma no se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Escola Académica “Número único conmemorativo del 55 aniversario de la Fundación”

Periodo

Junio 1937

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación conmemorativa de la Escola Académica

Se publica en Oporto y tiene como directores, organizadores y editores a Zeferino de Moura y J. Moreira da Silva.

Sin interés artístico o literario, resulta interesante para el conocimiento de esta institución por la que pasaron António Carneiro, Raul Brandão o Augusto Martins.

Publicación

Esfera (A)

Periodo

1963-1980

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-C-31

Periodo estudiado

Varios números.

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 210-212) hace la siguiente presentación de esta revista:

“Fundada en Lisboa por Gabriela Castelo Branco, se prolongó durante 99 números, desde febrero de 1963 hasta septiembre de 1980, perteneciendo la edición a Graça Cid. El número 76 no se publicó, por lo que hubo un salto en su numeración. Presentó una vertiente cultural pronunciada, debruzándose mayoritariamente sobre la literatura. La ópera, la música, el baile, el cine, el teatro y la ciencia tuvieron también un lugar destacado en sus páginas. De buena calidad, sondeando con rigor y oportunidad la realidad cultural, perdió en la fase final los atributos que manifiestamente había patentado, pues se volvió marcadamente política.

La crítica musical, teatral y cinematográfica estuvieron, respectivamente, a cargo de Joly Braga Santos, Mário Golçalves de Castro y de Vasco Granja. Incluyó también una sección lingüística bajo la pluma autorizada de José Pedro Machado”.

En la misma encontramos colaboraciones, entre otros, de Alexandre Cabral, Américo Durão, António Cardoso, António Dias Miguel, Arlindo Vicente, Arnaldo Saraiva, Artur Portela Filho, Carlos Faria, Delfim Santos, Edgar Morin, Eduardo Scarlatti, Eurico Gonçalves, Fernando de Pamplona, Fernando Lopes Graça, Gabriela Castelo Branco, Guedes de Amorim, Hernâni Cidade, Jaime Brasil, João Alves das Neves, João Gaspar Simões, João José Cochofel, João Rui de Sousa, Joaquim Paço d’Arcos, José Craveirinha, Manuel de Azevedo, Manuel Ferreira, Manuel Mendes, Mário Domingues, Matilde Rosa Araujo, Sophia de Mello Breyner, Teresa Rita, Urbano Tavares Rodrigues, etc.

En los números consultados no hemos encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Esfera (A) "Revista portuguesa de actualidades"

Periodo

1940-1941

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J- 5248-M. BPMP: P-C-1285

Periodo estudiado

1940.

Comentario

Publicación editada en Lisboa por Francisco Rodrigues Torres y dirigida por Álvaro Maria.

Revista germanófila y propagandista del fascismo.

Para nuestro trabajo tiene interés porque en el número 8 se publicó un foto-reportaje sobre la IV Missão Estética de Férias ["Trabalhos da IV Missão Estética de férias, em Viana do Castelo", *A Esfera*, Año 1, nº 8, 20-10-1940, p .4.], lo que, por otra parte, también nos da idea tanto del carácter propagandístico de la revista como del tono nacionalista de las misiones.

En el foto-reportaje no aparece Dominguez Alvarez ni se reproduce como tal ninguna obra suya. Sin embargo, sí se reproduce una obra que por el estilo muy bien pudiera ser de Dominguez Alvarez, pero que es, sin embargo, atribuida a un tal Manuel Alvarez del que no hay constancia de que participara en ninguna misión. Esto nos hace pensar que se trata de un error del reportaje y que esa obra, de la que no se dice título y que no parece estar firmada, sí es en realidad de Dominguez Alvarez.

Publicación

Esmeraldo "Política & humanismo"

Periodo

1954-1956

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10019-V. BPMP: P-A-1558

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Editada en Lisboa, estaba dirigida por Luis Ribeiro Soares

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 212) dice lo siguiente de esta revista: "Revista publicada en Lisboa, propiedad del *Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa* y dirigida por Luis Ribeiro Soares (...). Se definía como 'roteiro pelo ter, português pelo ser, vanguarda y juventude pelo estar'".

El número 3, en su integridad, se correspondía con el texto 'Fundamentos da Presença de Portugal na Índia', de la autoría de Alexandre Lobato. En el nº 4 Florido de Vasconcelos escribe sobre la pintura abstracta y en el número 5, Joaquim Navarro de Andrade publica un estudio sobre Goya. El número 8/9 fue dedicado a Mouzinho de Albuquerque, con un artículo de Vitorino Nemésio y una antología.

Incluye la colaboración entre otros de: José Picoto, Milton Campos, Alberto Wagner de Reyna, E. Abranches de Soveral, J. Monteiro-Grillo, Mário de Albuquerque, Joaquim Navarro de Andrade, Alexandre Lobato, Vitorino Nemésio, Matos Gomes, Jorge Figueiredo de Barros, etc.

No hemos encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Estudos "Revista mensual de cultura y formación católica"

Periodo

Desde mayo de 1922 hasta diciembre de 1968

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-5178-B

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Esta publicación es el órgano expresión del *Centro Académico da Democracia Cristã de Coimbra*.

Esta publicación apareció en Coimbra en mayo de 1922. Estuvo dirigida, entre otros, por J. A. Vaz Pinto, M. Abranches Martins, Luís Guedes de Oliveira, Dario Martins de Almeida y Mário Bigotte Chorão.

Se encuentra colaboración, entre otros, de Silva Dias, Alves Correia, Braga da Cruz, Agostinho do Campos, João Ameal, Josué de Jesus, etc.

También es reseñable la colaboración de los presencistas Guilherme de Castilho y Alberto de Serpa.

En los números consultados no hemos encontrado nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Europa "Diario de Cultura"

Periodo

Desde enero hasta abril 1957. En total cuatro números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1819-V. BPMP: VII-3-97-A. FCG:PACL-275

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicada en Lisboa, esta revista estuvo dirigida por Urbano Tavares Rodrigues y Virgílio Pereira Ramos, siendo este último también su editor y propietario. Artur Portela (hijo) figuraba como jefe de redacción.

En el primer número justifican el nombre de la publicación reflexionando sobre el concepto de lo europeo en un artículo de U. Tavares Rodrigues, que funciona como carta de presentación, titulado "Europa e Consciência" y en el que afirma que Europa no es para ellos "una patria geográfica ni política: es una cultura, una patria espiritual".

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 222) a propósito de la misma dice "Reivindicándose europea -lo que no deja de ser sintomático en una época en la que estábamos aislados y en la que el continente nos miraba de soslayo- perfilaba un cosmopolitismo que era la afirmación de una postura contra las limitaciones político-culturales que la dictadura imponía y constituía un manifiesto contra la ausencia de libertad que ilustraba el diario.(...)

Bien equilibrado en su contenido, presentaba páginas de música/ballet, poesía, ciencia/técnica y de teatro/cine. Periódico que hizo indudablemente época, a pesar de su corta longevidad, insertó crítica literaria ponderada de Mário Cesariny y de David Mourão-Ferreira, a los que se unieron João Gaspar Simões, Mário Sacramento y Tomás Ribas".

Sobre artes plásticas escribieron José-Augusto França, Mário Henrique [Leiria] y Antunes da Silva. También se incluyeron entrevistas a Varela Aldemira y Vasco Pereira da Conceição.

Se publicaron ilustraciones de Abel Manta, Picasso, Jardim Portela, Martins Correia, Pan Yu Lin, António Vaz Pereira, Almada Negreiros, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Vespeira, Manuel Ribeiro de Pavia, Singier, Martins Correia, José Rodrigues, etc.

Fueron colaboradores literarios, entre otros, António Dacosta, António Navarro, António Quadros, Armindo Rodrigues, Artur Portela, Eduardo Lourenço, Fernanda Botelho, João Gaspar Simões, Ilse Losa, Manuela de Azevedo, Virgilio Ferreira, César dos Santos, Mário Cesariny, Artur Portela, Carlos Arean, Alexandre O'Neill, António Ramos Rosa, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, L. Forjaz Trigueiros, João de Freitas Branco, Manuela de Azevedo, Roby Amorim, Urbano Tavares Rodrigues, Juan González, etc.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Fama "Revista mensual de actualidades internacionales"

Periodo

1932-1933. (Desde el 30 de noviembre de 1932 al 12 de mayo de 1933)

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-2961

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Director, gerente y editor: Augusto de São Boaventura.

En su primer número anuncia que: "Pretende ser un valor en la vida portuguesa", pero prudentemente también dice que no quiere "prometer nada para no caer en falta".

Está muy ilustrada, sobre todo con reproducciones fotográficas.

Colaboran: Augusto da Costa, Fernando Pessoa, António Lopes, Texeira Pinto, Nogueira de Brito, Palma de Vilhena, etc.

Colaboración artística de Almada Negreiros, Pilot-Santos, etc.

Las críticas de arte suelen estar firmadas por Nogueira de Brito; y, con frecuencia, se da información sobre homenajes a pintores o similares.

En el número 4 (10-3-1933) se anuncia que el proximo número será dedicado a la colonia gallega en Portugal, a los que considera hermanos. Sin embargo el siguiente número es el nº1 de la 2ª serie (5-5-1933) que pasa a ser semanal, y no hay ninguna alusión al anuncio anterior ni a la colonia gallega.

No se encuentra ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Fémina

Periodo

1931-1938

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-C-1293

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos

Comentario

Se trata de una revista de literatura, arte y moda, dirigida por la escritora y periodista Helena de Aragao y editada por la papelería Progresso.

Tiene diversas secciones como "Modas", "Vida Elegante", "Regras de etiqueta", "Para a gente pequenina", "A boa mesa", "Crónica do norte", "No mundo das letras", etc.

En ella colaboran, entre otros, Madalena Martel Patrício, Branca de Gonta Colaço, Adelaida Bramao, Maria del Rio Carvalho, Maria Henriqueta Camarilho Pereira, Julia Oceano, Maria Matos, Maria de Nobrega, Pedro de Aguiar, Carlos de Brito Leal, José Agostinho, etc.

La parte artística les es confiada a los ilustradores Aurora Severo y Lázaro Corte Real.

La parte fotográfica corresponde a San Paio y Horacio Novais.

No hemos encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Flama "Revista semanal de actualidades"

Periodo

Al menos, entre 1963 y 1970.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5364-BFCG: PCIR 92

Periodo estudiado

1963: Febrero-mayo
1970: Agosto

Comentario

En 1970 tiene como director y editor a António dos Reis y como jefe de redacción a M. Beça Múrias, siendo propiedad de União Gráfica.

Joaquim Vieira señala que esta publicación, junto a otras como *Século Ilustrado*, no estaba obligada a acompañar la agenda diaria del régimen, por lo que pudo dedicarse en parte a la realización de reportajes, entrevistas, fotoperiodismo, etc.

En los años sesenta, tiene como secciones habituales: "Actualidades", "Letras vivas", Columna deportiva", "Teatro abierto", "Conto", etc. y como colaboradores habituales a António Armenio de Costa Ramos, Botelho Moniz, Duque Vieira, Fausto Denis, Filipe Felix, José Domingos Morais, Isabel de Castro, Leonor de Melo, Moreira Rijo, Neves de Sousa, Pinho Lopes, Saraiva Mendes, Sarsfield Cabral, etc.

El nº1171 de 14 agosto de 1970, incluye un foto-reportaje de Pinto Garcia y Henrique Moreira sobre Amadeo titulado "Amadeo de Souza Cardoso: pintar português em terra estranha"

Colabora Carlos de Pontes Leça escribiendo sobre cine.

Publicación

Folhas de Poesia

Periodo

1957-1959

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-2249

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Se trata de una publicación no periódica, editada en Lisboa y organizada por António Salvado y Herberto Helder.

Es exclusivamente de poesía.

El nº 2, incluye un estudio en prosa de Alfredo Margarido y poesías de António Eduardo, Branquinho da Fonseca, Carlos de Oliveira, David Mourão-Ferreira, José Régio con un dibujo suyo, Teixeira de Pascoais, etc. La portada es de Lopes Alves.

En el número 3 colaboran: Alfonso Duarte, António Maria Lisboa, António Salvador, Diego Valeri, Fernanda Botelho, Fernando Echevarria, Fernando Pessoa, Herberto Helder, João Rui de Sousa, Jorge de Sena, y P. Aniel Janini. La portada es de Lourdes Castro.

El número 3, poesías de Afonso Duarte, António Salvado, Jorge de Sena, Fernanda Botelho, João Rui de Sousa, Diego Valeri y Fernando Echevarría; y prosa de Fernando Pessoa, P. Aniel Janini, António Maria Lisboa y Herberto Helder.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Fradique "Semanario literário"

Periodo

8-2-1934 a 26-12-1935

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: F-2633; MicrofilmadoBPMP: XIII-2-41

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Est semanario, del que aparecieron 99 números, estuvo dirigido por Tomaz Ribeiro Colaço y editado por Manuel Caiola.

Editado en Lisboa y con formato de periódico, en sus páginas se encuentra un poco de todo: crítica literaria, música, teatro, artes plásticas, caricaturas, pasatiempos, efemérides, moda, etc.

Tomó abiertamente posición a favor del *Estado Novo*, de lo que fue prueba, entre otras, la "Carta abierta a Salazar" que apareció publicada en el número 7.

Homenajea a António Sardinha e incluye una carta a Mussolini sobre el triunfo del fascismo.

Desde sus páginas se entablaron varias polémicas, muchas de ellas con otras publicaciones: *O Diabo*, *Diário de Notícias*, *Gládio*, *Bandarra*, *Presença*, etc.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, p. 166) dice que "a partir del nº 48, con la entrada de jóvenes radicales de derechas (Dutra Faria, Manuel Anselmo, Barradas de Oliveira, etc.), el semanario perdió objetividad y ganó agresividad en la defensa de valores antidemocráticos. António Tinoco suscribió, por ejemplo, "A Alarma do Fascismo", entre otros artículos apologeticos". Y más adelante: "Se posicionó, incluso, en contra del automóvil y a favor de la pena de muerte".

José Régio, en cita recogida por Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, p. 167), valora esta publicación con los siguientes términos: «La mayor parte de su colaboración literaria es pésima, sin interés, género 'literatura de aficionados. La impresión de conjunto que nos dá *Fradique*, literariamente, es la de una hoja escrita por seres de otro mundo. Bajo este punto de vista, *Fradique* no representa en modo alguno a ninguno de los sectores vivos de la actual literatura portuguesa, no nos puede dar una imagen verídica de ninguna de sus tendencias vivas; a lo que tampoco contribuyó la pobreza de su crítica y de su información. Le falta a Tomás Ribeiro Colaço un grupo de escritores que le ayuden; a no ser que, tal como es, *Fradique* represente lo que él piensa que debe ser un semanario literario: un depósito de prosas y versos 'para entretener', y nada más».

A lo largo de los casi cien números podemos encontrar colaboraciones de Adolfo Casais Monteiro, Albertina Paraíso, Alberto de Monsaraz, Almada Negreiros, Alfredo Pimenta, Alfredo Alfredo Pinto (Sacavem), António Patrício, António Pedro, António Sérgio, António Tinoco, Artur Portela, Augusto de Santa-Rita, Branquinho da Fonseca, Cecília Meireles, Dutra Faria, Carlos Malheiro Dias, Eduardo Malta, Fernando Pessoa, Gonçalves Cerejeira, Guilherme de Castilho, Hernâni Cidade, Ivo Cruz, Joaquim Manso, João Gaspar Simões, José de Bragança, Julião Quintinha, Mário Saa, Reinaldo dos Santos, Rolão Preto, Tomás de Figueiredo, Tomás Ribeiro Colaço, Victoriano Braga, etc.

Encontramos caricaturas de Amarelhe, Borges, Emérico Nunes y Zeco, entre otros.

Hay una sección, "Porto de Honra", firmada por Antonio y Claudio Correia de Oliveira Guimarães que resulta interesante para hacer un seguimiento en la distancia de lo que sucede en Oporto. En esta sección se alude con relativa frecuencia [ver relación bibliográfica] a Dominguez Alvarez.

Publicación

Galeria de Arte

Periodo

A partir de 1995.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-8725 .

Periodo estudiado

Nº4, diciembre-enero, 1996. Es el único número que existe en la BPMP.
También se ha consultado el número 6.

Comentario

Revista de arte dirigida por António Prates, con João Prates como subdirector y propiedad del Centro Português de Serigrafia.

Tiene como colaboradores a António Valdemar, Eurico Gonçalves, Guy Weelen, Hugo Beja, Ilídio Alves, Manuela Synek, Maria João Fernandes, Rui Mário Gonçalves, etc.

Presenta a Patrick-Gilles Persin como corresponsal en Francia y a Tomas Paredes como corresponsal en España.

Se le dedica atención a Artur Bual, Gonçalo Duarte, Cruzeiro Seixas, Dimas de Macedo, Mário Eloy, Luis Feito, Viera da Silva, Miró, Carlos Lança, Guillermo Velez, etc.

Interesante es, en el número 6, la reflexión de Rui Mário Gonçalves sobre las dificultades de la crítica de arte.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez en el número consultado.

Publicación

Gávea "Revista azoriana de arte"

Periodo

1958

Lugar de edición

Angra do Heroísmo - Azores

Signatura

BN: PP-10302-V

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Se presenta como una "revista azoriana de arte", de la que son directores Emanuel Félix, Almeida Firmino y Rogério Silva. La edición pertenecía al *Diário Insular*.

En el primer número presenta colaboración, además de los directores, de A. de Cunha Oliveira, António Merens, José Enes, Sousa Nunes, etc. Se reproducen obras de artistas isleños, con portada e ilustraciones en colores de Rogério Silva.

En 1959, la publicación *Lusitana* (nº11, p.323) la refería como "una revista simpática" que "es prueba de que las [Islas] Azores, que los metropolitanos tanto desconocen, también es Portugal".

Abundante colaboración artística de Rogério Silva. También se reprodujeron obras de Columbano Bórdalo Pinheiro, Francisco Tomás Borges, Henrique Parreira y Maduro Dias.

Colaboración literaria de ensayistas "azorianos" como Eduíno de Jesus y Ruy Galvão de Carvalho. Otros colaboradores fueron: Cunha Oliveira, António Merens, Armando Borges, Armando Côrtes Faria, Fernando Lemos, João Afonso, Jorge Neves, José Enes, Luís Ribeiro, Maduro Dias, Manuel Pereira, Norberto Ávila, Sousa Nunes, etc.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Gazeta (A) "Diario conservador de la tarde"

Periodo

Desde abril 1929 hasta diciembre de 1930.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4169-G. BPMP: XIII-2-45

Periodo estudiado

1929: Abril-diciembre.
1930: Mayo-junio.

Comentario

Tiene como director a Artur Carvalho da Silva, como jefe de redacción a Leopoldo Nunes y como administrador y editor a Salvador Mousinho. Se publica diariamente en Lisboa y tiene tirada nacional.

El por entonces semanario republicano y progresista *República* saludó la aparición de *A Gazeta* en los siguientes términos: "Apareció finalmente *A Gazeta* del Sr. Carvalho de Silva (...) mau, mesmo mau, este novo diário e mais uma boca de inferno a consumir papel e a agravar a crisis da imprensa". Señala que es muy conservador. Además le critica que siendo monárquico se declare independiente, porque para *República* éstas son cosas antagónicas e incompatibles.

En 1929, casi diariamente, hay una sección "A Gazeta no Porto" que raramente habla de arte. Sin embargo sí se hace eco del manifiesto *Mais Alem*. Y además se muestra muy crítico con el atrevimiento de jóvenes estudiantes de Bellas Artes.

En 1930 desaparece la sección "A Gazeta no Porto" y, en consecuencia, deja de informarse de la actualidad diaria de la ciudad de Oporto.

Publicación

Gazeta das Caldas "Semanario regionalista"

Periodo

Empezó a publicarse en octubre de 1925.

Lugar de edición

Caldas da Rainha

Signatura

BN: J-4006

Periodo estudiado

1940, 1941

Comentario

Periódico local fundado por Nuno Infante da Câmara y Guilherme de Couveia Nobre Coutinho, en octubre de 1925, con el sustitulo de "jornal regionalista".

En 1930 se titulaba "Jornal Regionalista" y tenía como director a João Artur Botelho Moniz y como editor a Augusto Carvalho. En marzo de 1938 cambia de formato, dirección y sustitulo, el nuevo director es António V. França Borges y pasa a titularse "Jornal Nacionalista". En el editorial de presentación el nuevo director dice que "dan vida a este periódico un grupo de nacionalistas para quien el nacionalismo es sinónimo de construcción y congregación de esfuerzos. La idea fundamental de la integridad, prestigio y felicidad de Portugal, preside su orientación. Como consecuencia de esa directriz atacamos el comunismo por ser una doctrina contra la patria y anticristiana, doctrina que tiene como finalidad la guerra entre las clases y la guerra entre las naciones. No tiene defensa". Y el editorial concluye: "Integrado nuestro espíritu en la doctrina de Salazar bajo el alto comando de Carmona, imponemos a toda nuestra conducta futura este concepto bello, expresivo, conciso y constructivo: 'Todo por la Nación, nada contra la nación'".

En 1961 tenía como director a Carlos M. Saudade y Silva y pertenecía a la empresa "Gazeta das Caldas". La sede y redacción de este periódico se situaba en el número 3 de la Rua do Montepio de Caldas da Rainha.

En el periodo consultado informa, sobre todo, de cuestiones locales y comarcales, además de elogios constantes y por cualquier motivo a Salazar.

Tiene como secciones más o menos fijas: "Desportos", "Religião", "Livros novos", etc. También da breves reseñas sobre la actualidad cinematográfica en la localidad.

Una parte del periódico se dedica a un cuento por entregas.

En cuestiones de artes plásticas no tiene interés salvo por algún que otro artículo de Alfredo Pinto (Sacavem), que colabora con cierta regularidad, así el dedicado a Malhoa ("A Saudade de Malhõa" 1-5-1938, p.1), también otros sobre artistas de la comarca o que veranean en ella.

También Paulino de Figueiredo escribe puntualmente sobre temas relacionados con las artes plásticas y la comarca de Caldas da Rainha, tal como hace Elisa [¿Alverenga?] que escribe, entre otros, sobre Lázaro Lozano (28-4-1941, p. 2)

Publicación

Gazeta Literária “Revista mensual —órgano y propiedad de los periodistas y hombres de letras de Oporto”

Periodo

Septiembre de 1952 hasta diciembre de 1964

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: PP-3016-A. BPMP: P-B-164

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Editada en Oporto, consta de tres series. La primera, dirigida y editada por Mário de Amaral, llega hasta diciembre de 1958.

Se caracteriza por presentar reflexiones críticas, comentarios y noticias sobre temas diversos. También propone temas de reflexión —importancia de Teixeira de Pascoaes o derechos de autor— a figuras destacadas de la cultura como António Sergio, Augusto Casimiro, António Ramos de Almeida, Delfim Santos, António Correia de Oliveira, Eugénio de Andrade, Hernâni Cidade, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena o Antonio José Saraiva.

Escriben sobre temas relacionados con las artes plásticas, entre otros, Joaquim Lopes, Vasco Vidal, Narciso de Azevedo y Laura Seabra.

Tiene como colaboradores artísticos, entre otros, a Botelho, Domingos António de Sequeira, José de Brito, Malhoa, Manuel Monterroso, Roque Gameiro, Sampaio o Veloso Salgado. Presenta también como artistas colaboradores a Vasquez Dias y a los gallegos Carlos Maside, Luis Seone, Manuel Colmeiro.

Presta gran atención a la relación con Galicia, así el número 39 (noviembre de 1955) está dedicado “A Galiza e aos Galegos”, y en él escriben Augusto Rocha, “A Vigo e aos vigueses”; Arnaldo Leite, “Do perto...se faz longe”; Augusto Cesar Pires de Lima, “Cultura galaico-portuguesa” o Manuel Lucena Salmoral, “A morte de D. José Ortega y Gasset”; entre otros. En el número 46-47 (junio-julio 1956), João Gomes de Oliveira reflexiona sobre la “aproximación de las dos naciones” en un artículo titulado “Notas à margem duma visita a Vigo”.

Tiene una sección, “Vida Cultural en Oporto”, donde se informa brevemente sobre las conferencias, exposiciones, etc, que han tenido lugar en la ciudad portuense.

Daniel Pires (*Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*, Ed. Contexto, Lisboa, 1986. p.158) nota un claro descenso en la calidad de las colaboraciones a partir del número 13/16.

La 2ª serie aparece, con nuevo formato y distinta orientación, en julio de 1959, tras una suspensión de seis meses, dirigida por Mário do Carmo Pacheco. Y lo hace, según circular distribuida con el periódico, con la intención no sólo de mantener un órgano asociativo, sino principalmente, con la de editar un periódico literario preocupado por las realidades culturales de nuestro tiempo”. En el primer número de esta segunda serie aparece un artículo extenso titulado “A grande aventura de Souza Cardoso” firmado por N.R. con motivo de la exposición del pintor amarantino en Lisboa. Este artículo es reflejo de una nueva actitud de la publicación que pasa a estar mucho más preocupada por la actualidad cultural, abierta a todas las tendencias y con una actitud más crítica y participativa.(En cualquier serie esta publicación es interesante para el conocimiento de la prensa periódica portuguesa, y especialmente la del norte de Portugal, hay igualmente muchas referencias a periodistas).

La 3ª serie aparece en junio 1962, manteniendo el formato, bajo la dirección de Joaquim Salgado, tras la muerte en este tanto del anterior director M. Carmo Pacheco. En su editorial de presentación señala que no reaparece “de cerviz baixa ou de mão extendida” sino para reocupar el espacio que le pertenece “de derecho y de hecho”. Anuncia en este número que pasará a ser un publicación trimestral. Esta nueva serie es menos comprometida y más convencional.

Publicación

Gazeta Musical e de todas as Artes

Periodo

Desde el 15 de octubre de 1950 hasta mayo de 1971

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-145-V

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos.

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp. 212) dice lo siguiente de esta revista: "Editada por Eduardo Nunes, fue dirigida por João de Freitas Branco y, tras su fallecimiento, por Maria Vitória Quintas (39/40), siendo secretario João José Cochofel.

Fundada el 15 de octubre de 1950 en Lisboa, se titulaba apenas *Gazeta Musical*, título que mantuvo hasta junio de 1957, a lo largo de ochenta y un números. A partir de enero del año siguiente, tuvo inicio la segunda serie, ampliando su ámbito con la inclusión de textos de carácter literario y artístico, prolongándose hasta el n° 137, de agosto de 1962. Esta reestructuración tuvo como mentores a José Cardoso Pires, Fernando Lopes Graça, João José Cochofel y Mário Dionísio, adquiriendo la revista un cuño marcadamente neo-realista. De septiembre de 1962 a mayo de 1971 (n° 138 a 242), fueron publicadas hojas anuales, con el objetivo único de mantener el título, sin relevancia literaria o musical, con artículos transcritos de otras publicaciones. Este precepto era exigido por la legislación vigente.

El número 243, de mayo de 1972, regresó al título original de *Gazeta Musical* (...).

La *Gazeta Musical*, en su fase inicial, constituyó la única publicación del género existente en la época, teniendo como propósito la música erudita; presentaba un itinerario de los conciertos que se iban a realizar, noticiario musical, ediciones discográficas y de libros.

La *Gazeta Musical* fue ilustrada por, entre otros, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Diogo de Macedo, Francisco Relógio, João Abel Manta, Júlio Pomar, Júlio Rezende, Manuel Ribeiro Pavia y Tóssan.

También los muralistas mexicanos, convocados frecuentemente por las publicaciones neo-realistas para sus páginas, tuvieron amplia divulgación: Orozco, Rivera y especialmente David Siqueiros (...).

Es digna de registro la profusa colaboración de Fernando Lopes Graça. También aparecieron publicados textos, entre otros muchos, de Adriano de Gusmão, Alves Costa, Alves Redol, Ángel Crespo, António Feijó, António Quadros, Aquilino Ribeiro, Vieira Santos, Augusto Abelaira, Baptista-Bastos, Carlos de Oliveira, Carlos Porto, Edmundo Bettencourt, Egídio Namorado, Eugénio de Andrade, Fernando Namora, Gabino Carredo, Georges Listopad, Ilse Losa, Joel Serrão, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, José Régio, José Rodrigues Miguéis, José Terra, Luísa Dacosta, Manuel Mendes, Mário Dionísio, Rogério Fernandes, Silva Santos, Urbano Tavares Rodrigues, Virgílio Ferreira, etc.

Existen índices de autores, analítico, por secciones y asuntos, referentes a los números 82 a 105 (1958/59) y 106 a 129 (1960/61)".

En los números consultados no se ha encontrado nada referido a Dominguez Alvarez

Publicación

Gente Lusa "Mensuario de arte"

Periodo

1930 (junio-julio). Total: dos números

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-2742 (9)

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Dirigido por Luís Sacramento (poeta) y Alberto Delgado.

En su presentación *Gente Lusa* dice ser una revista marcadamente literaria y artística, y arraigada en las más puras y saludables ideas nacionalistas.

Contó con la colaboración de Fidelino de Figueredo, Alfredo Pinto (Sacavém), Luís Sacramento, Adriano Antero (jurista y hombre de letras), Visconde de Vila Moura, Júlio Brandão, Mercedes Blasco, Alexandre de Cordova, João Maria Ferreira, Abilio de Mesquita Marta de Mesquita da Camara, Alice Ogando, Artur Maia Mendes, Joaquim Costa, Mercedes Blasco, Teixeira Pinto, etc.

Se presta más importancia a la poesía que a las artes plásticas.

No se han encontrado referencias a Dominguez Alvarez ni al grupo *Mais Além*.

Publicación

Gente Nova “Propiedad del Grande Colégio Universal”

Periodo

Desde, número 1, diciembre de 1942 a marzo de 1945

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Revista publicada en Oporto por un grupo de alumnos del *Grande Colégio Universal*.

Se trata de una publicación que abarca temas muy diversos: medicina, historia, música, deportes, etc, además de lo específicamente relacionado con el Colégio.

Interesante es la sección Artes & Letras, donde se hacen reseñas de obras destacadas de la literatura portuguesa.

Para incitar a la lectura se transcriben páginas literarias escogidas de obras consagradas.

No se encontró ninguna alusión a Dominguez Alvarez

Publicación

Girasol "Semanario de todos los espectáculos"

Periodo

Desde diciembre de 1930 a junio de 1931

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-3923 (3)

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirigida por Erico Braga esta publicación semanal tenía como director a Erico Braga y como editor a Francisco Bertrand. Aparece por primera vez el 5 de diciembre de 1930 y de la misma se publicaron 25 números, siendo el último del 2 de junio de 1931.

Con buena presentación gráfica, esta publicación prestó atención a la mayor parte de los acontecimientos culturales, con especial atención al cine y al teatro, si bien también fueron frecuentes las críticas a las exposiciones de artes plásticas, música, deportes, etc y los comentarios sobre temas de actualidad.

Contó con la colaboración, entre otros, de Acácio de Paiva, Alvaro Gomes, Carlos Leal, Guedes de Amorin, Eduardo Brazão, Erico Braga, Fernando d'Avila, Gustavo de Matos Sequeira, Hoche Kahre, Isidro Aranha, Jorge Ramos, José Gomes Ferreira, Olavo d'Eça Leal, Oliveira de Abrantes, Ramada Curto, Rogério Mendes, Rui Casanova, Tomas Ribeiro Colaço, etc.

De la crítica de artes plásticas se encargó sobre todo Carlos Queirós, si bien también firmó alguna Anibal Nazaré y C. de Mafamude (Diogo de Macedo?).

Publicó ilustraciones de Olavo d'Eça Leal, Bernardo Marques, Teixeira Cabral, Tom, etc

Particular atención prestó en mayo de 1931 (nº 24) al II Salón de los Independientes que se celebró en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, y con motivo del cual reprodujo obras de Diogo de Macedo, F. Kradolfer, Sara Affonso, Roque Gameiro, Francisco Franco y Arlindo Vicente.

Se centra sobre todo en Lisboa, y en consecuencia ignora lo que pasa en el resto del país, por lo que no presta ninguna atención al Manifiesto *Mais Além*, ni a las exposiciones de sus miembros en Oporto. No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Gládio "Semanario de literatura y crítica"

Periodo

1935 Número único.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4346(1)-M

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación que pretendía ser de periodicidad semanal dirigida por António Gameiro y editada por Armando do Vale.

Revista en la línea de *Seara Nova*, no enconde su antipatía por la dictadura y anima al compromiso político y a la acción como forma de lucha.

En *Gládio* colaboraron, entre otros, Álvaro Salema, Magalhães Vihena, Vitorino Magalhães Godinho, Teófilo Gomes, Castelo Branco Chaves, António Sérgio, etc.

No se encuentra alusión alguna a Dominguez Alvarez.

Publicación

Gleba "Semanario de literatura y crítica"

Periodo

Desde noviembre de 1934 hasta febrero de 1935. En total cuatro números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4321(1)-M

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta revista estuvo codirigida por Almeida e Silva, Duarte Rodrigues, Guy de Oliveira, Jorge Antunes, Jorge Domingues, Mário Dionísio, Moura Vitória y Victor Santos. De la edición se encargó M. L. Rodrigues.

Según Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, p. 182), esta revista:

«anuncia el neo-realismo, como está patente en su nota de apertura 'El núcleo que constituyó *Gleba* no tiene una norma, no respeta la tradición, no acepta el pasado; tampoco es un martillo demoleedor, por sistema, ni iconoclasta en el sentido más llano de la palabra».

«*Gleba* no es el portavoz de una secta. Aspira a ser un estandarte que no impondrá ideas, pero que las difundirá persuasivamente entre los predispuestos, porque los dispuestos no carecen de ellas».

«Manifestó evidentes preocupaciones sociales, se posicionó en contra del dogmatismo, tomando como piedra de toque el racionalismo y la dialéctica. Se afirma, consecuentemente, contra todas las certezas y se propone englobar a todas las manifestaciones de la actividad humana: arte, ciencia, ética, literatura, poesía, moral y lógica. Estaba próximo, por su perspectiva política y por su postura cultural, al Partido Comunista».

«Era un periódico de algunos estudiantes de la Facultad de Letras de Lisboa (...). En él Mário Dionísio se posicionó en contra de los escritores decadentes (João Amaral, António Correia de Oliveira, Sousa Costa) apuntando como alternativa el movimiento de los jóvenes, en sincronía con los problemas sociales que afligen a la humanidad».

Fueron colaboradores: Mário Dionísio, António Sérgio, Câmara Reis, José Rodrigues Miguéis, Manuel de Campos Pereira, Moura Vitória, Rodrigues Lapa, Sérgio Augusto Vieira, Victor Santos, etc.

No se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Álvarez.

Publicación

Globo

Periodo

Noviembre de 1933

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2430(8)-M

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Elaboramos esta ficha sirviéndonos de Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, pp. 185-186):

«Publicación dirigida por Bento de Jesus Caraça y José Rodrigues Miguéis.

«Se proclamaba un periódico que no sería “incolore, neutro”, prevé la eclosión de la guerra, “un nuevo crimen contra la humanidad”, y fustiga al imperialismo japonés. Se publica también una durísima crítica a Ferreira do Castro y a sus comentarios sobre Marruecos, interpretados como favorables al colonialismo francés, publicados en *O Século*. El artículo, que no está firmado es de la autoría de José Rodrigues Miguéis.

«Revista de carácter racionalista, estaba en la línea de la actividad cultural del Partido Comunista. Abona esta tesis el hecho de que ambos directores eran entonces miembros de aquella organización (...).

«Una llamada de atención para las ilustraciones de Bernardo Marques y de Fred Kradolfer.

«Ante la lucidez de su análisis, la contestación “a la paz de los cementerios en la que se vivía” y ante el hecho de constituir una tribuna cultural de mérito, la censura, ignominiosamente, cerró *Globo* ».

Publicación

Globo (O) "Semanario de cultura, doctrina e información"

Periodo

1930

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-3875(4)-M

Periodo estudiado

Se consultaron números sueltos.

Comentario

Semanario cultural editado en Lisboa por António Fagim y dirigido por Jaime Brasil.

Presentamos esta publicación sirviéndonos de la información aportada por Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, pp. 183-185):

«En el número 1, en el editorial titulado "Entendámonos" se dice: "Agitar ideas, discutir principios, sobre todo, difundir cultura, reflejarla, crearla, si fuera posible, será nuestra función. Hay problemas que nadie entre nosotros se atreve a tratar, ésos serán los preferidos».

«De tendencia anarquista, era una revista de gran eclecticismo, que trataba asuntos considerados tabúes por la moral vigente: derechos de la mujer, madres solteras, educación sexual, prostitución, feminismo, nudismo, del que hace apología. Presentaba incluso secciones de biblioteconomía, crítica literaria, artes plásticas, música, cine, sociología, ciencia (incluso una entrevista a Marconi).»

«Actividad destacada de Jaime Brasil que colabora en todos los números, con artículos de compromiso social».

«Se puede destacar una vertiente pedagógica en las páginas de este periódico, siendo el problema de la educación abordado con cierta frecuencia. Otra problemática clave de los anarquistas es indudablemente la libertad, discutida calurosamente por Jaime Brasil y Herculano Neves».

Destacable un texto de Vitorino Nemésio sobre Miguel de Unamuno y otro de Artur Fernandes sobre José Malhoa.

Fueron colaboradores de esta publicación, entre otros, Adelaide Cabrett, Aleixo Ribeiro, Aurélio Quintanilha, Carlos Parreira, Cunha Leal, Emílio Casta, Ferreira de Castro, Guedes de Amorim, Jaime Brasil, Julião Quintinha, Ventura Abrantes, etc.

Se encuentra colaboración plástica, entre otros, de Dórdio Gomes y Rocha Vieira.

En los números consultados no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Graal "Poesía, teatro, ficción, ensayo y crítica"

Periodo

Desde abril de 1956 hasta junio de 1957. En total cuatro números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10749-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de una revista de poesía, teatro, ficción, ensayo y crítica. Estaba dirigida por los creadores de la antigua Tavoia Redonda, el poeta António Manuel Couto Viana y el ilustrador António Vaz Pereira. Se encargó de la edición Alberto Ramires dos Reis. Formaban parte de la redacción Maria de Lourdes Belchior, David Mourão-Ferreira, Fernando de Paços, Goulart Nogueira, Luís de Macedo y Manuel Antunes.

Se presenta al mismo tiempo como revista de creación y de crítica estética. Gira en torno a lo que se dio en llamar la generación del cincuenta.

Publica textos de David Mourão-Ferreira, Fernando Botelho, Fernando de Passos, Fernando Echevarría, Fernando Guedes, Henrique Segurado, Luís de Macedo, Manuel Antunes, Maria de Lurdes Belchior, Matilde Rosa Araujo, António José de Brito, Hélder Macedo, Urbano Rodrigues Tavares, Carlos de Macedo, José Blanc de Portugal, Maria Manuela Couto Viana, Natércia Freira, Tomás Kim, Antonio Manuel Couto Viana, etc.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp. 246) resalta la "extrema peculiaridad del trazo de António Vaz Pereira, director gráfico de la revista, que contó también con la inspiración de otros artistas: Bastos Coelho, Fernando Lanhas, João Mattoso, José Amaro Júnior, José Escada, Júlio Gil, Manuel Cargaleiro, Marcelo de Morais y René Bertolho; fue publicado un extratexto de Fernando Lanhas (3)".

No hemos encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Heraldo de Galicia “Órgano de la Juventud de Galicia”

Periodo

Desde enero 1959 hasta junio del mismo año

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-107-A

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación del Centro Gallego de Lisboa, fue dirigida por Carlos Baquero Peruch y editada por Fernando Toucedo. Escrita en castellano, tiene como propósito “hacer un periódico de todos en el que todos pueden colaborar. Queremos que sea un noticiario, que tenga colaboradores donde haya gallegos y que signifique para cada socio de *Juventud de Galicia* una ventana abierta al mundo de la Eoacidad (sic)”.

Difunde información de Galicia o de gallegos, y especialmente las relacionadas con Portugal. Breve reseñas de los gallegos que visitan Lisboa, como la del escritor Wenceslao Fernández Flórez.

Atención a las artes plásticas: artículos sobre Leonardo Abelenda y reseña de la muerte de Carlos Maside.

Artículo sobre la cultura española en Portugal teniendo en cuenta el Instituto de Bachillerato Español en Lisboa.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez

Publicación

Horizonte "Artes, letras, ciencias, regionalismo"

Periodo

Desde marzo de 1951 a septiembre de 1952. En total 6 números.

Lugar de edición

Évora

Signatura

BN: PP-60-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

La página cultural del *Primeiro de Janeiro* (18-4-1951) saludaba con estos términos la aparición de esta publicación:

"Comenzó a publicarse en Évora esta revista cultural, de la que es director Manuel Madeira [Piçarra]. Es muy de alabar la intención que preside su publicación, pues el Alentejo posee valores intelectuales y riqueza artística que bien merecen ser divulgados. Además de esa riqueza el Alentejo posee otras, y es una pena que no contribuyan al prestigio de la región con una publicación digna, pues *Horizonte*, gráficamente, es pobre".

El editor era el también director Manuel Madeira Piçarra y su propietario João Lourenço de Carvalho.

En la misma colaboraron: Florbela Espanca, António M. Couto Viana, António de Navarro, Fernando Alberto Pimentel, Helder Vasconcelos, José Régio, Lima de Freitas, Madeira Picarra, Maria da Graça Azambuja, Maria da Graça Varela Gil, Maria Manuela de Gusmão, Nariade Galvão, Netércia Freire, Rodrigo Baião, Rui Antunes, Virgílio Ferreira, etc.

El número 2 incluye un dibujo de Júlio.

No se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Horizonte "Periódico de las artes"

Periodo

Desde noviembre de 1946 a septiembre de 1947. En total catorce números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4483/3-M. BPMP: VII-4-21

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 210-212) da la siguiente información sobre esta revista:

"Dirigida y editada respectivamente por Nuno de Sousa y Nuno de Sousa Cabral, y con Eduardo Calvet como secretario (...) Aunque estaba predominantemente dirigida hacia las artes plásticas, incluyó también textos sobre teatro, así como sobre la génesis y el concepto de arte que tocan obviamente a la literatura.

El número 11/12, de junio de 1947, está dedicado a la relevante "Exposição Geral de Artes Plásticas", realizada en la Sociedad Nacional de Belas-Artes, evento que congregó a artistas vinculados al MUD y donde se presentaron cuadros tenidos por subversivos, registrándose la presentación, entre otros, de cuadros de Arco, Avelino Cunhal, José Viana, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Manuel Ribeiro de Pavia, Maria Keil, Mário Dionísio y Nuno Tavares. A la PIDE no le gustó el reportaje que se publicó en *Horizonte* por lo que convocó al director a prestar declaración. Sin embargo, el agente que lo recibió no estaba al corriente de lo que estaba en causa y atribuyó la comparecencia de Nuno de Sousa a la publicación de un desnudo de Frederico George, por lo que le recomendó más discreción en el futuro y dio el caso por cerrado (...) La nota más destacada de esta publicación es el trabajo de António Pedro, "Introducción a la Historia del Arte", publicado a lo largo de los doce primeros números.

Horizonte se consideraba apolítico e independiente y constituía un itinerario de lo que se estaba haciendo en el campo de las artes plásticas en Portugal: conferencias, exposiciones, crítica. (...)

Fueron colaboradores A. Flouquet, Altino Mania, Álvaro Perdigão, Álvaro Salema, André Lhote, António Manuel Couto Viana, António Marques Matias, Cândido Costa Pinto, Carlos Botelho, Emmanuel Auricoste, Fernand Léger, Fernando Lanhas, Henrique Vilhena, Herbert Read, Jacques Bourgeois, José Ernesto de Sousa, José Pereira, José Silva, Joseph Billiet, Léon Degand, Lino António, Luiz Francisco Rebello, Machado da Luz, Manuel Bentes, Manuel Monteiro, Maria José de Mendonça, Marques Matias, Martins da Costa, Miguel Barrias, Nuno de Sousa, Pedro Guedes y Peter Wakefield.

Presentó reproducciones de algunos de los artistas plásticos más destacados de la época: Abel Salazar, Abel Manta, Alberto Cardoso, Albuquerque de Bettencourt, Álvaro Duarte de Almeida, Álvaro de Perdigão, Alves de Sá, Amadeo de Souza-Cardoso, António Pedro, António Ramalho, António Rocha, António Soares, Arnaldo Figueiredo, Barato Feio, Bernardo Marques, Cândido Costa Pinto, Carlos Botelho, Celestino Alves, Columbano Bordalo Pinheiro, Constâncio Silva, Diego Rivera, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, Frederico George, George Grosz, Guilherme Camarinha, Jorge Valadas, Jorge Barradas, José Ernesto de Sousa, José Farinhas, Júlio, Júlio Pomar, Júlio Rezende, Júlio Santos, Lima de Freitas, Lino António, Lino Tudella, Machado da Luz, Manuel Lima, Manuel Ribeiro de Pavia, Mário Eloy, Martins da Costa, Matisse, Miguel Barrias, Miguel Lupi, Milly Possoz, Modigliani, Pedro Guedes, Picasso, Portinari, Roberto Araújo, Rodin, Salvador Dali, Tagarro, Taslitzky, Van Gogh y Vespeira".

Esta revista puede tener interés sobre todo porque en ella empezó la labor de José-Augusto França como crítico de arte. Labor que después se tornaría fundamental en la historiografía del arte contemporáneo en Portugal.

Publicación

Horizonte "Quincenario cultural"

Periodo

1942 Desde el 20 de febrero al 13 de junio de 1942. En total 8 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1543-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trataba de un bisemanario cultural dirigido por Joel Serrão y editado por António Garcia de Castilho, que era propiedad de la Asociación de Estudiantes de la Facultad de Letras de Lisboa y contaba con Eduardo Calvet de Magalhães como director técnico y Jaime Madeira de Matos como administrador. Tenía la redacción y administración en la calle Arco do Cego 92, 2º de Lisboa.

En el número de presentación de esta segunda serie que comienza el 22 de febrero de 1942, se dice: "*Horizonte*, tiene grandes ambiciones y pretende ser un periódico estructuralmente joven pero estructuralmente inteligente. No de esa juventud superficial y palabrosa que es sinónimo de grito, exclamación enfática, bien intencionada o no, sino de la juventud trémula, inquieta y confiante, que pisa serenamente (...) y está inteligentemente atenta a las palpitaciones de la vida". Y más adelante: "*Horizonte* será el punto de confluencia de todos los jóvenes del país, de norte a sur y de este a oeste que quieran contribuir para la solución de los problemas nacionales, bajo el quintuple aspecto de la ciencia, la técnica, el arte, la literatura y la crítica".

Formaron parte de la redacción Alberto de José Pessoa, Anibal Correia, Ario de Azevedo, Caetano Leglise Vidal, Conchita Stichner, Emilio Monteiro de Almeida, E. de Sousa, Jorge Botelho Moniz, Rui Grácio, Rui Torres y Vasco Palmeirim, etc.

Como ilustraciones presenta dibujos o reproducciones de Magalhães Filho, Adelaide Lima Cruz, Dominguez Alvarez, Frederico George, José Rosa, Manuel Lima, Martins Correia, Pinto de Magalhães, Rebocho, Ribeiro de Pavia.

Se publican poemas de Eugénio de Andrade, Fernando Namora, Jorge Barbosa, etc.

Júlio da Silva Pomar escribe sobre "La necesidad de una exposición de arte moderna", y Aleixo Ribeiro una "Carta a la nueva generación literaria". Adolfo Casais Monteiro firma "Críticas tendenciosas".

Sobre Dominguez Alvarez encontramos: en el número 6, se anuncia un artículo de João Alberto para homenajear a Dominguez Alvarez que había fallecido recientemente. En el número 7 se dice que el artículo anunciado no pudo ser publicado por razones ajenas a la revista y que aparecerá en el número 8. Sin embargo, el número 8 se reproduce el cuadro *Torrelobatón*, pero no se publica el anunciado artículo de João Alberto.

Véase:

- "Murreu Dominguez Alvarez", *Horizonte*, nº 6, 7-5-1942, p. 3.

- "Dominguez Alvarez", *Horizonte*, nº 7, 5-6-1942, p. 4.

Publicación

Horizonte “Revista portuguesa de cultura”

Periodo

Desde abril de 1954 hasta marzo de 1967

Lugar de edición

Guarda

Signatura

BPMP: P-A-1740

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos.

Comentario

Estaba dirigida por J. A. Sanches de Carvalho, y la edición y propiedad pertenecían a la Casa Nun'Alvares, con sede en Gouveia. En total se publicaron 156 números con una periodicidad mensual.

En su primer número, en un artículo de presentación titulado “A abrir...”, dice que “aspira a ser una revista atenta a lo universal, depositaria de los valores que no perecen y preocupada por el lado moderno de los problemas y de las cosas”, aunque “tomará del pasado todo aquello que represente un valor y una lección”.

En esta publicación de pequeño formato se tratan con distinta profundidad temas relacionados con la arqueología, el arte, la ciencia, el deporte, la literatura, la medicina, la música, el teatro, etc.

Frecuentemente los artículos proceden de otras publicaciones.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp. 254-255) citando a Pinharanda Gomes (*A imprensa da Guarda*) nos dice que esta revista “tenía como modelo el *Reader's Digest* y ‘constituía una selección de cultura cristiana’. Según el mismo escritor, fue suspendida ‘por razones de varia orden’ y presentaba un abanico amplio de asuntos ...

Principales colaboradores, además de los sacerdotes de la ciudad, fueron Azevedo Pires, João Silva Saraiva, José Augusto Alegria, Ladislau Patrício, Mendes Fernandes, Pereira dos Santos y Sanches de Carvalho”.

En los años consultados (1954, 1956) no hay nada relacionado con nuestro trabajo.

Publicación

Idea "Periódicos de los alumnos del Liceo de Alexandre Herculano"

Periodo

Febrero 1938

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación escolar, editada en Oporto y dirigida por António de Oliveira.

No hay referencias a las artes plásticas y casi todo su interés se centra en temas escolares.

Ninguna alusión a la obra de Dominguez Alvarez ni a su labor como docente.

Publicación

Ilustração “Magazine quincenal”, “La revista portuguesa de mayor tirada y expansión”

Periodo

1926-1939

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-3152

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de una lujosa publicación quincenal, aparecida en Lisboa y de la que salieron 336 números, bajo la dirección primero de João da Cunha de Eça y después de Artur Brandão.

Prestaba atención a los principales acontecimientos de actualidad, especialmente a los asuntos cinematográficos. Desde un principio se mantuvo interés por la vida cultural española.

Contó con la colaboración plástica de ilustradores como Stuart Carvalhaes, Tagarro, Tom, Rodolfo, Carlos Carneiro, Eduardo Malta, Almada Negreiros, Ilberinos dos Santos, y de otros como Jorge Barradas, Carlos Reis, João Carlos, Américo Nunesunes, António Soares, Alberto de Souza, José Amaro, Botelho, Cunha Barros, António Cristino, Sam Paio (fotógrafo), Fausto Gonçalves, José Contente, António Carneiro, Eduardo Malta, Maria Adelaide de Lima Cruz, Paulino Montez, Fausto Sampaio, Heitor Cramez, etc.

Cuenta así mismo con colaboraciones de Fernando de Pamplona, José de Magalhaes o Júlio Dantas, además de otras de Agostinho de Campos, Aquilino Ribeiro, José de Figueiredo, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes, António Sérgio, Adolfo Benarús, Lopes d'Oliveira, Ferreira de Castro, César de Frias, Vitorino Nemésio, Aurora Jardim Aranha, Novais Teixeira, Mário Domingues, Guedes de Amorim, Guido Vitaletti, A. Faria de Castro, Rudyard Kipling, Assis Esperança, António Botto, Francine Benoit (escribe crónicas musicales), etc.

Prestó una atención considerable a acontecimientos españoles: Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), Exposición Internacional de Barcelona (1929), la instauración de la República, pintura española, etc. Así mismo, se reprodujeron obras de Velázquez, El Greco, Goya, Murillo, Zuloaga, Vicente López y Portaña, Alonso Cano, Vázquez Díaz, Julio Romero de Torres, Eugenio Hermoso, etc. Y se publicaron artículos sobre Zuloaga o Duré, y reseñas detalladas sobre el cine, sobre el teatro (particularmente curiosa una entrevista de 1929 a Cipriano Rivas Cherif) o sobre la música española. Novais Teixeira (es quien más escribe sobre España, pues como dice la propia publicación es “o nosso redactor-correspondente em Madrid”) escribe con cierta frecuencia sobre artistas españoles: Aurelio Arteta, Vitorio Macho, “Compostela”, Juan Adsuara, José Planes, Máximo Ramos, etc.

Otros textos interesantes fueron los escritos por Francisco Pina sobre el pintor Hipolito Hidalgo de Caviedes, Rogerio Perez sobre los hermanos Zuloaga, Castello de Morais sobre la iconografía de Don Quijote, Aquilino Ribero sobre el País Vasco, Ariel sobre Leopoldo Lugones, Seavón sobre Murillo, Luis Reis Santos sobre el compositor Ernesto Halffter, Amancio Cabral sobre el pintor español Anselmo Miguel Nieto, etc. etc.

Además cuenta con la colaboración más o menos esporádica de Wenceslao Fernández Flórez, J. Muñoz de San Román, José Mas, Valle-Inclán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, del pintor Ángel López Obrero, etc.

Se reproduce también un fragmento de *La caverna del humorismo* de Pío Baroja y se recoge con entusiasmo el éxito de Almada en Madrid. Particularmente curioso es un texto de Aquilino Ribeiro sobre un viaje a Extremadura (enero 1935) e información sobre el día de “Portugal en Cáceres” (junio 1935) .

No hemos encontrado nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Ilustração Moderna “Publicación mensual”

Periodo

Mayo de 1926 a Diciembre de 1932. En total 58 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-2417

Periodo estudiado

Desde enero de 1929 hasta diciembre de 1932 (números 19-58)

Comentario

Editada y dirigida por Marques de Abreu, es una revista fundamental para el estudio de la vida artística portuguesa a finales de los años veinte y principios de los treinta. Ampliamente ilustrada, con reproducciones de gran calidad, presta atención a la escultura, a la numismática, a la arqueología, a la museología, a los estudios etnográficos, etc. Así mismo da gran importancia al patrimonio arquitectónico portugués, con estudios muy diversos sobre todos los periodos históricos y a las artes plásticas.

Colaboradores: Joaquin Costa, Carlos Monteiro, José Agostinho, Júlio Brandão, Jaime de Magalhães Lima, Rodrigues Lobo, Armando de Mattos, Guido Battelli, Luis Leitão, José Vilaça, Manuel de Moura, Pedro Vitorino, António de Vasconcelos, etc.

Hay artículos detallados y críticas, siempre elogiosas, sobre Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Margarida Costa, Henrique Medina, Pedro Cruz, Trindade Chagas, Columbano, Abel Cardoso, António José da Costa, António Carneiro, Alberto de Sousa, Alberto Silva, Julio Ramos, António Saude, Acácio Lino, Alves Cardoso, Fausto Sampaio, Carlos Reis, Maria de Lourdes de Melo e Castro, Carlos Carneiro, Fausto Gonçalves, Artur Loureiro, Falcão Trigo, Artur Loureiro, Sousa Lopes, Sousa Pinto, etc.

Respecto a nuestro tema de estudio hay una reseña muy favorable a la exposición póstuma de Marques de Oliveira —incluso se reproduce parte de la conferencia leída por Joaquim Costa con motivo de tal exposición— que fue la excusa para la proclamación del manifiesto *Mais Além*, sin embargo, no hay ninguna alusión a este manifiesto ni tampoco nada referido al grupo *Mais Além*.

Tampoco hay referencias a las exposiciones: “+ALEM’ o Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto”(Noviembre 1929), “Artur Justino e Dominguez Alvarez do grupo ‘+ALEM’” (mayo 1930), “Exposição a Favor do Instituto de Educação e Regeneração” (diciembre, 1930), “Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto” (enero-febrero, 1931).

Nunca se cita a Dominguez Alvarez

Publicación

Ilustração Portuguesa

Periodo

1903-1979

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: F-2790-2827 Microfilmado

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos.

Comentario

Sobre esta publicación Fernando Guedes (GUEDES, Fernando; "As artes portuguesas nos anos 40" in *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Oporto, 1985, p. 14), nos da la siguiente información: "un *magazine* ilustrado propiedad del periódico *O Século*, que durante más de dos decenas de años acompañó la evolución de la sociedad portuguesa, constituyendo hoy un retrato incomparable de los portugueses de aquel tiempo".

A mediados de 1921 fue nombrado director de la publicación António Ferro (aunque nunca apareció como tal, pues seguía apareciendo el nombre de quien era director de *O Século*), y a partir de ahí empiezan a colaborar en la publicación artistas y escritores modernos: Jorge Barradas, Bernardo Marques, Almada Negreiros, Cotinelli Telmo, Apeles Espanca, Milly Passoz, Diogo de Macedo, Stuart Carvalhais, Enrique Franco, José Pacheco, Eduardo Viana, Guilherme Filipe, António Soares, Alfredo Migueis, Francisco Franco, etc.

Entre los colaboradores literarios, además de António Ferro, se puede citar a Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Fernanda de Castro, Afonso Lopes Vieira, Alfredo Pimenta, João Ameal, Jaime Cortesão, Vitorino Nemésio, Tomas Ribeiro Colaço, Alfredo Guisado, etc.

En julio de 1922 desaparecen los colaboradores "modernos" y en una nota de apertura de António Maria de Freitas, secretario general de *O Século*, explicaba este cambio por la escasa acogida que estaba teniendo la revista.

En los números consultados no hemos encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Infante (O)

Periodo

Marzo de 1939 - enero 1941

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de la publicación escolar de la Escuela Industrial Infante D. Henrique, de la que fue profesor Dominguez Alvarez.

La publicación se centra, sobre todo, en temas relacionados con el funcionamiento de la escuela.

Tiene interés una resaña histórica sobre la misma institución y una semblanza sobre Soares dos Reis.

Esta revista se ha publicado puntualmente durante muchos años, sin bien nunca con regularidad.

En los números consultados hay mínimas referencias a las artes plásticas y ninguna a Dominguez Alvarez.

Publicación

Instante

Periodo

Diciembre de 1931. Número único

Lugar de edición

Funchal

Signatura

BN: J-2348-M

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación, editada en el archipiélago de las Islas Madeira y de la que sólo apareció un número, presentó colaboraciones de Carlos Henriques, Elmano Vieira, Eugénia Rego Pereira, Eugénio Ferreira, Fernando Penalva, João Cabral de Nascimento, Octávio de Marilba, Eduardo Nunes, etc.

La portada es de Horácio de Novais, y muestra ilustración gráfica de Ivo Ferreira, J. Cardoso, Malho Rodrigues, Natálio, Ramón Fernandes, Teixeira Cabral, etc.

No existen referencias al grupo *Mais Além* ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Janeiro Desportivo “Órgano independiente de propaganda deportiva”

Periodo

Desde diciembre de 1923 a mayo 1924. En total 23 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-103

Periodo estudiado

Todo.

Comentario

Publicación de carácter deportivo, sin interés literario ni artístico, que estaba dirigida por Manuel Camanho.

Se consultó esta publicación buscando información sobre el Club Estrela e Vigorosa Sport, dependiente de una asociación de recreo de la que formó parte Domínguez Álvarez. De hecho, el pintor fue incluso confundador de una de las dos agrupaciones —Estrela Sport Club y elVigorosa Sport Club — que tras su fusión dieron lugar al Club Estrela e Vigorosa Sport .

No se encuentra nada al respecto.

Publicación

JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias

Periodo

A partir del 3 de marzo de 1981. Continúa publicándose.

Lugar de edición

Lisboa.

Signatura

BPMP: P-C-591

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirigido por José Carlos de Vasconcelos y coordinado por Augusto Abelaira, Eduardo Prado Coelho y Fernando Assis Pacheco, este periódico es actualmente el de mayor referencia en la vida cultural portuguesa. Tiene como encargado de la orientación artística a Abel Manta.

Joaquim Vieira (*op. cit.* pp. 274-275) hace de él la siguiente síntesis: “Este quincenario surgió el 3 de marzo de 1981, pasando poco después a semanario y regresando a la periodicidad anterior ya en los años noventa. Fue fundado por José Carlos de Vasconcelos, también su director. Tuvo entre sus jefes de redacción y editores a António Mega Ferreira, José Jorge Letria, Luís Almeida Martins, Fernando Assis Pacheco, José Rodrigues da Silva y destacados colaboradores: Augusto Abelaira, Jorge Amado, Eduardo Prado Coelho, David Mourão-Ferreira, José-Augusto França, Fernando Guimarães, Jorge Listopad, Eduardo Lourenço, João Abel Manta, José Cardoso Pires, Luiz Francisco Rebello, João Ubaldo Ribeiro, Urbano Tavares Rodrigues, António Ramos Rosa, y otros. Es de destacar el espacio dedicado a la lusofonía y a las personalidades de nuestra cultura”.

A lo largo de estos años, en él hemos podido encontrar textos de lo más variado y admirado de la cultura actual: Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Günter Grass, Claude Lévy-Strauss, Umberto Eco; autores españoles como Rafael Alberti, Alfonso Sastre, Camilo José Cela, etc. junto, claro está, a los representantes de la intelectualidad portuguesa y brasileña.

En el año 2000 tiene como redactores y colaboradores permanentes a Maria João Martins, Maria Leonor Nunes, António Cândido Franco, António Osório, Carlos Porto, Carlos Reis, Eduardo Lourenço, Eugénio Lisboa, Fernando Guimarães, Guilherme d'Oliveira Martins, Jacinto Rego de Almeida, João Medina, João Ramalho Santos, Jorge Listopad, José-Augusto França, José Jorge Letria, Manuel Halpern, Maria Alzira Seixo, Maria João Fernandes, Raquel Gonçalves, Ricardo Nabais, Rocha de Sousa, Sara Belo Luís, Teresa Manzoni y Viriato Soromenho-Marques.

Está atenta a cualquier acontecimiento cultural tanto en Portugal como en el extranjero.

Publicación

Jornal de Letras e Artes

Periodo

Octubre de 1961 a julio de 1970

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilmado BPMP: VII-5-69

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Dirigido por Azevedo Martins este semanario tuvo como editor a Alexandre Martins.

Se publicó el primer número el 4 de octubre de 1961, y en él, a modo de presentación, se decía que este semanario “viene a llenar una laguna”, pues a partir de él “Portugal deja de ser uno de los pocos países civilizados en los que no existía un semanario concerniente a las “belas-artes” y a las “belas-letras”. Y lo hacen con la pretensión de “contribuir a la dignificación de los escritores, pensadores y artistas; rodearlos de prestigio, hacer de ellos los auténticas protagonistas de los ideales nobles y de los sentimientos elevados, pues les consideramos los mayores instrumentos de evolución y de progreso”.

Del mismo salieron en total 277 números, pero a partir de noviembre de 1967 (nº 257) pierde la regularidad habitual y cambia de tamaño.

Gran atención a los acontecimientos artísticos. Imprescindible para el estudio de las artes plásticas en Portugal en la década de los 60. Ya en el primer número el titular de cabecera era “Artistas e críticos depõem sobre a utilidade do Museu de Arte Contemporânea”.

Sobre artes plásticas escriben José-Augusto França, Fernando Pernes, Henry Moore, Ronald Alley, Ruy Mário Gonçalves, Lima de Freitas, Jean-Paul Sartre, Eric Newton, Mário Dionísio, Jean Bazaine, Lima de Freitas, Jean Galloti, João Gaspar Simões, Armando Vieira Santos, Júlio Giraldes, Baronha Fernandes, Marcel Brion, Michel Ragon, Guilherme de Castilho, Henry Asselin, Guy Weelen, Francis Watson, Kandinsky, Edward Croft Murray, Daniel Cordier, Luce Hocin, Jean-Louis Bruch, Michel Tapié, Michel Seuphor, Isabel M. Barreira dos Campos, Ludwig Grote, Jean Cocteau, Juan Eduardo Cirlot, Alfredo Margarido, Julio Carlo Argan, Hildegard Schluter, Jean Selz, Fernando Grade, Nelson di Maggio, José Ayllon, José Viale Moutinho, Eugenio D'ors, etc.

Reproducciones de obras de Gustave Moreau, Luís Jardim, E. Malta, Henry Moore, Picasso, Rossini Perez, Giovan Battista di Jacopo, Goya, Júlio Pomar, Menez, Aldemir Martins, El Bosco, Gironella, G. Braque, Cruciero Seixas, Vespeira, Baldung Grun, Mompó, Charrua, D'Assumpção, Vamona Navelcar, Hogan, Kandinsky, Poliakoff, Yves Reayer, Rodin, Delacroix, Turner, Almada Negreiros, Mondrian, Georges Rouault, Corneille, Toulouse-Lautrec, Szenes, Miró, Lourdes Castro, Arshile Gorki,

Son colaboradores literarios Virgilio Ferreira, Henry Miller, Fernanda Botelho, Urbano TAVares Rodrigues, António Quadros, Jacinto do Prado Coelho, João Gaspar Simões, António Ramos Rosa, Agustina Bessa-Luis, DAvid Mourão Ferreira, Fernando Namora, Gastão Cruz, Irving Wardle, João Lopes Alves, Manuel Villaverde Cabral, etc. A partir de 1968 tiene como colaboradores permanentes a António Osório, António Pedro de VAsconcelos, Bruno da Ponte, João Lopes Alves, José Bento, José Correia Tavares, Manuel de Lima, Máraio Cesariny, Nelson de Maggio, Pedro Vieira de Almeida, Rui Mário Gonçalves y Virgilio Martinho.

Sobre Dominguez Alvarez: tiene particular interés el artículo:

- GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura” in *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963. p. 5.

Publicación

Jornal de Notícias

Periodo

Desde junio de 1888. Sigue publicándose hoy.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN:J-2997-G. BPMP: P-D-197

Periodo estudiado

Completo

Comentario

En este periódico colaboró durante varios años Dominguez Alvarez y del mismo hacemos una presentación más detallada en otro apartado de nuestro trabajo.

Publicación

Jornal do Comércio

Periodo

Desde 1853 hasta 1976

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilmado **BPMP:** P-D-188

Periodo estudiado

1958: Mayo-diciembre
1963: Marzo.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 275) hace la siguiente presentación de este matutino de información preferentemente económica:

“*Jornal de Comércio*, periódico que surgió por primera vez en 1852, con el título *Paquete Comercial* pasando en ese mismo año a llamarse *Jornal de Comércio, Agricultura e Industria*, después *Jornal de Comércio e Colonias* y, en 1946, nuevamente *Jornal do Comércio*. Durante más de cien años fue el decano de la prensa continental portuguesa y el primer diario que vivía de ingresos propios. Tuvo, durante el *Estado Novo*, en su dirección a Diniz Bórdalo Pinheiro y Fausto Cancela de Abreu. Nacionalizado en 1975, dejó de estar en circulación en septiembre de 1976. En los últimos años destacan como colaboradores: Jaime Antunes, Fernando Madrinha, Helena Marques, Melo Lapa, Afonso Rato, José Rocha Vieira, etc.”.

Según otras informaciones, este periódico fue el resultado de la evolución de los antiguos *Paquete Comercial* y *Folha Comercial da Praça de Lisboa*.

El hecho de que fuera uno de los diarios decanos de la prensa portuguesa, hacía que quien fue durante mucho tiempo su director, Alberto Bessa, soliese comentar: “*Jornal do Comércio* tendo visto muita coisa, nunca, filosóficamente, se mostrara surpreendido com coisa alguma”.

J.-A.França (*Os anos vinte e...* p. 90) se refiere a este periódico como “eterno y decano”.

En el periodo consultado presta mínima atención a las artes plásticas y a la cultura en general. No hay la más mínima alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Jornal do Médico

Periodo

Empezó a publicarse en diciembre de 1940

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-5259

Periodo estudiado

1942: Completo
1943: Completo
1944: Completo
1945: Completo

Comentario

Publicación quincenal que lleva como subtítulo: "Semanao de ciencias médicas, asuntos profesionales, informaciones y cultura". Era propiedad de Hernani da Costa & Cia, con sede en la calle Sá de Bandeira, nº 245, 2º de Oporto. Tenía como editor a Alberto Correia da Silva y como director a Armando Pombal. El primer número es de diciembre de 1940.

El objetivo de esta publicación "hecha por médicos y para médicos", como se decía con motivo del tercer aniversario de la publicación (nº 49 de 1-12-1942), era el de "ser un periódico para la clase médica, defensor de sus intereses morales, materiales e intelectuales, abordando los asuntos de carácter social a los que los médicos están más ligados; contribuyendo para el desarrollo del espíritu corporativo; e informando de todo lo que se dice respecto a la vida médica nacional y extranjera".

Mantuvo durante mucho tiempo la sección: "La vida artística nacional" con la advertencia de que se trataba de una sección "colaborada sólo por médicos". Incluía así mismo la sección "Feira das letras & das ciencias", en la que tampoco se admitían colaboraciones que no fuesen de médicos y en la que se realizaban sobre todo reseñas de libros de publicación reciente y de temas muy variados.

Frecuentemente está ilustrado con dibujos de Alberto de Sousa, también publica caricaturas de Manuel Monterroso y dibujos de Gonçalves Magno, entre otros.

En este periódico publicó el médico Alberto de Sousa un artículo polémico sobre Dominguez Alvarez, titulado: "Exposições Acácio Lino e Domingos Alvarez" (*Jornal Médico*, Nº 50. 15-12-1942, pp.48-52) con motivo de la exposición retrospectiva que se organizó en Oporto en 1942, y que mereció réplica en *Democrácia do Sul* por parte de Sérgio Augusto Vieira: "O Pintor Dominguez Alvarez" (*Democrácia do Sul*, 30-1-1943, pp.1 y 2) y "O Pintor Dominguez Alvarez" (*Democrácia do Sul*, 29-1-1943, pp. 4 y 17).

Publicación

Jornal do Porto (O) “Arte, literatura, crítica y noticias”

Periodo

Al menos desde 1928 hasta 1935

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-4311-1-M. BPMP: IX-2-140

Periodo estudiado

Todos los números existentes en la BPMP.

Comentario

Dirigido por Manuel Barbedo Garcia, inicialmente era editado por Alvaros dos Santos Henrique (después A. Mantins Junior), era impreso en la tipografía del *Jornal de Gaia*. (Av. da República, 381 de Gaia) y tenía como administrador a Manuel Barbedo Garcia (después Alberto Alves Loureiro).

De periodicidad irregular, esta publicación contó con la colaboración literaria de Alexandre Miranda, António Abrantes, António Cândido Marçal Araujo, António César Machado, Carlos Lopes, Carlos Pereira Junior, Eugénio Soeiro, Guerra Junqueiro, Humberto Ribeiro (Humbéri), Manuel Costa Almeida, Mesquita Junior, Victor Gomes, Virgínia Victorino, etc

Fue importante la colaboración de José Francisco Parreira, que llevaba no sólo la “Crónica cinematográfica”, sino que se encargaba también de la sección “Sombras da cidade”, particularmente atenta a los problemas sociales, por ejemplo, el la prostitución en Oporto.

En los números consultados, todos los existentes en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto, no hemos encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Jornal Expresso

Periodo

Empezó a publicarse el 6 de enero de 1973 y se mantiene en la actualidad

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: Microfilmado

Periodo estudiado

1982: Marzo
1986: Marzo-mayo
1987: Marzo-mayo

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 274) sintetiza en los siguientes términos la historia de este semanario:

“Es el más popular y apreciado semanario portugués. Apareció por primera vez el 6 de enero de 1973 y pertenece al grupo “Sojornal” (al que también pertenecen el vespertino *A Capital* y las revistas *Blitz* y *Exame*). Liderado por Francisco Pinto Balsemão, acogió en sus páginas destacados nombres de la política (Francisco Sá Carneiro, Mário Soares, etc.). Por su dirección pasaron Pinto Balsemão, Augusto Carvalho, José António Saraiva, Vicente Jorge Silva y Marcelo Rebelo de Sousa; y, como columnistas, Fernando António de Almeida, Clara Ferreira Alves, Maria João Avilez, João Carreira Bom, José Quiteiro, Jorge Leitão Ramos, Nuno Brederode Santos, etc. En cuanto a periodistas, entre otros, Jaime Antunes, Francisco Belard, José Pedro Castanheira, José Manuel Fernandes, Fernando Madrinha, Carlos Magno, Inês Pedrosa, Alexandre Pomar, Orlando Raimundo, Nicolau Santos, Teresa de Sousa, Joaquim Vieira, José Rocha Vieira, Jorge Wemans, etc.”.

Por su parte, Nuno Rocha (*op. cit.* p. 274) escribe: “En 1973 Francisco Pinto Balsemão fundó el *Expresso*, semanario de tendencia liberal moderada, que más tarde publicó el suplemento en color *Revista*. El *Expresso* se caracterizó por la publicación de extensas informaciones de análisis nacional e internacional con artículos de opinión de reconocidos intelectuales que lo convirtieron, con cerca de 150.000 ejemplares de tirada, en el semanario de mayor difusión y el que obtenía los mayores ingresos por publicidad”.

Se ha consultado reiteradamente, sobre todo en los periodos que coincidían con exposiciones de Dominguez Alvarez, y se han encontrado varias alusiones a Dominguez Alvarez que aparecen recogidas en la bibliografía general.

Publicación

Jornal Lusitano (O) "Por el pueblo lusitano. Órgano trimestral del regionalismo norteño"

Periodo

Desde mayo de 1930. Seguía en publicación en 1961

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-4492-G. BPMP: IX-3-86.

Periodo estudiado

Desde 1931 hasta 1946

Comentario

Publicación dilatada e irregular. En 1938, este periódico era referido en el *Jornal de Notícias* como "bairrista y patriótico". Se acompaña de la divisa "Por el pueblo lusitano", y estaba dirigido por Francisco Guimarães.

En 1961, seguía dirigido por Francisco Martíns Ramos Guimarães que era también su editor y propietario. Durante todos estos años tuvo su sede y redacción en el número 915 de la Rua Fernandes Tomas de Oporto.

Es un periódico, paradójicamente, sin periodicidad, pues aunque se proclama trimestral, raramente aparece con regularidad. Nacionalista, ultraconservador e hiperpatriótico, saludó con enorme satisfacción (gran primer plano) al dictador Francisco Franco por su victoria en el guerra civil de España.

Con buena presentación gráfica en la mayor parte de sus números, incluía una página artística de colaboración variada, en la que se realizaban entrevistas, por ejemplo, a la vedette Beatriz Costa, y en la que se prestaba mucha atención a la actividad teatral de Oporto.

Poca atención, sin embargo, a las artes plásticas, si bien se reproducen obras de José Augusto Ribeiro, José Malhõa, António Carneiro o El Greco, entre otros.

Incluye colaboración del arqueólogo Armando Matos y de Ramiro Mourão.

A la largo, y disperso, de su publicación, se hizo una presentación, bastante propagandística, de las principales parroquias de Oporto, así como de algunos concejos y distritos portugueses.

No encuentro ninguna alusión a Domínguez Alvarez

Publicación

Jornal (O)

Periodo

Desde 1975 hasta 1993.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4112-V; Microfilmado.

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Este título aparece por primera vez en Lisboa , entre 1911 y 1915, como diario independiente. En 1919 reaparece como semanario, órgano del Partido Republicano Conservador, y en él escribe António Ferro. Entre 1923-24 pasa a ser diario y está muy próximo al Partido Republicano Nacionalista. Regresó a los kioscos el 1 de mayo de 1975, como semanario, lanzado, según escribe Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 277), por una cooperativa de periodistas y cercano a la izquierda militar moderada y al Partido Socialista. Contrariamente a la tradición de la prensa portuguesa, *O Jornal* se destacó también por la importancia que dio al fotoperiodismo.

Nuno Rocha (*op. cit.* p. 375) se refiere a él como uno de los semanarios relevantes, ejemplos serios de prensa independiente, surgidos durante la década de los 70. Era un proyecto periodístico de izquierdas con muchas secciones y poca publicidad.

En otro apartado Nuno Rocha (*op. cit.* p. 375) escribe que *O Jornal* nació de una idea de Joaquim Silva Pinto y Manuel Beça Murias, que se habían conocido en la revista *Flama* y se encontraban en el *Diário de Notícias*. Después se les juntaron Cáceres Monteiro (*A Capital*) e José Carlos de Vasconcelos (*ex-Diário de Lisboa*), Ernâni Santos (*A Capital*), Joaquim Letria (regresado de la BBC), Francisco Sarsfield Cabral (*ex-Diário de Lisboa*), Afonso Praça (*República*) y Luís de Almeida Martins (*A Capital*). Por su dirección pasaron Joaquim Letria, José Carlos de Vasconcelos, Cáceres Monteiro y Joaquim Silva Pinto. Entre sus firmas destacaron: Carneiro Jacinto, Fernando Dacosta, Inês Pedrosa, João Govern, José Pedro Castanheira, José Rodrigues da Silva, Luis Almeida Martins, Nicolau Santos, etc.

Citando nuevamente a Nuno Rocha (*op. cit.* p. 375) este semanario, aunque alineado a la izquierda, se oponía al control de la información por parte del poder político, y era un semanario de periodismo ejemplar y de referencia para la izquierda. En 1980 estaba en su apogeo, había alcanzado la mayor tirada de la época y al mismo tiempo da origen a una empresa periodística próspera, desde el punto de vista financiero. Sin embargo en 1992 empezó a mostrar los primeros indicios de decadencia y antes de que la crisis se agravase, sus fundadores, a través de Emílio Herrera, vendieron parte de su capital a los suizos de Edipresse. Éstos transformaron el semanario en una revista de gran información y así nació *A Visão*.

Publicación

Jornal (O) “Diario de información”

Periodo

Junio de 1929

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-97-A

Periodo estudiado

Todo

Comentario

Aparece en Lisboa en junio de 1929. Está dirigido por João de Sousa Fonseca y editado por João Santos, encargándose de la redacción Álvaro Maia.

Se trata de una publicación modesta, pero que recoge información de todo el país.

Informa sobre una Semana Gallega en Oporto que estaba previsto celebrar en este año, pero que fue pospuesta para el año siguiente. Esta se correspondería con otra Semana Portuguesa en Galicia y estaría dentro de un contexto de fraternidad luso-galaica.

Señala que el acontecimiento “fue recogido por la revista *NOS* y por otras publicaciones del país vecino” que están muy satisfechas con el acogimiento que esta idea ha tenido en Portugal.

Véase: - “A cidade do Porto. Semana Galega no Porto” in *O Jornal*, 8-6-1929, p.7.

Destacable el artículo de Novaes Teixeira sobre el pintor catalán José Togores.

Publicación

Kino "Gran semanario portugués de cinematografía"

Periodo

Desde el 1 de mayo de 1930 a 30 de abril de 1931. En total 51 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-C-1233

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Se trata de una publicación semanal dedicada al cine y dirigida por António Lopes Ribeiro y con Félix Ribeiro como jefe de redacción.

Ofrece extensa información sobre cine y espectáculos. En los números consultados el encargado de las críticas cinematográficas es principalmente Domingos Mascarenhas.

Presenta colaboraciones, entre otros, de Bernardo Marques, Botelho, Carlos Queirós, Cottinelli Telmo, Fred Kradolfer, José Gomes Ferreira, Norberto Lopes, Olavo d'Eça Leal, Paulo Ferreira, Stuart Carvalhaes, etc.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Lácio “Una colección de fascículos—material para ser después reunido en libros”

Periodo

1938

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-91

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicada en Lisboa (3 números) y dirigida por A. Marques Matias, Alvaro Salema, Magalhães Filho e Federico George.

Intención similar a la *Revista da Solução Editora*.

Tiene colaboración literaria y plástica de los organizadores y de Antóno Pedro, entre otros.

Incluyendo también una “antología de poesía viva” con textos de Pessanha, Angelo de Lima, M. de Sá-Carneiro y F. Pessoa. También reseñable la presencia de António Botto y João Gaspar Simões.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Latina "Revista de intercambio entre los pueblos latinos y paulatinos"

Periodo

Aparece en 1930

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2867(4)-B

Periodo estudiado

Números sueltos

Comentario

Publicación aparecida en Oporto en 1930, tenía como directores a Francisco António García y Carlos Cobo, encargándose de la edición J. Pereira y de la administración Mário Peixoto.

El cronista Bayard (*A Voz*, 25-5-1930) la presentaba en los siguientes términos:

"Organizada para formentar el turismo de los pueblos de la raza latina y para difundir las bellezas de esta tierra (...) Son 60 páginas de óptima presentación gráfica, con bonitas fotografías y escogida colaboración".

La misma fue impresa en la Litografía Nacional de Inacio e Antonio Souza.

Tiene colaboración de Teixeira de Pascoaes, P.M. Laranjo Coelho, Francisco António Correia, Alfredo Pimenta, Antero de Figueiredo, Carlos de Passos, Augusto Casimiro, António Correia de Oliveira, Carlos Selvagem, Lopes de Mendonça, Raul Brandão, etc.

Colaboración plástica de Carlos Carneiro y António Saude.

En los números consultados no encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Leitura (A) "Semanario ilustrado"

Periodo

1930

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: COR- 2157-2

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación semanal editada en Lisboa por Augusto Santa-Rita y Eurico Serra que también son a su vez directores y propietarios.

La dirección artística era responsabilidad de Adolfo Castañé.

Colaboración literaria de Augusto da Costa, Augusto Cunha, Augusto Santa-Rita y Jaime de Balsemão.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Ler "Diario de letras, artes y ciencias"

Periodo

De abril 1952 a octubre 1953

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-96

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicado en Lisboa, fue dirigido por Francisco Lyon de Castro (director de las publicaciones Europa América) y editado por Adelino Lyon de Castro. Su finalidad era, según anunciaban en el primer número, "servir a la cultura nacional, servir a la actividad editorial portuguesa, y dar a los escritores, artistas y ensayistas portugueses un medio de expresión y de divulgación de sus obras".

Trata temas relacionados con la literatura, el arte, el teatro, la música, el cine, etc. Predominan las reseñas de libros y la crítica literaria.

Da gran importancia a los temas y acontecimientos relacionados con las artes plásticas, sobre los que escriben Adriano de Gusman, Armando Vieira Santos, António Lino, José Medeiros de Almeida, Maria José de Mendonça, António Quadros, Julieta Ferrão, João Alves das Neves o Mário Dionísio; José Júlio realiza las críticas a las exposiciones de artes plásticas que se celebran en Lisboa.

Entrevistas a João Couto, Manuel Ribeiro de Pavía, Arlindo Vicente, José Júlio, M.H. Vieira da Silva, Júlio Resende, Georges Marlier, etc.

Aparecen ilustraciones de Dórdio Gomes, Portinari, Courbert, Manuel Mendes, Soares, Maria Keil, Chavez Morado, Manuel Ribeiro de Pavía, Manuel Lapa, Hansi Stäel, António Pedro, João Sant'iago, José Júlio, y Arlindo Vicente.

Artur Bual polemiza con Lima de Freitas sobre la concepción del arte abstracto. En el nº 12 reflexión sobre la arquitectura moderna en Portugal, con cuestionario a importantes arquitectos incluido.

Presenta colaboraciones literarias de Eugénio de Andrade, José Régio, António José Saraiva, António Ramos Rosa, António Ramos de Almeida, Guilherme Castilho, Irene Lisboa, David Mourão-Ferreira, Fernando Lopes Graça, João Gaspar Simões, José Cochofel, Virgílio Ferreira, Vitorino Nemésio, etc.

Publicación

Liberdade (A) “Quincenario de propaganda republicana”

Periodo

31-1-1930 hasta 7-5-1930. Enero-mayo de 1930 y falta el número 2.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

1930

Comentario

Publicación quincenal dirigida por Viriato Gonçalves y editada por Martins de Almeida, que tiene como administrador a Meireles Ferreira y como secretario de redacción a Artur de Aguiar. En su primer número dice que *A Liberdade* aparece para defender la República.

Tiene como colaborador e ilustrador a Octávio Sérgio, que también es colaborador del también republicano *A Montanha*, y que fue el encargado de hacer en aquel periódico la crítica a la exposición de Dominguez Alvarez y Artur Justino.

Tiene una sección, de firma ilegible, que lleva por título “Farpinhas”, y que en el primer número se presenta como “uma secção de comentários e nótulas ligeiras à margem dos acontecimentos factos na arte, na política, na fundibulagem da vida”, y en ella se hacen comentarios irónicos, a veces muy críticos, sobre acontecimientos de actualidad.

Ejemplo de ello, y también de cómo en muchos casos las ideas políticas avanzadas coincidían en los gustos estéticos con las ideas conservadoras, fue la crítica que en este periódico se hizo a la exposición que en enero de 1930 realizaron Tom y Augusto en la Casa de la Misericordia de Oporto. Crítica muy conservadora y reaccionaria.

Sí reseñó la exposición de mayo de 1930 (Dominguez Alvarez+ Artur Justino)

Publicación

Lisboa Galante "Revista-magazine mensual de arte, literatura, deporte, elegancias"

Periodo

1929 (mayo) Número único.

Lugar de edición

Lisboa.

Signatura

BPMP: P-B-3421

Periodo estudiado

Todo

Comentario

Dirigida por Rebelo de Bettencourt y editada por Mário Pinheiro Silva que es su propietario.

Colaboradores literarios: Eduardo Frias, Alfredo Pinto (Sacavem), José Cordero, Alberto Gil, Duarte de Viveiros, Maria Gabriela, Luis de Oliveira Guimarães, Maximo Franco, Guilherme de Lencaster, Ruy Ribeiro, João Semana, etc.

Sobre temas artísticos hay: un artículo de Luciano de Abreu sobre "Las nuevas interpretaciones de los Paneles de San Vicente". Otro de Luciano Ribeiro sobre la "Exposición iconográfica de D. João VI e a sua época"; y dos más de Rebelo de Bettencourt, uno referido a "Los pintores modernistas y el Museo de Arte Contemporánea" y el otro es una crítica a la exposición realizada por Tagarro, Lázaro Veloso y Júlio de Sousa en la Galería Bobone.

J.-A. França, en *Os anos vinte em Portugal* (p.92) refiere esta publicación como medirocre y resalta tan sólo la portada de [Roberto] Nobre.

No se encuentra nada sobre Dominguez Alvarez ni sobre el grupo *Mais Além*

Publicación

Litoral

Periodo

Desde junio de 1944 hasta febrero de 1945. En total seis números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5334-B Microfilmado

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, p. 210-212) hace la siguiente presentación de esta revista:

«Dirigida, editada y orientada gráficamente por Carlos Queirós, Mário Silva y Bernardo Marques. Se proclamaba contraria a la política y a la polémica, y se proponía concentrar su atención en el 'estudio y valorización desinteresada de los motivos eternos, de los valores esenciales, de los problemas permanentes'. Dirigida al público portugués y brasileño, abarcaba todas las manifestaciones humanas de carácter estético, científico o literario. De importancia fue, sin duda, el que convocara en sus páginas a los mejores escritores brasileños de la época.

«Presentó colaboraciones importantes en el dominio plástico, contando con personalidades de peso como António Dacosta, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cícero Dias, Domingos Sequeira, José Tagarro (póstuma), Júlio, Maria Keil do Amaral y Mário Eloy.

También Diogo de Macedo (escribe sobre Dórdio Gomes), Joaquim Magalhães y Luís Reis Santos reflexionaron sobre el papel de las artes plásticas en Portugal. También lo hicieron Adriano de Gusmão y Rui de Aragão, entre otros.

«De la crítica literaria se encargaron Álvaro Ribeiro, António Conte, António José Brandão, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jorge de Sena, Orlando Ribeiro, Tomás Kim, entre otros.

«Otras colaboraciones estuvieron firmadas por: Adolfo Casais Monteiro, Alexandre O'Neill, António José Saraiva, Branquinho da Fonseca, Delfim Santos, Guilherme de Castilho, Gustavo de Freitas, Irene Lisboa, Jacinto Prado Coelho, Jorge de Sena, José Marinho, Julián Marías, Miguel Torga, Olavo d'Eça Leal, Pedro Homem de Melo, Ribeiro Couto, Ruy Cinatti, Sant'Anna Dionísio, Vitorino Nemésio, etc.

En el último número se hizo un ataque violento a los neo-realistas, (...) a los que se les acusaba de preocuparse exclusivamente con la vertiente política».

En el número 1, Diogo de Macedo publica un extenso texto sobre Eduardo Viana. También lo hace Carlos Queiroz sobre Maria Keil de Amaral (nº 4).

Estuvo ilustrada con dibujos, entre otros, de Keil Amaral, Ofélia Marques, Francisco Franco, Júlio, Carlos Botelho, Saavedra Machado, Olavo, etc. Y con algún dibujo inédito de Domingos Sequeira. También se reprodujeron obras de El Greco.

En el número 2, se publica un texto de Julián Marías titulado "Miguel de Unamuno, ou Espanha e Portugal", ilustrado con un autorretrato (dibujo) del propio Miguel de Unamuno.

En los números consultados no aparece nada sobre Domínguez Álvarez.

Publicación

Livraria Escolar “Publicación quincenal de reclamo”

Periodo

Desde junio de 1930 a 15 de marzo de 1938.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-144

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Se trata de una publicación gratuita, editada por la librería Progrédior.

Según anuncia en el primer número se define como “un periódico de clase” destinado al profesorado portugués de primaria”, a la vez que contribuir “a la defensa de sus legítimos y despreciados intereses”.

Informa sobre novedades literarias, convocatorias de exámenes, reivindicaciones del profesorado, etc.

No hay alusiones a las artes plásticas pero resulta interesante para conocer lo publicado en Portugal en estos años, así como saber cuáles eran las lecturas obligatorias en los colegios, los libros de texto, los materiales escolares, cartografía utilizada en las escuelas, las ferias de libros, etc.

A lo largo de su publicación se establece una agria polémica entre su editor y António Figuerinhas, también librero y editor.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Lumen "Revista de cultura para el clero"

Periodo

El primer número es de 1937. Se seguía publicando en la década de los cuarenta.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-443

Periodo estudiado

1942: Completo
1943: Completo

Comentario

Dirigida por Avelino Gonçalves y editada por António José Mota.

Se trata de una "revista de cultura para el clero", casi exclusivamente de temática religiosa. En prácticamente todos los números consultados hay referencias a la situación religiosa en España.

En los dos años consultados no aparece ninguna alusión a Domínguez Álvarez ni nada relacionado con su obra. Mínimas alusiones a las artes plásticas.

Publicación

Lusiada (O) "Literatura, arte, humor y acertijos"

Periodo

Desde marzo de 1929 hasta abril de 1930

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-140

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación escolar de periodicidad quincenal fue editada en Oporto por J. Agostinho Landolt y dirigida y administrada por José Canelas. Tenía a Agostinho Almeida Escada como redactor principal y a Custódio Ribeiro como secretario.

En el primer número, João Agostinho Landolt hace una breve reseña de las últimas exposiciones de pintura celebradas en el Salão Silva Porto, y en último número, abril de 1930, escribe sobre António Carneiro.

Colaboración literaria de António Magalhães, Júlia Lopes, Maximiano Cardoso, Agostinho A. Escada, Zéca, José Faria de Almeida, M. Pereira da Silva, Lumenino Pestana, Joaquim Martins Ribeiro, António Pereira Mota, António Martins Tavares, Hugo Rocha, Juliano Ribeiro, José Ferreira das Neves, Manuel Henrique Varejão (director de *O Marão* que se publicaba en Régua), José da Costa Pereira, António Soares da Mota, Eurico Gaspar de Miranda, etc.

En algunos números colabora como ilustrador Albino José Peres.

Se reproducen textos de Guerra Junqueiro, Artero de Quental, Eduardo Proença, etc.

Con motivo de su primer aniversario da amplia información sobre la propia publicación y sus colaboradores.

Está ilustrada con algunas reproducciones de pintores naturalistas portugueses, fotografías y dibujos no identificados.

No hay ninguna referencia al manifiesto *Mais Além*, ni a la exposición del grupo *Mais Além* de noviembre de 1929, ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Lusíada “Revista ilustrada de cultura, arte, literatura, historia y crítica”

Periodo

1952-1960 (Desde abril de 1952 a octubre de 1960). En total 13 números

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-5504-B. BPMP: P-B-2909

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación trimestral editada en Oporto por Jorge Guimarães y secretariada por Carlos Bastos. De la misma aparecieron trece números, los once primeros bajo la dirección de Carlos de Passos y los dos últimos dirigidos Armindo Guimarães.

Según aparece en el primer número, esta publicación ilustrada de cultura, *Lusíada*, tiene como propósito ser “un órgano de la cultura portuguesa” y favorecer “la consolidación y el realce intelectivos de la patria”. Así mismo, proclama su intención de independencia “La *Lusíada* es independiente y vivirá fuera de escuelas y partidos (...) requiere la independencia mental de sus colaboradores, tanto en la obra de creación como en la de crítica”; y de honestidad: “En *Lusíada* hay lugar, justamente, para escritores, artistas y críticos de buena voluntad, [los que] se empeñan en servir bien a la cultura y no para quien planea utilizarla como biombo de malas artes, como expediente (...) de ideologías y pasiones de estilo más o menos loco y nefasto”.

Cuenta con muy buena presentación gráfica, de lo mejor que hasta entonces se había publicado en este género en Portugal, con reproducciones policromadas de obras de António Carneiro, Amadeu de Sousa Cardoso, Joaquim Lopes, Júlio Resende, etc.

Tenía como colaboradores literarios destacados a Jacinto de Prado Coelho, Fernando Namora, Ocas Lopes, Teixeira de Pascoaes, Eugénio de Andrade, Agustina Bessa Luis, José Crespo, António Sérgio, Armando Lucena, Cecília Meireles, Jaime Brasil, etc.

Contó con ilustraciones y orientación gráfica, entre otros, de Abel Manta, Júlio Resende, Carlos Botelho, Carlos Carneiro, Roberto Nobre, Martins da Costa, Lima de Freitas, Vinicio Cruz, Dórdio Gomes, Agostinho Salgado, António Carneiro, Henrique Medina, etc.

Para la crítica de artes plásticas presenta colaboraciones de Artur Nobre de Gusmão, António Reis, Armando Vieira Santos, Goulart Nogueira, Diogo de Macedo, José-Augusto França, Reinaldo dos Santos, Myron Malkiel-Jirmounsky, Michele Cascella, Abel Viana, Julieta Ferrão, Costa Barreto, Adriano de Gusmão, A. Gustavo Barroso, Camón Aznar, Robert Ranc, Maria Madalena de Cagigal e Silva, A. H. Bizarro, Augusto Navarro, Ferdinanda Santorio, Emile Shaub-Koch, etc. Octavio Sergio realiza las críticas a las exposiciones realizadas en Oporto. Es frecuente que João Alves y Graham Sutherland firmen las reseñas con las iniciales J.A. y G.S. respectivamente.

Presenta portadas de Sousa Cardoso, Maria Keil, Júlio Resende, Amândio Silva, Henrique Medina, etc e ilustraciones de Júlio Resende, Armando Alves, Martins da Costa, Manuel Cargaleiro, Joaquim Lopes, Armando de Basto, Eduardo Viana, Edward Burra, Picasso, Dórdio Gomes, António Carneiro, Agostinho Salgado, Eduardo Malta, Isolino Vaz, Vinício Cruz, Eugénio Moreira, J. Clemente Orôscó, Botelho, R. Nobre, Carlos Carneiro, A. Manta, etc.

En el nº 6, Augusto Navarro publica un “Brevíssimo ensaio sobre Goya”. En el nº 9 Diego de Macedo escribe sobre Dórdio Gomes. En el nº 10 aparece un estudio de Roberto Nobre sobre la pintora Maria Keil.

Se trata de una publicación muy interesante para el estudio de las Artes Plásticas en Portugal, aunque no encuentro ninguna referencia a Domínguez Álvarez.

Publicación

Magazine Aquila

Periodo

El número 1 es de junio 1929 y el número 12 y último de junio de 1930

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2843-M

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta revista, propiedad de la empresa Aquila, tuvo como director literario a Sousa Martins y como director artístico a Armando Jarmelo.

Tenía como objetivo, según se decía en su primer número: "fomentar la lectura, distraer y educar, porque no sólo de pan vive el hombre".

Cuenta con una serie de secciones fijas: Página de la mujer, Teatro, Cine, Vida literaria, Pasatiempos, etc.

Presentó colaboración de Diaz Caneja, Eduardo Zamacois, Eugenio Peres, Hernandez Catá, Joaquim Dicenta, Jorge Ramos, K. Green, Manoel Chaves Nogales, R. Sadia, Sant'Ana de Oliveira,

Reproduce ilustraciones de A. Berges, António Casero, Armando Jarmelo, José Clara, Nattier, etc.

Presta poca atención a las artes plásticas.

No se encuentra ninguna alusión al manifiesto *Mais Além*, ni a las exposiciones del grupo ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Magazine Bertrand "Lectura para todos"

Periodo

1926-1933

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-213

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación mensual tiene como director a João de Sousa Fonseca y como propietario y editor a João C. de Eça, siendo depositarios de la misma las librerías Aillaud y Bertrand.

En cada número tiene el siguiente texto de presentación: "Magazine Bertrand" no elude con promesas, sino que satisface siempre con sus realizaciones. Es un "magazine" portugués hecho para dignificar la lengua portuguesa, respetándola".

Tiene como colaboradores literarios a Guedes de Amorín, Salazar Correia, María Reis, João da Haya, Fernando de Pamplona, Tomé Vieira, Celestino Gomes, Val Lewton, Rogerio Garcia Perez, Serafim Rodrigues, C. de Brito Leal, Fernando de Pamplona, Castello de Moraes, Mário Azenha, Aurora Jardim Aranha, Katherine Albert, Amâncio Cabral, Amando Ferreira, etc.

Colaboración gráfica, ilustraciones y reproducciones de Stuart Carvalhais, Tagarro, José Amaro, Tom, Carlos Carneiro, Augusto, João Carlos, Alfredo Hagel, Lemos, Ilberino dos Santos, Júlio, Jorge Barradas, Otilia Lindenberg, Almada Negreiros, Amancio Cabral, Barradas, Roberto Nobre, Rocha Pereira, Jean Cocteau, Paul Iribe, Leon Bakst, Cady, Júlio de Sousa, António Soares, Rodolfo, António Ferreira Monteiro, etc.

En el número 38 (febrero de 1930) se publica un cuento de Pío Baroja titulado "Mari Belcha", ilustrado por Tagarro; y en el 42 (junio de 1930) otro de Clarín, igualmente ilustrado por Tagarro.

Con frecuencia reproduce cuadros de pintores españoles, así *As casas do Parreiral* de J. Blanco Coris, *Mosteiro del parral (Segovia)* de Julián Castedo, *La vuelta de D. Quijote* de Moreno Carbonero, y otros de Murillo, Velázquez, Madrazo, etc. También se reproducen obras de escultores, entre ellas las de Victorio Macho.

Novais Teixeira actúa como corresponsal en España y desde ahí envía crónicas casi siempre sobre escritores y pintores españoles.

No aparece ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Manifesto “Revista mensual de arte y crítica”

Periodo

Desde enero 1936 hasta junio de 1938. En total cinco números.

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BPMP: P-C-1381

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Esta revista editada en Coimbra y de la que salieron cinco números estuvo dirigida por Albano Nogueira y Miguel Torga.

En su primer número se presenta con gracia y no poca ironía: “Los directores de esta publicación humildemente confiesan que no inventaron la palabra *Manifesto*. La encontraron en el segundo volumen, página ciento seis, del diccionario de un tal señor Cândido de Figueiredo. Sabemos que aquel fallecido señor la había archivado allí para que ella sirviese de expresión a todos los habitantes de la tierra, mayormente a los portugueses, porque el diccionario es, como saben, de Lengua Portuguesa. Nos consta que ya varias personas se sirvieron de ella con más o menos éxito y que luego la devolvieron intacta al lugar que le corresponde en el estante. Ahora nos toca a nosotros”.

Se acepta comúnmente que esta publicación es la consecuencia de la escisión que se produjo en la revista *Presença*, de la que salieron Miguel Torga y Edmundo de Bettancourt, quejosos con la actitud excesivamente contemplativa de aquella publicación. De esa queja salió esta revista que apuesta por planteamientos más comprometidos en la línea de lo que se terminará llamando neo-realismo.

Clara Rocha (*op. cit.* pp. 457-458) nos informa de esta publicación “como una revista que contribuyó a la afirmación de una literatura “humanista”, de un arte interesado en el hombre en cuanto ser social”. Destaca la sección “Via Pública” —que como su nombre indica es un lugar de encuentro y diálogo un espacio de sociabilidad. En ella encontramos “textos de compromiso político (en el número 2 se da la noticia, y se respalda, de la renuncia de Thomas Mann a la nacionalidad alemana, en plena vigencia del régimen nazi), artículos de historia política (la guerra de Abisinia) y homenajes a intelectuales y científicos (Romain Rolland, Gorki, Lorca, Pavlov, Adler)”. Por tanto, según esta autora, el perfil de la revista se define sobre todo, por una afirmación cada vez más convencida de la misión social y política del artista”.

Colaboradores: António Ramos de Almeida, Paulo Quintela, Antonio Madeira, Ferando Lopes Graça, Afonso Duarte, Álvaro Salema, Sílvio Lima, Vitorino Nemesio, Miguel Torga, etc. También se presentaron textos de Goethe y André Malraux.

No se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Manivela "Quincenario"

Periodo

1931 Sólo se publican tres números

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-137

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Tiene como director a Camilo Abreu de Vasconcelos.

Está enfocada sobre todo a temas cinematográficos. No recoge información sobre artes plásticas.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez ni al grupo *Mais Além*.

Publicación

Mocidade “Hoja quincenal, literaria y noticiosa”

Periodo

Desde 1915, al menos, hasta 1932.

Lugar de edición

Setúbal

Signatura

BPMP: P-D-141

Periodo estudiado

1929

Comentario

Impresa en la tipografía Albino de Setúbal, esta publicación estaba editada y dirigida por Alberto Fialho y era propiedad de Agostinho Albino que era también su administrador.

Colaboraciones, entre otros, de Artur Campos y Alberto Pimentel.

Tiene interés la sección “Literatura escolhida” en la que se publican textos, casi siempre poemas, de autores clásicos.

En los números consultados no hay ninguna alusión a las artes plásticas.

Publicación

Momento "Quincenario literario y artístico".

Periodo

Desde diciembre de 1932 hasta enero de 1933.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5278 (4) M

Periodo estudiado

Se ha consultado la segunda serie.

Comentario

Aparecieron dos series de esta revista publicada en Lisboa. La primera estuvo dirigida por Fernando Leiro y Francisco Leão, siendo el editor Raul Martins.

Más tarde adquirió el subtítulo de "Revista luso-brasileña de arte y crítica" y después el de "Manifiesto de arte y crítica"

La segunda serie estuvo dirigida por Artur Augusto, Marques Matias y José Augusto, manteniéndose como editor Raul Martins. Contaba con Alberto Oakim como representante en América del Sur.

A partir del número seis llevaba como subtítulo "Manifiesto de arte y crítica". Daniel Pires (op. cit. vol. 1, p. 244) escribe que "esa alteración coincide con la publicación de un manifiesto cortante, corrosivo y enérgico, sintomáticamente titulado "Fuera", de la autoría de Artur Augusto. Se posiciona contra los que "se creen modernistas y se dicen modernistas sin serlo", "los pintamonos con aires de artistas", "los literatos vacíos de sensibilidad creadora, poetas que no saben lo que es una emoción": "¡Fuera con ellos! ¡Fuera! No los queremos con nosotros porque no servimos de amparo para los que no valen nada".

En mayo de 1935 organizó en el Gremio Alentejano una exposición de artes plásticas, en la que expusieron, entre otros, el escultor Joaquim Correia y el pintor Frederico George.

Podemos encontrar colaboraciones de Adolfo Casais Monteiro, Alberto Caeiro, Alberto de Serpa, António Botto, António Navarro, Branquinho da Fonseca, Carlos Queirós, Camilo Pessanha, Eduardo Malta, Edmundo Bettencourt, Fernando Pessoa, José Régio, Luís de Montalvor, Marques Matías, Miguel Torga, etc.

Artur Augusto se refiere en tono insultante a Mário Eloy.

Aún se publicó un único número de una tercera serie.

En la serie consultada no se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Montanha (A) "Diario Republicano"

Periodo

1911-1936

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-3-122

Periodo estudiado

1929: Abril-mayo.Noviembre
1930: Mayo y diciembre
1931: Enero-febrero.
1936: Junio

Comentario

Tiene como directores a Seixas Junior y Júlio Ribeiro, y como gerente y editor a Angelo Seixas.

Se autoproclama un periódico defensor de la República y se muestra muy crítico con la Iglesia. Se dicen cristianos, pero no católicos.

Son abiertamente contrarios a los periódicos católicos y conservadores como *Novidades* o *A Voz*, a los que rebaten y rechazan desde sus páginas. También lo es con *O Século*, por antirrepublicano; y, sobre todo, con *A Gazeta.*, por haberse referido a los republicanos como "canallas, que nunca volverán a ser personas", "que arruinaron el país", etc.

Simpatiza, sin embargo, con otras publicaciones republicanas como *A Liberdade* (de Oporto), *O Rebate*, etc, a las que felicita y elogia con cierta frecuencia.

Es muy elogioso con Brito Camacho y Norton de Matos, este último en estos años miembro destacado de la lucha por el pluralismo partidario, y que 1948 llegó a presentarse como candidato único de la oposición a las elecciones presidenciales.

Sigue con sumo interés la proclamación de la república en España, mostrando simpatías por Alcalá Zamora y su línea ideológica.

Ribeiro de Carvalho escribe elogiosamente sobre Blasco Ibáñez y denuncia lo penoso de su muerte en el exilio.

Ni en abril de 1929, ni en noviembre del mismo año, se han encontrado alusiones al grupo *Mais Além*. Tampoco hay ninguna referencia a Domínguez Alvarez.

Publicación

Movimento "Arte, crítica, poesía, literatura"

Periodo

1938 (15 de mayo) Número único

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P/B/3100

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación está dirigida por Carlos E. Bandeira Melo Moreira y editada por Carmelino Callaya.

Hay un artículo, no firmado, sobre "Artistas portuguesas: Raquel Bastos", donde se destaca la importancia de lo femenino en el arte actual.

Presenta colaboraciones de Maria d'Eça, Mateus Júnior y Ruben Lara, entre otros.

No hay nada sobre Domínguez Álvarez.

Publicación

Movimento "Quicenario de la generación universitaria"

Periodo

1939 (Del 13 de marzo al 24 de julio)

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-3278(6)-M

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Este bisemanario estuvo dirigido por Gentil Marques, editado por Filipe de Meneses y administrado por Aníbal Correia. Pertenecía a la Asociación de Estudiantes de la Facultad de Ciencias de Lisboa e incluía artículos sobre los temas más diversos.

Colaboraron: Jorge de Sena [firmando Teles de Abreu, aún sin seudónimo], Oscar Lopes, Gentil Marques, Manuel Bastos, José Blanc de Portugal, etc.

No se ha encontrado nada sobre Dominguz Alvarez.

Publicación

Museu "Publicación del Círculo Dr. José de Figueiredo"

Periodo

Desde 1942 hasta hoy

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-5339

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación, editada por el Círculo Dr. José de Figueiredo que es también su propietario, tenía su sede y redacción en el Palácio das Carrancas, en la Rua D. Manuel II de Oporto. Empezó a publicarse en junio de 1942 y en 1961 tenía como directores a Manuel F. de Figueiredo y Rolando Van Zeller.

La publicación fue reseñada elogiosamente en *Seara Nova* en diciembre de 1943 (cuando sólo llevaba dos números), y en esta misma publicación también Adriano de Gusmão (3-10-1942) escribió un artículo sobre *Museu*, que puede ser consultado para tener más información sobre esta publicación.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Nação (A) "Semnario de actualidad política y literaria"

Periodo

Desde febrero de 1946 hasta noviembre de 1948. En total 142 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4371-M

Periodo estudiado

1946: julio-agosto
1947: septiembre-noviembre

Comentario

Periódico de extrema derecha del que Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp. 320-322) dice entre otras cosas lo siguiente:

"Semnario publicado en Lisboa, editado y dirigido por José O'Neill y propiedad y redacción de João Costa Figueira (...)

En su editorial afirmaba que se vivía un momento melindroso en la historia de la humanidad y que tenía como objetivo primordial respetar la verdad. Presentaba también un manifiesto explicativo de sus intenciones, titulado significativamente «Queremos»: 'Política imperial basada en las tradiciones, en los intereses de la Nación y en la voluntad popular; Tendencia a la unidad política, religiosa y racial de la Nación Portuguesa; Construcción jurídica del Estado informado por la ética cristiana; Fortalecimientos del sentimiento patriótico y de los lazos familiares; Exterminio del pensamiento internacionalista de facción democrático-liberal, marxista y judaico; Elevación del nivel mental de la población; Educación del carácter y de la voluntad de los portugueses; Exaltación de las virtudes fuertes; Persecución de los vicios (...).

El apoyo a la política del Estado Novo fue una constante (...).

El ideario subyacente tiene estrechos vínculos con el ideario nazi (...).

Nacionalista, de extrema derecha, como el propio periódico se autoproclama (53), intolerante e irascible, es indudablemente un documentos imprescindible para conocer la historia de la mentadidades y situación política de la época (...).

Presentó colaboración de Alfredo Pimenta, Amaândio César, António José de Brito, António Manuel Couto Viana, António Mattoso, Fernando Campos, Fernando de Paços, Francisco de Matos Gomes, Goulart Nogueira, José Pedro Machado, Manuel Anselmo, Manuel Saldida, Maria Manuela Couto Viana, Orlando Vitorino, Plínio Salgado, Rebello de Bettencourt y de Vasco Botelho de Amaral".

Tuvo como crítico de arte a Selles Pais, de quien José-Augusto França (*Memórias para ...* p.115) dice que mantenía su independencia y que los encargados de la galería [Março] le auxiliaban con explicaciones apropiadas.

No se ha encontrado ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Nação Portuguesa “Revista de filosofía política” después “Revista de cultura nacionalista”

Periodo

1916-1938

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-1951

Periodo estudiado

Se ha consultado la quinta serie: 1929.

Comentario

De esta publicación se editaron seis series. La primera serie va desde abril de 1914 hasta abril de 1916 (11 números) y estuvo dirigida por Alberto de Monsaraz. La segunda serie (12 números) está dirigida por António Sardina y se publica entre 1922 y 1923. La tercera serie, también dirigida inicialmente por António Sardina, y después por Manuel Múrias, se publicó entre 1924 y 1926 (12 números). La cuarta serie (2 números) entre 1925 y 1926. La quinta serie (12 números) entre 1928 y 1929. Y la sexta serie entre 1929 y 1931.

En la quinta serie el director es Manuel Múrias, el secretario de redacción es Marcelo Caetano y el propietario José Fernandes Júnior.

En esta serie colaboraron, entre otros, Cabral Moncada, Vitorino Nemésio, António Pedro, Luís Chaves, Oliveira Martins y Henrique Galvão.

En el periodo estudiado son mínimas las referencias a las artes plásticas, tan sólo mencionar una reseña de Luís Chaves con motivo de la publicación del libro *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*, de la autoría de Ernesto Soares.

Está poco ilustrada y apenas hay referencias a las artes plásticas. Ninguna a Dominguez Alvarez ni al grupo *Mais Além*.

Publicación

Noticias de Évora "Diario regionalista de la mañana"

Periodo

1900

Lugar de edición

Évora

Signatura

BN: J-4177-M

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Este periódico se fundó en septiembre de 1900. En 1961 era editado por Joaquim dos Santos Reis, que era también su director, y tenía su sede en Évora.

Responde a los esquemas de la prensa regional: mucha información sobre temas locales y escaso interés por las artes plásticas.

Se ha consultado parcialmente, especialmente en los periodos que coincidían con exposiciones de Dominguez Alvarez. En los números consultados no se encontraron referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Notícias de Viana “Católico y regionalista”

Periodo

Empezó a publicarse en 1927, seguía en publicación en 1961.

Lugar de edición

Viana do Castelo

Signatura

BPMP: XII-1-10. **BN:** J-3594-G

Periodo estudiado

1940: Julio-diciembre.

Comentario

Esta publicación, fundada por Lucínio Preza en diciembre de 1927 (entonces con el sustituto “Órgano republicano”) tenía su sede y redacción en el número 215 de la Rua da Bandeira de Viana do Castelo.

En 1940 tenía como director a João da Rocha Paris y como editor y redactor principal a M. Couto Viana. En 1961 el director era Sérgio Augusto y el editor C. Macedo de Sousa, y era propiedad de la Associação Patriótica Nun’Alvares.

En los años cuarenta suele acompañar su título de la leyenda “el periódico de mayor circulación en el distrito”.

Se trata de un semanario de información general, también internacional, algo que no es frecuente en este tipo de publicaciones locales, con secciones fijas: Sete Dias da Semana, Câmara Municipal, Actualidades, Espectáculos, Vida Católica, Necrológicas, Mosaico, y mucha información de la localidad y del distrito.

Es una publicación afín al Estado Novo.

Colaboración, entre otros, de Abel Viana, José Rosa de Araujo (escribe sobre el arte en el Alto Miño), António de Sousa Araujo, Joya de Norocha, Júlio Vaz, etc.

Se ha consultado reiteradamente para el periodo de la IV Missão Estética de Férias.

Publicación

Notícias do Império “Diario ecléctico al servicio del comercio y de la industria”

Periodo

Desde noviembre de 1954 hasta febrero de 1955. En total tres números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-97-A

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Con redacción y administración en Lisboa, esta publicación tuvo como propietario a Antóno Domingues Pinheiro y como editor Mário Hermínio da Mota.

En el primer número, tras saludar a la prensa y a la radio de la metrópoli y de ultramar, justifica su presencia en los kioscos por la necesidad de llevar a cabo “una acción divulgadora de la actividad comercial e industrial”, así como “todo lo relacionado con esa actividad y con la defensa de sus intereses”. Sin embargo, seguidamente advierten de que “no quisimos olvidar la misión cultural que toda publicación debe tener, ni la obligación que ésta tiene de ofrecer al lector lecturas suaves y recreativas, pero en la medida que sea posible, constructivas y educadoras”.

Da gran importancia a la información sobre el África colonial portuguesa.

Escriben sobre artes plásticas Mário Cesariny, L. P., A. J., J.A.N., y Pedro Martins que hace una crítica durísima a una exposición de Roberto Santos en el Salón Havas.

Castilho Soares escribe sobre “El arte negro-africano”.

Publica ilustraciones de Costa Pinheiro, Luís Bastos y Raul da Costa Camelo (a quien se le hace una entrevista).

Colaboradores literarios: Mário Cesariny de Vasconcelos, Fernando Reis, António Paladino, José Terra, António Carlos, Ferreira de Mira, Luis Francisco Rebelo, António Pedro, Alfredo Margarido, etc.

A. Furtado Borges reseña detenidamente de libro de José-Augusto França *Charlie Chaplin “le self-made myth”*.

Ninguna alusión a nada relacionado con Domínguez Alvarez.

Publicación

Notícias do Sul "Semanario regionalista independiente"

Periodo

Estaba en publicación en 1929

Lugar de edición

Vila Real de Santo António

Signatura

BPMP: P-D-345

Periodo estudiado

1929

Comentario

Esta publicación regional tiene como editor y director a António do Nascimento y tenía su sede en número 47 de la calle Sousa Martins de Vila Real de Santo António. Se trata de un semanario conservador, afecto al régimen y centrado, sobre todo, en los aspectos locales y comarcales del Algarve.

Frecuentes alusiones a España.

En el periodo estudiado colaboran Zacarias Rôlo, Marcos Algarve, Honorato Santos, Luís Vaz, Rita da Palma, etc.

Se consultó este periódico, aún a sabiendas de que era local y tenía su sede muy lejos de Oporto, para tantear el eco que los acontecimientos culturales ocurridos en la desembocadura del Duero tenían en el resto del país. No hay alusión a las artes plásticas ni al manifiesto *Mais Além*.

Publicación

Novidades

Periodo

1923-seguía publicándose en 1952

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-D-141

Periodo estudiado

1929: abril 1929. 1930: mayo-diciembre. 1936: junio. 1940: diciembre. 1942: abril. 1951: mayo. 1952: mayo.

Comentario

Se trata de una publicación que se define como católica, apostólica y romana, y es órgano del clero de quien es propiedad.

Mantiene una actitud crítica con *A Montanha*, periódico republicano, que es a su vez muy crítico con *Novidades*, con quien mantiene varias polémicas.

En años 1940, tiene una sección semanal titulada "Letras e Artes", en la que colaboran, entre otros muchos, M. Vaz Genro, Alvaro Proença y Silva Tavares.

Puede tener interés "Catolicismo y modernismo" (20-10-1940).

La persona encargada de la crítica a las exposiciones de artes plásticas es Alfredo Pinto (Sacavém).

Desde Oporto se envía diariamente una crónica titulada "Novidades no Porto", en la que con frecuencia escribe Frederico de Monforte (pseudónimo de Manuel Machado), al que podemos considerar su corresponsal en Oporto, el cual escribió varias veces sobre Dominguez Alvarez.

Sí habla de la exposición, en mayo 1930, de Dominguez Alvarez y Artur Justino. No dice nada de la exposición de diciembre de 1930. Tampoco se dice nada de la exposición individual de Dominguez Alvarez en junio de 1936, aunque sí informó sobre la que en el mismo sitio (Salão Silva Porto) se había celebrado inmediatamente antes (Alberto de Sousa) y la que se celebró inmediatamente después, que era una exposición fotográfica del *Times*.

Publicación

Ocidente

Periodo

Desde mayo de 1938 hasta (al menos) 1942

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5198-B; Microfilmado. **BPMP:** P-A-875.

Periodo estudiado

1939, 1940, 1941, 1942.

Comentario

Esta publicación fue creada en 1938 por Alvaro Pinto, cuando regresó de una larga estancia en Brasil, con la intención de resucitar el movimiento intelectual de la "Renascença portuguesa".

Estaba editada en Lisboa y era dirigida por Manuel Mùria (después Álvaro Pito, ya redactor-gerente).

Presenta colaboración variada: saudosistas, presencistas, poetas brasileños, etc.

Diogo de Macedo tiene una sección fija, titulada "Notas de Arte", en la que a través de reflexiones, comentarios, críticas de exposiciones, etc, pasa revista a la actualidad artística del país.

Hay otra sección: "Pelo mundo", donde se comentan acontecimientos destacados, con especial atención a los que están relacionados con Portugal, o en los que participan portugueses.

Presta gran atención a los temas relacionados con la etnografía y el folclore, especialmente a cargo de Luiz Chaves.

Presenta colaboraciones artísticas de Joaquim Lopes, Tom, Mário Pacheco, Correia Dias, Varela Aldemira, y reproduce obras de Henrique Medina, Silva Porto, Marques de Oliveira, Aurelia de Sousa, Dórdio Gomes, Jorge Barradas, Mário Eloy,

Como colaboradores literarios tiene a Cassiano Ricardo, Eugénio Navarro, Joaquim Costa, Ângelo Cesar, António Ferro, Cecília Meireles, Eugénio de Castro, Fernando Correia, Fernanda de Castro, José Régio, José Leite de Vasconcelos, João de Castro Osório, Hernâni Cidade, Manuel Murias, Ribeiro Couto, etc.

Hace apología del *Estado Novo* y de Oliveira Salazar, de quien de vez en cuando introduce, resaltándolos, breves párrafos, a modo de reflexiones. Por ejemplo del calibre de: "En la familia, en la escuela, en la iglesia, en el taller, en el sindicato, en el cuartel, en el Estado, la autoridad no existe nunca para sí misma, sino para los otros; no es una propiedad es una obligación" (nº 10, vol. IV, p. 360). Y otros de calibre similar.

Mário Sampaio Ribeiro se encarga de los temas relacionados con la música.

Publicación

Ordem (A) “Semanario Católico”

Periodo

Desde 1913, seguía en publicación en 1961.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-3607-G

Periodo estudiado

1936: Junio-julio.

Comentario

Empezó a publicarse en mayo de 1913. Tenía como propietario y editor al padre António Pacheco, y como director a Alberto Pinheiro Torres. Su sede y redacción estaban en la Rua Santa Catarina, nº 630 de Oporto.

Se trata de un periódico católico, centrado sobre todo en temas de la Iglesia, que viene a ser una especie de extensa hoja parroquial.

Generalmente no le dedica atención a las artes plásticas, sin embargo, reseñó la exposición que realizó Dominguez Alvarez en junio de 1936.

Véase: “O Pintor Dominguez Álvarez”, *A Ordem*, 6-6-1936, p. 3

Publicación

Panorama "Revista portuguesa de arte y turismo"

Periodo

1941-1973

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5308-B. BPMP: P-B-290

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Esta publicación mensual editada en Lisboa contó con cuatro series: La primera desde 1941 a 1949; la segunda desde 1951 a 1955; la tercera desde 1956 hasta 1961, y la cuarta, y última, desde 1962 hasta 1973. En total 47 números.

Sobre esta publicación informa Júlio Gil, que fue su director gráfico, en el diccionario de Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 1, pp. 346-353). De esa información aportada por Júlio Gil hemos tomado los siguientes párrafos:

«La revista comenzó a publicarse en 1941 editada por el Secretariado de Propaganda Nacional (SPN [luego SNI]) que dirigía con extraordinario talento António Ferro (...). António Ferro escogió bien a los responsables de la revista, el poeta Carlos Queirós y el pintor Bernardo Marques, que supieron crear para ella un estilo y una personalidad infrecuentes, apoyados por la excelente calidad de las colaboraciones. El público correspondía agotando rápidamente los primeros ejemplares y obligando a aumentar la tirada».

«Marcaba el estilo propio de *Panorama*, el predominio de la ilustración (fotográfica o dibujada) sobre el texto. Se prefería utilizar más argumentos gráficos para "hablar" de arte y turismo que las consideraciones escritas, aunque fueran éstas espléndidas. Muchas veces los textos se limitaban a extensos pies de foto. (...) Sin embargo, poco a poco, fue cediendo espacio a la literatura; a medida que se aumentaba el temario y los colaboradores se consideró que era más digno para la revista aumentar el volumen de prosa».

«Desde el principio se publicaron en las últimas páginas los "Boletins de Turismo", donde, además de recomendaciones sobre dónde hospedarse o consejos útiles para el viajero, se informaba también sobre fiestas y romerías, y sobre la forma de llegar a ellas (...)».

«"[A lo largo de la historia] *Panorama* continuó sirviendo a sus objetivos: el arte y el turismo. Sin embargo, próximo a la década de los setenta, tal vez fuese excesiva la abundancia de artículos sobre historia, sin duda muy buenos, pero poco relacionados con el arte y mucho menos con el turismo. (...)»

«Colaboración literaria de: Amorim Girão, Azevedo Pires, Magalhães Basto, Oliveira Marques, Peres Rodrigues, Rocha Brito, Aarão de Lacerda, Acácio Leitão, Agustina Bessa Luís, Alfredo Guimarães, A. Correia de Oliveira, António de Navarro, António Mourinho, António Pedro, António Quadros, Aquilino Ribeiro, Armando de Lucena, Artur Gusmão, Augusto Cunha, Calvet de Magalhães, C. Costa Pinto, Carlos Cunah, Carlos Queiros, Castro Soromenho, David Mourão-Ferreira, Diogo de Macedo, Ivo Cruz, Eduardo Viana, Fernanda de Castro, Fernando de Pamplona, Guillermo Diaz-Plaja, Herberto Helder, Hernani Cidade, J. Veríssimo Serrão, Jorge Segurado, José Blanc de Portugal, Leitão de Barros, Ivo Cruz, Netércia Freire, Pilar Vázquez Cuesta, Raul Lino, Reinaldo dos Santos, Vitorino Nemésio, etc, etc.».

«Colaboración de artistas ilustradores: Alberto Luís, Almada Negreiros, António Lino, A. Vaz Pereira, Barata Feio, Bernardo Marques, C. Costa Pinto, Carlos Botelho, Dórdio Gomes, Emérico Nunes, Esterla Faria, Francisco Smith, Jorge Barradas, José de Lemos, Júlio Gil, Júlio Rezende, Madalena Cabral, M. Ribeiro de Pavia, Marial Keil, Martins da Costa, Milly Possos, Nuno de Sequeira, Ofélia Marques, Olavo d'Eça Leal, Ófelia Marques, Paulo Ferreira, Roberto de Araujo, Sarah Afonso, Tomás de Melo (Tom), Tomás Viera, etc.».

No se ha encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Panorama "Semanario. Teatro. Modas. Cine."

Periodo

1933

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-137

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirección y propiedad de A. Morais y L. Machado.

No hay referencias a las artes plásticas.

No se encuentra ninguna referencia a Domínguez Álvarez, ni al grupo *Mais Além* .

Publicación

Pátria “Revista portuguesa de cultura”

Periodo

1931

Lugar de edición

Vila Nova de Gaia

Signatura

BN: PP-15529-V

Periodo estudiado

1931.

Comentario

Editada en Gaia, bajo la dirección del arqueólogo Armando de Matos, esta publicación aparece por primera vez en 1931.

En el artículo de presentación, titulado “Termo de apertura”, deja claros cuáles son los objetivos de la publicación: “*Pátria* no viene a llenar ninguna laguna, sino a continuar el programa trazado por los Estudios Nacionales” del Instituto de Coimbra, que, entre tanto, está publicando una colección de historia, arqueología, arte y bibliografía. “*Pátria* archivará en sus páginas pequeños estudios, cuyo desarrollo no es suficiente para ocupar una de las monografías de la referida colección”.

Los trabajos publicados son de naturaleza muy diversa, así en el primer volumen se presentan textos sobre: historia, arqueología, etnografía, arte, heráldica, folclore, genealogía, paleografía, literatura, pedagogía, iconografía, epigrafía, numismática, etc.

El carácter abiertamente nacionalista de esta publicación queda patente en el citado artículo de presentación cuando dice: “*Pátria*, en sus páginas, combatirá tanto al extranjero que intencionadamente nos olvida, como al nacional indiferente y abastardado que sufre de derrotismo”.

En sus páginas se encuentra la colaboración, entre otros, de Afonso Duarte, Agostinho de Campos, Alberto Figueirinhas, Alberto Meira, Alberto Souto, Armando de Mattos, João Rousa José de Pinho, Judith Amaral, Leite de Vasconcelos, Luís Chaves, Magalhães Basto, Pedro Vitorino, Pires de Lima, Rocha Madahil y Sanches da Gama.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez, ni a las artes plásticas contemporáneas.

Publicación

Pelourinho (O) "Bimestral independiente"

Periodo

Desde el nº 1, del 15-12-1929

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

1929

Comentario

Es una publicación propiedad de Costa Guimarães que es a su vez director y editor, y que tiene a Casimiro Martins como administrador y secretario de redacción. A partir del número 14, Casimiro Martins pasa a ser director, editor y propietario, y J. Fonseca secretario de redacción que posteriormente será sustituido por Amadeu Santos.

En el primer número se declara ajeno a cualquier partido, y considera que su única preocupación es "servir a la verdad y a la buena justicia, en temeraria, constante y entusiástica lucha contra la equivocación y el embuste". Más adelante añade que son "sus nobles y combativas intenciones: castigar a la numerosa farándula de los que en el mundo *transiunt malefaciendo...*"

Es crítico con el poder, en la medida que esto era posible, y denunció varios casos de corrupción. Está en la línea republicana de otros periódicos como *A Montanha, A Liberdade, A Verdade*, etc.

Presta muy poca atención a las artes plásticas.

No informa sobre la exposición del grupo *MaisAlém*, ni de la exposición de Dominguez Alvarez y Artur Justino.

Publicación

Penafidense (O) “Periódico Independiente”

Periodo

Desde 1907, al menos hasta diciembre de 1961

Lugar de edición

Penafiel

Signatura

BPMP: IX-2-23. BN: J-3032.

Periodo estudiado

1955: Enero-septiembre
1960: Marzo.

Comentario

Este periódico apareció por primera vez en abril de 1907 (al menos desde entonces existe constancia en la Biblioteca Nacional) como “periódico político, literario, noticioso y agrícola”.

En 1955 se trataba de una publicación local, de cuatro páginas, que salía los martes con periodicidad quincenal y que se centraba principalmente en la localidad de Penafiel. No obstante, mostraba gran preocupación por todo lo relacionado con la cultura, por ejemplo, en los años cincuenta se hacen varias referencias a las actividades del Teatro Experimental de Oporto.

En los años cincuenta era propiedad de O. Mendes Leal y estaba editado y dirigido por José Leal Machado. En 1961 su director y editor seguía siendo José Leal Machado, y su periodicidad era semanal.

António Rebordão Navarro escribe en 1955 un artículo de vocación marcadamente didáctica sobre la pintura moderna.

Le dedica poca atención a las artes plásticas, no obstante, informa sobre la exposición itinerante que, organizada por la Academia Dominguez Alvarez, se celebró en Penafiel en la segunda semana de junio de 1955 y en la que se expuso alguna obra de Dominguez Alvarez.

Publicación

Península

Periodo

Desde diciembre de 1968 hasta diciembre de 1970. En total cinco números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-13139-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta es parte de la presentación que hace Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp. 357-358) de esta publicación:

«(...) cinco números coordinados por José de Azevedo e J. Santos Chambino; más tarde sustituido por Manuel Armando Quirós. El propio título da indicio de las preocupaciones iberistas de la revista, que se propone contribuir al conocimiento recíproco de Portugal y España.

«Con colaboraciones de calidad, nos revela una perspectiva marxista en el dominio del arte («Defesa do realismo», de Hector Agosti), de la filosofía («Marxismo e Existencialismo, de Vamireh Chacon), de la economía (textos de Armando Castro y Sérgio Ribeiro), de la sociología, la relación entre la élite portuguesa y el pueblo (Francisco Pereira de Moura).

«Presta sentido homenaje al recién fallecido António Sérgio, un maestro de varias generaciones portuguesas (2); publica dos artículos sobre Unamuno (4); en todos los números se presentan análisis en favor del iberismo (...).

«Se posiciona en contra de la guerra de Vietnam (publica poemas de Ho-Chi-Min) y muestra un trasfondo claramente antibelicista (J. Dias Aguado, João Palma-Ferreira). Son evidentes las afinidades de carácter humanista y anticapitalista que comparte con *Seara Nova*.

«El último número se titula “Arte e Política” e incluye textos destacados sobre cine, fotografía, teatro, música y arte en general, con particular incidencia sobre el realismo crítico (...). Anunciaba el lanzamiento de dos dossiers temáticos: “La España social (el desarrollo del capitalismo español - la crisis universitaria- la economía gallega - crítica de las tesis de Carrillo)” y “Teatro, Hoje (o engajamento: uma prática da liberdade -mesa redonda sobre o teatro português - as chamadas ‘peças progressistas’)” (...).

Fueron colaboradores: Fernando Assis Pacheco, José Carlos de Vasconcelos, Mário Gonçalves, Urbano Tavares Rodrigues, Pedro Alvim, Armando Castro, Carlos Manuel Rodrigues, Eduardo Prado Coelho, Esyllt T. Lawrence, Félix Cucurrull, Fernando Namora, Dias Agudo, Manuel Valero, Ramón Nieto, Eduardo Zúñiga, Silva Duarte, Sérgio Ribeiro, Rafael Boch, Fernando Segura, João de Almeida, João de Barros, Jaime Rodrigues, etc.

No hemos encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez

Publicación

Pensamento “Revista mensual de divulgación social y científica, arte y literatura”

Periodo

1930-1940 (Desde el 1 de abril de 1930 hasta el 15 de diciembre de 1940)

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-2904

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación estuvo dirigida por Ilídio Santos Pinho y J. Fernandes Alves, encargándose de la edición António Fernandes. Se presentó inicialmente como el órgano de expresión del Instituto de Cultura Socialista.

Según Daniel Pires (op. cit. vol. 1, pp. 275-276) se trata de una «revista mensual, ecléctica, que comprendía el arte, la bibliografía y la crítica, la biografía y el homenaje, la acampada, la ciencia y la técnica, el cine y el teatro, el cuento y la novela, la crónica, la economía, el esperanto, la filosofía, la medicina, la historia, la pedagogía, los problemas de la mujer, y especialmente, la política. Se vendía a un precio bajo, lo que contribuyó a su popularidad.

Carlos Reis afirma que ésta era una de esas revistas “que acogen los textos que le irán dando solidez programática al movimiento neo-realista”. En efecto, son publicados textos de carácter doctrinario de António Ramos de Almeida, así como poemas de autores que se con el neo-realismo, como es el caso concreto de Manuel da Fonseca...».

Destaca la colaboración de Abel Salazar que en sus páginas (nº80) hace una violenta crítica al pensamiento de Leonardo Coimbra y Teixeira de Pascoaes.

A partir de 1936, comienzan a aparecer varios artículos polémicos contra el “Arte pela Arte” o el “Arte dentro do condicionalismo burguês”. No obstante, señala Fernando Guimaraes (A poesia da presença ...) que la colaboración poética de esta revista se mantuvo generalmente al margen de cualquier innovación poética, incluso al neo-realismo, lo que fue objeto de un comentario crítico de *Presença* (nº 51) que llamaba la atención sobre este hecho”.

Clara Rocha (op. cit., p. 452) escribe que “el propósito educador de la publicación se evidencia, por ejemplo, en artículos contra los adornos femeninos (que esclavizan a la mujer), contra el vicio de la taberna, en consejos de profilaxia médica, en notas de recomendación de lecturas, etc.

Tiene como colaboradores, entre otros muchos, a Abel Salazar, Adelaide Cabette, Alfredo Cesar da Silva, Alfredo da Cunha, Angelo Guerra, Armando Fernandes, Artur Ramos, Augusto Bebel, Cândido P. Ribeiro, Eduardo Moura, Eduardo Soares de Moura, Fabra Ribas, Henrique Dickmann, Jaime Ferreira Dias, João Ramos Lourenço, Jorge Ramos, Julieta Ferrão, Luíz Cardim, Luíz Reis Santos, Pinto de Castelar, Ramos Lourenço, Severo Portela, Tomás da Fonseca, etc.

Sus páginas se ilustraron con obras, entre otros, de Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.

Publicación

Pentágono "Revista cultural"

Periodo

Marzo de 1956. Número único.

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: PP-10281-V

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Esta publicación cultural, de la que sólo salió un número, era propiedad de Afonso de Jesus Craveiro, estaba editada por José dos Santos Viegas y tenía como director a Ezequiel Luzio Mendes Eça.

Asome un compromiso con la cultura y muestra preocupación por cuestiones de carácter social.

Dedica atención a la pintura, poesía, teatro, filosofía y al cine.

Eduíno de Jesus firma un artículo sobre el arte primitivo y el arte popular.

Presenta colaboraciones, entre otros, de Eduíno de Jesus, João Mota Veiga, José Afonso, Santos Viegas, Manuel Henriques, João de Motta Veiga, Claro da Fonseca, José Sarmiento, Maria Luisa Soares, etc.

No encontramos ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Bibliografía:

- "Das Artes e Das Letras", *O Primeiro de Janeiro*, 11-4-1956, p. 3.

Publicación

Pintura & Não Apareció como suplemento de la revista *Arquitectura*

Periodo

Empieza en 1970

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

Periodo estudiado

Completo

Comentario

José-Augusto França [en *Memórias para o ano 2000*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000. p.206] escribe: “En 1970 la AICA lanzó una pequeña y semi-revista, “Pintura & Não”, con resúmenes en francés e inglés, que, por acuerdo amistoso, era suplemento de “Arquitectura”, en ocho páginas bien compuestas, que organicé siempre, evitando poner mi nombre; había un pequeño estudio monográfico, críticas de exposiciones y un editorial”.

Efectivamente, esta publicación surgió como un suplemento de la revista *Arquitectura*, correspondiendo el primer número con el 108 de la citada revista (marzo-abril de 1969). En el número de presentación se decía: “Con el título *Pintura e não* comienza a publicar la revista *Arquitectura* una sección de artes plásticas que tratará, exactamente, de pintura y de lo que no es pintura(...). *Pintura e não* no es un título polémico, sino tan sólo la constatación de una situación estética actual que es importante observar, interpretar y criticar. El criterio de selección de los temas, de los artistas estudiados y de las exposiciones criticadas será, naturalmente, el de la calidad, dentro de la invención y de la proposición original de los artistas, buscando un significado original de aquello que en Portugal está pasando. Críticas, monografías de artistas, artículos de conjunto, y un noticiario sobre la actualidad portuguesa, constituirán este suplemento que tendrá gran divulgación en el extranjero, sirviendo así al conocimiento de la cultura nacional en el dominio de las artes plásticas. La sección portuguesa de la Association Internacionale des Critiques d’Art se hizo cargo de su redacción, como servicio que le compete prestar profesionalmente”.

El mayor peso de esta publicación le cupo a J.-A. França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes y Francisco Bronze.

El último número salió en agosto de 1970, y pese su brevedad, esta publicación jugó un papel decisivo en las artes plásticas de ese periodo.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Planície “Quincenario cultural y regionalista”

Periodo

Desde junio de 1952 hasta septiembre de 1964

Lugar de edición

Moura

Signatura

BN: J-1502-V

Periodo estudiado

1954, 1955, 1956.

Comentario

Dirigida y editada en Moura por José Maria Barregoso y administrada por J. F. Barão (posteriormente fue dirigida por Miguel Serrano) esta publicación quincenal se destacó en los años cincuenta por incluir en sus páginas un suplemento cultural titulado “Ângulo - das Artes e das Letras” de mucha calidad y acierto.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 2, tomo 1, pp.364-366) escribe lo siguiente sobre este suplemento:

«Estaba dinamizado por Miguel Serrano, Afonso Cautela y Carlos Porto, autor que escribió sobre teatro, cine, poesía y pintura. Con frecuencia se encuentra en este suplemento el elogio de la irreverencia, de la fuerza anímica y de la belleza. Carlos Alberto Jordão, Carlos Porto, Domingos Janeiro, Fausto Dinis, Domingos Janeiro, Fausto Dinis, Irene Lisboa, Joaquim Costa, José Carlos González, Manuel Piçarra y Orlando Neves firmaron colaboraciones diversas en este suplemento. (...).

«Hecho artesanalmente, tenía como objetivo transformar su periodicidad quincenal en semanal, ampliar la biblioteca del periódico, hacerla circular “por montes y valles” y fundar la editorial “Convívio”, que publicaría los libros que verdaderamente mereciesen ser publicados. Desempeñó un papel importante en el dominio de la descentralización cultural. (...).

En esta publicación colaboraron, entre otros, Agostinho Neto, Alberto Lacerda, Alfredo Margarido, António Cardoso, António Farinha Pelouro, António Quadros, António Ramos Rosa, António Sérgio, Carlos Porto, David Mourão-Ferreira, Dinis Machado, Eduíno de Deus, Eugénio de Andrade, Irene Lisboa, José Augusto Seabra, José Bento, Juan Ramón Jiménez, Luísa Dacosta, Manuel Ferreira, Manuel Silva, Netércia Freire, Orlando Neves, Rui Negrão, Sérgio Vieira, Vergílio Ferreira, Vitor Alegria, Vitoriano Rosa, etc.

En los números consultados no hemos encontrado nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Popular (O) "Semnario de literatura y crítica general"

Periodo

11-8-1934 (nº1) hasta 22-6-1935 (nº42)

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-142

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de un semanario dirigido por José Santos Castro y editado por Inocencio A. G. Casaes.
(Es sucesor de *República Social*)

A partir del número tres el subtítulo inicial queda reducido a *Semanário*.

En el número 1 se presenta como una publicación de "trabajadores y para trabajadores" y se sienten "liberales y demócratas", aunque advierte que su "sentido de la libertad no tiene nada que ver con el liberalismo económico que era, y sigue siendo, la libertad de explotar a los más débiles o menos preparados" y su espíritu democrático repudía cualquier relación con "los pretendidos demócratas que en nuestra tierra, hasta hoy, han sido solamente reaccionarios que se desconocen". Y por encima de todo pretenden "educar, formar a los constructores de una era de paz y de progreso". Significativamente en su primer número se le presta gran atención a Antero de Quental.

Forman parte de la redacción Porfirio de Freitas, Artur Leote Ramos, Alfredo Franco, Beatriz Franco y Joaquim Blanco; y son colaboradores Ramada Curto, Agostinho Fortes, Amâncio de Alpoim, Angelo de Lobo e Silva, António Tavares, Beatriz Franco, Luís Caáudi, Domingos da Silva Tavares, Coelho Neto, Joaquim Salgado, entre otros.

La sección "Caleidoscopio internacional" recoge los principales acontecimientos de la política internacional. También se le presta gran atención a la situación político-social de España.

En cuestiones culturales muestra sobre todo interés por el cine. También por el deporte.

Se reproducen textos de Fialho de Almeida, Antero de Quental, Alex Mercereau, etc.

Mínimas referencias a las artes plásticas. Ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Porto Académico “Órgano de la Asociación Académica de Oporto”

Periodo

Número único de marzo de 1962

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2930-V

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación universitaria, aparecida en 1912 y de periodicidad irregular. De ella existen varias series, pero sólo ha sido posible consultar números sueltos. Inicialmente estuvo dirigida y editada por Luíz Fiúze y Luís Lucas. En ella colaboraron, entre otros, Castro Alves y Humberto Bessa.

En marzo de 1962 apareció un número conmemorativo del cincuentenario de la fundación de la universidad de Oporto y del Orfeón Académico, que estuvo dirigido por Zeferino de Moura y que presentó abundantes dibujos de Abel Salazar.

Este número resulta curioso por permitirnos conocer la visión que de sus tiempos de estudiantes tenían quienes en 1962 eran figuras respetadas de la vida cultural portuguesa.

Interesante es un artículo firmado por António Salgado Júnior y titulado “Excelsior, Mil Novecentos e Vinte e tal...” que resulta muy interesante para saber la importancia que en el ambiente estudiantil y cultural tuvieron las cafeterías en el primer cuarto del siglo en Portugal.

Otras colaboraciones estuvieron firmadas por: Adalberto Mendo, Alberto Mendonça, Amândio Tavares, António Rengel, Arlindo Soares, João Reis Maia, Joaquim Ribeiro Chavez, José Souto Teixeira, Manuel Correia de Brito, Manuel Queirós e Castro, Oliveira Martins, Tito Lívio Mota, Vaz Creveiro, etc.

También presentó ilustraciones de Cunha Araújo y de Zeferino de Moura.

En los números existentes de 1929 no existe ninguna alusión al grupo *Mais Além*. En ninguno, ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Portucalé "Revista ilustrada de cultura, literaria, científica y artística"

Periodo

Enero de 1928-1962

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-A-1926

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Fundada por Augusto Martins, Claudio Basto y Pedro Vitorino, esta revista, según información elaborada a partir de Fernando Guimarães y de Daniel Pires, tuvo la siguiente evolución: una 1ª serie constituida 108 números agrupados en dieciocho volúmenes que iría desde enero de 1928 hasta septiembre-diciembre de 1945; una 2ª serie (a partir de febrero de 1946 hasta julio-diciembre de 1950) estaría constituida por 30 números y dirigida por Amorim de Carvalho, Kol d'Alvarenga, Pina de Morais, Sebastian Pestana y Veiga Pires; y una 3ª y última serie compuesta por tres números publicados intermitentemente entre 1951 y 1955 que estuvieron dirigidos por Pina de Morais y Veiga Pires. En 1962, tras varios años de interrupción se empezó a publicar un suplemento a esta última serie.

Se trata de una publicación seria en la que fueron tratados asuntos muy diversos, normalmente con textos inéditos, que iban desde la etnografía a las ciencias exactas. Se pueden encontrar estudios referidos a pintura, crítica literaria, arqueología, museología, filosofía, filología, etc.

Publicó textos de: Adolfo Casais Monteiro, António José de Almeida, Leonardo Coimbra, Agostinho de Campos, David Lopes, Jorge de Sena, Júlio Dantas, y otros muchos (en el nº 43 se publica una relación de todos los colaboradores que habían participado hasta esa fecha en la revista, como se había hecho en números anteriores). Además se publican textos inéditos de Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Antero de Quental, António Nobre, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Florbela Espanca, Guerra Junqueiro, João de Deus, Júlio Dinis, J. Vitorino Ribero, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Silva Pinto, Soares dos Reis, Teófilo Braga, etc. José Augusto França publica el cuenta "A visita".

En sus páginas António Sérgio polemiza con António José Saraiva.

En lo referido a las artes plásticas se reproducen obras de Abel Cardoso, Abel Salazar, António Carneiro, Carlos Reis, Couto Viana, Cristiano de Carvalho, Diego de Macedo, Julio Ramos, Soares dos Reis, Alberto Silva, Artur Loureiro, Joaquim Lopes, Silva Porto, Sousa Pinto, Margarida Costa, Silva Gouveia, Anjos Teixeira, etc y grabados de Bartolozzi, Abel Salazar, Constantino Fontes y João José dos Santos.

Las exposiciones de pintura eran reseñadas, principalmente, por Emanuel Ribeiro y Octávio Sérgio.

En la sección "Vária" se dan noticias sobre cine, artes plásticas, libros, etc.

Para conocer la historia de esta publicación es muy útil el suplemento nº1 de la 3ª serie.

No hemos encontrado nada específico sobre Domínguez Álvarez, salvo el artículo sobre *Mais Além* referido en la bibliografía, y alguna que otra cita al resañar el contenido de otras publicaciones o al enumerar las exposiciones celebradas en el Salão Silva Porto.

Publicación

Povo do Norte “Semanario Republicano Independiente”

Periodo

Nº 1 (25-2-1935) al número 13 (5-10-1935)

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirigido y editado por el periodista Augusto Guerra, tuvo como jefe de redacción a Manuel Lavrador.

Se presentó con un aspecto gráfico bastante atractivo con respecto a otras publicaciones de la época; salía los lunes y contaba con secciones de arte, crítica, cine, teatro, deporte, etc

Presta gran atención al cine y a los asuntos de política internacional (sección “Verdades lá de fora”).

Colaboraciones de Pedro Veiga, Carlos Pilrão, Manuel Ribas, João Lúcio, Carlos Moreira (escribe sobre todo de cine), Eduardo Braga, Raul Tamagnini, Artur de Sandão, Athaide Perry, Pedro Victorino, etc.

Reproduce textos de Eça de Queirós, Antero de Quental, etc.

Tiene colaboración asidua de Abel Salazar que escribe sobre maestros de la pintura: Watteau, Poussao, etc., y de otros temas relacionados con las artes plásticas. Interesantes son también los artículos de Carlos de Passos sobre los museos portuenses (que formaban parte de una *Guía Histórica e Artística do Porto*, entonces en prensa).

Interesante el artículo de T.C. y Braz Barreto sobre Henrique Pousão, con ilustración del pintor; así como una entrevista al pintor António Costa, sobre la situación del arte en Oporto.

Hay un artículo titulado “Jornais diarios portuenses, retrospectiva da vida jornalística de 1820-1894”, que puede ser interesante para una historia del periodismo de Oporto, está firmado por Eduardo Braga.

También muestra preocupación por los temas sociales, por ejemplo cuando denuncia duramente las barbaridades cometidas en el colegio de Huérfanos de Oporto, sobre todo, a raíz de la muerte de un niño por la paliza que recibió por parte de una persona responsable de la institución.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez ni a la exposición “Grandes Artistas Portugueses” de abril de 1935.

Publicación

Prelo "Revista de la Imprensa Nacional-Casa da Moeda"

Periodo

El número 1 es de octubre/diciembre de 1983. El número 8 de julio/septiembre de 1985.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-16987-V

Periodo estudiado

Completa. Interés especial el número 8.

Comentario

Publicación trimestral propiedad de la Imprensa Nacional-Casa da Moeda dirigida por Diogo Pires Aurélio.

Publicación especializada de estudio y reflexión. Cada número está dedicado monográficamente a un tema. Así el número 1 es un ensayo "Sobre la identidad nacional". El número 2 está dedicado en gran parte a la publicación de inéditos de Fernando Pessoa. El número 3 publica un texto olvidado de Herculano y también ensayos de J.S.Silva Dias, Paulo Guimarães y Ana Maria Almeida Martins. El 4 está dedicado a las enciclopedias y al enciclopedismo. El número 5 incluye ensayos de J. M. da Cruz Pontes, Isabel Oliveira e Silva, Madalena Braz Teixeira, Ana Cristina Leite y Paulo Pereira; y publica inéditos de Camilo Castelo Branco. El número 6 presenta ensayos de Luís de Albuquerque, Francisco Contente Domingues, Irene Maria Ferreira, Luís Filipe Barreto, José E. Mendes Ferrão, Manuel da Costa Leite, Ana Luisa Janeira y Ana María Carneio y A. M. Amorim da Costa. El número 7 se centra, sobre todo, en el "Darwinismo em Portugal", las cartas de Antero a Oliveira Martins y un estudio sobre "Antropologia da violência".

Además se habían publicado dos números especiales, uno dedicado a Eduardo Lourenço (incluía una entrevista y páginas inéditas del diario de Eduardo Lourenço) y el otro a Jaime Cortesão.

El número 8 de julio/septiembre de 1985 estuvo dedicado a Dominguez Alvarez, y a él aludimos con frecuencia en la bibliografía general.

Publicación

Presença

Periodo

Desde diciembre de 1956 hasta febrero de 1957. Dos números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-97-A

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Bajo la presidencia de César da Silveira Machado y la dirección del concejal de Cultura Miguel de Araujo, es propiedad del Centro de Alegría en el Trabajo.

En el número de presentación señala que en principio está destinada a los "dirigentes y empleados de las numerosas instituciones de providencia existentes en Portugal, y representados tanto los unos como los otros, por los diversos Centros de Alegría en el Trabajo constituidos por el personal de las referidas instituciones".

Tiene destacadas colaboraciones literarias de Fernando Echevarría, Ruy Cinatti, Pedro Homem de Melo, Plínio Salgado, António Nobre, G. Papini, Amândio César, etc.

Mínima atención a las artes plásticas, salvo las ilustraciones de António Raposo.

No hay ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Presença "Hoja de arte y crítica". 2ª serie: "Revista de arte y cultura"

Periodo

1927-40

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BPMP: P/B/7991 (Edição Facsimilada)

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Dada la importancia que esta publicación tiene en relación con la obra de Dominguez Alvarez, la misma se ha estudiado con más detalle en otro capítulo de este trabajo.

Publicación

Primeiro de Janeiro (O)

Periodo

Al menos desde 1929.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2044-G. BPMP: IX-5-73

Periodo estudiado

1929: Abril..Noviembre. 1930: Mayo.Diciembre.1931: Enero-febrero. Mayo.1934: Enero-marzo. 1935: Enero-junio. 1936: Junio. 1940: Julio-Diciembre. 1942: Abril-junio. Noviembre-diciembre. 1945: Enero-marzo, octubre-diciembre. 1951: Enero-septiembre. 1952: Enero-junio. 1953: Completo. 1954: Abril-septiembre. 1956: completo 1957: completo. 1958: Mayo-diciembre 1962: Mayo-diciembre. 1963:Completo 1972: Mayo-junio. 1981: Septiembre-octubre. 1982: Junio-julio. 1984: Enero-febrero. 1987: Julio-agosto.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 275) resumen en los siguientes término la historia de *O Primeiro de Janeiro* : “Periódico de Oporto que nació fruto de las alteraciones ocurridas el 1 de enero de 1968 en la capital del Norte; sucedió, además, a la *A Revolução de Janeiro*, periódico de vida efímera. El *Primeiro de Janeiro* llegó a los kioscos el 10 de diciembre de 1868, fundado por el capitalista Ferreira Baltar y como órgano del Centro Electoral Portuense del Partido Progresista. Después de la muerte de su fundador, la dirección pasó a Gaspar Baltar. En 1919 mudó de propietario asumiendo su dirección Jorge de Abreu y, más tarde, Manuel Pinto de Azevedo Junior [quizá el principal coleccionador de obras de Dominguez Alvarez], que permaneció en el cargo casi cuarenta años. Acogió personalidades de la cultura portuguesa como Antero, Teófilo Braga, Camilo, Júlio Dantas, Guerra Junqueiro, Júlio César Machado, Rebelo da Silva, etc., convirtiéndose en una referencia periodística en la ciudad. Antes de desaparecer de la circulación tuvo como colaboradores a Pedro Alvim, Jacinto Baptista, etc.”.

Durante la guerra civil española era, junto al *Diário de Notícias* y *O Século*, el periódico más importante. Fue menos hostil con el bando republicano que otros como *O Século* o el *Diário da Manhã*, si bien, como el resto de prensa portuguesa tampoco ocultó sus simpatías por la CEDA. En Oporto se publicaban en la década de los cuarenta tres grandes matutinos: el *Jornal de Notícias*, que daba sobre todo información “popular”, el *Comércio do Porto*, dedicado a las actividades económicas, y el *Primeiro de Janeiro*, integrado en la tradición republicana, aunque bastante discreta, incluso más que su colega de la capital *República*.

Desde 1942 (27 de diciembre) se publica semanalmente la página “Das Artes Das Letras”, que aparece los miércoles. Con esta página *O Primeiro de Janeiro* pretende dar a conocer a los portugueses el panorama artístico y literario, principalmente de relevancia internacional, en lo que el propio periódico define como “uma janela aberta ao mundo” (18-12-1957). El peso de la misma recaía sobre los hombres de *Presença*. En ella se incluye la sección “Ecos” que son breves reseñas sobre la actualidad cultural.

Entre otros, se publican textos de Adolfo Casais Monteiro, Alves das Neves, André Maurois, Alain Verney, Alberto Moreira, Alberto Uva, António Botto, António José Saraiva, Aquilino Ribeiro, Claude Roy, Cruz Cerqueira, Eduíno de Jesus, Enzo di Poppa, Ernesto de Balmaseda, Fidelino de Figueredo, Geoffrey Grigson, Gilbert Ganne, Guedes de Amorin, Guy Dumur, Jaime Brasil, Jean Paul Sartre, João Gaspar Simões, Jorge de Sena, José António Novais, José Régio, Julião Quintinha, Mário Domingues, Mário Sacramento, Narciso de Azevedo, Natércia Freire, Pierres Descaves, Ramón Sender, Ribeiro Couto, Roberts E.Spiller, Rocha Gomes, Rocha Martins, Sant’Anna Dionísio, Silva Duarte, Virgílio Ferreira, etc. También muchos inéditos, entre otros, de Arlindo Rodrigues, Edgar Carneiro, Eugénio de Andrade, y un largo etcétera.

Escriben sobre artes plásticas Joaquim Lopes (sobre pintores portuenses) Alves das Neves, António Ramos de Almeida, Antonio Reis, Arlette Gaball, Arlindo Gonçalves da Rocha, Augusto Tavares, Barbara Vivienne, Bernardino de Barros Machado, Brochado Rodrigues, Charles Kunstler, Charles Oulmont, David Temple Robert, Diogo de Macedo, Felisberto Ferreirinha, Francis Brague, Francis de Miomandre, Geoffrey Grisson, Gilles Valdane, Henry Asselin, Jean-Paul Crespelle, Jaime Isidoro, Joaquim Pacheco, Henry Asselim, Jean A. Kein, Júlio Resende, Lucien Corosi, Malkiel-Jirmounsky, Manuel de Lima, Manuel do Nascimento, Manuel Mendes, Mariano Sanchez de Palacios, Mário Dionísio, May Neama, Novais Teixeira, N. T. Raymon Cogniat, René Delange, René Elvin, Roberto Nobre, Rocha Martins, Teiseira Gomes, Varela Aldemira, Vasco Rodrigues, Victor Meudon, Virgílio Passos, etc. Marguerite Denège envía críticas de exposiciones realizadas en París, etc. También se publicaron muchos dibujos, entre otros, de Adalberto Sampaio, Artur Bual, Augusto Tavares (larga entrevista 16-1-1957), António Soares, Carlos Botelho, Guilherme Filipe, Jorge de Lima, Luis Dourdil, Paulo, Portimari, Henry Moor, Dordio Gomes, António Lino, Júlio Resende, Marim da Costa, etc.

Publicación

Princípio "Publicación de cultura y política"

Periodo

1930 (Desde el 15 de mayo hasta el 30 de junio). En total cuatro números

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-A -1121

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Editada por la Renacença Portuguesa en Oporto, esta revista fue dirigida por Álvaro Ribeiro, Adolfo Casais Monteiro y Maia Pinto.

Desde su primer número, el artículo de presentación, ya aclara cuáles son sus principios ideológicos (apostamos por la democracia, el universalismo y la justicia social) y sus simpatías estéticas: "saludamos a la revista *Seara Nova*, una publicación con la cual *Princípio* tiene, tanto desde el punto de vista cultural como político, estrictas afinidades; y saludamos a *Presença* el grupo que se propone realizar en literatura, aquello que [nosotros] nos proponemos realizar en cultura y política".

Presença, por su parte, en el número 26 (abril-mayo de 1930, p. 15) registra la aparición de *Princípio* como "quincenario que se propone fines de cultura y crítica seria", añadiendo que "cuenta para ello con algunos nombres en los que se puede confiar"

Tiene como principales colaboradores a Adolfo Casais Monteiro, Agostinho da Silva, José Marinho, Delfim Santos, José Régio, Gaspar Simões, Maia Pinto, Rodrigues de Freitas, etc.

Adolfo Casais Monteiro firma la crítica del Primeiro Salão dos Independentes y otra muy elogiosa sobre la obra de José Tagarro. José Marinho descalifica a António Correia de Oliveira y elogia a Teixeira de Pascoaes. José Régio escribe contra el academicismo y en el número tres se sale en defensa de Sant' Anna Dionísio que estaba siendo perseguido por haber denunciado un plagio de Gustavo Cordeiro Ramos.

Recomienda la lectura, entre otros, de Antero de Quental, António Sérgio, Oliveira Martins, Sampaio Bruno, etc.

Presta gran atención a las artes plásticas, particularmente a los movimientos contemporáneos, si bien no se encuentra ninguna referencia a Domínguez Álvarez ni al grupo *Mais Além*.

Publicación

Prisma "Revista de Filosofía, Ciencia y Arte"

Periodo

1936-41

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-5298-B. BPMP: P-B-2898

Periodo estudiado

1936-1938.

Comentario

Revista editada en Oporto por Alexandre Coelho con la dirección de Aarão de Lacerda. En total se publicaron 12 números, el primero, en junio de 1936, en el que colaboró Dominguez Alvarez, y el último, en abril de 1941.

En el número de presentación Aarão de Lacerda dice que *Prisma*, como *Museu* (también dirigida por él, como *Dyonisos*), será una "revista de cultura que buscará estudiar los diferentes itinerarios del alma, la miriódona actividad del hombre, interesándole todos los tiempos y todas las figuras más representativas y más antitéticas".

En el número 1 (junio 1936), Dominguez Alvarez publica un artículo sobre Carlos Maside y la pintura española. El número 3 (marzo 1937) se reproduce un óleo suyo, titulado *S. Francisco-Pontevedra*.

Particularmente interesante en esta publicación es el estudio de Adolfo Casais Monteiro sobre el pintor Júlio (nº 3, marzo 1937) y la serie de artículos sobre caricaturistas portugueses que Alberto Meira comienza a publicar en el nº 4, en ella se habla de Vergílio Ferreira, Arnaldo Ressano, João Zamith, José de Almeida e Silva, Manuel Monterroso, Hugo Sarmento, Luiz Filipe, Francisco Texeira, Sebastião Sañudo, Celso Hermínio, Julião Machado, Jorge Cid y Nogueira da Silva.

La portada y contraportada de la revista, al menos en sus seis primeros números, está ilustrada con dos dibujos, que se repiten, de Augusto Gomes.

Tiene como colaborador gráfico a Marques de Abreu y en la misma se reproducen obras, entre otros, de Roquemont, António Carneiro, Júlio, Luiz Felipe, Teixeira Lopes, etc.

Colaboración literaria, entre otros, de A. L. de Carvalho, Alberto Meira, Alberto de Serpa, Alfredo Alves da Cruz, António Correia de Oliveira, António Cruz, Armando Lesa, Carlos Manuel Ramos, Carlos Teixeira, Conde de Aurora, Francisco Pereira de Sequeira, Guido Battelli, Julieta Ferrão, Luiz Augusto, Luiz de Pina, Narciso de Azevedo, Pedro Homem de Melo, Pinheiro Torres, Roberto Carvalho, Vergílio Amaral, etc.

El número de julio de 1940 está dedicado a la memoria de Carlos Ramos.

Publicación

Público (O)

Periodo

A partir de 1988 hasta hoy.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P.C.1988

Periodo estudiado

1996

Comentario

Es probablemente el diario de mayor peso y credibilidad en la prensa portuguesa de la actualidad. Tiene una línea editorial similar al periódico español *El País*.

Joaquim Vieira (op. cit. p. 275) presenta este periódico en los siguientes términos: «matutino lisboeta perteneciente al grupo SONAE: surgió el 5 de marzo de 1990, teniendo como primer director a Vicente Silva y, después, a Nicolau Santos, Saarsfield Cabral [y actualmente (2002), José Manuel Fernandes]. Pertenecen o han pertenecido a su redacción, entre otros, Maria João Avilez, Fernando Dacosta, Adelino Gomes, Regina Louro, Carlos Pinhão, David Lopes Ramos, Teresa de Sousa, João Carlos Velez, Jorge Wemans, etc.»

Este mismo autor (op. cit. p. 275) explica así su fundación e importancia: «En 1990 un grupo de periodistas liderados por Vicente Jorge Silva habían abandonado el *Expresso*, por ventura la mayor inversión jamás hecha en Portugal en el campo de la prensa. *O Público* pretende ser el diario de dimensión europea que Portugal nunca tuvo, contando para ello con la rara generosidad del propietario de una gran red de supermercados -Belmiro de Azevedo- que, no interfiriendo en el contenido editorial del proyecto, garantizó a los periodistas las condiciones exigidas por éstos, sin haber obtenido ningún beneficio financiero con la inversión, ya que ha sido siempre deficitario. La aparición de *O Público* vino a incrementar la diversidad informativa, condición esencial para el funcionamiento saludable de la democracia, al mismo tiempo que intentó rehabilitar en los lectores el gusto por los diarios, postergados desde el 25 de abril en favor de los semanarios».

Por su parte Nuno Rocha (op. cit. p. 381) nos cuenta de la siguiente manera la aparición de *O Público* :

«En 1989 el país asistió a un acontecimiento relevante en el campo de la prensa, la aparición del matutino *O Público*, dirigido por Vicente Jorge Silva [que procedía del *Expresso*, y que había comenzado su carrera en un pequeño periódico político, *O Comércio do Funchal*, impreso en papel rosa y leído casi clandestinamente por los intelectuales de Lisboa] y con capital del grupo SONAE, del ingeniero Belmiro de Azevedo. Éste había decidido influir en la vida portuguesa a través de los medios de comunicación y se hizo del mejor equipo informático y de los mejores periodistas. Entraron en *O Público* periodistas conocidos como Adelino Gomes, Teresa de Sousa y Graça Franco. Como columnistas fueron llamadas figuras destacadas del periodismo y de la cultura como Maria João Avilez, António Lobo Antunes y José Cardoso Pires.

«*O Público* apareció con importantes innovaciones en su contenido -diariamente trataba un asunto en profundidad- y en su presentación gráfica (...)».

Ha pasado por diversas vicisitudes y dificultades económicas, pero aún sigue siendo el periódico de referencia en la prensa portuguesa.

Varias alusiones a Dominguez Alvarez. Remitimos a la bibliografía general.

Publicación

Quid

Periodo

Verano de 1933 a diciembre del mismo año. Cuatro números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-196

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Editada en Lisboa en el verano de 1933 por Alberto Vitória, esta publicación, de la que salieron cuatro números, estuvo dirigida por Guy d'Oliveira, Duarte Rodrigues y Moura Vitoria.

Presenta colaboraciones de Ribeiro de Sousa, António Coimbra, Dinis Neves, Victor Santos, Almeida e Silva, Sidónio Miguel, Anton Chejov, Raul Costa, Araujo Pereira, etc.

Ilustraciones de Soares dos Reis y del pintor holandés Raemaekers y dibujos de Eugénio Silva.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Rabeca (A)

Periodo

Comenzó a publicarse en enero de 1961.

Lugar de edición

Portalegre

Signatura

BN: J-2176

Periodo estudiado

Número 1.

Comentario

Dirección, edición y propiedad de João Diego Casaca, este periódico publicado en Portalegre con el subtítulo de "Semanario humorístico, literario, crítico, noticioso y anunciativo, comenzó a publicarse, según el *Relatorio de Publicaciones periódicas portuguesas* de la Biblioteca Nacional, en enero de 1961. Tenía periodicidad semanal, y el último número del que tenemos noticias es de diciembre de 1961.

Sólo se ha consultado el primer número. Ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Rajada (A) “Bisemanario republicano y noticioso”

Periodo

El nº 1 es del 16-3-1931, el 3º de 29-3-1931

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-173

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Tiene como director a J.S. Tavares, como editor a Pires Guerreiro y como secretario de redacción a E. Corregedo Fonseca. En la BPMP sólo existen los tres primeros números, probablemente los únicos que se publicaron.

En cada uno de los números aparece en lugar destacado el significativo texto: La democracia es la aspiración máxima de los pueblos”, es el lema de esta publicación.

Empieza su primer número con una carta abierta de Alexandre Jorge Gonçalves a Ramiro de Maeztu, al que llama ignorante por haber dicho en el diario *Abora?* [Ahora], que la juventud portuguesa no compartía las ideas [republicanas y progresistas] de la juventud española.

Está en la misma línea republicana de publicaciones como *A Liberdade*, *A Verdade*, *O Pelourinho*, *A Montanha*, *República*, etc.

Apenas hay referencias a las artes plásticas. Ninguna alusión a Dominguz Alvarez ni al grupo *Mais Além*.

Publicación

Realidad "Revista quincenal"

Periodo

1931. Ejemplar único.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-3106

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Tuvo como director a Filipe Gouveia, como redactor principal a João Campos y como administrador y editor a F. Renato de Sousa Manso.

Se presentan anunciando que pretenden hacer "una revista moderna, sin tener preocupaciones de literatura elevadas, sin modernismos exagerados, pero valiendo por la sinceridad".

Tiene como colaboradores literarios a Maria Laura, Maria Leonor, J. Palhares de Almeida, Varela Santos, etc.

Está muy ilustrada, sobre todo con fotografías sobre temas cinematográficos.

Se reproducen obras del escultor Georges Nuguet y dibujos de Salma.

Sólo se publica un número.

No se cita a Dominguez Alvarez.

Publicación

Renascença "Ilustración quincenal"

Periodo

1931- seguía publicándose en 1943.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5044-B

Periodo estudiado

1936, 1942, 1943

Comentario

Esta publicación, aparecida en 1931 y propiedad de la Ilustración Católica, en los primeros años cuarenta estaba dirigida por Júlio Eduardo dos Santos, editada por Manuel Joaquim Florenço y era propiedad de la Empresa de la Revista Renascença. Era compuesta e impresa en los talleres que este grupo tenía en la Rua da Luta de Lisboa.

Presenta colaboración de Adelaide Félix, Augusto da Costa, Dutra Faria, Gomes da Silva (temas musicales), Marinho da Silva, Mofino Mendes (pseudónimo de Artur Bivar), Moreira das Neves, Pinto Carneiro, etc.

Sobre artes plásticas escriben: Jaime Ferreira y Frederico de Monforte (Manuel Pacheco) desde Oporto y Adelaide Félix y Paulo de Belem en Lisboa

En cada número presenta la programación de *Rádio-Renascença*, la emisora católica nacional.

Da importancia a los acontecimientos culturales, sobre todo en las secciones "Quincena artística", "Crónica Musical" y "Vida Literaria". Cuenta también con una "Sección Femenina" dirigida por Nelly (pseudónimo de Maria Augusta Forjaz Trigueiros).

Cuenta también con la sección fija "Crónica do Porto" firmada por Frederico de Monforte, pseudónimo de Manuel Pacheco. Este autor, y en esta sección, publica, en el número 280 de la segunda quincena de noviembre de 1942, un artículo titulado "O pintor Dominguez Alvarez".

Publicación

Reporter (O) "Semanario de grandes reportajes, humor, crítica, arte, deporte, e información"

Periodo

1934 (enero-abril)

Lugar de edición

Angra do Heroísmo

Signatura

BPMP: C-C-131

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Tiene como propietario a Manuel J. Andrade y como editor a Armando Borges Dávila. Se presenta en su primer número con un dibujo de Botelho (portada) aunque luego tiene reducida presencia plástica.

Información centrada en las Azores, aunque con preocupaciones internacionales.

No encontramos nada referente a Dominguez Alvarez.

Publicación

República

Periodo

1908-1975.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1552-G. BPMP: P-D-115

Periodo estudiado

1936: Junio. 1939: Diciembre. 1940: Diciembre. 1941: Enero. 1942: Febrero-abril, noviembre-diciembre. 1943: Enero-marzo. 1951: Mayo. 1952: Mayo. 1963: Marzo-abril. 1965: Noviembre-diciembre.
En BPMP no existe 1929.

Comentario

Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 276) resume en los siguientes términos la historia de este periódico:

«Diario fundado por uno de los próceres del régimen republicano, António José de Almeida, surgió el 15 de febrero de 1911 y fue suspendido el 12 de octubre de 1918 durante el consulado de Sidónio Pais. Después de la elección de António José de Almeida como Presidente de la República, fue su director António Granjo y después Ribeiro de Carvalho. Nuevamente suspendido, regresó a los kioscos el 20 de mayo de 1939, bajo la dirección de Pereira Junior, sucedido, entre 1941 y 1971, por Carvalho Duarte y, después, por Raul Rego. Cesó su publicación en 1975. Durante el *Estado Novo* fue considerado, a pesar de la acción de la censura, como la voz de los republicanos. Contó entonces con notables colaboradores como Aquilino Ribeiro. Entre sus periodistas y redactores, en los últimos años, pueden reseñarse: F. Belard, José Jorge Letria, Helena Marques, Mário Mesquita, Orlando Neves, Afonso Praça, Orlando Raimundo, etc».

Por su parte, Pina Rodrigues (*op. cit.* p. 276) al hablar de la historia de la prensa en Portugal, escribe que “el periódico *República*, junto al *Diário de Lisboa*, eran los vespertinos más importantes de los años treinta, habiendo sido *República* muy castigado por la censura debido a su posicionamiento político, abiertamente crítico con el régimen y condescendiente con los republicanos españoles en algunas de sus informaciones”.

Durante muchos años Julião Quintinha, fue el encargado de la crítica artística en este periódico, de él ha dicho J.-A. França (J.-A. França, *Memórias ...*, p.115) que “estaba siempre predispuesto a la noticia y al elogio”. Este crítico se jubiló en 1956, por lo que en junio de ese año se le ofreció un homenaje que fue muy bien recibido (y recogido) por toda la prensa.

En los años sesenta escriben sobre artes plásticas Sebastião Fonseca, F. P. y Ergoni, entre otros.

En junio de 1948 J.-A. França publica un artículo sobre “Monseiur Verdoux”.

Se han encontrado varias alusiones a Dominguez Alvarez, siempre en relación con sus exposiciones. Remitimos a la bibliografía general.

Publicación

República "Semanario de crítica y doctrina"

Periodo

Desde el nº1 al nº 40 o sea desde el 1-10-1928 al 16-9-1929.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Semanario editado en Oporto por Eduardo Salgueiro (que igualmente participó en el lanzamiento de la revista *Claridade*, también portuense), del que es también su director y propietario.

En su primer número escribe: "No estamos ni estaremos contra nadie. No atacamos sistemas políticos, ni grupos, ni clases, ni sentimientos religiosos. Defenderemos solamente la República, en la barricada profundamente humana de los principios de la «Libertad-Igualdad-Fraternidad» dentro de las leyes que sean escogidas libremente por la colectividad -sin cuya elección nunca serán leyes verdaderas...". Y más adelante añade: "por nuestra dignidad seremos intransigentemente republicanos e intransigentemente justos".

Cuando aparece el periódico ultraconservador *A Gazeta*, este diario le da la bienvenida en los siguientes términos: "Apareció finalmente *A Gazeta* del Sr. Carvalho de Silva (...) mau, mesmo mau, este novo diario e mais uma boca de inferno a consumir papel e a agravar a crisis da imprensa". Señala su carácter reaccionario y le critica que siendo monárquico se declare independiente, conceptos que para *República* son incompatibles.

No encontramos ninguna alusión al manifiesto *Mais Além*, ni nada relacionado con Dominguez Alvarez.

Publicación

República Social

Periodo

1928-1930 1919-1934

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: Microfilmado. **BPMP:** IX-5-44

Periodo estudiado

1929

Comentario

Publicación semanal, propiedad y órgano de expresión de la Federación Municipal Socialista de Oporto. En 1928 estaba editada por Angelino Monteiro da Silva y tenía como redactores principales a Joaquim da Silva (que era también el secretario), J. Fernandes Alves y Alfredo Franco. Con posterioridad pasa a estar dirigida por Joaquim da Silva. A partir del 1 de mayo de 1929, se subtitula "Órgano oficial del Partido Socialista Portugués".

La publicación, de acuerdo con su línea ideológica, muestra, sobre todo, preocupación por cuestiones sociales y políticas, con constantes referencias a Antero de Quental.

Apenas existen alusiones a las artes plásticas y éstas suelen estar relacionadas con el movimiento obrero.

No encontramos referencias al manifiesto *Mais Além*, ni a la exposición del Grupo *Mais Além*, ni a Dominguez Alvarez.

Publicación

Revista da Solução Editora (A) "Revista de publicación de separatas para la formación de libros"

Periodo

1929-31 (se publicaron 18 números)

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5605-5-B

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta publicación, también conocida como *A Revista*, apareció en Lisboa en 1921 y de la misma se publicaron 18 números. Estuvo dirigida por Albina Lapa y Rogério de Figueiroa Rego; actuando como director artístico José Pacheco y como editor Júlio de Sousa.

Surgió con la intención de publicar separatas que más tarde serían reunidas en libro. Con ello se pretendía facilitar la publicación de textos que de otra manera quedarían inéditos.

Contó con colaboraciones, entre otros, de Ernesto Soares, Fernando Pessoa, José Régio, António Botto, Albino Lapa, Gil Vaz, Luís Chaves, Luíz de Montalvor, Carlos Queiroz, Ernesto Soares, Mário Saa, Nogueira de Brito, Raul Leal, etc.

Las críticas a las exposiciones de artes plásticas estuvieron firmadas principalmente por Mário Saa y Aleixo Ribeiro. Reseñable la crítica positiva que Mário Saa hizo a la exposición que Tom y Augusto realizaron en Oporto en 1929 (nº 3, pp. 34-35); y de este mismo autor, y con la misma intención, la que firmó sobre la exposición de Mário Eloy en el Sindicato dos Profissionais da Imprensa (nº 2, p. 32)

Escasa colaboración artística, aunque se publicaron reproducciones fotográficas, entre otros de una obra de Sousa Pinto.

No hay ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Revista de Portugal

Periodo

1937-40. Desde octubre de 1937 (Número 1) hasta noviembre de 1940 (número 10)

Lugar de edición

Coimbra y Lisboa

Signatura

BPMP: P-A-1918

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirigida por Vitorino Nemésio, tiene como secretario a Alberto de Serpa y como editor a Arménio Amado (después Vitorino Nemésio también se encargará de la edición).

La publicación tuvo una excelente acogida, de la que puede ser ejemplo el texto con el que fue recibida por la revista *Presença* "Es innegable que hace muchos años que no aparecía entre nosotros una revista como la *Revista de Portugal*. Las otras son más o menos especializadas; ésta procura reunir, más allá de cualquier tipo de guerrillas de escuelas, gustos, tendencias, etc., todas las formas vivas de nuestras letras" Y más adelante añade "El primer número se agotó. Ojalá que el público continúe interesándose por ella y no deje morir tan bello esfuerzo, por el bien de nuestros valores estéticos, críticos, culturales, espirituales (Régio, José; "Movimiento cultural: Revista de Portugal" in *Presença*, nº 51, marzo 1938, p.15).

Con vocación inicial de convertirse en revista artística y literaria, para Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, p. 315) la *Revista de Portugal* "constituyó un archivo significativo de la literatura portuguesa", difundiendo documentos inéditos de escritores portugueses (Antero de Quental, António Nobre, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Manuel Laranjeira, etc) y divulgando otros de autores extranjeros (Jorge Amado, Rainer Maria Rilke, Adalgisa Nery, etc). Contó, además, con los nombres más representativos de la crítica literaria portuguesa de mediados de siglo: Adolfo Casais Monteiro, A Guilherme de Castilho, José Régio, Vitorino Nemésio, Hernâni Cidade, António Ramos de Almeida, João Gaspar Simões. La crítica artística la realizaban principalmente João Gaspar Simões y Fernando Amado; la cinematográfica correspondía a António Lopes Ribeiro y la musical a Fernando Lopes Graça, Vieira de Almeida y Francina Benoit.

Así mismo tuvo importante colaboración plástica. En orden cronológico: Júlio, Mário Eloy, Ventura Porfírio, Almada Negreiros, Sarah Affonso (en dos ocasiones), Vieira da Silva, Mily Possoz, Paulo, Diogo de Macedo, Bernardo Marques, Ofelia, Samuel, Dordio Gomes y Maria Keil. Se publicó a lo largo de varios números un ensayo de Fernando Amado, en forma de diálogo tripartita entre un pintor, un crítico y un aficionado, titulado "Diálogo sobre la pintura".

Los números 4 y 8 incluyen índices de colaboradores.

En el número 3 se publicó una carta inédita de Manuel Laranjeira a Miguel de Unamuno, en el 7 Miguel Torga escribe sobre la muerte de António Machado y en el 9 se publica un poema de Enrique Peña, en castellano, titulado "Ausencia de Antonio Machado".

No se encuentra nada sobre Domínguez Álvarez.

Publicación

Revista do Norte "Literatura, arte, ciencia, filosofía"

Periodo

De enero a diciembre de 1955

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P.A.1966

Periodo estudiado

Completa.

Comentario

Editada en Oporto por el escritor Fernando de Araujo Lima que es también su director y propietario. Se publicaron doce números, en el primero, a modo de presentación y bajo el epígrafe "Programa", se declara "apolítica, literaria en un sentido amplio y patriótica". A la vez que la creación literaria le "merecerán cuidado los asuntos artísticos y científicos". "El fin de la *Revista do Norte* es la cultura mental". Así mismo afirma que "no tendrá preconceptos de época, edad o cofradía", que "honrará el mérito donde quiera que exista" y que "sentará a su mesa convidados de todos los matices, con la condición de que no perturben el orden del banquete".

Presenta colaboraciones artísticas, entre otros, de Florêncio, Tossan, Joaquim Lopes, Eduardo Tavares, Henrique Pousão, António Carneiro, etc.

El pintor Joaquim Lopes escribe asiduamente sobre temas relacionados con las artes plásticas —educación artística— o sobre pintores —António Carneiro, Pousão, Guilherme Camarinha, etc—. También lo hace puntualmente Sérgio Augusto Vieira.

Como colaboradores literarios tiene Maria Manuela Couto Viana, Pedro Homen de Melo, António Correia de Oliveira, etc. Presenta trabajos inéditos de António Nobre, Teixeira de Pacoaes, Malheiro Dias, Camilo Castelo Branco, Fialho de Almeida, Guerra Junqueiro, etc.

Breve referencia a Dominguez Alvarez a propósito del primer aniversario de la Galería Dominguez Alvarez.

Publicación

Revista do Porto "Publicación mensual ilustrada de actualidad y propaganda de los valores de esta región"

Periodo

1933 . En total cuatro números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-3143

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Director, editor y propietario: Barreto Junior.

Publicación de mínimo interés para las artes plásticas.

Cuenta con las colaboraciones literarias, entre otros, de Amancio Silva, Pedro Vitorino, José Dinis, Magalhaes Basto, etc; y con la colaboración artística de Cristiano de Magalhães, Félix Iglesias e Platão Mendes.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Revista do Porto "Publicación semanal de arte y cultura"

Periodo

Del 30 de octubre al 20 de noviembre de 1940 . En total cuatro números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: COR-2164 y P-B-3143 (sólo 3 números)

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Dirigida y editada por Carlos Bastos, tenía su redacción y administración en la Rua Formosa de Oporto.

En su primer número propone constituirse, dada "la completa submersión espiritual" en la que se vive, en una "publicación de cultura y arte", dispuesta a acoger en sus páginas debates sobre los problema actuales, así como "rescatar del pasado de la ciudad todo aquello que pueda servir para un mejor conocimiento de su patrimonio y establezca incentivos para despertar simpatía por el presente".

Significativa la editorial con la que se presenta la publicación (primera página del nº 1) y de la que extraemos los anteriores entreacomillados, se ilustra con una reproducción del óleo de Dominguez Alvarez *Aspectos do Porto: A Ribeira*. Por tanto, Dominguez Alvarez, viene así a representar los objetivos de la revista.

Tiene como colaboradores a António Sérgio, Teixeira de Pascoais, Aquilino Ribeiro, F. Lopes Graça, Augusto Ricardo, Damião Peres, Delfim Santos, Emanuel Ribeiro, Francisco Romero, J. Alves Correia, J. de Freitas Gonçalves, Jorge Domingues, Luis Cardim, Jaime Magalhães Villena, Nuno Simões, Sérgio A. Vieira, Severo Portela, Francisco Rinerim Amélia Vilar, Fernando Augusto, Amorim de Carvalho, Pedro Vitorino, Cláudio Basto, A. de Magalhães Basto, Vitorino Magalhães Godinho, Vasco Rebelo Valente, Castelo Branco Chaves, etc.

Presta escasa atención a las artes plásticas. El único cuadro que se reproduce es, precisamente, *Aspectos do Porto: A Ribeira*. de Domínguez Álvarez.

En la Biblioteca Pública Municipal de Oporto también puede encontrarse con la signatura P/B 3143 (A), pero sólo los tres primeros números.

Publicación

Revista Gráfica

Periodo

Desde julio de 1930 a febrero de 1936. En total 61 números.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-2932

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Esta revista, de ocho páginas y publicación mensual, es propiedad de la Liga de las Artes Gráficas de Oporto, y tiene como director a Manuel Ardions, como editor a Mário F.da Silva y como administrador a Aníbal Meira. De ella se publicaron 61 números, el último de febrero de 1936.

En su primer número explica claramente su objetivo: "Defender, educar y unificar a la clase gráfica de Oporto". Muestra desde un principio una gran preocupación social y conciencia laboral, siendo crítica con el poder establecido. Igualmente procura familiarizar a los empleados de las artes gráficas con las innovaciones tipográficas, y con lo que se hace en otros países. Así informa sobre cómo deben ser utilizados los caracteres griegos, sobre el buen uso de la ortografía, las reproducciones fotográficas, el uso del color en las reproducciones, formas de presentación gráfica, etc. Con frecuencia reproduce artículos de *El mercado tipográfico* de Barcelona.

Los principales colaboradores de la revista son: en Oporto, Pinto Monteiro, Rodrigues Silva, Carmo Lobo, Correia da Silva, Oliveira Rodrigues, Machado Santana, Dário da Silva, Nicolau Leite, Silva Meireles, Joaquim Domingues, Pinho Branco, Rodrigues da Rocha, Nogueira Vilar, Gonçalves da Silva y Oliveira Costa. Además Alfredo Carvalho y Manuel Vilas-Boas (Coimbra), Fernando Machado Santana (Lisboa), Domignos do Carmo Lôbo (Famalicão), Gonçalo Pais da Costa (Viseu) y Agapito Gomes (Aveiro). Además: António Teixeira, Fortes de Almeida, Manuel Pedro, Manuel Lacerda Pinto, S. Saraiva, etc.

No presta atención a las artes plásticas. Ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Revista Universal Portuguesa

Periodo

Desde mayo de 1930 a febrero de 1933. En total seis números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-2611

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación dirigida por Roque Machado y editada por Cruz Barreto, siendo su secretario de redacción Adolfo Coelho.

Se acompaña del subtítulo: "Publicación mensual e ilustrada de divulgación de ciencia, arte, literatura, de propaganda de Portugal".

Se presenta como una "publicación mensual e ilustrada que no pretende ser ni leve como una pompa de jabón ni pesada como una barra de plomo". Teniendo como principal objetivo "la divulgación de la ciencia y el arte".

Tiene como colaboradores a Saavedra Machado, Roger Moulin, Rock Muller, Chico Pires, Bertolo, Raul Maia, Adolfo Coelho, Júlio Dantas, Salinas de Moura, Maria Clara Correia Alves (encargada de la crónica femenina), etc.

Escaso interés artístico.

No encontramos nada de Dominguez Alvarez.

Publicación

Rivages "Órgano de los alumnos de la Escuela Francesa de Lisboa"

Periodo

Desde 1948 hasta 1956.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: VII-3-107-A

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación de la Escuela Francesa de Lisboa, dirigida por Georges Amon y João Gomes, y editada por Henrique Forjaz Trigueiros.

Escrita en francés y portugués, es una publicación escolar de gran nivel intelectual y buena presentación.

Reproduce textos de los académicos franceses Georges Duhamel y André Maurois, y de otros autores como Jean-Paul Sastre, Ferdinand Alquié, Pierre Hourcade, André Gide, Paul Claudel, etc.

Presenta colaboraciones, entre otros, de Adolfo Casais Monteiro, Alexandre O'Neill, Hernâni Cidade, José Régio, José Gomes Ferreira, V. Magalhães Godinho, Vitorino Nemésio, Reinaldo dos Santos, etc.

Bastante atención a las artes plásticas, al teatro y al cine, especialmente en la sección "La Vie Littéraire et Artistique".

También reseña el centenario de Van Gogh y se muestra atenta a las exposiciones de artistas portugueses como José Júlio.

Pocas reproducciones gráficas.

Ninguna alusión a Domínguez Álvarez.

Publicación

Rumo "Revista de problemas actuales"

Periodo

Desde marzo de 1957 a diciembre de 1971. En total 167 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10650-V. **BPMP:** P-A-271

Periodo estudiado

1958,1959, 1960

Comentario

Dirección de Pedro Pacheco y edición de Emérico da Gama, esta publicación de periodicidad mensual es propiedad de la Editorial Aster. En enero de 1964 asumió la dirección Francisco Oliveira Dias.

Escribe sobre artes plásticas: M.O., Henrique Medina, Selles Paes, Florido de Vasconcelos, Fernando Guedes, Nuno de Sampaio, Fernando de Pamplona,

Selles Paes escribe sobre Mário Eloy, António Carneiro, António Quadros, Fernando de Azevedo, Jorge Barradas, Júlio Resende, Carlos Botelho, Ribeiro de Pavia, etc.

Hay ilustraciones de Mário Eloy, António Carneiro, António Quadros, Fernando de Azevedo, Jorge Barradas, Júlio Resende, Carlos Botelho, Ribeiro de Pavia, etc.

José Carlos Picoto escribe sobre música y Luís de Andrade Pina lo hace sobre cine.

Colaboradores: Carlos Pontes de Leça, António Couto Soares, Bidarr de Almeida, Herculano de Carvalho, José Afonso Gil, Manuel Lopes, António Quadros, Hugo de Azevedo, Manuel Rosas da Silva, Michele Federico Sciacca, Fernando Amado, Amândio Cesar, Estevão de Andrade, Álvaro d'Ors, Jean Roger, Manuel Rosas da Silva, L.F. de Oliveira e Castro, Ruy Belo, Sofia de Mello Breyner, Taborda de Vasconcelos, Dinis Machado,

Taborda de Vasconcelos escribe un artículo titulado "Roteiro Poético de Alberto de Serpa" (año 2, nº23, enero 1959) muy interesante para aproximarse a la obra poética del poeta de *Presença*.

Publicación

Seara Nova

Periodo

Desde el número 1 de 15-10-1921 hasta el número 1598-1599 de 1978-1979.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: microfilmada; BPMP: P-B-363

Periodo estudiado

1929: Completo. 1939: Octubre-diciembre. 1940: Completo. 1941: Desde mayo a diciembre. 1942: Completo. 1943: Primer trimestre.

Comentario

Escribe António Reis ("Seara Nova" in *Dicionário de História do Estado Novo* (Dirección de Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito), vol. 2, Bertrand Editora, 1996, p. 890) que esta revista "constituyó el principal órgano de intervención en la vida política y cultural de sucesivos grupos de intelectuales republicanos de izquierda a lo largo de seis décadas, a la vez que otros medios, principalmente la actividad editorial y la organización de ciclos de conferencias y coloquios, así como la participación en actos políticos en circunstancias determinadas. Por eso se puede hablar durante ese periodo de «seareiros» y «espírito seareiro» como designaciones, no tanto como de una corriente política o partidista formalmente estructurada, sino de sucesivas generaciones de intelectuales animados por propósitos de adoctrinamiento político y reflexión crítica sobre los grandes problemas nacionales, como condición previa para una acción política más eficaz. . (...) La vida de *Seara Nova* constituye un testimonio imprescindible para la comprensión de las causas del fracaso de la experiencia liberal republicana, de las vicisitudes del oposicionismo democrático, de la evolución doctrinaria de la intelectualidad republicana de izquierdas y, por último, de las ilusiones suscitadas por el proceso revolucionario desencadenado el 25 de abril. Fue fundada, entre otros, por Jaime Cortesão, Raul Proença, Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, Ferreira de Macedo, Câmara Reis y Faria de Vasconcelos"

Dada la importancia y trascendencia de esta revista en el desarrollo cultural y político del Portugal contemporáneo, y la imposibilidad de hacer aquí una síntesis ilustrativa y coherente de la misma, remitimos a los interesados a la siguiente bibliografía:

-AMARO, António Rafael; *A Seara Nova nos anos vinte e trinta (1921-1939). Memória, cultura e poder*, Viseu, 1995.

-LISBOA, Irene; *Folhas soltas de Seara Nova* (Organización, prefacio y notas de Paula Morão), Ed. Imprensa Nacional, Lisboa, 1986.

-PIRES, Daniel; *op. cit.* vol. 2, tomo 2, pp. 430-535.

-REIS, António (organización, prefacio y notas); *Seara Nova*, Edições Alfa, Lisboa, 1990.

- *Seara Nova*, nº 1412, octubre 1971 (número conmemorativo del 50 aniversario).

-VENTURA, António; *O imaginário seareiro*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1989.

En 1929 hay una brevísima referencia al manifiesto *Mais Além*.

Publicación

Século Ilustrado

Periodo

Mayo de 1938 a 1964

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-4190-M. BPMP: P-B-131.

Periodo estudiado

1940: Completo. 1942: Enero-marzo, noviembre-diciembre. 1943: Completo. 1944: Completo. 1945: Completo. 1942: Abril-mayo, noviembre-diciembre. 1943: Febrero-marzo. 1948: Junio-diciembre. 1954: Abril-junio.

Comentario

Esta publicación, que apareció en 1939, pertenecía al grupo "O Século", y de hecho se presentaba como edición semanal del periódico *O Século*. Salía periódicamente los sábados y tenía una gran aceptación pública.

En 1940 el director era João Pereira da Rosa y el director gráfico J. Leitão de Barros. En 1945 el director seguía siendo João Pereira da Rosa y tenía como editor a Fernando Castro. En los años cincuenta el director fue Carlos Pereira da Rosa y el jefe de redacción Redondo Júnior.

Se trata de una revista de entretenimiento, muy ilustrada, en la que se recogen los más diversos acontecimientos de la actualidad, como el encuentro de Franco y Salazar en Sevilla en 1942, pero también la vida cotidiana de un monasterio de clausura (10-4-1954), la muerte de un viejo campesino "ribatejano" o la evocación de una corrida de toros al estilo portugués celebrada en Badajoz veinte años antes. Con todo, dedica una especial atención al mundo del espectáculo, si bien también informa sobre toros, deportes, artes plásticas, radio, crítica literaria, etc.

Joaquim Vieira señala que esta publicación, junto a otras como la católica *Flama*, no estaba obligada a acompañar la agenda diaria del régimen, por lo que pudo dedicarse en parte a la realización de reportajes, entrevistas, fotoperiodismo, etc.

La sección, no regular, que recoge los temas referentes a las artes plásticas en los años cuarenta "Belas Artes-Malas Artes", y en ella colabora A. Taborda. También escribe sobre artes plásticas Julieta Serrão,

En el periodo consultado colaboran en la misma Guedes de Amorim, Acúrcio Pereira, Manuel Martinho, Maria de Almeida Neto, Mário Rocha, Rodrigo de Melo, Fernando A. Pimentel, Joaquim Leitão, Cecilia Tornay, Fernando Teixeira, Armindo Blanco, etc. Sobre temas relacionados con las artes plásticas escribieron Eduardo Werterdalh, Silva Bastos y Artur Portela.

En 1954, publicaba semanalmente un cuento en la sección "O conto da semana", firmados entre otros por Phyllis Duganne, Bud Sullivan, etc.

En el periodo estudiado no se ha encontrado ninguna información sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Século (O)

Periodo

1881-1989

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2561-G. microfilmado. BPMP:VII-5-1.

Periodo estudiado

1929: Abril-mayo. Noviembre-diciembre. 1930: Diciembre. 1931: Enero- mayo. 1935: Abril - mayo. 1936: Junio. 1940: Septiembre -diciembre. 1941: Enero. 1942: Abril-mayo, noviembre-diciembre. 1943: Febrero. 1951: Febrero -mayo.1952: Mayo. 1968: Febrero. 1969: Octubre-noviembre.

Comentario

Según cuenta Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 278) *O Século* surgió, efímeramente, por primera vez en Lisboa en 1848; volvió a aparecer el 4-1-1881 como órgano del Partido Republicano, permaneció en los kioscos hasta el 5-2-1977, fecha en que fue suspendido, para desaparecer finalmente el 6-12-1979. Fue su primer director Jaime de Magalhães Lima, al que siguieron José Joaquim da Silva Graça, Cunha Leal, Trindade Coelho y, desde 1926 a 1962, João Pereira da Rosa, que era también su propietario. A este le sucedió su hijo Guilherme que, en 1972, vendió el periódico, asumiendo entonces la dirección el periodista Manuel Figueira.

Siguiendo ahora a Alberto Pena Rodrigues y a Nuno Rocha (*op. cit.* p. 371) en febrero de 1975 fue intervenido por el Estado que lo nacionalizó en 1976. Luego volvió a ser publicado bajo la dirección del periodista Manuel Magro hasta su suspensión en 1979.

Según los dos últimos especialistas citados (*op. cit.* p. 371), *O Século* fue una referencia para todo el periodismo portugués, y llegó a ser uno de los periódicos de mayor prestigio en Portugal. En 1986 volvió a ser lanzado por el grupo Espírito Santo, con Jaime Nogueira Pinto como director, pero en 1988 fue nuevamente suspendido con la intención de transformarlo profundamente y lanzarlo de nuevo, lo que finalmente no llegó a suceder.

A lo largo de todo este tiempo, apoyó al movimiento contrarrevolucionario del 28 de mayo y en la guerra civil española, aunque se autoproclamaba independiente, se mostró descaradamente hostil con el bando republicano.

Ha tenido (VIEIRA, Joaquim, *op. cit.* p. 371) como colaboradores destacados, entre otros, a Augusto Abelaria, Orlando Dias Agudo, Baptista-Barros, João Correia Bom, Augusto Carvalho, Carlos Pinto Coelho, Júlio Dantas, Amadeu de Freitas, Rocha Martins, José Mensurado, Mário Neves, Eduardo Noronha, Orlando Raimundo, Roby Amorim, etc.

Respecto a nuestro trabajo, no encontramos ningún artículo explícito y detallado sobre Dominguez Alvarez, tampoco encontramos ninguna alusión al manifiesto *Mais Além*. Al final de los años veinte y durante la década de 1930 el periódico contaba con una sección, sin página fija y de extensión irregular, titulada "O Século no Porto", donde se daba cuenta, con uno o dos días de retraso, de lo que sucedía en la ciudad de Oporto. Eran noticias breves, y raramente se prestaba atención a los temas de artes plásticas, limitándose a anunciar la apertura o clausura de algunas de las exposiciones organizadas en la ciudad. Muchas más atención se presta a las exposiciones realizadas en Lisboa, algunas con comentarios y críticas interesantes.

En torno a 1950 las críticas de arte estaban firmadas por L. de B. (José Leitão de Barros) y por Gustavo Matos Sequeira a quien José-Augusto França (*Memórias para o...* p. 115] se refiere como un tipo "simpático aunque contrario a las modernidades".

Publicación

Sema "Publicación trimestral de arte y letras"

Periodo

Desde 1979 hasta el nº4 en junio de 1982

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: P-B-2590

Periodo estudiado

Número 4

Comentario

Se publica en Lisboa y tiene como directores a João Miguel Barros y María José Freitas. De la misma publicaron cuatro números.

El primero centrado en las vanguardias y en el surrealismo portugués; el segundo es una reflexión colectiva sobre el binomio Cultura/Contra-cultura; en el tercero se analizan las revistas literarias de los años veinte y treinta; y en el cuarto y último, se teoriza sobre las "perspectivas actuales de la cultura portuguesa".

Presenta ilustraciones de Júlio, Graça Martins, Armando Alves, Julião Sarmento, Cruzeiro Seixas, Eurico, Ângelo, etc.

En la misma colaboran José-Augusto França, José Luis Porfírio, Maria João Fernandes, entre otros.

Tiene colaboración literaria de António Osório, Jorge de Sena, António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Ángel Crespo, José Bento, Nuno Júdice, Mário Cláudio, Alberto, Miguel Esteves Cardoso, etc.

En el periodo consultado no encuentro nada referido a Dominguez Alvarez.

Publicación

Semana (A) "Periódico independiente"

Periodo

Desde abril de 1936 a enero de 1937 (En total 32 números)

Lugar de edición

Lagoa

Signatura

BPMP: C-C-141

Periodo estudiado

Completo excepto el número 22 que falta en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.

Comentario

Tiene como director a António O. Almeida .

Publicación de información local.

Se estudia para ver la posible repercusión que en la prensa provincial pudo tener la única exposición individual de Dominguez Alvarez.

Este periódico carece de interés para asuntos relacionados con las artes plásticas.

No se encontró nada referente a Dominguez Alvarez.

Publicación

Semana (A) "Periódico independiente"

Periodo

Desde el 21-12- 1936 hasta el 1-2-1930. En total siete números.

Lugar de edición

Angra do Heroísmo

Signatura

BPMP: C-C-131

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Tiene como director a Elvino de Andrade y como colaboradores a Andrénio o Jornalista (Vitorino Nemésio), Maria de Carvalho, Mário Monteiro,etc.

Esta publicación carece de interés para temas relacionados con las artes plásticas.

No encontramos nada referente a Dominguez Alvarez.

Publicación

Semana (A) "Semanario de actividades, teatro, cinema, deportes y literatura"

Periodo

Desde mayo a agosto de 1931.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-137

Periodo estudiado

Varios números

Comentario

Dirección de António Granjo.

Se han consultado los números 1, 2, 3, 4 y 6 de la 2ª serie (mayo-agosto de 1931), los únicos existentes en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.

No hay referencias a las artes plásticas.

No se ha encontrado nada de Dominguez Alvarez, ni del grupo *Mais Além*.

Publicación

Semana "Periódico de información y de crítica de los hechos de la vida nacional y extranjera"

Periodo

Desde el 1-5-1932 (nº 1) hasta 1-10-1934 (nº 3, año 3, 2ª serie)

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-140

Periodo estudiado

Todo

Comentario

Publicación semanal que aparecía los domingos y de cuya dirección, redacción, administración y edición se encargaba una comisión formada por Costa Brochado, Anibal Mendonça, Juliano Ribeiro, Silveira Freitas, Marques da Cunha, Teixeira Pinto, António Abrunhosa, Viriato Gonçalves, António Brochado, Mário Figueiredo, Silva Couto, Gabriel Maia, Elísio Gonçalves, Hugo Rocha y Afonso Passos.

En noviembre de 1932 deja de publicarse y reaparece en agosto de 1933, con el sustítulo "Periódico de periodistas republicanos" y João Soares como director administrativo. A partir del número 30 (18-9-1933), João Soares ya aparece como director, propietario y editor de la publicación, aunque mantiene una línea editorial similar a los números anteriores.

También colaboran Manuel Ribas, Adolfo Casais Monteiro, Manuel Anselmo, Horácio Cunha, Elísio Gonçalves, etc.

Adolfo Casais Monteiro envía desde Coimbra una crónica semanal titulada "Comentários e críticas da semana", y escribe sobre Arlindo Vicente con motivo de la exposición que éste realizó en Coimbra en 1933, crítica ilustrada con la reproducción de una obra del pintor.

En la sección "Semana Internacional" se informa sobre los acontecimientos del mundo, y Anibal Mendonça en su sección semanal "Farpas de Oiro" pasa revista a los acontecimientos más destacados de la semana.

En el número 2, Juvenal firma el artículo "Fala-se da irmã de Artur Loureiro"; en el número 3 Elísio Gonçalves firma otro sobre "O calvário da mulher portuguesa"; en el 4, V. G. firma la crítica a la "Exposição anual da Sociedade de Belas Artes", etc.

C. B. [¿Costa Brochado?] se encarga de la crítica a las exposiciones de artes plásticas.

En los números 4 y 5 se entabla una polémica entre António Ferro, por un lado, y João Gaspar Simões y Adolfo Casais Monteiro, por otro, a propósito de la visita que hizo a Coimbra el escritor Luc Durtain.

Desde su inicio se muestra preocupada por dar información de todo el país, también el insular, y ofrecer información muy variada y diversa.

En el primer número se pregunta si es posible el comunismo en España, y contesta con extractos de opiniones de Alcalá Zamora, Azaña, Miguel de Unamuno, Margarita Nelken, etc.

No encontramos ninguna referencia a Domínguez Álvarez.

Publicación

Sempre Fixe (O)

Periodo

Empezó a publicarse el 13-5-1926.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1962-M

Periodo estudiado

Se consultaron números sueltos.

Comentario

J.-A. França (*Os anos vinte ...* p.91) se refiere a este semanario en los siguientes términos: “En vísperas de la revolución de la dictadura militar, el 13-5-1926, la empresa del *Diário de Lisboa* lanzó un semanario humorístico: *O Sempre Fixe* que después tuvo que vérselas con la censura política, perdiendo gran parte del interés que tenían sus portadas, siempre de Francisco Valença”. “En él (...) se publicaron millares de anécdotas y viñetas, dibujadas por los mejores artistas portugueses, que eran los mismos del *Diário de Lisboa*”. Destacaron, sobre todo, “la fidelísima frecuencia de Stuart; y una famosa página: “Ecos da semana”, que Carlos Botelho inauguró en mayo de 1928 con casi un cuarto de siglo de regular permanencia”. “*O Sempre Fixe* fue, pese a las dificultades policiales del régimen, el semanario más popular de Lisboa durante muchos años, antes de que los periódicos deportivos le tomasen, mucho más tarde y por razones de conveniencia política, la delantera.”

En los números consultados no encontramos nada de Dominguez Alvarez.

Publicación

Serpente (A) "Fascículos de poesía"

Periodo

Desde enero a marzo de 1951.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: PP-10067 (9) -V

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

El matutino portuense *O Primeiro de Janeiro* 25-4-1951 (en su página muy respetable de "Das artes das letras") hacía la siguiente reseña de esta publicación: «los números 2 y 3 de estos fascículos de poesía, editados y orientados por Egito Gonçalves, contienen colaboración de los poetas Alexandre Pinheiro Torres, Armindo Rodrigues, Carlos Eurico da Costa, Ernani Melo Vieira, Jorge de Lima, Carlos Cabriel, Jorge de Sena, José Fernandes Fafe, Carlos Drumond de Andrade, Henrique Risques Pereira, Carlos de Oliveira, José Blanc de Portugal, Mário Cesariny y Stephen Spender está en traducción de Alexandre Pinheiro Torres. El número 2, ilustrado con retratos dibujados de poetas modernos, contiene un estudio "Balance de la poesía en 1950". La portada es del número 3 está ilustrada con un dibujo de Mário Eloy».

La revista fue dirigida por el poeta Edito Gonçalves con el apoyo de Alexandre Pinheiro Torres.

En sus páginas publicaron poetas neo-realistas, surrealistas y presencistas. Estuvo particularmente atenta a la creación brasileña.

Fueron colaboradores de esta publicación, entre otros, Adolfo Casais Monteiro, Carlos de Oliveira, Cecília Meireles, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Gomes Ferreira, Mário Cesariny, Sophia de Melo Breyner, Fernando Guedes, João José Cochofel, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, etc.

No se ha encontrado ninguna ilustración de Dominguez Alvarez ni nada referido a su obra.

Publicación

Sinal "Publicación literaria"

Periodo

1930 (julio, número único)

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-2845-B

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Fundada, dirigida y editada por Miguel Torga y António Madeira (Seudónimos de Adolfo Rocha y Branquinho da Fonseca, respectivamente), ambos disidentes de *Presença* y prácticamente los únicos colaboradores de la revista.

Sobre todo ficción y poesía.

Ninguna alusión a Dominguez Alvarez

Publicación

Síntese "Cuadernos ibéricos de cultura, información y crítica"

Periodo

Empezó a publicarse en octubre de 1963. Sólo se publicaron tres números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

FCG: PACL79

Periodo estudiado

Números 1, 2, 3,

Comentario

Revista publicada simultáneamente en portugués y en español, tiene como directores a Azevedo Martins y a Victor Aúz y de la misma se editaron tres números.

Se presenta con el deseo de que "ójala *Síntese* sea un punto más de encuentro en el que los sabios, los científicos, los escritores y artistas puedan confrontar sus ángulos de visión hasta obtener la gran síntesis que todos anhelan".

El esquema que sigue la revista es: Una primera parte en la que se presentan artículos y ensayos de temas muy variados (cibernética, medicina, homeopatía, arte, antropología, estética, etc); una segunda sobre "Letras e Artes em Portugal"; y una tercera sobre "Letras e artes em Espanha".

Por parte portuguesa, de la crítica literaria se encarga Alfredo Margarido, del arte Fernando Pernes, de la música Nuno Barreiros.

Por parte española Victor Manuel Nieto Alcaide se encarga de las artes plásticas, Eduardo Tijeras y Félix Grande de la crítica literaria y Fernando Moreno de la cultura cinematográfica.

Da gran importancia a las ciencias exactas.

Cuenta con la colaboración de Bruno da Ponte, Mário Cesariny, Raul Torres, Manuel de Lima, Maurice Maeterlink, Bernard Vivés, Félix Grande, Fernando Quiñones, Manuel Nieto Alcaide, Victor Aúz, Vicky Braum, etc.

Hay un artículo de Fernando Pernes, titulado "Factos e reflexões" en que se hace un recorrido crítico por la actividad plástica en Portugal durante 1963, y donde se cita elogiosamente a Domínguez Álvarez a propósito de una exposición en la Galería Gravura. En el mismo se considera a Domínguez Álvarez, «Creador de una pintura sentimental de cuño escenográfico y raíz ibérica, los cuadros de Álvarez traen una voz de esperanza y soledad, que el color rico ennoblece o ironiza "naïvement". Telas de melancólico sabor y plena autenticidad, ahí se retratan figuras de tenso lirismo y se ven paisajes de dramatismo contenido» (pág. 58).

Fernando Pernes, "Factos e reflexões" , in *Síntese*, nº 1, (Edición Portuguesa), pp. 46-66.

Publicación

Síntese "Revista mensual de cultura científica, literaria e artística"

Periodo

1939-1941. De febrero de 1939 a octubre/noviembre de 1941. En total 13 números.

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BPMP: P-B-2927

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Fue dirigida por Ramiro de Fonseca y editada por José Saramago.

Revista ecléctica y muy atenta a los temas científicos, presta también gran atención al arte y a la literatura. Se pueden encontrar artículos y colaboraciones sobre medicina, sexualidad, psicoanálisis, biología, física, lingüística, etc.

Contó con la colaboración artística, entre otros, de Maillol, Júlio, Francesco Sildó, etc.

Las críticas de las exposiciones suelen estar firmadas por Rómulo (¿Rómulo de Carvalho?).

Desde sus páginas se criticó con acidez a António Pedro y a Ressano Garcia, en el ámbito de las artes plásticas, y a João Gaspar Simões y a José Régio, en el de la creación literaria.

De su apuesta por el modernismo en las cuestiones plásticas puede ser ejemplo el artículo firmado por Tomé Santos Júnior, titulado *A Arte e os Artistas*.

Colaboraciones, entre otros, Abel Salazar, Duarte Lima, Jean Rostand, João José Cochofel, Joaquim Namora, Julien Benda, Júlio, Luíz de Pina, Mário Saa, etc.

Fue particularmente vigilada por la censura.

No se encontró ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

Sísifo "Poesía y crítica"

Periodo

1951-1952. Cuatro números sin indicación temporal

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BN: J-4380-M

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

La página cultural del *Primeiro de Janeiro*, "Das Artes Das Letras" (16-5-1951, p.3), reseñó en los siguientes términos su aparición: "Con este título comenzaron a publicarse una serie de fascículos de poesía y crítica, dirigidos por Manuel Breda Simões. Aunque sin periodicidad regular, se propone aparecer al menos cada treinta días. Este primer número, además de un artículo en prosa de su director, tiene colaboración de los poetas: Lêdo Ivo, Geir Campos, Miguel Hernández, Aureliano Lima, y la reproducción de parte de una entrevista al poeta Paul Eluard".

Se presta gran atención a la literatura española. De hecho se publican poemas de autores españoles en castellano.

Presenta colaboraciones, entre otros, de António de Navarro, A. M. Couto Viana, Atónio Ramos Rosas, Carmen Conde, Eugénio de Andrade, Joaquim Ferrer, José Bento, José Hierro, Manuel Arce, Manuel Pinillos, Miguel Hernandez, Paul Eluard, Pura Vazquez, etc.

La colaboración plástica es de Alves Martins, Mário Soares y Júlio Rezende.

Eugénio de Andrade escribe sobre Júlio Rezende.

No encontramos ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Sol Nascente “Quincenario de ciencia, arte y crítica”

Periodo

Desde el 30 de enero de 1937 al 15 de abril de 1940.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: Microfilmado. BPMP: P-B-3141

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Publicación editada en Oporto por Dilermando Martinho, que era también su propietario. Estuvo dirigida por Carlos F. Barroso, Lobão Vital y J. Soares Lopes y de la misma se publicaron en total 45 números.

Según escribe Daniel Pires (*op. cit.* Vol. 1, p. 341) «Inicialmente reivindió ser “un trabajo serio de gente joven”, y congregó en su primera fase a escritores de varias corrientes literarias y políticas: presencistas (José Régio, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro), monárquicos (Castelo Branco Chaves), seaeiros [de *Seara Nova*] (António Sérgio, Hernâni Cidade, Irene Lisboa), prevaleciendo, al final, los escritores ligados al Neo-realismo (Abel Salazar, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, João José Cochofel, Fernando Namora, Joaquim Namorado, Alves Redol, Álvaro Cunhal, António Ramos de Almeida, Jofre Amaral Nogueira, entre otros). «En el número 10, se produce una alteración en la línea del periódico, enfocándose más hacia la vida y el “amor a la lucha”. En el número 27 ya se revela claramente la línea que va a prevalecer (...) Y en el editorial del nº 34 (1-3-1939) se dice: “*Sol Nascente* surgió como un quincenario cultural de orientación un tanto difuminada e imprecisa, limitándose en sus primeros veinte números casi exclusivamente a la pasiva misión de archivar. En determinado momento, sin embargo, comenzó a pronunciarse dentro de la revista una cierta línea de pensamiento, un cierto método, que por la simpatía que alcanzó, rápidamente condujo a la aceptación de una doctrina. A partir de entonces, la misión de *Sol Nascente* se volvió abiertamente activa, dinámica. *Sol Nascente* pasó así a tener su programa concreto y posición intransigente sobre múltiples aspectos. Es así que reacciona contra la metafísica y el psicologismo, apoyándose en la obra crítica del pensamiento dialéctico; apostando por el neo-realismo como forma necesaria de humanizar el arte, defiende un humanismo integral que sea un humanismo humano”.

A propósito de esta revista escribe Clara Rocha (*op. cit.* p. 461) que “a partir del segundo año, el rumbo de la revista se define con más exactitud. *Sol Nascente* se presenta como órgano aglutinador de la generación neo-realista, y desde el punto de vista ideológico opta definitivamente por una posición afín al materialismo dialéctico.(...) Con un propósito educativo idéntico al de *O Diabo*, se empeña en una actuación cívica, reivindicando la Escuela Única que acabe con las discriminaciones sociales, deporte para todos, apelando a la “libertação da Índia”, proponiendo un nuevo tipo de relaciones homen/mulher, alertando contra las enfermedades, contra el vicio del fútbol que es un índice de nuestro atraso, etc”. Desde sus páginas se criticó reiteradamente a la revista *Seara Nova* (“por su idealismo y su alejamiento de la realidad”), a António Sérgio y a José Régio. Asumió un compromiso tenaz en la divulgación de la cultura y mostró una preocupación constante por la educación. Además del ensayo y la creación literaria, también prestó gran atención a la música, al cine, a la ciencia y a la crítica literaria.

En otro apartado de su trabajo, Daniel Pires (*op. cit.* Vol. 1, p. 341) señala que “otra de las características que deben ser destacadas, es la presencia de artistas plásticos de calidad, cuyos trabajos fueron reproducidos en la portada de la revista: Abel Salazar, Augusto Tavares, Casimiro de Carvalho, Cruz Caldas, Dominguez Alvarez, Dórdio Gomes, Frederico George, George Grosz, Gonçalves Torres, Herculano de Figueiredo, João Barreira, Joaquim Lopes, Leopoldo de Magalhães Filho, Manuel Lima, Mendes da Silva, Nils af Ström, Simbach, Skogzilas Wladiyslaw y Ventura Porfirio. Una constante preocupación en estas obras: la evidente preocupación de retratar la incua realidad social.

Fueron colaboradores, entre otros muchos, Adolfo Casais Monteiro, Afonso Ribeiro, Alberto de Serpa, Álvaro Cunhal, Álvaro Salema, Alves Redol, António Ramos de Almeida, António Sérgio, Armando Martins, Castelo Branco Chaves, Frederico Garcia Lorca, Fernando Namora, Jaime Brasil, João Falco, João Pedro de Andrade, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Severo Portela, Vasco da Gama Fernandes, etc.

Sobre Dominguez Alvarez: “Burgo castelhano”, *Sol Nascente*, nº6, 15-4-1937, p. 1 y “Cabeça Compostelana”, *Sol Nascente*, nº15, 15-9-1937, p. 1

Publicación

Sporting

Periodo

Con interrupciones, al menos, desde 1924 hasta 1953.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-3646

Periodo estudiado

Abril-mayo 1924

Comentario

Se consulta esta publicación buscando información sobre el posible protagonismo de Dominguez Alvarez en la fundación de equipo de fútbol.

No se ha encontrado nada de interés.

A partir de mayo de 1924 desaparece por problemas económicos, y vuelve a aparecer en 1930. En la Biblioteca Pública Municipal de Oporto está en bastante mal estado.

Publicación

Sudoeste “Cuadernos de Almada Negreiros”

Periodo

1935

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2925(4)-B, y PP-16471-V

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Estos tres cuadernos de Almada Negreiros se publicaron en Lisboa en junio, octubre y noviembre de 1935.

Daniel Pires (*op. cit.* vol. 1, pp. 348-349) recoge en su diccionario la siguiente presentación de Nuno Júdice con motivo de la publicación facsimilada de estos cuadernos en 1982: «*Sudoeste* no es una revista de grupo o de movimiento: se presenta como el proyecto (“la dirección geográfica”) abierto a las corrientes y tendencias innovadoras o consagradas -pero bloqueadas por las circunstancias internas (la dictadura) y externas (los reflujos de los ismos de la década anterior). Tiene, no obstante -y ése será su lugar simbólico- el mérito de haber establecido un puente entre generaciones diversas, como la de *Orpheu* y la de *Presença*, y la intención (no concretada en el número 4) de indicar los nuevos rumbos de la “surrealidad” y del absurdo».

De los dos primeros números se encargó exclusivamente Almada Negreiros. El tercero incluye colaboraciones, entre otros, de Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Guisado, Almada Negreiros, Álvaro de Campos, Ângelo de Lima, Carlos Quirós, Fernando Pessoa, Hein Senke, José Régio, Mário Sá-Carneiro, Mário Saa, Saúl Dias, etc.

De la colaboración plástica, además de Almada Negreiros, se encargaron Mário Eloy y Sarah Affonso.

Nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Tarde (A)

Periodo

Desde 1945.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BPMP: IX-5-50

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

Este periódico en 1945 empieza a publicar una página titulada “Arte”, liderada por el entonces joven Júlio Pomar, desde la que según David Santos [SANTOS, David; “A crítica ou a falta dela?”, *Arte Ibérica*, año 4, nº 38, agosto 2000, pp. 52-53] la influencia de la estética neo-realista alimentó la discusión teórica de las décadas 40 y 50.

Desde sus páginas las propuestas neo-realistas atacaron el ideario seariano y presencista.

Se han consultado número sueltos, en ninguno de ellos hemos encontrado referencias a Dominguez Alvarez.

Publicación

Távola Redonda "Hojas de poesía"

Periodo

Desde enero de 1950 hasta julio de 1954. En total 20 números.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-38 A

Periodo estudiado

Completa

Comentario

A lo largo de los cuatro años y medio de existencia, esta publicación estuvo dirigida por David Mourão Ferreira, António Manuel Couto Viana y Luís de Macedo; encargándose de la dirección artística António Vaz Pereira, y actuando como secretarios Fernando de Paços, Alberto de Lacerda y João Belchior Viegas.

Beatriz Berrini (véase: Daniel Pires, *op. cit.* vol. 2, tomo 2, pp. 549-550) llega a la siguiente conclusión sobre esta revista:

«En el concierto poético de la década de los cincuenta, el instrumento que primero y mejor se hizo oír, y por más tiempo, el que efectivamente representó las múltiples tonalidades expresivas de aquella generación —a mi manera de ver, una generación tan importante como la de *Orpheu* o la de *Presença*—, es, sin duda, *Távola Redonda*.

«- por el hecho de asumirse como exclusivamente poética y de insertarse sin miedo en la línea evolutiva del lirismo portugués, aproximándose a *Presença*, cuyo esteticismo se condenaba entonces.

«- por el acogimiento que se dio a los poetas de las más variadas ideologías y tendencias, que habrían participado en otros periódicos pero que en ella también publicaron poemas;

«- por la presencia de colaboradores brasileños, consagrados o novísimos, además de la inclusión de una auténtica y totalmente desconocida voz africana;

«- por la valorización de la producción femenina, poética y ensayística;

«- por la presentación conjugada de imagen y texto, dibujo y palabra, indicando desde entonces posibles caminos de comunicación poética.

«Pienso que por todo cuanto dije, y está sintetizado en estos breves ítems, tal vez se entienda mejor la importancia de *Távola Redonda* ».

En *Távola Redonda* se publicaron poemas, entre otros muchos, de Alberto de Serpa, Alfredo Margarido, António Manuel Couto Viana, Cabral do Nascimento, Cecília Meireles, Egito Gonçalves, Ezra Pound, Fernanda Botelho, Fred Pinheiro, João Sant'iago, José Aurélio, José Régio, Júlio Evangelisa, Leonor de Castilho, Luís de Macedo, Matilde Rosa Araujo, Miguel de Castro, Luís Amaro, Manuel Bandeira, Maria Manuela Couto Viana, Pedro Homem de Mello, Pierre-Louis Flouquet, Rafael Montesinos, Sophia de Mello Breyner, Taborda de Vasconcelos, Teixeira de Pascoaes, Tomas Kim, T. S. Elito, Vítor Matos e Sá, etc.

Firmaron críticas Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Lacerda, Fernando Guedes, Hernâni Cidade, Jacinto de Prado Coelho, etc. Colaboradores plásticos como António Vaz Pereira, João Santiago, António Manuel Couto Viana, João Mattoso, José Régio, Júlio, etc.

En 1989 se publicó una edición facsímil de esta revista.

No se encuentra nada sobre Dominguez Alvarez.

Publicación

Tempo

Periodo

1975-1989

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-1325/6-A

Periodo estudiado

Números sueltos.

Comentario

De acuerdo con lo que escribe Joaquim Vieira (*op. cit.* p. 272) “tras la revolución de abril de 1974, las principales redacciones fueron ocupadas por periodistas de izquierda o extrema izquierda, lo que dio pie a que por reacción surgieran naturalmente proyectos de signo político distinto. Es en ese contexto donde surge este semanario, fundado y dirigido por Nuno Rocha en mayo de 1975. Ideológicamente se situó claramente a la derecha, lo que favoreció que se convirtiese en un éxito de ventas, pues se pasaba por un periodo en el que la derecha había perdido todas las posiciones en los *media*”.

Por su parte Nuno Rocha (*op. cit.* p. 272) explica en los siguientes términos la fundación de este semanario, en el que él tuvo mucho que ver: «*Tiempo* fue fundado por Nuno Rocha después de haber estado preso durante 48 horas, en Caxias, bajo sospecha no comprobada, de estar ligado a un movimiento sedicioso; con tan sólo ciento setenta mil escudos, cedidos por Manuel Avides Moreira, consiguió crédito en la gráfica del *Jornal do Comércio*, obtuvo instalaciones en la entonces Travessa das Chagas en un edificio de la familia José Gonçalves, antiguo administrador del *Diário de Notícias*, muebles y máquinas de escribir, todo a crédito. Nuno Rocha había trabajado más de diez años en el *Diário Popular*, donde había aprendido reportaje y, después, desde 1972, en el *Diário de Lisboa*, donde dirigía el suplemento dominical de aquel periódico. Se le unieron algunos periodistas regresados de Mozambique, como Peixe Dias, y otros prácticamente desconocidos y *Tempo* apareció en mayo de 1975, como un periódico de índole liberal por lo que representaría al centro-derecha. Tenía el formato y el grafismo del *Le Monde* y el contenido era objetivo, similar al del *Time* (...) en apenas cinco meses se convirtió en el semanario de mayor tirada del país, sobrepasando los 150.000 ejemplares por semana del considerado *Expresso*, y consiguiendo así una sólida situación económico-financiera. Manuel de Portugal, pseudónimo de Pereira Coutinho, se convirtió con su columna de *Tempo* en uno de los más conocidos y populares cronistas del país.

Después de catorce años de publicación ininterrumpida, *Tempo* fue vendido por su fundador al banquero Horácio Roque. El periódico duró tan sólo dos años más y cerró en 1989».

Para las artes plásticas son interesantes los textos que publica António Cuadros.

En los números consultados se han encontrado escasas alusiones a la obra de Dominguez Alvarez.

Publicación

Tempo e o Medo (O) “Revista de pensamiento y acción”

Periodo

Desde 1963 hasta 1977.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-11478-V

Periodo estudiado

Se han consultado sólo algunos números de la primera fase.

Comentario

Esta publicación surge en 1963 auspiciada por un grupo de católicos progresistas que habían participado en la campaña del general Humberto Delgado para Presidente de la República. Para Joaquim Vieira (p.274) la mera existencia de revistas como ésta es la prueba de que era posible, a pesar de todas las limitaciones, desafiar a la mordaza impuesta por la dictadura, algo que la prensa diaria, adormecida, ya hacía mucho que había perdido la voluntad de hacer.

La misma estuvo dirigida por António Alçada Baptista, editada por Pedro Tamen y tuvo como jefe de redacción a João Bénard da Costa, que posteriormente fue así mismo director, como también lo fueron Luís Matoso y Guilherme Jorge. La publicación estuvo, durante mucho tiempo, sostenida económicamente por la librería Morais.

De la misma se publicaron dos fases, la segunda comenzó con el número 69-70 de marzo-abril de 1969.

En sus páginas se criticó la guerra colonial (citando extractos de las encíclicas Pacem in Terris de Juan XIII y Christi Matraí Rosarii de Pablo VI para evitar a la censura), y se denunció la violencia y la injusticia social en otras partes del planeta.

Se publicaron textos de Albert Einstein, Galbraith, T.S.Eliot, Antonio Machado, etc.

Fueron colaboradores de la misma, entre otros muchos, Adolfo Casais Monteiro, António Pedro, António Pedro de Vasconcelos, António Ramos Rosa, Arnaldo Saraiva, Augusto Sobral, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Herberto Helder, João Medina, Joaquim Namorado, Jorge de Sena, José Bento, José Cardoso Pires, Mário Dionísio, Mário Soares, Sottomayor Cardia, Vasco Pulido Valente, etc.

J.-A. França colabora con esta publicación aunque como él mismo dice en sus memorias, entre 1965 y 1966, por cuestiones políticas, se vio obligado a firmar tan sólo con las iniciales. En el número 22 publicó un texto sobre “A pintura portuguesa e a arte moderna”.

En los números consultados no hemos encontrado ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

Publicación

Tempo Presente

Periodo

Desde mayo de 1959 a mayo de 1961

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: PP-10374-V

Periodo estudiado

Se consultaron varios números, sobre todo los primeros.

Comentario

Revista dirigida por Fernando Guedes y editada por José Maria Alves. Buena presentación gráfica con portadas de Fernando Lanhas.

Según escribió su director (en PIRES, Daniel; *op. cit.* vol. 2, tomo 2, p. 579) “La revista surgió como reacción de un grupo de intelectuales nacionalistas y monárquicos a la idea que se venía generalizando desde hacía algunos años de que la cultura en sus aspectos más modernos, activos e influyentes, era propia de la izquierda y en consecuencia contraria al *Estado Novo*”.

De la redacción se encargaron, sobre todo, António José de Brito, António M. Couto Viana, Caetano de Melo Beirão y Goulart Nogueira.

Presentó colaboración de Tomás Kim, Mário Saa, Natércia Freire, Tomás de Figueiredo, Agustina Bessa Luís, José Blanc de Portugal, Ana Hatherly, Agostinho da Silva, António J. de Brito, Caetano de Melo Beirão, Cortes Rodrigues, Eduíno de Jesús, Júlio Medaglia, Manuel Gama, Violante de Cysneiros, entre otros muchos.

La revista, que desempeñó una importante labor crítica, contaba con varias secciones: “Ensayo e poesía”, “Teatro”, “Notas e comentarios”, “Crítica” y “Diseños”.

De la crítica de las artes plásticas se encargaron sobre todo Sellés Paes y Fernando Guedes.

Respecto a las artes plásticas, en sus páginas se reprodujeron obras de Almada Negreiros, Bernardo Marques, Picasso, Henry Moore, Marcel Duchamp, Mário Eloy, Raoul Hausmann, Nuno Sequeira, Santa Rita Pintor, Júlio Rezende, Manuel Lapa, Manuel Cargaleiro, Cândido Costa Pinto, etc.

En el número 6, Goulart Nogueira escribe sobre Dadaísmo, y Sellés Paes sobre “Os salões nacionais de educação estética”.

José-Augusto França [en *Memórias para o ano 2000*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000. p.144] dice lo siguiente sobre esta publicación: “Cuando mi partida para París comenzó a constar [1959], *Tempo presente*, revista de extrema derecha, opinó que menos mal que me iba, porque yo ninguna falta hacía en Portugal, “Paraásito” me había llamado hacía poco su sórdido socio cotidiano [en alusión al *Diário da Manhã*]”.

Publicación

Terras de Portugal

Periodo

Número único

Lugar de edición

Braga

Signatura

BPMP: P-C-1381

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Revista dirigida por Gomes Barbosa.

En el verano de 1930 le dedica un número especial a España.

Muy ilustrada, con excelente presentación gráfica y muchas páginas, esta revista tiene la colaboración literaria de E. Rapozo Botelho, A. Vasconcelos de Carvalho, Felix Correia, Ivo de Montorte, etc. Y dibujos de Abilio Leal de Matos e Silva.

Ninguna alusión a Dominguez Alvarez

Publicación

Tripeiro (O)

Periodo

Incluye toda la vida de DA hasta hoy

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BN: J-3651-B, BPMP: PB-5061

Periodo estudiado

Completa

Comentario

Publicación editada, dirigida y centrada en Oporto. Imprescindible para cualquier consulta referida a la ciudad de Oporto, su gente, su pasado, sus costumbres, sus fiestas, etc.

Se reproducen varias veces obras de Dominguez Alvarez.

Publicación

Variante

Periodo

Primavera de 1941 e invierno de 1943. En total dos números

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-5427-B

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Publicación aparecida en Lisboa que tenía como mentor y editor nominal a António Pedro y fue en buena parte costeada por la Editorial Inquérito, de Lisboa, propiedad de Eduardo Salgueiro. De la misma se publicaron dos números.

José-Augusto França publicó en 1992 en la revista *Colóquio-Artes*, un artículo sobre esta publicación de donde hemos extraído los siguientes párrafos e información:

«Su publicidad anunciaba: “Revista de arte vivo”, y también “una revista de paz en tiempo de guerra”, y “una revista como todavía no se hizo” o “Una revista para ver, leer y guardar”.

«La revista fue impresa en los talleres gráficos que la editorial tenía en la Travessa do Fala-Só (...) y las ilustraciones en los Irmãos Bertrand, el taller mejor equipado de este género en Portugal. Y la verdad, la calidad de la publicación fue excepcional, técnicamente y por la imaginación gráfica que António Pedro puso en sus maquetas. Ochenta o noventa páginas, con hojas “couché” para los grabados, e impresión a dos colores, dieciséis páginas de publicidad el principio y al final de los tomos (decoradores, perfumistas, sastres...) portada impresa en “silk-screen” o serigrafía, que era entonces novedad en Portugal y que sería raro incluso diez años después. La primera, de Roberto de Araújo (pintor y gráfico que había montado tal técnica en Lisboa), la segunda de Tomás de Melo-Tom; una sobre cartulina fotográfica negra, la otra sobre cartulina crema “off-set”. (...)

«En el número 1 colabora Carlos Queiroz, que escribe un largo estudio titulado “Da arte moderna em Portugal”. Muchas ilustraciones, pero sin reproducciones en color, por razones de coste, de Francisco Franco y Cristiano Cruz, Amadeo, Viana, Barradas y Soares, Almada, Dórdio, Botelho y Sara, Eloy, Bernardo y Maria Keil, componen este importante artículo, especie bibliográfica que (junto con una serie de artículos publicados después en la revista *Aventura* de Ruy Cinatti) será de referencia obligatoria hasta los años setenta. (...)

Hay otros dos artículos sobre pintura, uno corto pero fundamental de Vitorino Nemésio sobre su paisano António Dacosta. Otro firmado por el poeta Giuseppe Ungaretti, acompañado por múltiples reproducciones, sobre la exposición brasileña de António Pedro. También se publicaron poemas de Pierre Emmanuel, Henri Michaux, Casais Monteiro, António Navarro, Merícia de Lemos, Baradas de Oliveira; y reproducciones de Kotchar, Clovis Graciano. En el número 2, cuatro artículos sobre pintura o dibujo de Karl Korn (sobre Grunewald), Manuel Mendes (sobre Columbano), Fernando Amado (sobre Almada Negreiros) y Cristóvão, seudónimo de António Pedro (sobre Jorge de Lima).

Otras colaboraciones: del surrealista griego Nicolas Calas, un texto poético de Ruy Cinatti, otro de Carlos Queirós, dos textos más filosóficos de Álvaro Ribeiro y Delfim Santos y un artículo de Casais Monteiro sobre la poesía de Cesáreo Verde. Completan el número textos de Renee, Malkiel-Jirmounsky, Sofia de Mello Breyner Andresen, José Régio, Jorge de Sena, António Madeira (Branquinho da Fonseca), Dolly Traube, etc.

E ilustraciones o reproducciones de Diogo de Macedo, Hein Semke, Almada, Bernardo Marques, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, António Pedro y António Duarte.

No hay ninguna referencia a Dominguez Alvarez.

Publicación

[Veintiocho] **28 de Maio** "Órgano de la Liga Nacional 28 de mayo"

Periodo

desde el 29-6-1928 hasta 28-4-1929. Después sale una 2ªserie de 5-8-1929

Lugar de edición

Leça de Palmeira (Porto)

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

Completo

Comentario

Tiene como editor, director y propietario a Manuel da Costa Braga y como objetivo la defensa de la Dictadura, el Ejército y la Patria portuguesa.

La segunda serie se edita en Oporto y tiene como directores y editores a Angelo Cesar y Augusto Lima.

No hay la más mínima alusión al manifiesto *Mais Além* ni nada relacionado con Dominguez Alvarez.

Publicación

Vértice "Revista de cultura y arte"

Periodo

Empieza en mayo de 1942 y continúa en publicación.

Lugar de edición

Coimbra

Signatura

BPMP: P-A-868

Periodo estudiado

Se han consultado números sueltos.

Comentario

Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 2, p. 593-632) hace un excelente y exhaustivo resumen de esta publicación, y del mismo hemos tomado los siguientes párrafos que sirven para hacernos una idea de la importancia que esta revista tuvo en la defensa de las libertades durante los largos años de la dictadura salazarista.

"Revista de cultura y arte fundada en Coimbra en mayo de 1942, habiéndose prolongado hasta junio/diciembre de 1986, fecha del número triple 473/475. Adquirida por la Editorial Caminho en 1988, pasó a publicarse en Lisboa, iniciándose en abril la segunda serie, que está en curso de publicación".

"Constituyó una tribuna del movimiento neo-realista y fue palco privilegiado de resistencia a la dictadura. Dada su importancia, forma parte del patrimonio cultural portugués del presente siglo. En efecto, contribuyó, en paralelo con *Seara Nova*, en la formación de varias generaciones siendo, consecuentemente, su análisis obligatorio para poder entender la sociedad portuguesa".

Joaquim Vieira (op. cit. p. 279) ha hecho la siguiente síntesis de esta publicación:

"Fue publicada por primera vez en Coimbra en mayo de 1942 (...). Fueron sus primeros directores Carmo Vaz y Raul Gomes. En el número 2 este último asumió la dirección en solitario que mantuvo hasta 1975 en que pasó a Joaquim Namorado. En noviembre de 1945 se asume como voz de los demócratas y apela a la intervención política. La redacción inicialmente incluía a Jorge E. Barbosa, Augusto dos Santos Abranches, João José Cochofel, Carlos de Oliveira y Francisco Salgado Zenha. Voz del neo-realismo, acogió polémicas (Bento Jesus Caraça versus António Sérgio), y dedicó números especiales a figuras de la cultura de renombre nacional e internacional. Entre otros muchos colaboraron: Augusto Abelaria, Baptista-Bastos, Jaime Cortesão, Augusto da Costa Dias, Mário Dionísio, Afonso Duarte, António Feijó, Albreto Ferreira, José Gomes Ferreira, Virgílio Ferreira, Fernando Lopes Graça, Rodrigues Lapa, Eduardo Lourenço, Alvaro Manuel Machado, Adolfo Casais Monteiro, David Mourão-Ferreira, Vitorino Magalhães Godinho, Fernando Namora, Vitorino Nemésio, Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, Alves Redol, José Régio, Luiz Francisco Rebello, Aquilino Ribeiro, Urbano Tavares Rodrigues, António Ramos Rosa, Abel Salazar, António José Saraiva, José Saramago, Jorge de Sena, António Sérgio, Joel Serrão, etc, casi todos, también, colaborades de *Seara Nova*".

La colaboración plástica de *Vértice*, según cuenta Daniel Pires (op. cit. vol. 2, tomo 2, p. 617), tuvo la calidad de artistas de primera línea, empeñados en la desmitificación de la sociedad en que estaban inseridos. En efecto, fueron reproducidas abundantemente obras de, principalmente, Cândido Portinari, Júlio Pomar, Manuel Ribeiro de Pavia, Pablo Picasso y de Rafael Bordalo Pinheiro. Contó también con la reproducción de trabajos de, entre otros muchos, Abel Salazar, Abel Manta, Alfredo Keil, Almada Negreiros, Álvaro Siza, Amadeo de Souza-Cardoso, Ângelo de Sousa, António Charrua, António Domingues, António Pedro, Arlindo Vicente, Armindo Rodrigues, Augusto Gomes, Aureliano Lima, Bartolomeu Cid, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Carlos de Oliveira, Cipriano Pinheiro, Costa Pinheiro, David Siqueira, Diego Rivera, Dominguez Alvarez, Domingos Rebelo, Federico García Lorca, Fernand Léger, Fernando Namora, Francisco Relógio, George Grosz, Jaime Cortesão, Jean Cocteau, Jean Lurcat, João Abel Manta, Jorge Martins, José Dias Coelho, José Júlio, José Pacheco, José Rodrigues, José Tagarro, Júlio, Júlio Resende, Lagoa Henriques, Leal da Câmara, Leonor Praça, Lima de Freitas, Maiakovsky, Malangatana Valente, Manuel Cabanas, Manuel Filipe, Manuel Mendes, Maria Keil, Mário Botas, Mário Dionísio, Mário Eloy, Marques de Oliveira, Nikias Skapinakis, Octávio Sérgio, Orozco, Paul Klee, Querubim Lapa, Rafael Bordalo Pinheiro, Rui Pimentel, Sá Nogueira, Tapiés, Tóssan, Van Gogh, Vasarely, Vespeira, Vieira da Silva y Vítor Palla.

Publicación

Vigorosamente

Periodo

1992 (mayo). Número único.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: SP-B-1079 (Sección: Reservados)

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se publica con motivo del 68º aniversario del Club Estrela e Vigorosa Sport . De esta asociación de recreo formó parte Domínguez Álvarez, siendo incluso confundador de una de las dos agrupaciones que tras su fusión dieron lugar al Club Estrela e Vigorosa Sport .

Se consulta esta publicación buscando información sobre el posible protagonismo de Domínguez Álvarez en aquella asociación deportiva. No se encuentra nada al respecto. Sólo un artículo tiene algo de interés, es el publicado por Ana Gonçalves (familiar indirecto de Domínguez Álvarez), titulado: “A História do Estrela e Vigorosa Sport”, in *Vigorosamente*, nº 0, Porto, mayo 1992, pp.7 y 8. En este artículo se hace un recorrido somero por la historia de este club, destacando que el mismo fue el resultado de la fusión entre el Estrela Sport Club y el Vigorosa Sport Club y cómo en los años treinta llegó a ser un club de elite.

Publicación

Vouga

Periodo

1953-64

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: P-B-1086

Periodo estudiado

1953, 1954, 1955, 1956.

Comentario

Es una publicación de la empresa Industria Vouga, (del ramo de la alimentación), de distribución gratuita y que surge con la intención de “establecer un mejor contacto con sus clientes y público consumidor”, por eso “no desea presentarse con textos extensos” sino que pretende una “lectura ligera, simpática y con temas de interés general”. Está dirigida y editada por José Soares.

Presta mínima atención a los acontecimientos de actualidad excepto a los relacionados con su actividad: alimentación, gastronomía, ferias ganaderas, exposiciones de ese ramo, etc.

Llama la atención (en 1955) la sección “Filosofía da vida” en la que se presenta una selección de textos del Padre António Vieira.

Nada referido a Dominguez Alvarez. No tiene interés para los temas relacionados con las artes plásticas.

Publicación

Voz (A)

Periodo

1927-1951.

Lugar de edición

Lisboa

Signatura

BN: J-2524-G. BPMP: P-D-142.

Periodo estudiado

1929: Abril-mayo. Noviembre. 1930: Mayo-agosto. 1931: Enero-febrero. Mayo. 1934: Septiembre-diciembre. 1935: Enero-agosto. 1936: Junio. 1939: Octubre-diciembre. 1940: Enero-julio-diciembre. 1942: Junio-julio. Octubre-diciembre. 1943: Febrero. 1951: Febrero-mayo. 1963: Marzo.

Comentario

Dirección de J. Fernandes de Sousa (que según cuenta J.-A.França em *Os anos vinte em Portugal* p.90, se le trataba siempre como Conselheiro Fernandes de Sousa) e Pedro Correia Marques.

Es un periódico monárquico, nacionalista y muy conservador.

En los primeros años de existencia, este periódico tenía con regularidad una sección semanal titulada "Do Norte de Portugal. Página semanal de 'A Voz' dedicada al regioes de Alem-Mondego y dum modo especial à cidade do Porto", solía aparecer los lunes en la tercera página que ocupaba casi por completo y funcionaba como una especie de resumen semanal de lo que se consideraba más destacado de la capital portuense. La crónicas referidas a Artes Plásticas, bastante frecuentes, estaban firmadas por Francisco Pereira de Sequeria, muchas veces con el seudónimo de Bayard, y solían estar encabezadas con el epígrafe Ars Lvza.

El periódico, además de las breves referencias diarias encabezadas con el epígrafe Arte & Artistas, solía dedicar de manera irregular (con frecuencia dos o tres veces por semana) dos columnas a los temas culturales, bajo el epígrafe "Bazar das Letras, das Artes & das sciencias", donde se comentan curiosidades, exposiciones, novedades editoriales, etc. Está centrado sobre todo en Lisboa y en noticias llegadas del extranjero. Esta sección pasará a ser un suplemento semanal independiente del diario en 1936.

En los años cincuenta escribe sobre artes plásticas P. de V. (Paes Vilas Boas)

En 1930 presenta la colaboración de Tom (Tomás de Melo), sobre todo, esbozos de figuras.

Por los años 1939-42 persistentemente incluye anuncios a modo de cuñas publicitarias donde dice "Assinar A Voz é o dever de todos os nacionalistas".

Según D. Pires se extinguió con el nº 15663, del 29-1-1974, fecha de una hoja anual que se venía publicando para mantener el título.

Hay varias alusiones a Dominguez Alvarez, tal como se puede ver en la bibliografía general.

Publicación

Voz Portalegrense (A) “Semanario Pro-Portalegre”

Periodo

Desde noviembre de 1931 a diciembre de 1954.

Lugar de edición

Portalegre

Signatura

BPMP: P-C-2051

Periodo estudiado

1942
1943 (primer semestre)

Comentario

Esta publicación, editada por Armando Sampaio que era también su editor, tenía su sede y redacción en el número 16 de la Rua da Misericórdia de Portalegre. Empezó a publicarse en noviembre de 1931 y en 1961 era propiedad de Manuel Antonio Tapadinhas, que anteriormente también había sido su director y editor, y tenía una periodicidad semanal.

Se consultó tan sólo como muestra para ver el eco que en los periódicos locales o distritales tuvo la muerte de Dominguez Alvarez, o las exposiciones póstumas de 1942 (Lisboa) y 1943 (Oporto). Ninguno de los tres sucesos fue recogido por este semanario del Alto Alentejo.

Publicación

Voz Pública (A)

Periodo

Desde 1-8-1932 a 12 de septiembre de 1932.

Lugar de edición

Oporto

Signatura

BPMP: IX-2-138

Periodo estudiado

Completo.

Comentario

Se trata de una publicación semanal propiedad del Núcleo Republicano do Norte. La dirección es colectiva y se encarga de la administración y la edición João José dos Santos (funcionario municipal). Anteriormente había existido un periódico republicano con el mismo nombre.

En su primer número hace una declaración de principios entre los que están: Defensa de los intereses de la República, preocupación por las condiciones físicas y psíquicas del pueblo, la instrucción pública, el combate a la emigración y su desvío para las colonias, defensa de las ciencias y de las artes, etc.

Sus colaboradores son gente ligada a la República, algunos con protagonismo político en periodos anteriores. Su corresponsal en Lisboa es João Baptista Deniz, colaborador también del *Diario Liberal*.

Presta muy poca atención a las artes plásticas.

No encuentro ninguna alusión a Dominguez Alvarez.

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

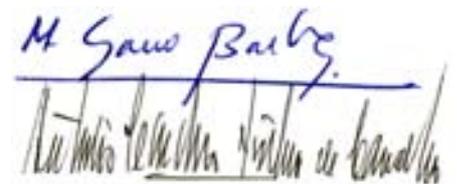
INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO PICTÓRICO
PORTUGUÉS: LA ORIGINALIDAD DE DOMINGUEZ
ALVAREZ (1906-1942)

TOMO III

Tesis Doctoral presentada por
Antonio Trinidad Muñoz

Bajo la dirección de los Doctores
María del Mar Lozano Bartolozzi
António Cardoso

Vº Bº

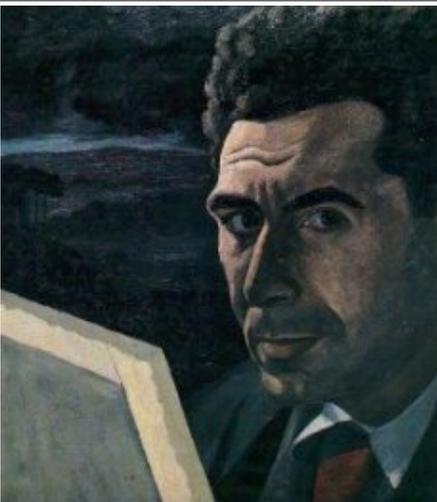


Handwritten signature of António Cardoso in blue ink, with a horizontal line underneath the name.

Cáceres, septiembre de 2003

17. Catálogo

Obras más significativas

TÍTULO	Auto-retrato / Autorretrato			
AÑO	No datado	ALTO	35	
		ANCHO	30	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Lisboa. Con anterioridad perteneció al padre del artista.			
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, 1942. - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura,</i> Lisboa, 1943. - <i>Alvarez.</i> Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 64). - <i>Dominguez Alvarez.</i> Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 1). - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),</i> Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 1. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),</i> Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 1. - <i>O Rosto da Máscara: a auto-representação na arte portuguesa,</i> Centro Cultural de Belem, Lisboa, junio-octubre, 1994. - <i>Auto-retratos da Colecção,</i> Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 12 de febrero-6 de junio, Lisboa, 1999. 			

BIBLIOGRAFIA

- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 133.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 26.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem-Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994. p. 328.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 27.
- ALMEIDA, Ramos de; “Rodapé de crítica literária”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8
- ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, *Jornal de Notícias*, 19-11-1942, p. 3.
- AURÉLIO, Diogo Pires; “Sugestões, jogos de olhar” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 15.
- BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13.
- DELARGE, Jean Pierre; *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Ed. Gründ, París, 2001, p. 30.
- FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991, p. 295.
- GOMES, Dórdio; “Recordando Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d’Oliveira, “Um grande artista portuense Dominguez Alvarez”, *O Tripeiro*, nº 8 (5ª serie, año XII), diciembre 1956. p. 243.
- GUIMARÃES, Cláudio Correia de Oliveira, “Um artista Dominguez Alvarez”, *O Debate*, 5-2-1953, p. 7.
- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.
- L., “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942, p. 6.
- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, p. 15.
- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943, p. 1.
- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2.
- *O Rosto da Máscara: a auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem, Lisboa, Junio -Octubre, 1994.
- SILVA, Isabel Oliveira; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 51.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, *Alvarez* (catálogo), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SOUSA, Rocha de; “Auto-retratos”, *JL*, 7-4-1999, p. 29.

REPRODUCIDO

- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 55.
- *Auto-retratos da Coleção* (Catálogo), Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão Lisboa, 1999.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 132.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 27.
- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literaria”, *Jornal de Noticias*, 4-12-1958, p. 8.
- *Autorretratos da Coleção* (catálogo), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999, p. 27.
- Calendario de 1969, editado por la Compañía de Seguros Mutual (de Oporto).
- CASTILHO, Guilherme; “Lembrança de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 17-7-1963, p. 8.
- *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura* (Catálogo). Oporto, 1942 - Lisboa 1943.
- “Domingues Alvarez e o problema das nacionalidades de artistas” *O Primeiro de Janeiro*, 22-4-1942, p. 3
- “Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1942, p. 8.
- “Dominguez Alvarez em número especial da revista ‘Prelo’”, *Jornal de Notícias*, 25-3-1986.
- “Dominguez Alvarez. Faleceu, na madrugada de ontem, este esperançoso e talentoso artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 17-4-1942, p. 1.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do ‘velho’ Porto”, *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólivos de Portugal, Trofa, 1989, p. 133.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto” *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 26.
- “Galeria Alvarez reabre”, *Jornal de Notícias*, 19-10-1989.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Alvarez igual a Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Singularidades biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.
- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.
- MELO, Alexandre; “Prelo, nº 8, Alvarez”, *Expresso*, 23-8-1986.
- MONFORTE, Frederico de; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, p. 14.
- “Pinturas de Alvarez vão merecer exposição”, *Jornal de Notícias*, 29-11-1986.
- POMAR, Alexandre, “Prelo” *Expresso* (Revista), 15-3-1986, p. 8R.
- *O Rosto da Máscara: a auto-representação na arte portuguesa*, (catálogo), CCB, Lisboa, 1994.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- “Galeria de Arte Portuguesa. 8: Dominguez Alvarez”, *Jornal de Noticias*, Oporto, 30-6-1973, p. 1.
- *O Tripeiro*. Vol. I, Nº 4, marzo, 1982. Serie Nova. p.26
- SILVA, Isabel Oliveira e; *Alvarez*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- SILVA, I. Oliveira e; y ALMEIDA, B. Pinto de; “Um homem sem biografia” *Prelo*, nº 8, 1985, p. 9.
- SOUSA, Rocha de; “Auto-retratos”, *JL*, 7-4-1999, p. 29.

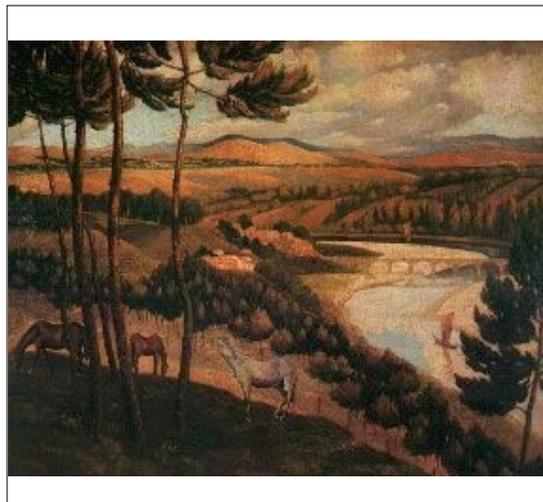
OBSERVAÇÃO

Este cuadro fue portada del catálogo de la exposición: *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*. Oporto, 1942 - Lisboa 1943.

Según ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista.”, *Eva*, Año 32, nº 1031, diciembre 1957, p. 27, en 1957 pertenecía al Museo Nacional Soares dos Reis.

En el catálogo de la exposición *Autorretratos da Coleção*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999, p. 56, aparece con las medidas 34 x 29 y datado como: (c. 1940)

TÍTULO	Paisagem com animais / Vale do Vouga		
AÑO	No datado	ALTO	120
		ANCHO	150
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado		
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto		



- EXPOSICIONES
- Exposição Etnográfica do Douro-Litoral e II Feira das Colheitas, Palácio de Cristal, Oporto, septiembre 1940.
 - *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.* Oporto, 1942.
 - *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.* Lisboa, 1943.
 - *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,* Museo Nacional Soares dos Reis, Oporto, enero-febrero 1987.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),* Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 9.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),* Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 2.

BIBLIOGRAFIA

- “Arte. O pintor Dominguez Alvarez, grande intérprete da nossa pintura” *Jornal de Notícias*, 3-9-1940, p. 4.
- L.; *A Evolução da arte de Alvarez, O Primeiro do Janeiro*, 23-12-1942, p.
- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “O Pintor Dominguez Alvarez”, *Renascença*, nº 280, 15-11-1942, p. 15.
- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; “Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa”, *Novidades*, 11-2-1943, p. 3.
- “No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3.
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível” *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 55.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942. p. 2.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “O pintor Dominguez Alvarez” *Democrácia do Sul*, 30-1-1943, p. 1.

REPRODUCIDO

- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 61.
- *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* (Catálogo), Museo Nacional Soares dos Reis, Oporto, enero-febrero 1987, p. 87.
- “Arte. O pintor Dominguez Alvarez, grande intérprete da nossa pintura” *Jornal de Noticias*, 3-9-1940, p.4.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- “Na Escola de Belas Artes. As tres melhores classificações” *Jornal de Notícias*, 2-8-1940, p. 1.
- “No fecho de ano lectivo os alunos da Escola de Belas Artes do Porto expõem os seus trabalhos”, *O Primeiro de Janeiro*, 2-8-1940, p. 3.
- SILVA, Isabel Oliveira e; y ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Um homem sem biografia”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 12.

OBSERVAÇÃO

Fue la obra con la que se licenció y que presentó como prueba final de carrera. Con ella obtuvo la máxima puntuación (veinte valores).

En “A Evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro do Janeiro*, 23-12-1942, se dice que: “las figuras lembram a Gauguin, que tomava para modêlos os cabalos de pasta com que las crianças brincam. Isso pelo que respecta à figura não asim quanto à paisagem”.

- En “Arte. O pintor Dominguez Alvarez, grande intérprete da nossa pintura” *Jornal de Notícias*, 3-9-1940, p.4, aparece con el título: *Paisagem com animais (Vale do Vouga)*.

TÍTULO	Enterro Pobre		
AÑO	1929	ALTO	49,5
		ANCHO	37,5
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Particular, Oporto. En 1951 y en 1957 pertenecía a la colección de Manuel Pinto de Azevedo Júnior.		



- EXPOSICIONES
- *artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem.* Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 17).
 - *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.* Lisboa, 1943, nº 6.
 - *Alvarez.* Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 12)
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 21.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 23.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 27.
- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 71.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre, 1987. p. 24.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu” *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.
- Alvarez, exposição patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto (Catálogo), Oporto, mayo, 1951.
- BARRETO, Costa; “Biografía de Arte (Notas críticas)” *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.
- BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13.
- [Bayard] “Ars Luza (XLIV). A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino e Dominguez Alvarez”, *A Voz*, 5-5-1930, p. 3.
- CAMPOS, João Menéres; “Um homem sem biografia” (entrevista elaborada por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida), *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 10 y 17.
- FARIA, Óscar; “Alvarez: modernidade sem tempo” *Público*, 9-8-1997, p. 23.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto” *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27. .
- FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólivos de Portugal, Trofa, 1989, p. 135.
- FIGUEIREDO, Tomaz de, “O Pintor Dominguez Alvarez” *Ação*, 18-2-1943. p. 3.
- GONÇALVES, Rui Mario; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GUIMARÃES, Correa d’Oliveira; “Alvarez igual a Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.
- LANCHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p.25.
- L. T. [Luís Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, in *Estrada larga* (antología de los números especiales del suplemento “Cultura e arte” del periódico *O Comércio do Porto*, sin data)
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez. Texto inédito de Casais Monteiro”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 90.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Segunda Exposição dos Alunos das Belas Artes, no Porto” in *Presença*, nº 32-32, marzo-junio 1931, (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993) p. 28.
- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2.
- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, una pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 9.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 48 y 53.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 105.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942, p. 2.

REPRODUCIDO

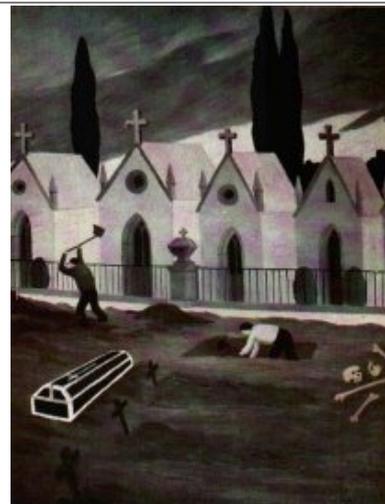
- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 27.
- “Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malgrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, in *El Europeo*, 1989, p.99.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto” *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 45.

OBSERVAÇÃO

En SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958, aparece con las medidas 47 x 39 centímetros.

En la exposición *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*. Lisboa, 1943, aparece valorado en 1000 escudos.

TÍTULO	Cemitério		
AÑO	1930	ALTO	66
		ANCHO	52
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.		
COLECCIÓN	En 1989 pertenecía a la colección de Alberto de Serpa, a la que también pertenecía en 1958.		



- EXPOSICIONES
- *Dominguez Alvarez*. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 10).
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 23.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 11.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21.
- BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; in *Presença*, nº 32-32, marzo-junio 1931, (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993) p. 28.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 9.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, julio-septiembre 1985, p. 48.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 73.
- “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros” *A Capital*, 13-4-1987, p. 10.
- *Exposição: Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987.
- SILVA, Fernando Caetano da; “Tristes navegantes” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 65.

OBSERVAÇÃO

TÍTULO	À chuva / Chuva		
AÑO	1930	ALTO	43,2
		ANCHO	54,2
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Particular, Oporto. En 1951 pertenecía a la Col. Manuel Pinto de Azevedo Junior en 1951)		



- EXPOSICIONES
- *Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto*, Ateneo Comercial do Porto, Oporto, del 28 de enero 6 de febrero de 1931.
 - *Alvarez*. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 23)
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 27.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 18.

BIBLIOGRAFIA

- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, *El Europeo*, 1989, p.98.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; in *Presença*, nº 32-32, marzo-junio 1931, (edición facsímil, Contexto Ed., Lisboa, 1993) p. 28.
- “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, *O Primeiro de Janeiro*, 29-1-1931, p. 4.
- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2.
- “Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963. p. 5.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 48.
- “Vida artística. Óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez” *Diário do Norte*, 4-12-1958, p. 15

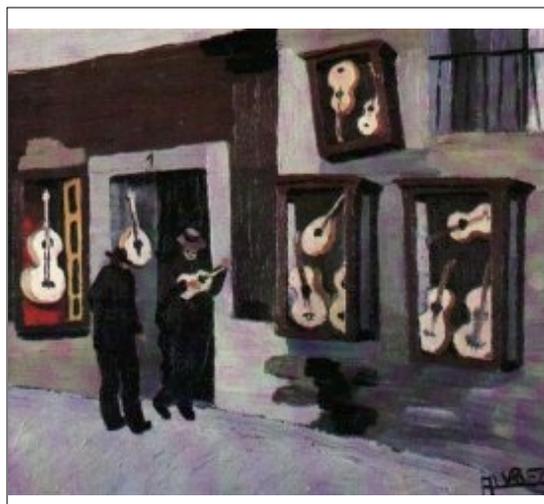
REPRODUCIDO

- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 78.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez, pintor dionisiaco”, *Colóquio*, nº 74, septiembre 1987, p. 20.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 54.

OBSERVAÇÃO

- Isabel Oliveira e Silva, “A pintura dos fantasmas modernistas”, in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 43-56, se refiere a ésta con el título de “Chuva” y como tal aparece en el catálogo de *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, (nº 27).

TÍTULO	Casa das Violas		
AÑO	No datado	ALTO	22
		ANCHO	26,8
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa) En 1951 y en 1958 esta obra pertenecía a la Colección de Alberto Correia.		



EXPOSICIONES

- Dominguez Alvarez. *Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*. Lisboa, 1943.
- Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 47)
- Dominguez Alvarez. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 7).
- *Algumas Obras de Pintura Contemporânea das Coleções da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian*. Galeria de Exposições Temporárias da Fundação. Lisboa, julio/agosto, 1971. nº 35.
- *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian*, Viana do Castelo, julio-agosto 1972. nº 11.
- *Exposição Expressionismo/Ingenuismo*, FCG, Lisboa, 1987
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 28.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 19.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8
- *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Catálogo), Viana do Castelo, julho-agosto, 1972.
- L. T. [Luís Teixeira]; “Exposição Dominguez Alvarez na Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Diário de Notícias*, 7-2-1943, p. 2.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 50.
- SILVA, Raquel Henriques da: “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.

REPRODUCIDO

- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 79.
- BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13
- “Dominguez Alvarez na Almada Negreiros”, *O Diabo*, 21-4-1987 (suplemento “Diabíssimo”, p. 9)
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 51.

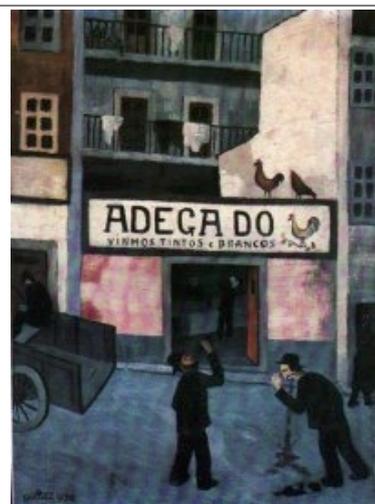
OBSERVAÇÃO

En el catálogo de la *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: I A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Viana do Castelo, julio-agosto, 1972), se dice que sus medidas son 22 x 24 centímetros y que se trata de una “tela pegada sobre madera”.

En el catálogo de la *Exposição Expressionismo/Ingenuismo*, FCG, Lisboa, 1987, se le dan 24 cm de ancho en vez de 26,5.

En una fotografía que ilustra el artículo: BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13, puede identificarse esta obra.

TÍTULO	Adega do Galo / Os Bêbados		
AÑO	1930	ALTO	105
		ANCHO	79
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa) En 1951 esta obra pertenecía a la Col. Arqº Fernando Leão.		



- EXPOSICIONES
- *Alvarez*. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 24)
 - *Dominguez Alvarez*. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 6).
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 30.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 25.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. pp. 21 y 24.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto” *O Tripeiro*, nº 4, marzo, 1982, p. 27. .
- FERREIRA, Jaime; *Páginas de um jornalista*, Livraria Editora/Sólivros de Portugal, Trofa, 1989, p. 135.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p.46.
- SILVA, Raquel Henriques da: “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 81.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez, pintor dionisiaco”, *Colóquio*, nº 74, septiembre 1987, p. 25.
- CLÁUDIO, Mário; “Com Dominguez Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 37.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.

OBSERVACIÓN

Está firmado y datado dos veces.

También es muy común referirse a este cuadro con el título de *Bêbados*, así: SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958; ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8; SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 43-56; etc.

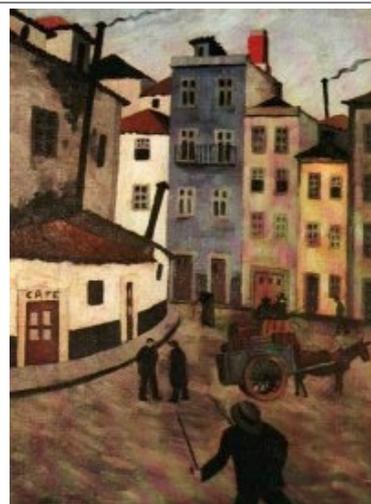
TÍTULO Largo da Ramadinha /Largo dos Poveiros/ Viela do Porto /Largo dos poveiros

AÑO 1930 ALTO 106,5
ANCHO 69

TÉCNICA Óleo/tela

FIRMA Firmado, ángulo inferior izquierdo.

COLECCIÓN João Menéres Campos, Oporto



EXPOSICIONES

- *artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem.* Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (¿nº 34?).
- *Alvarez.* Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 28)
- *Dominguez Alvarez.* Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 5).
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 33.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 30.
- *Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.

BIBLIOGRAFIA

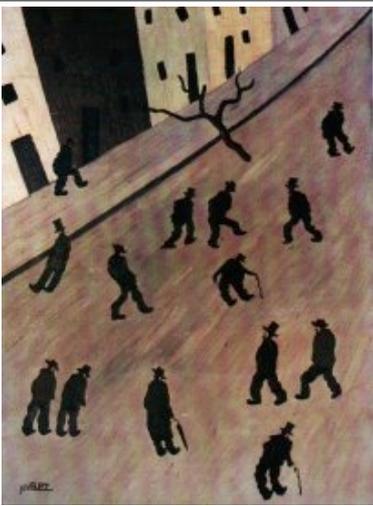
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 26.
- ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 29.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu” *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.
- CAMPOS, João Menéres; “Um homem sem biografia” (entrevista elaborada por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida), in *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p.10.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 49.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 84.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 29.
- Calendario de 1969, editado por la Compañía de Seguros Mutual (de Oporto).
- CLÁUDIO, Mário; “Com Dominguez Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 35.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Singularidades biográficas de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 16-6-1982.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- VALDEMAR, Antonio, “Alvarez: um caso singular do modernismo português”, *Diário de Notícias*, 13-4-1987.

OBSERVAÇÃO

En SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958, esta obra aparece con las medidas: 109 x 81cms.

TÍTULO	S/Título / Homens na rua / Homens		
AÑO	No datado	ALTO 63	
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	<p>En 1987 esta obra pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.</p> <p>En 1967-69 perteneció a la Col. Augusto Vieira de Abreu</p> <p>En 1951 y 1962 correspondía a la colección de Luiz Camarinha.</p>		
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 52). - <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 18). - <i>Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez</i>, Museo Machado de Castro, Coimbra, mayo, 1962, nº 25. - <i>Exposição Itinerante de Arte Moderna da Galeria Alvarez</i>, Biblioteca-Museu de Amarante, Amarante, junio, 1962, nº 36. - <i>Art Portugais</i> (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero 1968, nº 52. - <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, noviembre, 1969, nº 81. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 41. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 27. - <i>Portuguese Kunst. Schilder-en Beeldhouwkunst van het Naturalisme tot op Heden</i>, Paleis voor Schone Kunsten. Bruselas, octubre/noviembre, 1987. Nº 54 		

BIBLIOGRAFIA

- *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 91.
- FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XX*, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991, p. 294
- M.P. “Exposición retrospectiva de Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 5.

REPRODUCIDO

- *Art Portugais* (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), (Catálogo) Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero 1968.
- COGNIAT, Raymond; "Artistes Portugais exposés à Paris" in *Colóquio*, nº47, Lisboa, febrero 1968, p. 8.
- "Exposição itinerante de arte moderna em Coimbra", *Diário de Lisboa*, 10-5-1962, p. 17.
- *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções*, (Catálogo) Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, noviembre, 1969. nº 81.
- *Portuguese Kunst. Schilder-en Beeldhouwkunst van het Naturalisme tot op Heden. Paleis voor Schone Kunsten* (Catálogo). Bruselas, octubre/noviembre, 1987. nº 54.
- TANNOCK, Michael: *Portuguese 20th Century Artists. A biographical dictionary*, Philimore & Co., Chichester, 1978.

OBSERVACIÓN

En el catálogo de la *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções*. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, noviembre, 1969, aparece con el título *Homens na rua*, y con las medidas de 63,5 x 47 cm.

TÍTULO	Casario e figuras de um sonho / Fantasia		
AÑO	No datado	ALTO	24,5
		ANCHO	31
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa) En 1958 esta obra pertenecía a la Col. de Alberto Correia.		



- EXPOSICIONES
- *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.* Lisboa, 1943, nº 7.
 - *Dominguez Alvarez.* Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 8).
 - *Algumas Obras de Pintura Contemporânea das Colecções da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian.* Galeria de Exposições Temporárias da Fundação. Lisboa, julio/agosto, 1971. nº 36.
 - *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian,* Viana do Castelo, julio-agosto 1972. nº 12.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),* Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 42.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942),* Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 28.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de Transfiguração” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 62.
- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 92.
- AURÉLIO, Diogo Pires; “Sugestões, jogos de olhar” in Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 15
- BARRETO, Costa; “Biografia de Arte (Notas críticas)”, *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.
- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, *El Europeo*, Madrid, 1989, p.99.
- *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Catálogo), Viana do Castelo, julio-agosto 1972.
- FIGUEIREDO, Tomaz de; “O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes” *Acção*, 18-2-1943, p. 3.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991. p. 294.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 9.
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a exceção irreductível” *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. pp. 43-56.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 105.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.

REPRODUCIDO

- BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13
- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, *El Europeo*, Madrid, 1989, p.99.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- “Galeria de Arte Portuguesa. 8: Dominguez Alvarez”, in *Jornal de Notícias*, Oporto, 30-6-1973, p. 3.
- GONÇALVES, Rui Mario; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GONÇALVES, Rui Mario; “Pioneros da Modernidad” in *História da Arte em Portugal*, (vol. XII), Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 155.
- *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985 (portada).
- “Prelo dedica edição ao pintor Alvarez”, *Diario de Noticias*, 17-3-1986, p.17
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 106
- VVAA ; *Português 10*, Plátano Editora, Lisboa, 1991. p. 157.

OBSERVAÇÃO

El Centro de Arte Moderno José Azeredo Perdigão (Fundación C. Gulbenkian) tiene postales y carteles a la venta con la reproducción de esta obra.

Fue portada de la revista *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985.

En el catálogo de la *Exposições Itinerantes de Pintura Portuguesa: 1 A Paisagem; Secretaria de Estado da Informação e Turismo-Fundação Calouste Gulbenkian* (Viana do Castelo, julio-agosto 1972), se dice que sus medidas son 22 x 30 centímetros y que se trata de una “tela colada sobre madera”.

En GONÇALVES, Rui Mario; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, aparece con el título *Paisagem e figuras de um Sonho*. En FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora Lda, 1991. p. 294, aparece como *Figuras dum Sonho*.

En una fotografía que ilustra el artículo: BARROSO, Eduardo Paz; “(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra ‘obrigatória’ na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 8-7-1987, p. 13, puede identificarse esta obra.

TÍTULO	Torrelobatón (Valladolid)		
AÑO	1932	ALTO 47,5	
		ANCHO 60,5	
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Desconocida En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais. En 1951 y 1963 pertenecía a la Col. Adolfo Casais Monteiro.		
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 31). - <i>Exposição de Pintura Moderna Portuguesa</i>, Facultad de Ciencias de Lisboa, Lisboa, del 20 de marzo a 2 de abril de 1955. nº 15? - <i>Exposição Dominguez Alvarez na Colecção de Adolfo Casais Monteiro</i>, Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 54. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 50. 		

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ramos de; “Rodapé de crítica literária” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- ÁVILA CORCHERO, M^a Jesús, “Relaciones de Intercambio Artístico entre España y Portugal. 1940-1950”, *Norba-Arte*, 1994-1995.
- BARRETO, Costa; “Biografia de Arte (Notas críticas)” *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991. p. 294.
- FRANÇA, José-Augusto; “O primeiro ensaio duma Exposição Histórica da Moderna Pintura Portuguesa”, *O Comércio do Porto*, 12-4-1955, p. 5.
- “Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963. p. 5.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 50.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 12.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- A. S. “Brevíssima nota sôbre um pintor”, *Civilização*, nº 87, marzo, 1936, p. 81.
- *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 105.
- *Catálogo de Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporânea*; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 28-2- 1996, nº 73 . (Motivo: Subasta. Leiria e Nascimento, Lda.)
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, p. 295.
- FRANÇA, José-Augusto; “Arte Portugués”, in *Summa Artis*, t. XXX, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 515.
- FERREIRA, Jaime; “Dominguez Alvarez pintor do velho Porto” *O Tripeiro*, nº 4, Serie nueva, marzo 1982, p. 28.
- GONÇALVES, Rui Mário; “Domingues Alvarez na Galeria Gravura”, *Jornal de Letras e Artes*, 17-4-1963. p. 5.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- MARQUES, Alfredo; “Exposições: Dominguez Alvarez um pintor que não esquece”, *Diário Popular*, 28-3-1963, p. 10.
- “Povoação castellana”, *Pensamento*, nº 88, julio 1937, p. 85.
- SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958, p.
- “Torrelobatón - Espanha”, *Horizonte*, nº 8, 13-6-1942, p. 1.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “O pintor galego Dominguez Alvarez” *O Diabo*, 6-6-1936, p. 3.

OBSERVAÇÃO

- Esta obra fue portada de los catálogos de las exposiciones que se celebraron en Lisboa y en Oporto en 1987 organizadas por la Secretaria de Estado da Cultura.
- En el artículo: A. S. “Brevíssima nota sôbre um pintor”, *Civilização*, nº 87, marzo, 1936, p. 81, aparece con el título *Povoação Galega*. Y en “Povoação castellana”, *Pensamento*, nº 88, julio 1937, p. 85, el título con el que aparece es *Povoação castelhana*.

TÍTULO Cabeça Compostelana / Homem Compostelano / Tipo galego

AÑO 1934 ALTO 43 ANCHO 33

TÉCNICA Óleo/tela

FIRMA Firmado, ángulo inferior derecho.

COLECCIÓN Particular, Oporto.
En 1942 pertenecía a la colección Pinto de Mesquita. En 1951 pertenecía la colección de Eduardo Santos Silva Filho, y con posterioridad se le ha situado en la colección de Carlos Sousa.



EXPOSICIONES - *Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez*, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 25) (nº 17?).
- *IV Exposição de Arte Moderna*. SPN/SNI. Lisboa, 23/12/1939 - 12/1/1940.
- *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*. Oporto, 1942, nº 31.
- *Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura*. Lisboa, 1943, nº 54
- *Alvarez*. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 35)
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 65.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 56.

BIBLIOGRAFIA

- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 133.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 26.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem-Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994. p. 328.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Uma poética de Transfiguração” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 63.
- ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez” *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.
- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 7-6-1936, p. 2.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu” *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.
- “Artes Plásticas. Quarta Exposição de arte moderna no Estudio do S.P.N.”, *Diário de Notícias*, 24-12-1939, p. 4.
- ÁVILA CORCHERO M^a Jesús, “Relaciones de Intercambio Artístico entre España y Portugal. 1940-1950”, *Norba-Arte*, 1994-1995.
- FIGUEIREDO, Tomaz de, “O Pintor Dominguez Alvarez” *Acção*, 18-2-1943. p. 3.
- GOMES, Dórdio; “Recordando Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- GUIMARÃES, Correa d’Oliveira; “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- F.[ernando] de P.[amplona]; “Belas Artes-Malas Artes. O IV Salão de Arte Moderna”, *Diário da Manhã*, 8-1-1940, p. 5.
- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, *Seara Nova*, nº 811, 27-2-1943, p. 239.
- ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (Catálogo), 1997.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 51.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, *Alvarez* (catálogo), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, Raquel Henriques da; “A propósito de Dominguez Alvarez - Para uma arqueologia do Modernismo português”, *Comunicações do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, Eco do Funchal, agosto, 1988. p. 110.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, *Democrácia do Sul*, 4-10-1942. p. 2.

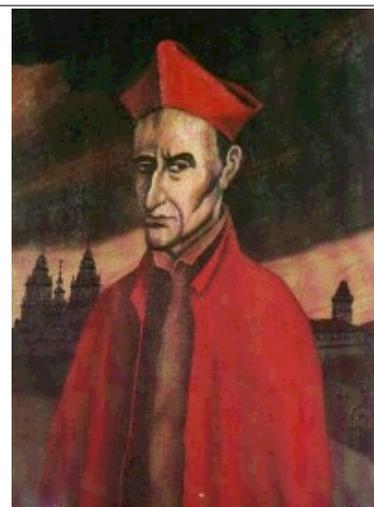
REPRODUCIDO

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura Portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993, p. 85.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Uma poética de transfiguração” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 62.
- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 122.
- “Cabeça compostelana’ óleo de Dominguez Alvarez”, in *Sol Nascente*, nº 15, 15-9-1937 (portada).
- *VII Bienal Internacional de Arte* (catálogo), Pontevedra, agosto, 1986. p. 67

OBSERVAÇÃO

- Muchas veces este cuadro ha aparecido con el título *Homem Compostelano*. No obstante, el título más frecuente es el de *Cabeça Compostelana*, que es con el que fue expuesto por primera vez en 1936 en el Salón Silva Porto (nº 25) y que entonces estuvo tasado en 250 escudos. No obstante también en más de una ocasión ha sido titulado *Tipo galego*, por lo que tampoco podemos descartar, aunque no nos parece probable, que coincida con el que con ese mismo título *Tipo galego* (nº 17), fue expuesto en la citada exposición de 1936 en el Salón Silva Porto, y que entonces estuvo tasado en 300 escudos.
- Esta obra fue portada de la revista *Sol Nascente*, nº 15, 15-9-1937.
- En la IV Exposição de Arte Moderna. SPN/SNI. Lisboa, diciembre de 1939, estuvo tasado en 3000\$00

TÍTULO	O Bispo / Uma figura da Igreja		
AÑO	1933	ALTO	49,7
		ANCHO	38
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	João Menéres Campos (En 1944 ya pertenecía a esta colección)		



- EXPOSICIONES
- *IV Exposição de Arte Moderna*. SPN/SNI. Lisboa, 23/12/1939 - 12/1/1940
 - *Alvarez*. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 34).
 - *Dominguez Alvarez*. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 12).
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 66.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 57.

BIBLIOGRAFIA

- “A IV Exposição de Arte Moderna”, *Jornal de Notícias*, 24-12-1939, p. 5.
- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 133.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “A/Z” in *Alvarez*, Ed. INCM, Lisboa, 1987. pp. 26.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem-Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994. p. 328.
- ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor...” *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, pp. 26 y ss.
- ALMEIDA, Ramos de, “Rodapé de crítica literária” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- *Alvarez*, exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto (Catálogo), Oporto, mayo 1951.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, nº 74, FCG., Lisboa, septiembre 1987. p. 22.
- AURÉLIO, Diogo Pires; “Sugestões, jogos de olhar” in *Alvarez*, Ed. INCM, Lisboa, 1987. p. 15
- ÁVILA CORCHERO, Mª Jesús, “Relaciones de Intercambio Artístico entre España y Portugal. 1940-1950”, *Norba-Arte*, 1994-1995.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu” *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.
- BARRETO, Costa; “Biografia de Arte (Notas críticas)” *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.
- BARROSO, Eduardo Paz; “Era uma vez...” *Jornal de Notícias*, 6-12-2000. p. 38.
- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, in *El Europeo*, 1989, p.98
- CAMPOS, João Menéres, “Um homem sem biografia” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, pp.10-17.
- CLÁUDIO, Mário; “Do lado do Bispo” in *Alvarez*, Ed. INCM, Lisboa, 1987. pp. 18-19.
- FARIA, Óscar; “Alvarez: modernidade sem tempo”, *Público*, 9-8-1997, p. 23.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX*, Bertrand Ed., Lisboa, 1991. p. 295.
- GOMES, Dórdio; “Recordando Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- GONÇALVES, Rui Mário; *A Arte Portuguesa do Século XX*, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998, p. 155.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (Catálogo), 1997.
- LANCHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p.25.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada...” *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951, p. 2.
- “Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963. p. 5.
- PAMPLONA, Fernando; *Diccionario de pintores e escultores portugueses o que trabalharom em Portugal*. Vol. I, 2ª Ed, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1987.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, Ed. INCM, Lisboa, 1987. p.9.
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível” *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- ROCHA, Clara; *Miguel Torga: Fotobiografia*, Publicaciones Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 88.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez” *JL*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, I. Oliveira e, “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 52-53.
- SILVA, I. Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão” *Alvarez* (catálogo), INCM, Lisboa 1987, p.6
- SILVA, I. Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, p. 14.
- SILVA, I. Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, R. H. da; “A propósito de Dominguez Alvarez. Para uma arqueologia do Modernismo português”, *Comunicações do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, ISAPM, Funchal, agosto, 1988. p. 110.
- SILVA, R. H. da; “O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- TORGA, Miguel; “O Bispo”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- TORGA, Miguel; “O Bispo”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p.23
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, pp. 26 y ss.
- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 122.
- BARRETO, Costa; “Biografía de Arte (Notas críticas)”, *O Comércio do Porto*, 23-12-1958. p. 6.
- Calendario de 1969, editado por la Compañía Seguros Mutual (de Oporto).
- GONÇALVES, Rui Mário; *A Arte Portuguesa do Século XX*, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998, p. 154.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira; “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, in *Estrada larga*, (antología de los números especiales del suplemento “Cultura e arte” del periódico *O Comércio do Porto*, sin data).
- ROCHA, Clara; *Miguel Torga: Fotobiografia*, Publicaciones Dom Quixote, Lisboa, 2000, p.89.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- TORGA, Miguel; “O Bispo”, *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.

OBSERVAÇÃO

- En SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958, aparece con el título “Uma figura da Igreja (retrato)- Santiago de Compostela-(Vulgarmente conhecido por *O Bispo*)”. En MONTEIRO, Adolfo Casais; “Alvarez”, *O Comércio do Porto*, 10-11-1953. p. 5., aparece con el pie de página: “Uma figura da Igreja (retrato)- Santiago de Compostela (1933) óleo sobre tela, vulgarmente conhecido por ‘O Bispo’”. En el catálogo de la *IV Exposição de Arte Moderna*. SPN/SNI. Lisboa, diciembre de 1939, aparece como “Uma figura da Igreja (Retrato- Santiago de Compostela).
- Fernando de Pamplona ve en esta obra la influencia de Zuloaga.
- En ROCHA, Clara; *Miguel Torga: Fotobiografia*, Publicaciones Dom Quixote, Lisboa, 2000, p.88. se dice que Miguel Torga escribió el poema “O Bispo”, datado el 8-5-1944, en alusión a este cuadro de Dominguez Alvarez, a raíz de que João Menéres Campos (el poeta presencista João Campos) enviara a Torga una fotografía de la tela, y el poeta se viera reflejado en los marcados trazos del inquisidor castellano representado por el pintor gallego (sic).

TÍTULO	D. Quixote		
AÑO	1934	ALTO	62,5
		ANCHO	39
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa).		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, nº 68.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 62.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 133.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem-Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994. p. 328.
- AURÉLIO, Diogo Pires; “Sugestões, jogos de olhar” in *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 15
- BONET, Juan Manuel; “Álvarez”, *El Europeo*, 1989, p. 98.
- DELARGE, Jean Pierre; *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Ed. Gründ, París, 2001, p. 30.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991. p. 295.
- FRANÇA, José-Augusto; *100 quadros portugueses no século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000, p.72.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- LANCHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, pp. 24-25.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. pp. 7 y 9.
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a exceção irredutível”, *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, *Alvarez* (catálogo), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, p. 14.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 12.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VVAA; *História da arte ocidental e portuguesa das origens ao final do século XX*, Porto Editora, Oporto, 2001, p. 920.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942)” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.

REPRODUCIDO

- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 123.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo, 1987.
- BAPTISTA-BASTOS, “A cor e o silêncio”, *Diário Popular*, 2-5-1987, p. 13.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto; *100 quadros portugueses no século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000, p. 73.
- GONÇALVES, Rui Mario, “Pioneros da Modernidad” in *História da Arte em Portugal*, t. XII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986. p.154.
- LANHAS, Fernando; “Diagrama de Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 24.
- MELO, Alexandre; *Artes plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias*, Ed. Difel, Lisboa, 1998, p. 21.
- VVAA; *História da arte ocidental e portuguesa das origens ao final do século XX*, Porto Editora, Oporto, 2001, p. 920.

OBSERVAÇÃO

TÍTULO Homem da Cartola / Expressão Estranha / Mendigo da Cartola

AÑO 1934 ALTO 50,7
ANCHO 36,7

TÉCNICA Óleo/tela

FIRMA Firmado, ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN Particular, Oporto.
En 1951 y 1957 pertenecía a la colección de Manuel Pinto de Azevedo Júnior



EXPOSICIONES - *Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez*, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 4).
- *Alvarez*. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 36)
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 69.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 63.

BIBLIOGRAFIA

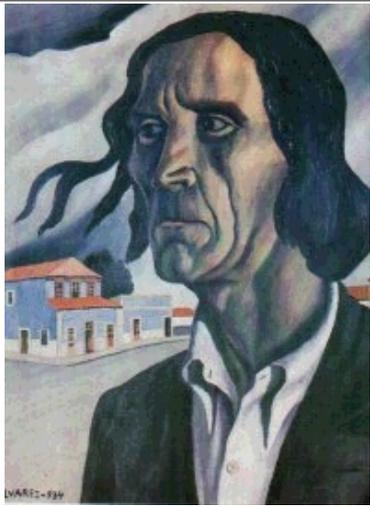
- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, B. Pinto de; *As imagens e as coisas*, Ed. Campo das Letras, Oporto, 2002. p. 133.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; “Dominguez Alvarez” in *O rosto da Máscara. Auto-representação na arte portuguesa* (Catálogo), Centro Cultural de Belem-Fundação das Descobertas. Lisboa, mayo, 1994. p. 328.
- ALMEIDA, B. Pinto de; “Uma poética de Transfiguração” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p.62
- ALMEIDA, Ramos de; “Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 24-5-1951, p. 1.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, diciembre, 1957, p. 29.
- Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto (Catálogo), Oporto, mayo 1951.
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 24.
- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 7-6-1936, p. 2.
- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu” *Diário do Norte*, 22-5-1951, p. 5.
- BARBOSA, Cassiano, “Breve depoimento do Arq. Cassiano Barbosa” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- BARROSO, Eduardo Paz; “Era uma vez... Alvarez parece ter sido, mais do que qualquer outro pintor, o estranho rei de uma história sonâmbula...”, *Jornal de Noticias*, 6-12-2000. p. 38.
- “Domingues Alvarez e o problema das nacionalidades de artistas” *O Primeiro de Janeiro*, 22-4-1942, p.3.
- FARIA, Óscar; “Alvarez: modernidade sem tempo” *Público*, 9-8-1997, p. 23.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Bertrand Ed, Lisboa, 1991. p.295
- GOMES, Dórdio; “Recordando Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- GUIMARÃES, Cláudio Correia de Oliveira, “Um artista Dominguez Alvarez” *O Debate*, 5-2-1953, p. 7.
- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d’Oliveira; “Um grande artista portuense Dominguez Alvarez”, *O Tripeiro*, nº 8, 5ª Serie, ano XII, diciembre 1956, pp. 241-243.
- ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (Catálogo), 1997.
- L., “A evolução da arte de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 23-12-1942, p. 6.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- MOURA, Vasco Graça; “Um Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, Ed. INCM, Lisboa, 1987. p. 5.
- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 20-5-1951. p. 2.
- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- “Obras de Domingos Alvarez na galeria da ‘Gravura’”, *O Primeiro de Janeiro*, 19-3-1963. p. 5.
- PAMPLONA, Fernando de; *Dicionário de pintores e escultores portugueses o que trabalharam em Portugal*. Vol. I, 2ª Ed, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1987.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, Ed. IN-CM, Lisboa, 1987. p.7
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível” *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- RODRIGUES, António; “A Marginalidade de Alvarez” *JL*, nº 251, 27-4-1987, p. 25.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 52y 55
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Alvarez* Ed. IN-CM, Lisboa, 1987. p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987 , p. 14.
- SILVA, Raquel Henriques da; “A propósito de Dominguez Alvarez - Para uma arqueologia do Modernismo português”, *Comunicações do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, Eco do Funchal, agosto, 1988. p. 109.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.
- VIQUEIRA, Miguel; “A luz de Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, Ed. IN-CM, Lisboa, 1987. p. 30.

REPRODUCIDO

- “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3.
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 27.
- *Altitude*. (Boletim de Literatura e Arte). nº 2, Coimbra, Abril 1939. Portada.
- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 124.
- “Alvarez”, *O Independente*, 25-11-1988.
- “Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malogrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- “Dominguez Alvarez em número especial da revista ‘Prelo’”, *Jornal de Noticias*, 25-3-1986.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.
- GUIMARÃES, Corrêa d’Oliveira, “Alvarez igual a Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 28-10-1981.
- MELO, Alexandre; “Dominguez Alvarez. Gal. Almada Negreiros” *Expresso*, 25-4-1987.
- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Evocação de Dominguez Alvarez” *O Primeiro de Janeiro*, 31-1-1945, p. 3.
- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, *O Primeiro de Janeiro*, 3-12-1958, p. 3.
- SERPA, Alberto de; *Alvarez*, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas” *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 43.
- SILVA, José Marmelo e; “Vamos a Coimbra! Todos!” *Jornal de Noticias*, 1-4-1955, p. 6 (Se reproduce la portada de la revista *Altitude*).

OBSERVAÇÃO

- Adolfo Casais Monteiro lo asocia con Renoir y Fernando Pamplona ve en esta obra la presencia de Zuloaga. Esta obra fue portada de la revista *Altitude*, Boletim de Literatura e Arte, nº 2, Coimbra, abril, 1939.
- Cuando fue expuesto en 1936 en el Salón Silva Porto, estuvo tasado en 800 escudos.
- En el artículo “A retrospectiva das grandes obras de Alvarez”, *O Primeiro de Janeiro*, 30-5-1951, p. 3. se dice que el paisaje del fondo “debe de ser Vila Nova de Gaia, teatro donde se exhibe quien sirvió de modelo para el cuadro”. Y es que El Cartola, también conocido como el Cartola de Gaia, era una figura típica y muy conocida de las calles de Oporto. Aficionado al *verdasco* (un tipo de vino muy ácido), este trovador popular canturreaba improvisaciones por las calles para poder vivir, y cuando esto no llegaba, pedía limosna. Era por tanto, un tipo popular de esos que no admira casi nadie, pero al que conoce todo el mundo en el sitio donde vive. No confundir con el poeta Souto Cartola, que en realidad se llamaba José Diogo Souto y a quien, según cuenta Augusto Ferreira (“O poeta portuense Diogo Souto e o ‘Souto Cartola’ seu contemporâneo”, *O Tripeiro*, Nueva serie, año V, nº 9-10, 1986, pp. 263-264), Eduardo Salgado apodó con el sobrenombre de Cartola, por haber tenido una declamación desafortunada en el Teatro Baquet con motivo de una recepción al rey D. Luis, que fue considerada más propia del Cartola de Gaia que de un poeta con aspiraciones.

TÍTULO	Louco			
AÑO	1934	ALTO	47,5	
		ANCHO	36	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa). En 1967 y 1969 pertenecía la colección de Augusto Vieira de Abreu.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Art Portugais</i> (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero 1968, nº 53.</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, noviembre, 1969. nº 80.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 84.</p> <p>- <i>Portuguese Kunst. Schilder-en Beeldhouwkunst van het Naturalisme tot op Heden</i>. Paleis voor Schone Kunsten. Bruselas, octubre/noviembre, 1987. nº 53.</p>			

BIBLIOGRAFIA

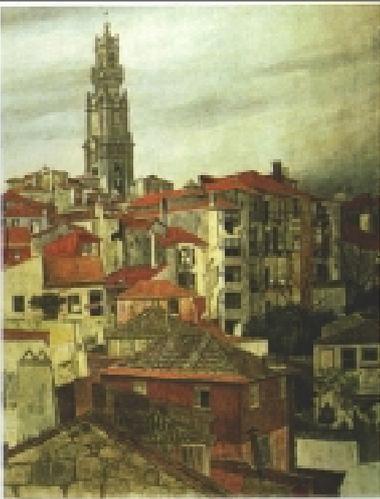
- ANDRADE, Pedro; “Alvarez pintor dionisiaco”, *Colóquio*, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. pp. 21 y 24.
- BARROSO, Eduardo Paz; “Era uma vez... Alvarez parece ter sido, mais do que qualquer outro pintor, o estranho rei de uma história sonâmbula...”, *Jornal de Noticias*, 6-12-2000. p. 38.
- DELARGE, Jean Pierre; *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Ed. Gründ, París, 2001, p. 30.
- GONÇALVES, Rui Mário; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- FRANÇA, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991. p. 295.
- ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (Catálogo), 1997.
- MOURA, Vasco Graça; “Um Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 5.
- PAMPLONA, Fernando; *Dicionário de pintores e escultores portugueses o que trabalharam em Portugal*. Vol. I, 2ª Ed, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1987.
- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível” *Expresso*, 1-5-1987, p. 52.
- PERNES, Fernando; “Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 9.
- SILVA, Isabel de Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, pp. 52 y 55.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Alvarez* (catálogo), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo, 1987, p. 14.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Dominguez Alvarez realidad e evasão”, in *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, p. 6.
- SILVA, Isabel Oliveira e; “Longinquamente, Quixote” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 12.
- SILVA, Raquel Henriques da; “A propósito de Dominguez Alvarez - Para uma arqueologia do Modernismo português”, *Comunicações do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, Eco do Funchal, Agosto, 1988. p. 109.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da *expressão*, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 108.
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.
- VIANA, Teresa Pereira; “Dominguez Alvarez 1906-1942” in *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950*, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.
- VIQUEIRA, Miguel; “A luz de Dominguez Alvarez” in *Alvarez*, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 30.

REPRODUCIDO

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura Portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993, p. 82.
- Alvarez, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 125.
- CLÁUDIO, Mário; “Com Dominguez Alvarez”, *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 37.
- *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções*, (Catálogo) Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. nº 80.
- GONÇALVES, Rui Mário; *A Arte Portuguesa do Século XX*, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998, p. 50.
- GONÇALVES, Rui Mario; *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- “Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Os livros do mês”, *JL Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 251, 27-4-1987, p. 11.
- *Nova Enciclopédia Larousse* (Vol.2), Círculo de Leitores, 1997, p.346.
- *O grande livro dos portugueses*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990.
- “Regreso do fundo do tempo”, *Diário Popular*, 2-5-1987 (Suplemento “Sábado Popular”), p. 1.
- SANTOS, David; *1900-1940, Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado* (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2001. p. 26.
- SILVA, Isabel Oliveira e; Alvarez, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 125.
- SILVA, Raquel Henriques da; “O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do Modernismo” in *Panorama Arte Portuguesa no século XX* (Coord. Fernando Pernes), Ed. Campo das Letras-Fundação Serralves, Oporto, 1999. p. 107.F
- SILVA, Raquel Henriques da; “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas” in *História da Arte Portuguesa*, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 386.
- VVAA, *Nas margens da palavra*. 8º ano de escolaridade. Ed. Livraria Arnado, 1989.

OBSERVAÇÃO

- Fernando Pamplona ve en esta obra la presencia de Zuloaga
- En *O grande livro dos portugueses*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990, aparece erróneamente datado en 1943.
- En el catálogo *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções*, Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, noviembre, 1969, nº 80, aparece como “O Louco”, óleo/lona, 37 x 40 cm. Col. Augusto Vieira de Abreu”.
- En el catálogo de la exposición *Art Portugais* (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, del 30 de enero al 25 de febrero, 1968, aparece con las medidas 48 x 37 centímetros.
- Es una de las pintura que se utiliza para ilustrar las tapas del libro de GONÇALVES, Rui Mário; *A Arte Portuguesa do Século XX*, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998.
- Fue portada del catálogo-libro que se publicó con motivo de la doble exposición de 1987, Alvarez (Coor. Isabel Oliveira e Silva), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

TÍTULO	Clérigos / Torre dos Clérigos / Motivo do Pôrto / Igreja dos Clérigos.		
AÑO	1932	ALTO 118	
		ANCHO 77	
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA			
COLECCIÓN	Desconocida. Al menos entre 1951 y 1965 esta obra perteneció a la colección del Dr. José da Silva Braga.		
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 1). - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942. - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943. - <i>Como alguns artistas viram o Porto. Exposição Documental e artística.</i>, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Oporto, del 20 de febrero al 20 de marzo de 1951, nº 55-A. - “Arte Portuguesa 1550-1950”, Museo Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro, 1965. - <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i>, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997. 		
BIBLIOGRAFIA	<ul style="list-style-type: none"> - ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 28. - ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Dominguez Alvarez no Salão Silva Porto”, <i>Jornal de Notícias</i>, 19-11-1942, p. 3. - ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2. - “Arte: exposição Dominguez Alvarez”, <i>O Comércio do Porto</i>, 12-6-1936, p. 6. - “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, <i>O Comércio do Porto</i>, 18-11-1942, p. 4. - BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, <i>A Voz</i>, 9-6-1936, p. 4. - FIGUEIREDO, Tomaz de, “O Pintor Dominguez Alvarez”, <i>Acção</i>, 18-2-1943. p. 3. ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in <i>IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i> (Catálogo), 1997 - ISIDORO, Jaime; “Quanto vale um quadro”, <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 32. 		

REPRODUCIDO

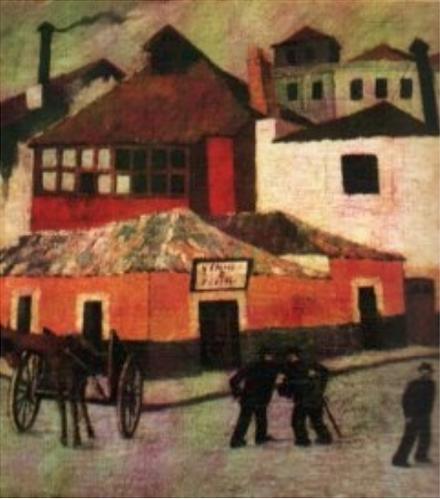
- ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista”, *Eva*, nº 1031, diciembre 1957, p. 28.
- “Arte. Exposição Dominguez Alvarez”, *Jornal de Notícias*, 10-6-1936, p. 2.
- “Clérigos”, *Jornal de Notícias*, 25-8-1936, p.
- *Como alguns artistas viram o Porto*, (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951.
- “Pintores modernos. Motivo do Pôrto (Igreja dos Clérigos)”, *Pensamento*, nº 90, septiembre 1937, p. 18.
- “Torre dos Clérigos”, *O Diabo*, 31-1-1936.

OBSERVAÇÃO

- Con esta obra, y con el título *Torre dos Clérigos—Oporto*, es con la que Dominguez Alvarez pensaba participar en la Exposición de Arte Gallega que se iba a celebrar en Oporto en abril de 1935 y que finalmente no llegó a celebrarse. Este óleo fue expuesto por primera vez en 1936 y estaba tasado en 4.500 escudos.
- En ALMEIDA, Ramos de; “Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista.”, *Eva*, Año 32, nº 1031, diciembre 1957, p. 28, aparece con el título *Porto*, y el siguiente pie de foto: “Esta tela de Alvarez, una magnífica perspectiva de caserío viejo con los Clérigos al fondo, fue pintada en 1932”.
- En el catálogo de la exposición *Como alguns artistas viram o Porto*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Oporto, 20 de febrero a 20 de marzo de 1951, nº 55-A, aparece con las medidas 1,22m x 0,93m. En la exposición *Arte Portuguesa 1550-1950*, Museo Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro, 1965, esta obra fue expuesta con el título *O Porto*, y se le daban las medidas de 1,18 x 0,86 metros.
 - Jaime Isidoro, en ISIDORO, Jaime; “O Pintor Dominguez Alvarez”, in *IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (Catálogo), 1997, le da las siguientes medidas: 123 x 94 centímetros, y cuenta que según le dijo el pintor Mendes da Silva, Dominguez Alvarez lo realizó para demostrar que sabía dibujar.

TÍTULO	S/Título		
AÑO	1934	ALTO 30	
		ANCHO 49,5	
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo superior izquierdo		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Guilherme de Castilho, Lisboa		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 43.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 33.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- PALMEIRO, Fátima; "Paulo Castilho: 'sem título' de Domingos Alvarez (um quadro da minha vida)", <i>Semanario</i>, 28-7-1990. p. 15.</p>		
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel de Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 93.</p> <p>- "Alvarez na Casa de Serralves", <i>Diário de Notícias</i>, 16-7-1987, p. 56.</p> <p>- ANDRADE, Pedro; "Alvarez, pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, nº 74, septiembre 1987, p. 23.</p> <p>- BAPTISTA-BASTOS, "A cor e o silêncio", <i>Diário Popular</i>, 2-5-1987, pp. 12-13.</p> <p>- BARROSO, Eduardo Paz; "Era uma vez... Alvarez parece ter sido, mais do que qualquer outro pintor, o estranho rei de uma história sanâmbula...", <i>Jornal de Notícias</i>, 6-12-2000. p. 38.</p> <p>- CARNEIRO, Eduardo Guerra; "Abril exposições mil", <i>Diário Popular</i>, 8-4-1987, p. 21.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p> <p>- "Dominguez Alvarez na Almada Negreiros", <i>O Diabo</i>, 14-4-1987 (suplemento "Diabíssimo", p. 9)</p> <p>- "Exposições", <i>Diário de Lisboa</i>, 9-4-1987, p. 21.</p> <p>- "Lisboa e Porto inauguram sete exposições", <i>Correio da Manhã</i>, 9-4-1987, p. 14.</p> <p>- LISTOPAD, Jorge; "Secos e molhados", <i>Diário de Notícias</i>, 11-7-1987, p. 56.</p> <p>- "O Grande Porto: na Casa de Serralves", <i>O Diabo</i>, 7-7-1987, p. 12</p> <p>- PALMEIRO, Fátima; "Paulo Castilho: Sem título de Domingos Alvarez. (um quadro da minha vida)", <i>Semanário</i>, 28-7-1990, p. 15.</p> <p>- PINHARANDA, João; "Exposições: Dominguez Alvarez" <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i>, nº 250, de 20-4-1987, p. 21.</p> <p>- "Pintura de Alvarez no Porto", <i>JL Jornal das Letras, Artes e Ideias</i>, nº 261, 6 a 12 de julio de 1987, p. 2.</p> <p>- "Pintura de Dominguez Álvarez", <i>Diário de Lisboa</i>, 20-4-1987, p. 25.</p> <p>- "Retrospectiva de Dominguez Alvarez e Património da União de Bancos", <i>Jornal de Notícias</i>, 2-7-1987, p. 11.</p> <p>- "SEC recorda pintura de Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 15-4-1987.</p>		
OBSERVAÇÃO	<p>Con la reproducción de este cuadro fueron publicadas en la década de los ochenta una serie de postales editadas por la Secretaria de Estado da Cultura</p>		

TÍTULO	Figuras		
AÑO	No datado	ALTO 39,5	
		ANCHO 32,6	
TÉCNICA	Carboncillo y guache/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa). Al menos entre 1951 y 1958 esta obra perteneció a la Col. Alberto Correia.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 20)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 28).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 67.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 58.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 123.		
OBSERVACIÓN	<p>Esta obra se trata en realidad de una copia bastante fiel de un detalle de <i>El Expolio</i> de El Greco. Concretamente un fragmento de la parte superior derecha, en el que de entre los varios rostros situados detrás de la cabeza de Jesucristo, se individualiza uno, ataviado de gorguera y sombrero, que extrañamente no mira a Cristo, sino que nos mira a nosotros, los que contemplamos el cuadro, a la vez que nos apunta con el dedo. <i>El Expolio</i> fue pintado por El Greco en torno a 1577, por encargo del Cabildo de la Catedral de Toledo, para colocarlo en el vestuario de la sacristía. Aunque de esta obra existen casi veinte versiones entre originales, obras de taller y copias de escuela, con toda probabilidad Dominguez Alvarez pinto <i>Figuras</i> teniendo presente la obra primera y principal de El Greco, la cual debió conocer y admirar detenidamente en su emplazamiento original, en la catedral de Toledo, durante su visita a esta ciudad en 1932.</p>		

TÍTULO	Vinhos e Petiscos / Praça dos Povoeiros		
AÑO	No datado	ALTO 90	
		ANCHO 83	
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Mario Basto, Oporto. Al menos hasta 1958 perteneció a la colección del arquitecto J. E. Correia de Barros		
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem</i>. Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 32). - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 34. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 31. - <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i>, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997. 		
BIBLIOGRAFIA	<ul style="list-style-type: none"> - ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21. - [Bayard] "Ars Luza (XLIV). A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino e Dominguez Alvarez", <i>A Voz</i>, 5-5-1930, p. 3. - ISIDORO, Jaime; "O Pintor Dominguez Alvarez", in <i>IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira (Catálogo)</i>, 1997. - "Um recanto desaparecido da Praça dos Povoeiros, pintado por Dominguez Alvarez", <i>O Tripeiro</i>, 6ª serie, nº 4, 1968, pp. 113. 		
REPRODUCIDO	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 84. - "Um recanto desaparecido da Praça dos Povoeiros, pintado por Dominguez Alvarez", <i>O Tripeiro</i>, 6ª serie, nº 4, 1968, pp. 113. 		
OBSERVACIÓN	<p>La taberna dibujada por Dominguez Alvarez es el antiguo restaurante Ribeiro, que estaba situado en la Plaza de los Povoeiros, donde actualmente se levanta el edificio de Santo André, entre las calles de Santo André y Santo Idelfonso. Formaba parte de un conjunto de casas de apariencia modesta y construcción tradicional, que fueron demolidas en abril de 1952. Aquel restaurante Ribeiro era muy popular, sobre todo porque daba comidas baratas. Era muy frecuentado por estudiantes y artistas, y, como estaba abierto hasta altas horas, fue lugar de reunión y de tertulia. Se dice que Dominguez Alvarez, como otros muchos estudiantes de Bellas Artes ya que estaba cerca de la Escuela, fue un visitante asiduo y de ahí que decidiera pintarlo en torno a 1930.</p> <p>El cuadro fue regalado por Dominguez Alvarez a su condiscípulo el arquitecto J. E. Correia de Barros, en cuya colección estuvo al menos hasta 1968.</p> <p>En el catálogo de <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 31. aparece con las medidas 90,5 x 82,5.</p> <p>Sara Afonso tiene un cuadro titulado <i>Casas e varinas (Antigo Largo do Rato)</i> (0,43 x 0,40) donde se puede ver el mismo rótulo:inhos e petiscos.En "Um recanto desaparecido da Praça dos Povoeiros, pintado por Dominguez Alvarez", <i>O Tripeiro</i>, 6ª serie, año VIII, nº 4, 1968, pp. 113, aparece con el título <i>Praça dos Povoeiros</i>.</p>		

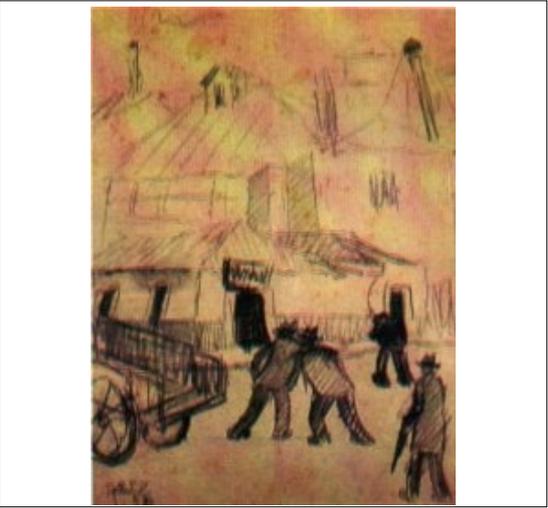
TÍTULO Vinhos e Petiscos (esbozo)

AÑO Datado **ALTO** 21
ANCHO 15

TÉCNICA Lápiz/papel

FIRMA Firmado, ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN Cunha Leão, Oporto



EXPOSICIONES

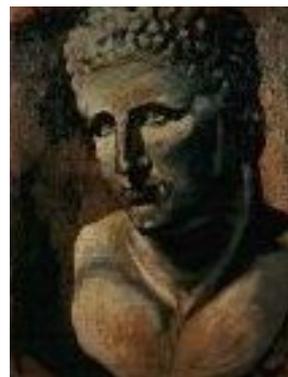
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 85.
- ANDRADE, Pedro; "Alvarez, pintor dionisíaco", *Colóquio*, nº 74, septiembre 1987, p. 24.

OBSERVACIÓN

Otras obras

TÍTULO	Academia		
AÑO	No datado	ALTO	63,5
		ANCHO	48,9
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Ricardino Artur de Vasconcelos Baptista, Oporto		



EXPOSICIONES

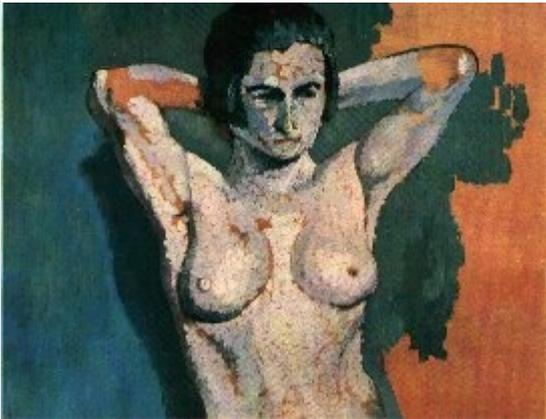
BIBLIOGRAFIA

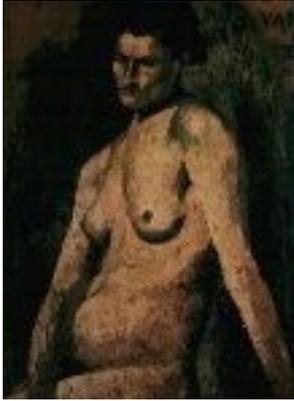
REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 56.

OBSERVACIÓN

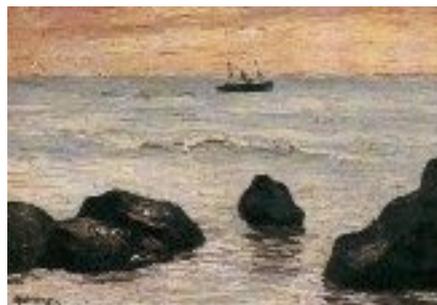
TÍTULO	Combate de Centauros e Lapitas			
AÑO	No datado	ALTO	120	
TÉCNICA	Óleo /tela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 56.			
OBSERVACIÓN	Prueba escolar. En los archivos de la Facultad de Bellas Artes de Oporto se dice que dice de esta obra que se encuentra en mal estado de conservación.			

TÍTULO	Cena Mitológica (Centauros)			
AÑO	No datado	ALTO	33,5	
		ANCHO	43	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 56.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Busto Feminino			
AÑO	No datado	ALTO	26	
		ANCHO	40,6	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	Firmado, parte inferior			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 3. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 94.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 57.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Nu			
AÑO	No datado	ALTO	63	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo superior derecho			
COLECCIÓN	João Soromenho, Lisboa (En 1951 se expone un "Nu" perteneciente a la col. Adolfo Casais Monteiro)			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez na Coleção de Adolfo Casais Monteiro</i> , Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 57.			
OBSERVACIÓN	Buscar si este perteneció a la colección A. Casais Monteiro			

TÍTULO	Marinha		
AÑO	No datado	ALTO	15
		ANCHO	22
TÉCNICA	Óleo/madera		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 58.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

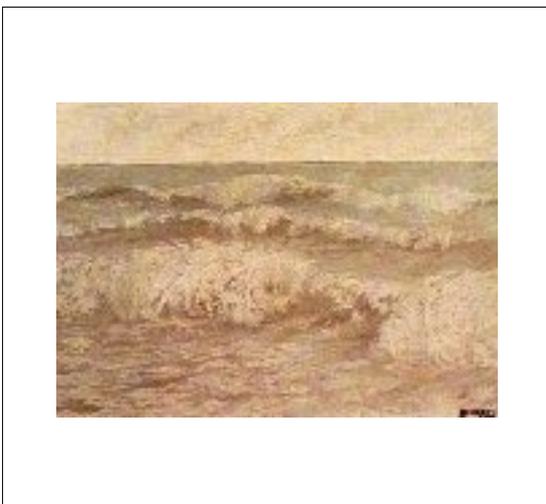
TÍTULO	Marinha			
AÑO	No datado	ALTO	13	
		ANCHO	19,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo infeior derecho			
COLECCIÓN	Ricardo Artur de Vasconcelos Baptista			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 7.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 58.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	13	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, parte inferior derecha			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 58.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	1929	ALTO	33,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo infeior izquierdo			
COLECCIÓN	Inês Burmester			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 5.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 4.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 58.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	no datado	ALTO	31,2	
		ANCHO	38,7	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo infeior derecho			
COLECCIÓN	José Domingues			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 6. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 9.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 59.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Marinha		
AÑO	No datado	ALTO	14
		ANCHO	19,5
TÉCNICA	Óleo/madera		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Particular		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 59.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	13	
		ANCHO	18.5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Ricardino Artur de Vasconcelos			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 10.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 59.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO Paisagem

AÑO 1927 ALTO 26
ANCHO 31

TÉCNICA Óleo/tela

FIRMA Firmado, ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 4.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 3.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 59.

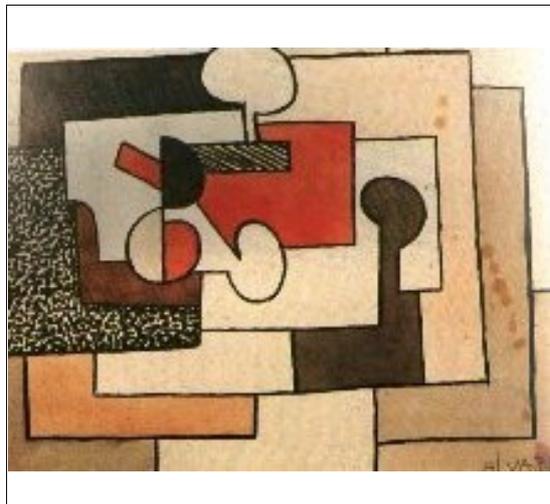
OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudos (Página de álbum)		
AÑO	1927	ALTO <input type="text"/>	
		ANCHO <input type="text"/>	
TÉCNICA	lápiz e lápiz de color/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Antonio Maximiniano da Silva, Oporto		
EXPOSICIONES	 		
BIBLIOGRAFIA	 		
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 60.		
OBSERVACIÓN	 		

TÍTULO	Estudos (Página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	lápiz e acuarela/papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Antonio Maximiniano da Silva, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 60.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Estudos (Página de álbum)			
AÑO	1927	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	lápiz y lápiz de color/papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Antonio Maximiniano da Silva, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 60.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Guache Cubista (esbozo)		
AÑO	No datado	ALTO	14,6
		ANCHO	19,2
TÉCNICA	Tinta de china y guache/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 60.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Guache Cubista (esbozo)		
AÑO	No datado	ALTO	26
		ANCHO	18
TÉCNICA	Tinta de china y guache/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 8.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 60.

OBSERVACIÓN

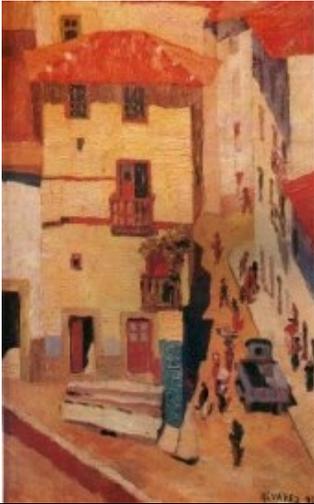
TÍTULO	Paisagem com animais (esbozo)			
AÑO	No datado	ALTO	31,5	
		ANCHO	38,5	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Armando Alves, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA	<p>- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Renascença</i>, nº 280, 15-11-1942, p. 15.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 61. -Jornal de Noticias, 3-9-1940 - <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p.12</p>			
OBSERVACIÓN	Fue la obra con la que se tituló, obteniendo con ella la máxima puntuación de veinte valores			

TÍTULO	Paisagem com animais (esbozo)			
AÑO	No datado	ALTO	22,1	
		ANCHO	32	
TÉCNICA	acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA	- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Renascença</i> , nº 280, 15-11-1942, p. 15.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 61.			
OBSERVACIÓN	Fue la obra con la que se tituló, obteniendo con ella la máxima puntuación de veinte valores			

TÍTULO	Aspecto da Sé do Porto / Rua de Pena Ventosa			
AÑO	1928	ALTO	50	
		ANCHO	21,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado			
COLECCIÓN	Museo Nacional de Soares dos Reis, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Como alguns artistas viram o Porto. Exposição Documental e artística.</i>, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Oporto, 20 de febrero a 20 de marzo de 1951, nº 35.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 10.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 6.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- PAMPLONA, Fernando de; "Belas-Artes, Malas-Artes. 'Como alguns artistas viram o Porto' notável exposição de pintura na Biblioteca Pública da capital do Norte", <i>Diário da Manhã</i>, 5-3-1951, p. 3.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 62.</p> <p>- La reproducción de un detalle de este cuadro está a la venta en el MNSR como divisor de páginas.</p> <p>- <i>Como alguns artistas viram o Porto</i>, (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Según información aportada por el propio Museo Nacional Soares dos Reis el cuadro fue comprado por esta institución en 1944.</p> <p>La reproducción de un detalle de este cuadro está a la venta en el MNSR como divisor de páginas.</p> <p>En el catálogo de la <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 6, aparece con las medidas 24,6 x 21.</p>			

TÍTULO	Uma nesga da Victória			
AÑO	1928	ALTO	48,4	
		ANCHO	17,2	
TÉCNICA	lápiz/papel			
FIRMA	Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro			
EXPOSICIONES	- <i>"O PORTO" Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore</i> , Cooperativa Árvore, Oporto, del 7 a 21 de Febrero de 1984. (nº 50).			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 62. - <i>"O PORTO" Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore</i> (Catálogo), Árvore, Oporto, 1984.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Rua da Victória / Torre da Victoria			
AÑO	1928	ALTO	25,2	
		ANCHO	15,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES	- <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i> , Ateneo Comercial do Porto, Oporto, del 28 de enero 6 de febrero de 1931.			
BIBLIOGRAFIA	- “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferência”, <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29-1-1931, p. 4.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 62.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Ruela (Oporto)			
AÑO	1928	ALTO	15	
		ANCHO	26,4	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Armenio Losa, Oporto (1951, 1958, 1987)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 3)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 34).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galería Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 11.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 7.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 63.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galería Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, aparece datado en 1929.</p> <p>En el catálogo de la exposición: <i>Dominguez Alvarez</i>. Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura, Oporto, julio, 1987. Nº 7, aparece datado en 1929.</p>			

TÍTULO	S/Titulo		
AÑO	No datado	ALTO	15
		ANCHO	11
TÉCNICA	Dibujo, lápiz/papel		
FIRMA	Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

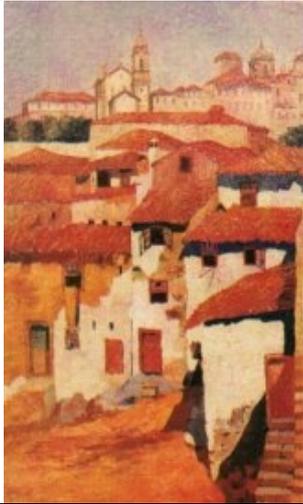
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 63.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

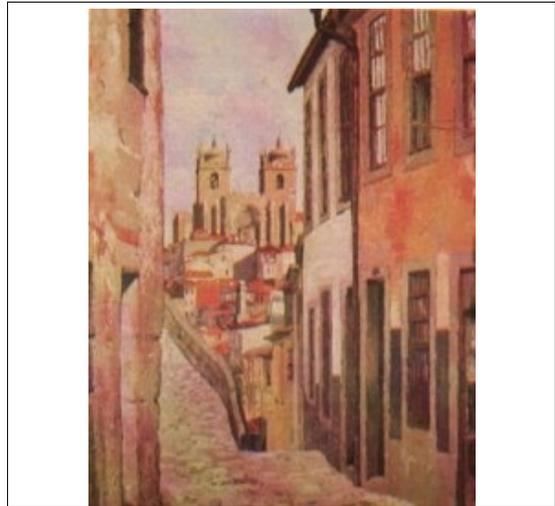
TÍTULO	Ruela (esbozo, página álbum)			
AÑO	1927	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Dibujo, lápiz/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 63.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Vista do Pinhal (Oporto) / Viela do Pinhal			
AÑO	1928	ALTO	35,9	
		ANCHO	16	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado			
COLECCIÓN	Particular (Oporto 1987) (Col. Manuel Pinto de Azevedo Junior en 1951) (Adquirido por Manuel de Azevedo en 1931). Pertenece a la colección de Manuel Pinto de Azevedo Junior desde 1931.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i>, Ateneo Comercial do Porto, Porto, 28-1-1931 al 6-2-1931.</p> <p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 4)</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 12.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 8.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 63.</p> <p>- L., "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942, p. 6.</p> <p>- SERPA, Alberto de, <i>Alvarez</i>, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa, 1958.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Este cuadro fue vendido a Manuel de Azevedo en la <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i>, Ateneo Comercial do Porto, Oporto, 28-1-1931 al 6-2-1931, según información aparecida en el <i>Comércio do Porto</i> 4-2-1931.</p>			

TÍTULO	Paisagem do Porto (Lapa) / Traseiras de S. Bento da Vitoria.			
AÑO	No datado	ALTO	22,1	
		ANCHO	32	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado. Ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular, Oporto. En 1942 pertenecía a la Colección de Manuel Pinto de Azevedo Junior.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, noviembre 1942 (nº 326, Velho Burgo - Porto).</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Lisboa, febrero 1943.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- F. de P. [Fernando de Pamplona], "Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez", <i>Diário da Manhã</i>, 10-2-1943, p. 3.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 64.</p> <p>- En calendario de 1969, editado por la Compañía de Seguros Mutual (do Porto) (Aparece con el título "Traseiras de San Bento de la Victoria")</p> <p>- "Dominguez Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 1-12-1942, p. 8.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	S/Título (Paisagem)			
AÑO	1928	ALTO	36,7	
		ANCHO	23,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo.			
COLECCIÓN	Tomásia Perdigão (1987), Lisboa. Vendido no leilão da Leiria e Nascimento, em 7-4-1989, por 7.150 contos.			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 81.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 64. - <i>Artes & Leilões</i> , Ano 2, nº 7, Diciembre-enero 1990-1991. p.114			
OBSERVACIÓN	En el catálogo de la exposición: <i>Dominguez Alvarez</i> . Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura. Oporto, julio, 1987 . nº 81, aparece como no datado. Vendido en la subasta de Leiria e Nascimento, el 7-4-1989, por 7.150.000 de escudos, lo que le valió ser durante mucho tiempo, uno de los veinte cuadros más caros de Portugal, de acuerdo con las estimaciones realizadas por la revista especializada <i>Artes & Leilões</i> .			

TÍTULO	Sé do Porto		
AÑO	No datado	ALTO	40
		ANCHO	32
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		

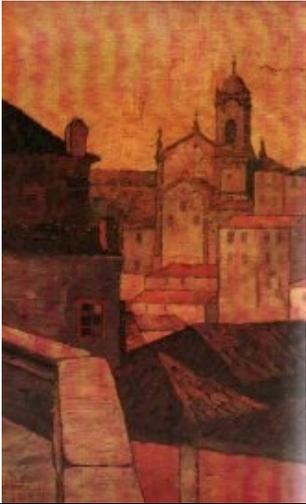


EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

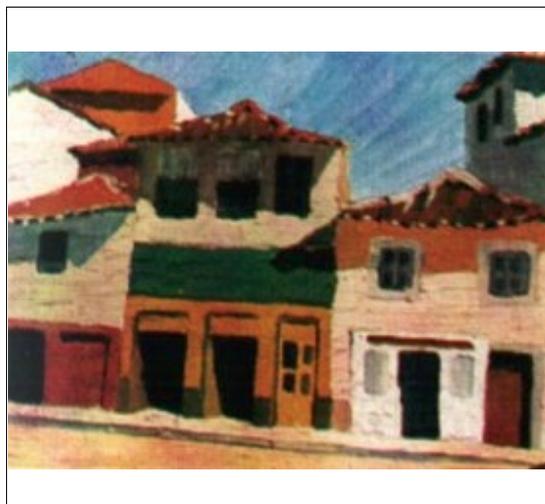
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 64.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Paisagem do Porto			
AÑO	1929	ALTO	30,2	
		ANCHO	19	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Vizela			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 13.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 64.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Casario com roupa a secar			
AÑO	1929	ALTO	33,5	
		ANCHO	25,2	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 14. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 1.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 65.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En las exposiciones: <i>Dominguez Alvarez</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987 y <i>Dominguez Alvarez</i> Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, Oporto, julio, 1987, aparece con una altura de 32,5</p>			

TÍTULO	Santo Ildefonso (Oporto)		
AÑO	No datado	ALTO	18
		ANCHO	22
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Carlos Ribeiro, Lisboa		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 89.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 65.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	17,7
		ANCHO	22,3
TÉCNICA	Acuarela/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Desconocida		
	En 1987 pertenecía a la Galería Nazoni (Oporto)		

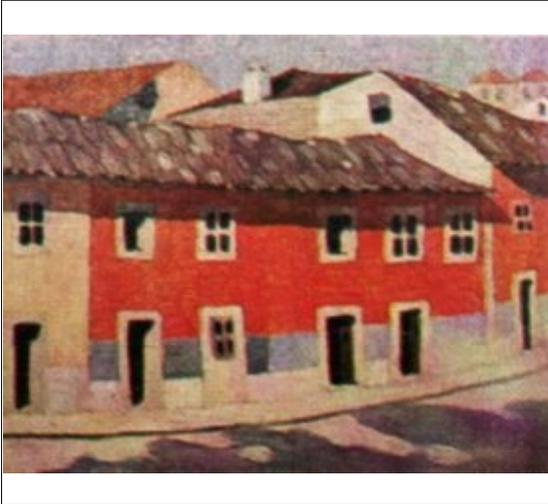


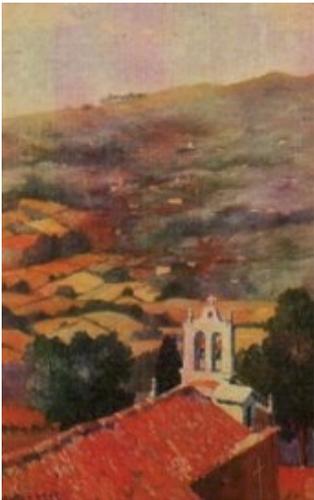
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

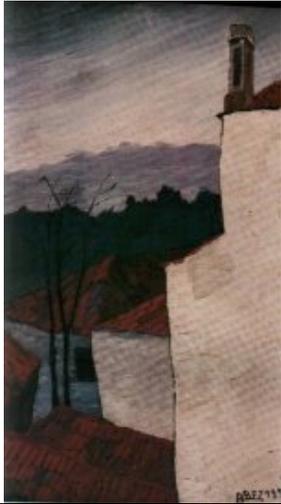
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 65.
-------------	--

OBSERVACIÓN	Esta obra fue subastada por Leiria & Nascimento entre el 6 y el 8 de abril de 1989, con un precio de partida estimado entre 400.000 a 600.000 escudos.
-------------	--

TÍTULO	S/Título			
AÑO	1930	ALTO	44,6	
		ANCHO	53,8	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro			
EXPOSICIONES	- IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Vila Nova de Cerveira, agosto 1997.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 65.			
OBSERVACIÓN	Una obra muy similar a ésta, pero no idéntica, fue subastada por Leiria & Nascimento el 28 de febrero de 1996. Tenía el título <i>Casario</i> , pintura a óleo sobre tela, colada em cartón, de 0,14 m (alto) por 0,195 ancho, y partió con un precio de salida de 800.000/1.200.000 escudos.			

TÍTULO	Campanario			
AÑO	1929	ALTO	43,6	
		ANCHO	27,6	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 66.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Telhados			
AÑO	1929	ALTO	31,2	
		ANCHO	22,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto En 1951 pertenecía a la Col. Dr. Adolfo Casais Monteiro en 1951.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem.</i> Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 6). - <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 9). - <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 8). - <i>Exposição Dominguez Alvarez na Coleção de Adolfo Casais Monteiro</i>. Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 86.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto" <i>A Voz</i>, 9-6-1936, p. 4.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 66.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En el catálogo de la exposición: <i>Dominguez Alvarez</i>. Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura. Oporto, julio, 1987. Nº 86, aparece como no datado y con las medidas 31,2 x 27,5 cm. Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936 con el número 9 y estuvo tasada en 500 escudos.</p>			

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	1929	ALTO	42,6	
		ANCHO	24,2	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>A Terra e o Homem</i>. Exposición itinerante organizada por el Servicio de Exposiciones y Museografía y el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian. 1989. nº 14.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 82.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 67.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 97</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p> <p>- <i>A Terra e o Homem</i>. (Catálogo), Exposición itinerante organizada por el Servicio de Exposiciones y Museografía y el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian. 1989, nº 14.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>- En el catálogo de la exposición <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, nº 82, aparece con las medidas 42,5 x 25 centímetros. En el Catálogo de la Exposición: <i>A Terra e o Homem</i>. Exposición itinerante organizada por el Servicio de Exposiciones y Museografía y el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, 1989, nº 14, aparece como <i>Pintura</i>, 1929. Óleo/madera colada s/Tela, 43 x 25 cm.</p>			

TÍTULO	Fábricas			
AÑO	No datado	ALTO	41	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 75.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 68. - BONET, Juan Manuel; "Álvarez" in <i>El Europeo</i>, ¿1989?, p.99. (Debería comprobar)</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Fabricas, esbozo, página de álbum		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Manuel de Brito, Cascais		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 68.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

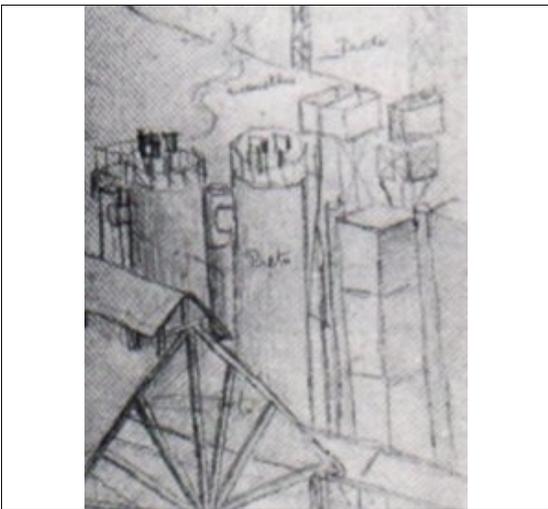
TÍTULO Fabricas, (esbozo, página de álbum)

AÑO No datado

TÉCNICA Lápiz/papel

FIRMA No firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto

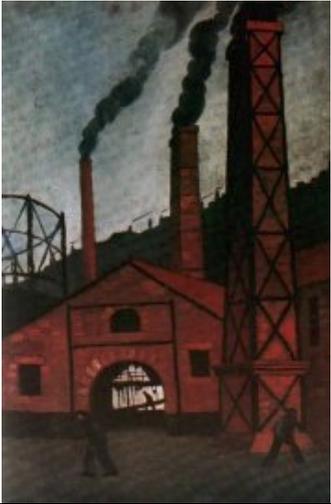


EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 68.

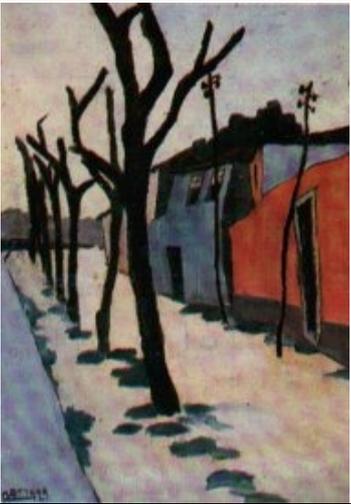
REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Fábricas / Chamines			
AÑO	1929	ALTO	86	
		ANCHO	57,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987. nº 17</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 12.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 69.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- Calendario de 1969, editado por la Compañía de Seguros Mutual (de Oporto).</p> <p>- <i>Exposição: Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p> <p>- PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a exceção irreductível", <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 52.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Chaminé de Fabrica			
AÑO	1930	ALTO	43,3	
		ANCHO	32	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Miguel Veiga, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987. nº 15</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 14.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 69.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Ribeira			
AÑO	1929	ALTO	35	
		ANCHO	40,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Inês de Burmester, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 18. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 17.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 69.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En los catálogos de las exposiciones <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987 y <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa de Serralves, Oporto. julio, 1987, aparece con una altura de 33 cm.</p>			

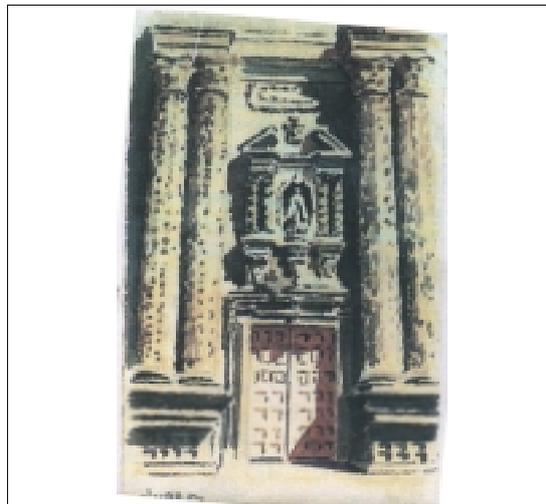
TÍTULO	Paisagem			
AÑO	1929	ALTO	40	
		ANCHO	26,7	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 97</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 80.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 70.</p> <p>- RODRIGUES, Antonio; "A Marginalidade de Alvarez", <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i>, nº 251, de 27-4-1987, p. 1.</p> <p>- PINHARANDA, João; "Exposições: Dominguez Alvarez" <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i>, Ano VII, nº 250, de 20 a 26 de abril de 1987, p. 21.</p>			
OBSERVACIÓN	Esta obra formó parte de la portada del nº 251 del <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i> (27-4-1987).			

TÍTULO	Casario			
AÑO	No datado	ALTO	18,5	
		ANCHO	13	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Walid Saad, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 20. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 22.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 70.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la exposición <i>Dominguez Alvarez</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, apareció con el título <i>Paisagem</i>.</p>			

TÍTULO	Vista de aldeia com serra			
AÑO	No datado	ALTO	18	
		ANCHO	28	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida. Antigua colección Jorge de Brito			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 774; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 13 al 16 de febrero de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 119); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 13 al 16 de febrero de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 13 al 16 de febrero de 1995 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.800.000/2.500.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	S/Título			
AÑO	No datado	ALTO	27	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No firmado.			
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la Galería Nazoni.			
EXPOSICIONES	<p>Antigüedades, pintura, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 1 y 2 de mayo de 1995. Motivo LEILÃO</p> <p>Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 11-10-1994. Motivo LEILÃO</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (nº 723); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 784); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 13 al 14 de febrero de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 90, nº 723); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 784); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 13 al 14 de febrero de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Obra atribuida a Dominguez Alvarez</p> <p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 12 al 14 de octubre de 1994, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Santiago de Compostela		
AÑO	No datado	ALTO	21,8
		ANCHO	13,9
TÉCNICA	Acuarela/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Desconocida		



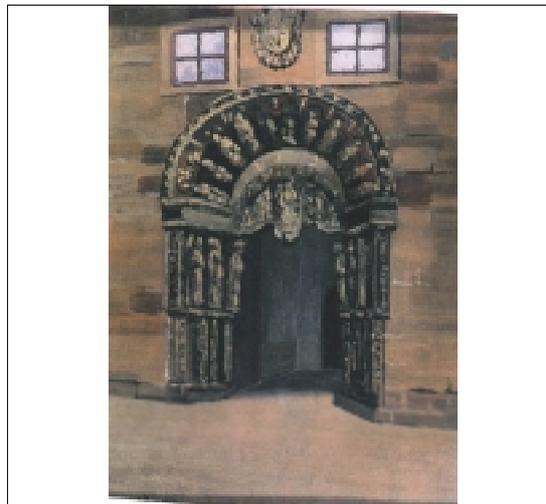
EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* nº 191; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 al 30 de junio de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 45, nº 191); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 al 30 de junio de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 al 30 de junio de 1994, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 200.000/300.000 escudos.

TÍTULO	Pórtico		
AÑO	No datado	ALTO	28
		ANCHO	20
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* nº 192; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 al 30 de junio de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 45, nº 192); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 al 30 de junio de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 al 30 de junio de 1994, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 300.000/500.000 escudos.

TÍTULO	Se do Porto (O Largo do Eirado)		
AÑO	No datado	ALTO	38
		ANCHO	29
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Desconocida		

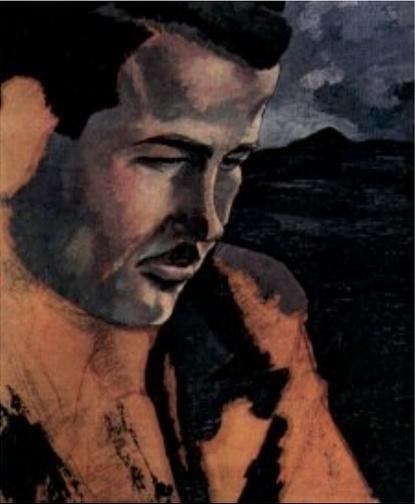


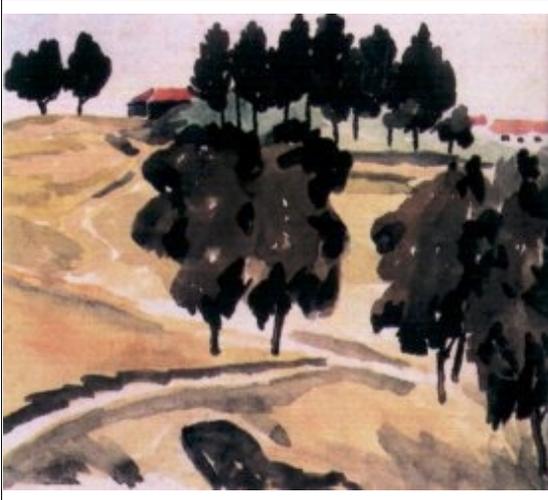
EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* nº 714; Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

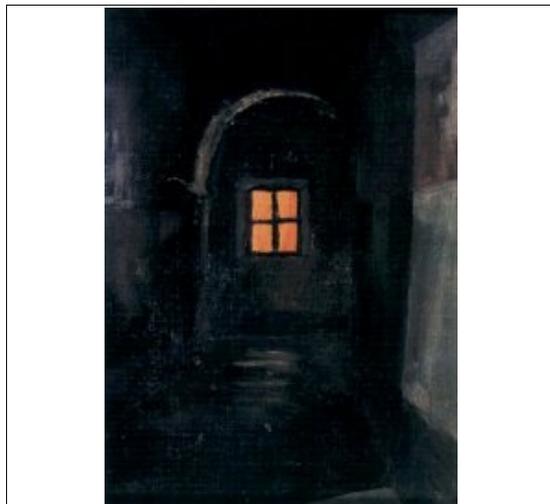
REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 88, nº 714); Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda, del 12 al 14 de octubre de 1994, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.000.000/1.500.000 escudos. Este mismo cuadro, con el título *Torres da Sé e casas em primeiro plano (Porto)* había sido subastado por la Casa Soares Mendonça el 5 de diciembre de 1988, y entonces fue adjudicado por 400.000 escudos.

TÍTULO	Cabeça de homem			
AÑO	No datado	ALTO	45	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>De Columbano aos nossos dias</i> Galería de Arte do Casino do Estoril-Galería Nasoni, Estoril, junio 1988.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 731; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 13 al 14 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>De Columbano aos nossos dias</i> Galería de Arte do Casino do Estoril-Galería Nasoni, Estoril, junio 1988.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 101, nº 731); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 13 al 14 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Obra atribuida a Dominguez Alvarez. Estuvo expuesta para venta en el certamen <i>Columbano aos nossos dias</i> Galería de Arte do Casino do Estoril-Galería Nasoni, Estoril, junio 1988. En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 13 al 14 de marzo de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 120.000/180.000 escudos y en el catálogo se ponía en duda la autoría de Dominguez Alvarez.</p>			

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	20	
		ANCHO	25	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i>, nº 722. Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 90, nº 722); Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda, del 12 al 14 de octubre de 1995, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 250.000/350.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Miragaia		
AÑO	No datado	ALTO	27
		ANCHO	18
TÉCNICA	Pintura a óleo sobre papel montado en tela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Desconocida		

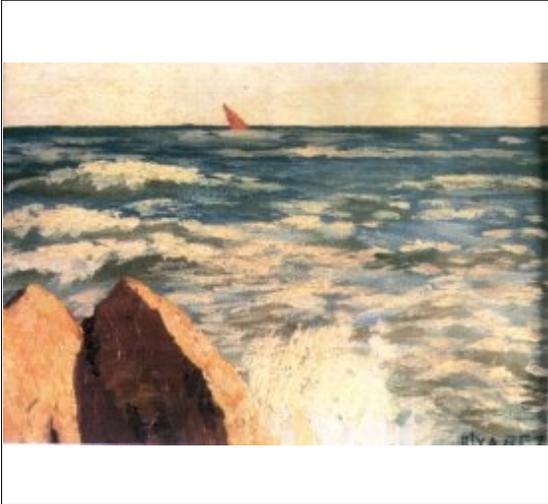


EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* nº 724; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 90, nº 724); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 12 al 14 de octubre de 1995. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 12 al 14 de octubre de 1995, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 300.000/400.000 escudos. Esta misma obra se subastó también el 6-2-1997 entonces con un precio estimado de 200.000-300.000 escudos.

TÍTULO	Marinha			
AÑO	No datado	ALTO	12,5	
		ANCHO	17	
TÉCNICA	Pintura a óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			

EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* nº 660; Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 11 al 13 de noviembre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

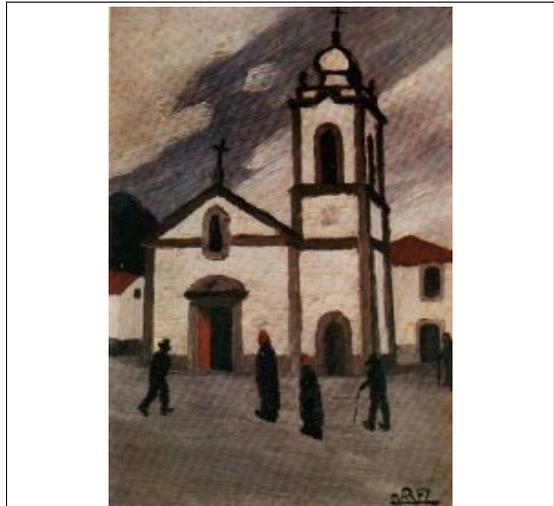
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p.180, nº 660); Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 11 al 13 de noviembre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda, del 11 al 13 de noviembre de 1992, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000/1.000.000 escudos.

TÍTULO	Casario e Sé do Porto			
AÑO	No datado	ALTO	22	
		ANCHO	17	
TÉCNICA	Acuarela			
FIRMA	No firmada.			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>-<i>Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i>; Palacio de Exposiciones de Tapada de Ajuda, 16-3- 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Antigüedades, pintura moderna y joyas</i>, nº 524; Palacio de Exposiciones de Tapada de Ajuda, del 4 al 5 de abril de 1989. Motivo Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>-<i>Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i>; (Catálogo) Palacio de Exposiciones de Tapada de Ajuda, 16-3-1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Antigüedades, pintura moderna y joyas</i>, (Catálogo, nº 524); Palacio de Exposiciones de Tapada de Ajuda, del 4 al 5 de abril de 1989. Motivo Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Fuente: Catálogos Leiria & Nascimento.</p> <p>Según apareció en un catálogo de Leiria & Nascimento, los pintores Joaquim Lopes y Dordio Gomes avalaron en 1942 que ésta era una obra original de Dominguez Alvarez.</p>			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	19,7
		ANCHO	13,7
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Rocha Melo, Oporto		

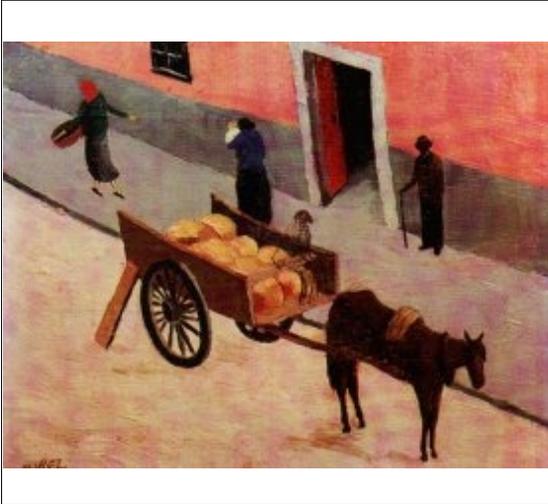


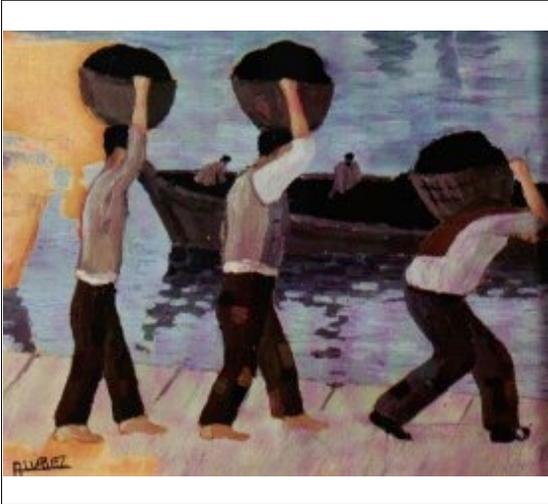
EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 22.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 24.

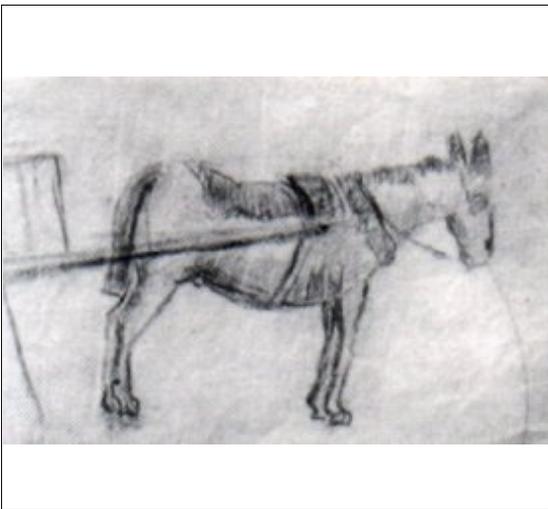
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 72.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Carroça			
AÑO	No datado	ALTO	22,5	
		ANCHO	28,7	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Inês Burmester, Oporto. En 1958 pertenecía a Alberto Correia			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 30).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 24.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 15.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 74.</p> <p>- BAPTISTA-BASTOS, "A cor e o silêncio", <i>Diário Popular</i>, 2-5-1987, p. 13.</p> <p>- COSTA, Fernando Marques da; "Sem sobressalto entre dois regimes", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 80.</p> <p>- <i>Exposição: Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987.</p> <p>- RODRIGUES, António; "A Marginalidade de Alvarez", <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i>, nº 251, 27-4-1987, p. 25.</p>			
OBSERVAÇÃO	En el monográfico que le dedicó a Dominguez Alvarez la revista <i>Prelo</i> esta obra aparece datada en torno a 1929-1930.			

TÍTULO	Carregadores			
AÑO	No datado	ALTO	17	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 25.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>. Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 16.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 22.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 75.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Estudo (Página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado,			
COLECCIÓN	Manuel de Brito, Lisboa.			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 76.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO Estudo (Página de álbum)

AÑO No datado

ALTO

ANCHO

TÉCNICA lápiz/papel

FIRMA No Firmado,

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 76.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudo		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado,		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

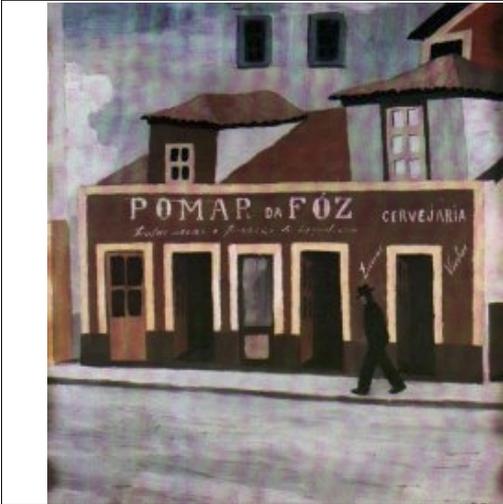
BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 76.
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Chuva			
AÑO	No datado	ALTO	16	
		ANCHO	20,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo superior derecho			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 26.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 21.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- GONÇALVES, Rui Mário; <i>100 Pintores Portugueses do Século XX</i>, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.</p> <p>- SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 48.</p> <p>- SILVA, Raquel Henriques da; "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas" in <i>História da Arte Portuguesa</i>, (Dirección de Paulo Pereira), Vol. III. Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 385.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 77.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

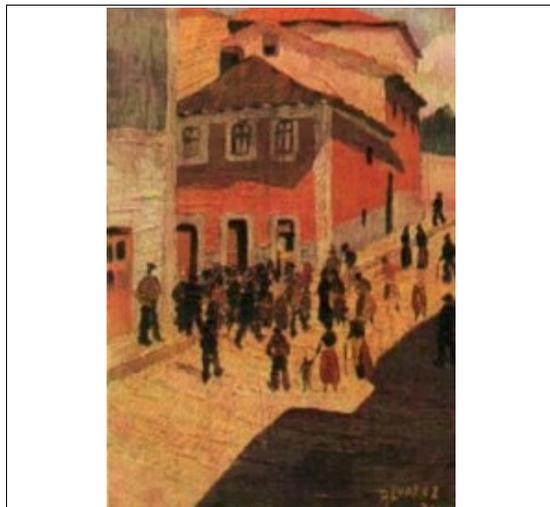
TÍTULO	Taverna Russa			
AÑO	1929	ALTO	31,5	
		ANCHO	38,7	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda			
COLECCIÓN	Particular, Oporto (Col. Manuel Pinto de Azevedo Junior en 1951)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem</i>. Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 19). - <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 10) - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 29. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 20.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; "Uma poética de Transfiguração" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 63. - ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21. - [Bayard] "Ars Luza (XLIV). A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino e Dominguez Alvarez", <i>A Voz</i>, 5-5-1930, p. 3. - SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 48. - SILVA, Isabel Oliveira e; "Longinquamente, Quixote" in <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 12.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 80. - COSTA, Fernando Marques da; "Sem sobressalto entre dois regimes", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 83.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Pomar da Foz / Cervejaria Pomar da Foz			
AÑO	1930	ALTO	44,5	
		ANCHO	41	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1993 pertenecía a la Galería Nazoni. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais. En 1969 a la Colec. Augusto Vieira de Abreu. En 1958 a la Col. Laura Costa .			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 13).</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. Nº 77.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 31.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 29.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21.</p> <p>- BARROSO, Eduardo Paz; "(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra 'obrigatória' na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna", <i>Jornal de Notícias</i>, 8-7-1987, p. 13.</p> <p>- VIANA, Teresa Pereira; "Dominguez Alvarez 1906-1942)" in <i>Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950</i>, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 82.</p> <p>- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; <i>Pintura Portuguesa no século XX</i>, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993, p. 83.</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>, (Catálogo) Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. nº 77.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>- En el libro de Bernardo Pinto de Almeida, <i>Pintura Portuguesa no século XX</i>, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993. p. 83, aparece como óleo s/cartón (47x43). Cortesía Galería Nazoni.</p> <p>- En el catálogo de <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. Nº 77, aparece como <i>Cervejaria Pomar da Foz</i>, óleo/madera, 54 x 41,5 cm.</p>			

TÍTULO	Taberna / Interior de taberna			
AÑO	No datado	ALTO	49,2	
		ANCHO	64,3	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular, Oporto En 1951 pertenecía a la Colección de Manuel Pinto de Azevedo Junior.			
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 53) - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 32. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 26. 			
BIBLIOGRAFIA	<ul style="list-style-type: none"> - ANDRADE, Pedro; "Alvarez pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, 2ª serie, año 29, nº 74, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, septiembre 1987. p. 21. - BARROSO, Eduardo Paz; "(Re)encontrar Alvarez no Porto. Uma mostra 'obrigatória' na Casa de Serralves-Museu de Arte Moderna", <i>Jornal de Notícias</i>, 8-7-1987, p. 13. - L.; "A Evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro do Janeiro</i>, 23-12-1942. - SILVA, Isabel Oliveira e; "Longinquamente, Quixote" in Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 13. 			
REPRODUCIDO	<ul style="list-style-type: none"> - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 83. - ANDRADE, Pedro; "Alvarez, pintor dionisiaco", <i>Colóquio</i>, nº 74, septiembre 1987, p. 21. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987. - PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a excepção irreductível", <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 53. 			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Inverno / S/título			
AÑO	1930	ALTO	107,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 6)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943, nº 5.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 35.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 32.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- A. P. [Artur Portela], "Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez", <i>Diário de Lisboa</i>, 9-2-1943, p. 2.</p> <p>- ARANHA, Aurora Jardim ; "Exposição Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2.</p> <p>- F. de P. [Fernando de Pamplona], "Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez", <i>Diário da Manhã</i>, 10-2-1943, p. 3.</p> <p>- FIGUEIREDO, Tomaz de; "O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes" <i>Ação</i>, 18-2-1943, p. 3.</p> <p>- GUSMÃO, Adriano de; "Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez", <i>Seara Nova</i>, nº 811, 27-2-1943, p. 239.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 87.</p> <p>- SILVA, Fernando Caetano da; "Tristes navegantes", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 66.</p>			
OBSERVAÇÃO	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 800 escudos).			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	1931	ALTO	20
		ANCHO	13,8
TÉCNICA	Óleo/madera		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.		
COLECCIÓN	Inês de Burmester, Oporto		



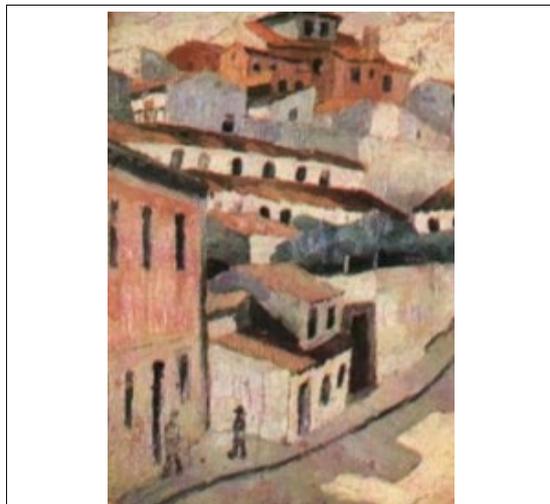
EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 36.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 37.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 88.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Fradelos		
AÑO	No datado	ALTO	24
		ANCHO	18
TÉCNICA	Óleo/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la Col. Jorge de Brito, Cascais.		

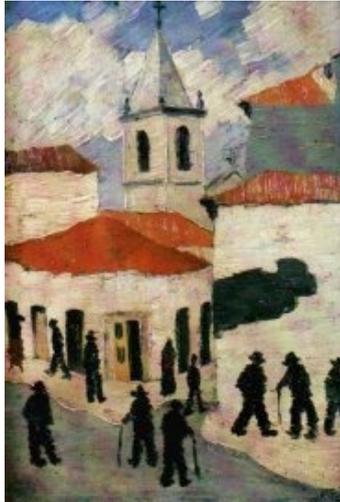


EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 37.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 38.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 88.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Casario com Homens Tortos / Casario e figuras			
AÑO	No datado	ALTO	19,3	
		ANCHO	13,2	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.			
COLECCIÓN	Vitor Assunção, Lisboa.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 38.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 39.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- PERNES, Fernando; "Alvarez, uma pintura galaico-portuguesa" in <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 7.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- ACCIAIUOLI, Margarida; "Paisagens e outras memórias" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 39.</p> <p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 89.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Casario		
AÑO	No datado	ALTO	15
		ANCHO	20,5
TÉCNICA	Acuarela/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.		
COLECCIÓN	Particular, Oporto.		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 39.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 90.

OBSERVACIÓN

TÍTULO

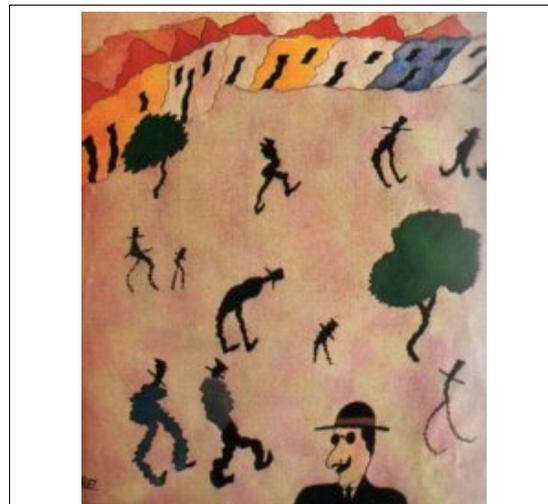
AÑO ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 99.

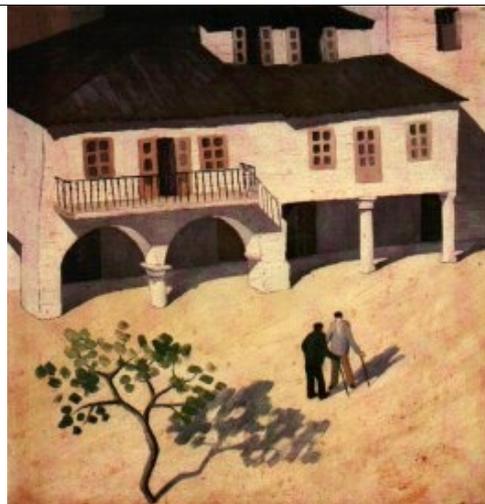
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 90.
 - ANDRADE, Pedro; "Alvarez, pintor dionisiaco", *Colóquio*, nº 74, septiembre 1987, p. 22.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.
 - PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a excepção irreductível", *Expresso*, 1-5-1987, p. 53.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Homem das muletas			
AÑO	No datado	ALTO	14	
		ANCHO	10	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Miguel Veiga, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 44. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 34.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 94. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Pontevedra - Peyán / Peylán / Galiza		
AÑO	1930	ALTO	21
		ANCHO	19
TÉCNICA	Óleo/(tela)		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.		
COLECCIÓN	Ruella Ramos En 1987 pertenecía a la colección de Ruella Torres		



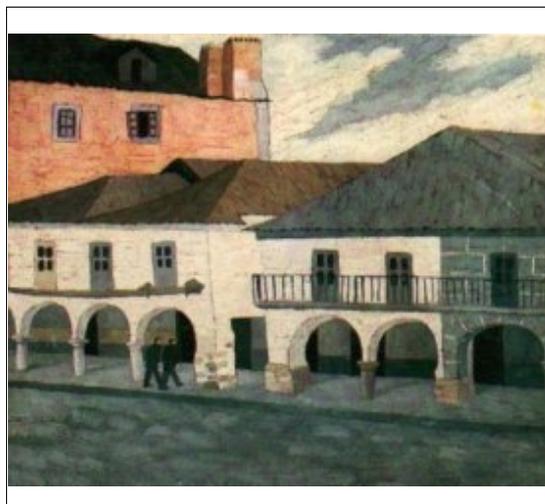
EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 46.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 36.

BIBLIOGRAFIA -[Bayard] "Ars Luza (XLIV). A conferência de Casais Monteiro e as exposições de Artur Justino e Dominguez Alvarez", *A Voz*, 5-5-1930, p. 3.

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 95.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)* (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.
- FIGUEIRAS, Octávio Lixa; "O(s) estatuto(s) do artista", *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 75.
- GONÇALVES, Rui Mário; "Exposição na Galeria Gravura: Domingues Alvarez", *Colóquio/Artes*, nº 23, abril, 1963. p. 63.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Casario (Galicia)		
AÑO	1930	ALTO	55
		ANCHO	64
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 47.
- *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 40.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 96.

OBSERVACIÓN

TÍTULO "Arcadas"(Galicia)

AÑO 1930

ALTO 10,5

ANCHO 12,5

TÉCNICA Lápiz/papel

FIRMA Firmado, parte inferior derecha

COLECCIÓN Cunha Leão, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

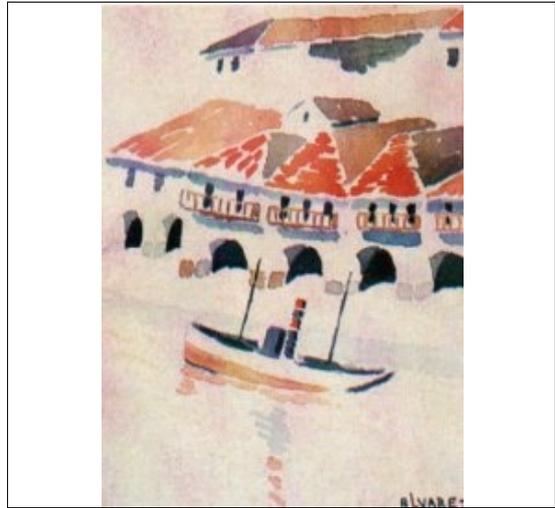
REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 96.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Porriño, uma Calle (página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Cunha Leão, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 96.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Arcadas-Galiza / Pontevedra Vieja—soportales / Arcadas de la Plaza del Tenero-Pontevedra			
AÑO	1929	ALTO	43,2	
		ANCHO	61	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Tomásia Perdigão, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i>. Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929 (nº 215).</p> <p>- <i>artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem</i>. Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 6).</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim, “Exposição Justino e Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i>, 3-5-1930, p. 1.</p> <p>- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] “A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto”, <i>A Voz</i>, 4-11-1929, p. 3.</p> <p>- VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, <i>Democrácia do Sul</i>, 4-10-1942, p. 17.</p>			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 96.			
OBSERVACIÓN	Es posible que esta obra fuese la expuesta con el nº 11 en <i>Alvarez</i> , Ateneu Comercial do Porto, Oporto, 19 a 24 de mayo 1951, de ser así apareció con el título <i>Pontevedra Vieja</i> , entonces pertenecía al Dr. Julio Gesta. Con el mismo título se expuso también la obra nº 17 que pertenecía al Arqº M. Morais Soares.			

TÍTULO	S/Título (Galicia)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Guache/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Guilherme de Castilho, Lisboa		

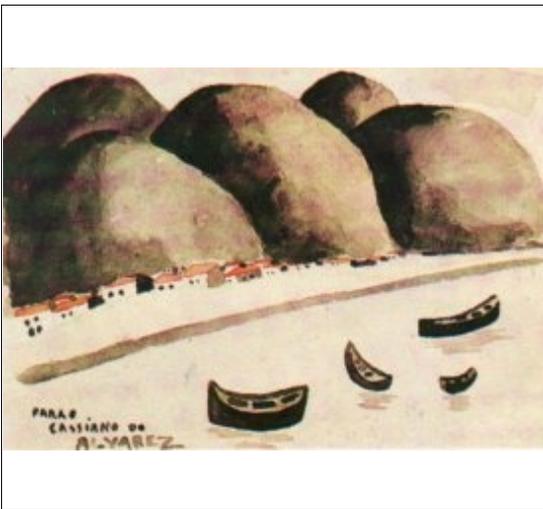


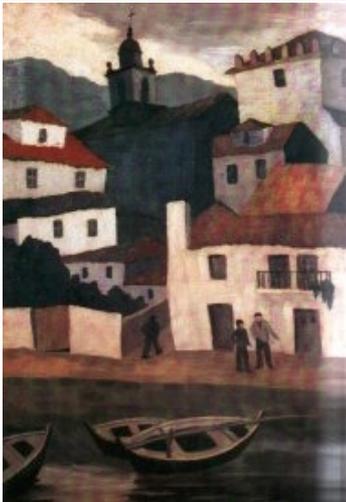
EXPOSICIONES	
--------------	--

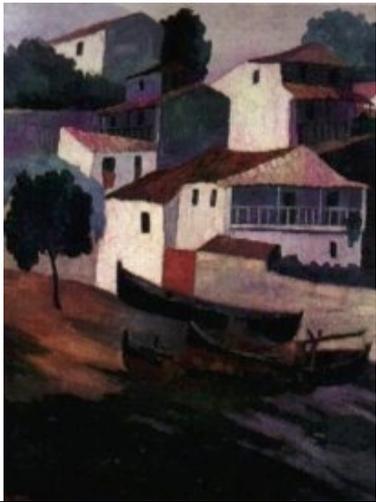
BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 97.
-------------	--

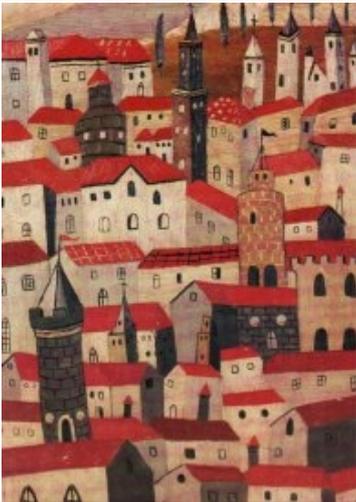
OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Baía (página de álbum com dedicatória)			
AÑO	No datado	ALTO	11,3	
		ANCHO	16,5	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda			
COLECCIÓN	Cassiano Barbosa, Oporto.			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 97.			
OBSERVACIÓN	Tiene dedicatória en la parte inferior izquierda "PARA O CASSIANO DO ALVAREZ"			

TÍTULO	Bairro de Pescadores, Aldeia à beira-mar (Galicia)			
AÑO	1929	ALTO	109	
		ANCHO	76,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.			
COLECCIÓN	Particular, Oporto. Durante mucho tiempo ha pertenecido a la colección de Pinto de Azevedo Junior			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Lisboa, 1943, (nº 4)</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 48.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 45.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- FIGUEIREDO, Tomaz de; "O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes" <i>Ação</i>, 18-2-1943, p. 3.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 98.</p> <p>- COSTA, Fernando Marques da; "Sem sobressalto entre dois regimes", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 77.</p> <p>- SERPA, Alberto de, <i>Alvarez</i>, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa, 1958.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En los catálogos de las exposiciones <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, y <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura, Oporto, julio, 1987, nº45, aparece datado en 1930.</p>			

TÍTULO	Bairro de Pescadores (Galicia)			
AÑO	1929	ALTO	96	
		ANCHO	77	
TÉCNICA	Óleo /tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Museu do Chiado, Lisboa.			
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943, (nº 3)</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- FIGUEIREDO, Tomaz de; "O Pintor Dominguez Alvarez nas Belas Artes" <i>Acção</i>, 18-2-1943, p. 3. - GUSMÃO, Adriano de; "Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez", <i>Seara Nova</i>, nº 811, 27-2-1943, p. 239. - LAPA, Pedro; "Dominguez Alvarez-Bairro de pescadores" in <i>Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950</i>, (Catálogo) Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1994, p. 232. - SANTOS, David; <i>1900-1940, Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado</i> (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2001. p. 26.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 98. -Dicionário da Pintura Universal. Volumen III. Pintura Portuguesa. p. 30. <i>Museu do Chiado. Arte portuguesa 1850-1950</i>, (Catálogo) Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1994, p. 232. - SANTOS, David; <i>1900-1940, Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado</i> (Catálogo), Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2001. p. 89. -TANNOCK, Michael: <i>Portuguese 20th Century Artists. A biographical dictionary</i>, Philimore & Co., Chichester, 1978</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En el inventario del Museu do Chiado (nº 1029) se dice que fue adquirido por el Estado el 25-2-1943 y que el Museu Nacional de Arte Contemporânea (dirigido por Sousa Lopes) consiguió un descuento de 500 escudos en los dos cuadros que adquirió en la exposición (números de inventario 1029 y 1930) cuyos precios eran respectivamente de 4000 y de 4500 escudos.</p>			

TÍTULO	Cavadores (Galicia)			
AÑO	No datado	ALTO	44,5	
		ANCHO	52	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	João Marques Pinto, Oporto.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 49. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 97.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 98.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Casario Compostelano / Casario espanhol			
AÑO	No datado	ALTO	39,5	
		ANCHO	29,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, parte inferior centro.			
COLECCIÓN	João Menéres Campos, Oporto.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 54)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 23).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 50.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 46.</p> <p>- <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i>, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- FARIA, Óscar; "Alvarez: modernidade sem tempo" <i>Público</i>, 9-8-1997, p. 23.</p> <p>- GONÇALVES, Rui Mário; <i>100 Pintores Portugueses do Século XX</i>, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.</p> <p>- PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a excepção irreduzível" <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 52.</p> <p>- "No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 20-5-1951, p. 2.</p> <p>- "Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p> <p>- SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 50-51.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- ALMEIDA, Bernardo Pinto; "Uma poética de Transfiguração" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 62.</p> <p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 99.</p> <p>- "Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malogrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p> <p>- CLÁUDIO, Mário; "Com Dominguez Alvarez" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 37.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>, Catálogo de la Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, 3 al 15 de diciembre de 1958, (nº 23).</p> <p>- "Exposições", <i>Diário de Lisboa</i>, 14-4-1987, p. 25.</p> <p>- ISIDORO, Jaime, «Dominguez Alvarez, pintor português de ascendência galega», <i>Céltica</i> (Caderno de Estudos Galaicos-portugueses-Organização de Oliveira Guerra), Oporto, 1960, p. 100.</p> <p>- "Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p>			
OBSERVAÇÃO	Este es uno de los cuadros por el que más veces se ha asociado a Dominguez Alvarez con la pintura naïf.			

TÍTULO	Catedral de Santiago (esbozo)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 100.			
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Catedral de Santiago / Fachada del Obradoiro			
AÑO	No datado	ALTO	28,2	
		ANCHO	37,2	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 100.			
OBSERVACIÓN				

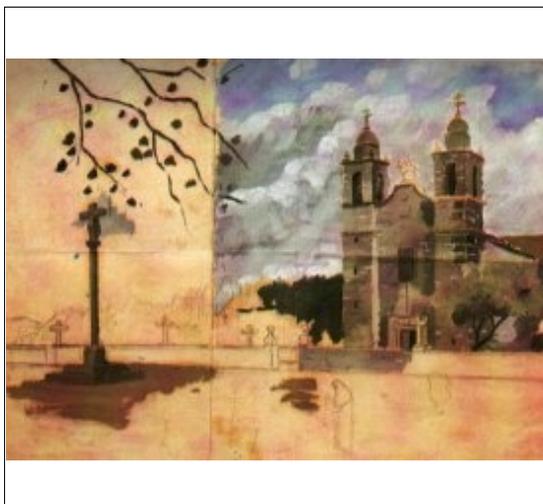
TÍTULO	Catedral de Santiago / Torres da Catedral - Santiago / Fachada del Obradoiro			
AÑO	No datado	ALTO	46	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 5</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 47.1.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- “Semana Cultural Galega. O pintor Dominguez Alvarez na exposiçao de arte regional”, <i>Jornal de Notícias</i>, 27-3-1935, p. 1.</p> <p>-SEQUEIRA, Francisco Pereira de; ; “Vida artística na capital do norte” <i>A Voz</i>, 1-4-1935, p. 3.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 101.</p> <p>-BAYARD (seudónimo de Francisco Pereira de Sequeira); “A Semana Cultural Galega” <i>A Voz</i>, 8-4-1935, p. 3.</p> <p>- “Semana Cultural Galega. O pintor Dominguez Alvarez na exposiçao de arte regional”, <i>Jornal de Notícias</i>, 27-3-1935, p. 1.</p>			
OBSERVACIÓN	Frecuentemente, sobre todo en los años treinta, este cuadro era reproducido con el título de “Torres da Catedral - Santiago” o “Torres da Catedral de Santiago de Compostela”			

TÍTULO	Día de Chuva em Santiago / Fachada de la Azabachería			
AÑO	No datado	ALTO	18,5	
		ANCHO	13	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	João Marques Pinto, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 52. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 48.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- GUIMARÃES, Cláudio e António Correia d'Oliveira; "Um pintor", <i>Fradique</i>, 20-9-1934, p. 7.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 101.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Pórtico de Santiago / Puerta Santa / Puerta de los Perdones			
AÑO	No datado	ALTO	18,7	
		ANCHO	12,7	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior			
COLECCIÓN	Particular, Oporto.			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 101.			
OBSERVACIÓN	Aunque esta obra se conoce como <i>Pórtico de Santiago</i> en realidad reproduce la Puerta Santa o Puerta de los Perdones que es el punto central de la catedral si miramos a ésta desde la Plaza de la Quintana.			

TÍTULO	Convento de Belvis - Santiago de Compostela / Convento de Santa María de Belvis			
AÑO	No datado	ALTO	37,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Reis Pereira, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 12).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 53.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 53.</p>			
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto" <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 102.			
OBSERVACIÓN	Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936 con el número 10 y estuvo tasada en 500 escudos.			

TÍTULO	S. Martinho de Salcedo. Pontevedra (esbozo)		
AÑO	No datado	ALTO	36
		ANCHO	49
TÉCNICA	Lápiz y óleo/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	João Marques Pinto		



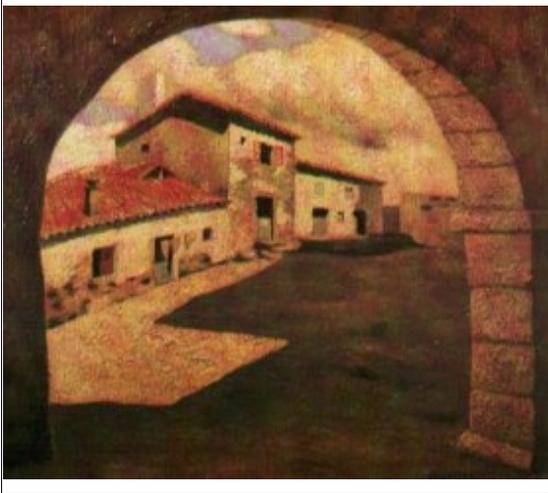
EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 96.

BIBLIOGRAFIA

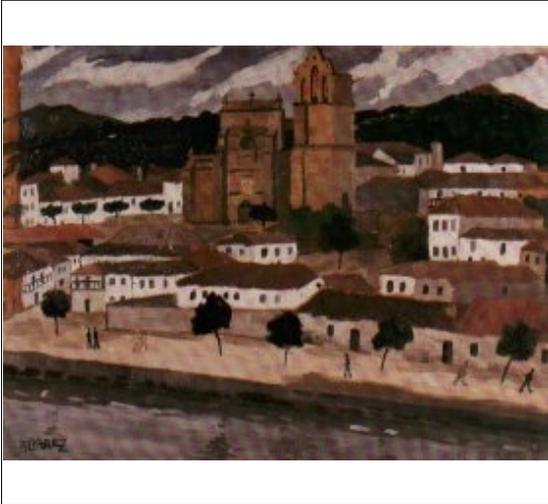
REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 103.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Pontevedra Velha / Pontevedra vieja			
AÑO	1929	ALTO	63	
		ANCHO	42	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Alfredo Gesta, Lisboa (Col. Dr. Julio Gesta en 1951 y en 1958)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i>. Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929 (¿nº 215?).</p> <p>- <i>artur justino e dominguez alvarez do grupo + alem</i>. Salão Silva Porto, Oporto, mayo, 1930 (nº 4).</p> <p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 11)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 21).</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim, "Exposição Justino e Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 3-5-1930, p. 1.</p> <p>- VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", <i>Democrácia do Sul</i>, 4-10-1942, p. 17.</p>			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 103.			
OBSERVACIÓN	En realidad se corresponde con la fachada oeste de la iglesia pontevedresa de San Francisco.			

TÍTULO	Cenário Imprevisto. Belvis			
AÑO	No datado	ALTO	38,7	
		ANCHO	44,6	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, parte inferior derecha			
COLECCIÓN	Jorge Gigante, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 13).			
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto" <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 103.			
OBSERVACIÓN	Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936 con el número 13 y estuvo tasada en 250 escudos.			

TÍTULO	Cenário Imprevisto. Belvis (esbozo, página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 103.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Vista de Pontevedra			
AÑO	No datado	ALTO	33	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 41.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 104.			
OBSERVACIÓN	En realidad se trata de una panorámica de Pontevedra con la Iglesia de Santa María la Mayor (o Santa María la Grande) al fondo y con el antiguo malecón (luego Avenida Uruguay) y la Ría de Pontevedra (río Lérez) en primer plano.			

TÍTULO Soria (esbozo, página de álbum)

AÑO 1932

ALTO

ANCHO

TÉCNICA lápiz/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



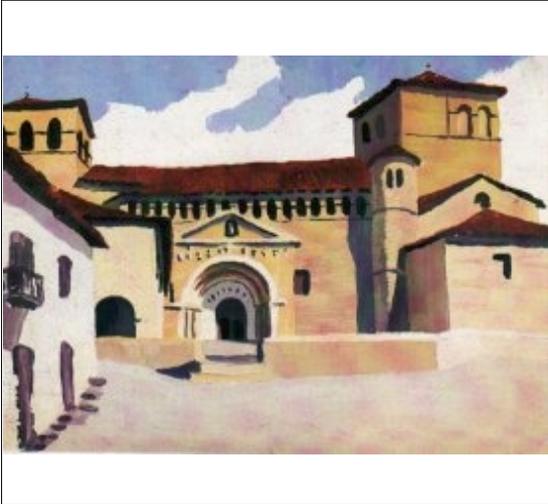
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA - SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas" *Prelo*, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 50.

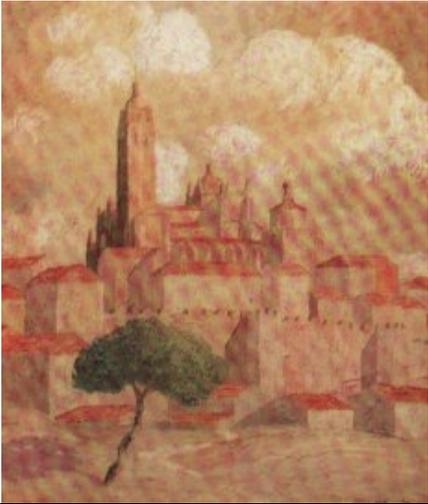
REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 104.

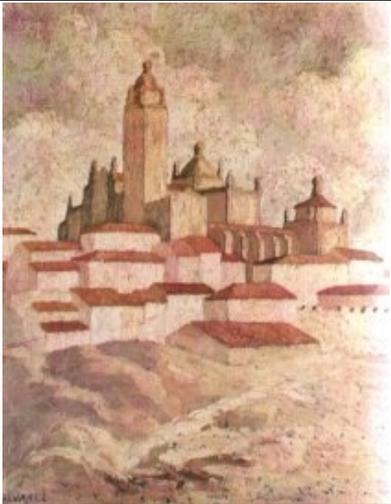
OBSERVACIÓN

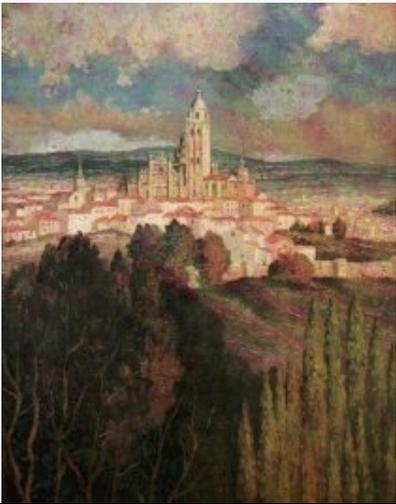
TÍTULO	Torrelobatón (esbozo, página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 104.			
OBSERVACIÓN				

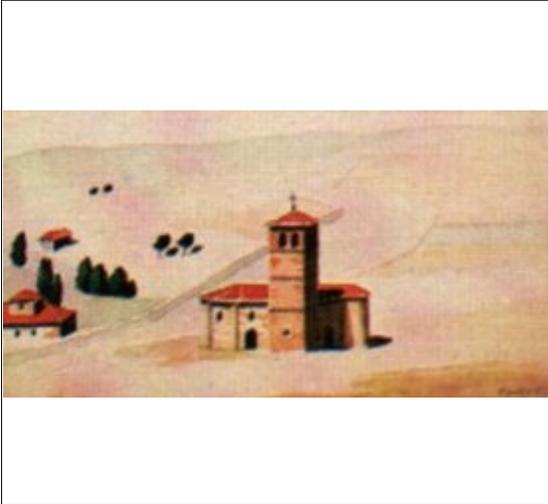
TÍTULO	Santillana (Espanha) / Santillana del Mar / Igreja			
AÑO	No datado	ALTO	16,6	
		ANCHO	26	
TÉCNICA	guache/papel .			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa). En 1951 esta obra pertenecía a la colección Manuel Ramos Paes			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 16).</p> <p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 106)</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2.</p> <p>- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 20-5-1951, p. 2</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 106.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Dominguez Alvarez expuso esta obra en 1936 como <i>Aguarela</i> y entonces estuvo tasada en 100 escudos.</p>			

TÍTULO	Segovia /Burgo castelhanao			
AÑO	No datado	ALTO	47	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais Al menos entre 1951 y 1958 perteneció a la Colección de Alberto Correia.			
EXPOSICIONES	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 16?). - <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 51) - <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 11). - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 56. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 93. 			
BIBLIOGRAFIA	<ul style="list-style-type: none"> - "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942. - "A retrospectiva das grandes obras de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 30-5-1951, p. 3. - ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 29. - ALMEIDA, Ramos de, "Rodapé de crítica literária" <i>Jornal de Notícias</i>, 4-12-1958, p. 8. 			
REPRODUCIDO	<ul style="list-style-type: none"> - ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 29. - <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 107. - "Burgo castelhanao", quadro a óleo de Dominguez Alvarez", in <i>Sol Nascente</i>, nº 6, 15-4-1937, (portada). - SERPA, Alberto de, <i>Alvarez</i>, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa, 1958. 			
OBSERVACIÓN	<p>Esta obra fue portada del nº 6 (15-4-1937) de la revista <i>Sol Nascente</i>.</p> <p>Este cuadro en muchas ocasiones aparece con el título de <i>Burgo Castelhanao</i>, lo que nos lleva a pensar que como tal fue expuesto (nº 16) en 1936 en el Salão Silva Porto, y que entonces fue tasada en 450 escudos.</p> <p>Según SERPA, Alberto de, <i>Alvarez</i>, Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958; sus medidas son: 47 x 63.</p>			

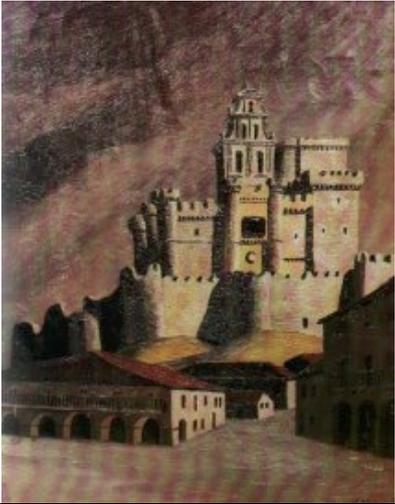
TÍTULO	Segovia			
AÑO	No datado	ALTO	50,6	
		ANCHO	40,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular, Oporto. En 1958 pertenecía a Manuel Pinto de Azevedo Junior (?)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 58.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 43.</p> <p>- <i>Exposição de Arte. Homenagem póstuma a Mestres da Arte Plástica e para Comemoração do 1º Centenário da Casa Santos & Irmãos</i>, Salão Silva Porto (1 a 10 de mayo), Oporto, 1958, (nº 48?)</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942.</p> <p>- "A retrospectiva das grandes obras de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 30-5-1951, p. 3.?</p> <p>- ISIDORO, Jaime; "O Pintor Dominguez Alvarez", in <i>IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i> (Catálogo), 1997.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942.</p> <p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 108.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En el pie de foto de la reproducción de esta obra en la última página de <i>O Primeiro de Janeiro</i> del día 23-12-1942, se dice: "óleo de Alvarez en el final da sua breve carreira".</p>			

TÍTULO	Segovia			
AÑO	No datado	ALTO	47	
		ANCHO	40	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 57.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 42.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 108.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Catedral de Segovia			
AÑO	No datado	ALTO	26,4	
		ANCHO	20,8	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 90.			
BIBLIOGRAFIA	- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 23-12-1942.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 109.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Segovia			
AÑO	No datado	ALTO	13,7	
		ANCHO	24,6	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Manoel de Oliveira, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 95.			
BIBLIOGRAFIA	- SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas", <i>Prelo</i> , nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 43-56.			
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 110.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Segovia			
AÑO	1932	ALTO	56	
		ANCHO	66	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa). En 1958 y 1969 aparece como perteneciente a la Col. Augusto Vieira de Abreu.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 2).</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. (nº 78).</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23-12-1942.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; <i>Pintura Portuguesa no século XX</i>, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993, p. 81.</p> <p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 110.</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>, (Catálogo) Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. nº 78.</p> <p>- <i>Roteiro do Centro de Arte Moderna</i>, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1985, s/p.</p>			
OBSERVAÇÃO	<p>En el Catálogo de la <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. Nº 77, aparece como <i>Paisagem de Segovia</i>, 54 x 63,5 cms, Col. Augusto Vieira de Abreu.</p>			

TÍTULO	Castelo de Turégano (Segovia) / Castelo espanhol			
AÑO	No datado	ALTO	40,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	João Marques Pinto, Oporto. En 1957 pertenecía a la colección de Alberto Correia.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 49)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 36).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 59.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 44.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 28.</p> <p>- ÁVILA CORCHERO, Mª Jesús; "Relaciones de Intercambio Artístico entre España y Portugal. 1940-1950", <i>Norba-Arte</i>, 1994-1995.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 28.</p> <p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 111.</p> <p>- En calendario de 1969, editado por la Compañía de Seguros Mutual (do Porto).</p>			
OBSERVACIÓN	La plaza porticada de Turégano con el castillo al fondo dominando la población ya había sido pintada con anterioridad por Zuloaga y Zubiaurre, lo que confirma la teoría de que Dominguez Alvarez visitó muchas localidades castellanas movido por el deseo de encontrar los motivos que inspiraron a sus pintores preferidos.			

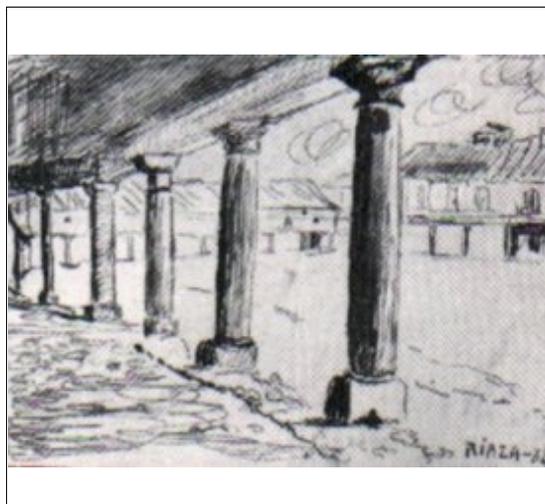
TÍTULO Riaza (esbozo, página de álbum)

AÑO 1932 ALTO ANCHO

TÉCNICA Tinta-da-china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto

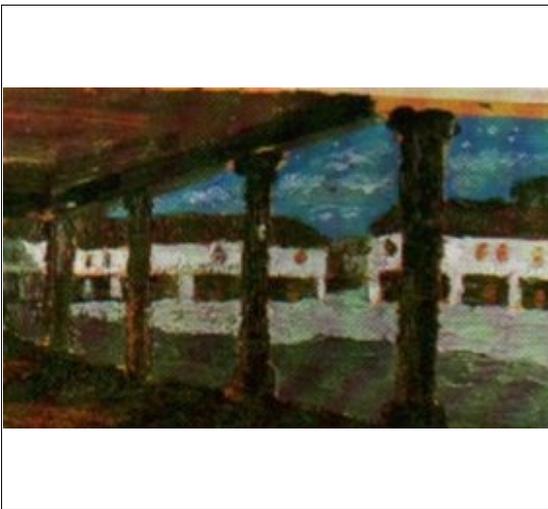


EXPOSICIONES

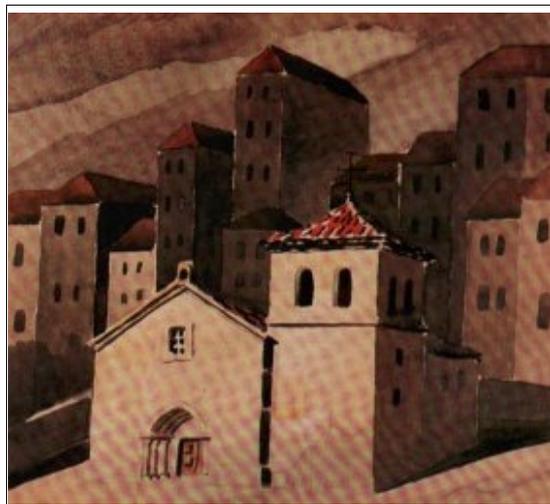
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 111.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Riaza (esbozo, página de álbum)			
AÑO	1932	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	óleo/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 111.			
OBSERVACIÓN	<p>Riaza es actualmente un municipio de la provincia de Segovia, partido judicial de Sepúlveda, con algo menos de 1500 habitantes; sin embargo cuando fue pintado por Dominguez Alvarez en 1932 era cabecera de partido judicial y su población rondaba los 2500 habitantes que se dedicaban en su mayor parte a la agricultura y a la ganadería. Está asentado sobre un territorio en parte montañoso y en parte llano en la cuenca del Riaza, afluente del Duero que nace próximo a esta localidad.</p>			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	22
		ANCHO	32,4
TÉCNICA	acuarela/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Manoel de Oliveira, Oporto		



EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 91.

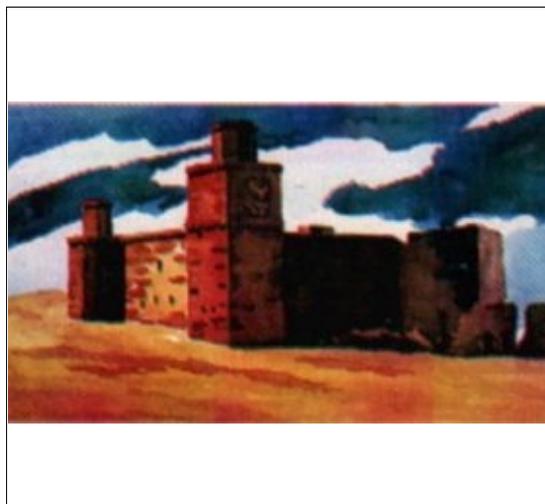
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 112.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Soria / Paisagem de Castela			
AÑO	No datado	ALTO	50	
		ANCHO	68	
TÉCNICA	óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro. En 1958 pertenecía a Luiz Camarinha.			
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p> <p>- Dominguez Alvarez. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 37).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 88.</p> <p>- <i>Obras da Colecção particular de Jaime Isidoro</i>, Casa Serralves, Oporto, enero-febrero, 1988. nº 15</p> <p>- <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i>, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.</p>			
BIBLIOGRAFIA	- GUSMÃO, Adriano de; "Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez", <i>Seara Nova</i> , nº 811, 27-2-1943, p. 239.			
REPRODUCIDO	<p>- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 113.</p> <p>- GOMES, Dórdio; "Recordando Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 4-12-1958, p. 8.</p>			
OBSERVACIÓN	En el <i>Jornal de Notícias</i> , de 4-12-1958, p. 8, se dice erróneamente que esta es una de sus telas más representativas de Galicia.			

TÍTULO	Paisagem de Castela		
AÑO	No datado	ALTO	20,5
		ANCHO	36,5
TÉCNICA	Guache/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 113.
-------------	---

OBSERVACIÓN	
-------------	--

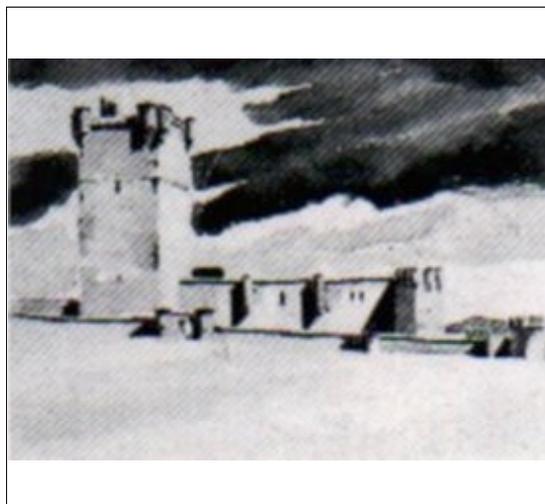
TÍTULO Paisagem de Castela

AÑO No datado ALTO 24,8
ANCHO 35,7

TÉCNICA acuarela/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN En 1987 pertenecía a la Galería Nazoni, Oporto



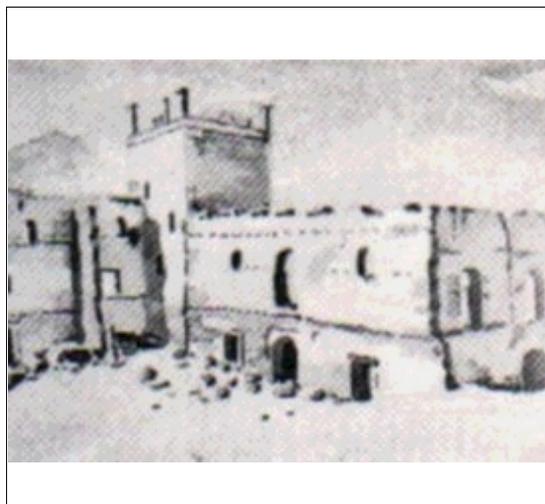
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 113.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem de Castela		
AÑO	No datado	ALTO	25,6
		ANCHO	35,2
TÉCNICA	Acuarela/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la Galería Nazoni, Oporto		



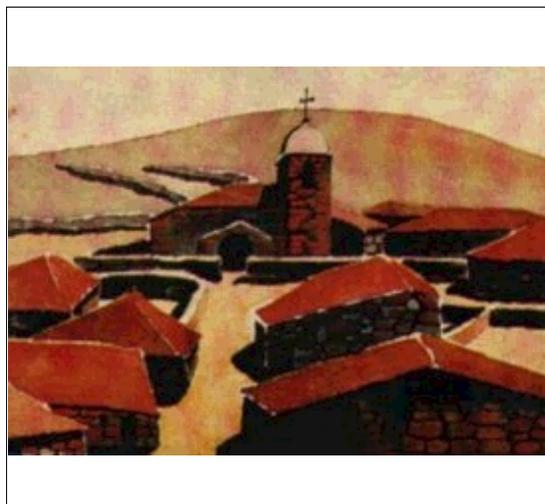
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 113.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem com Torre de Igreja		
AÑO	No datado	ALTO	19,5
		ANCHO	26
TÉCNICA	Guache/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa).		



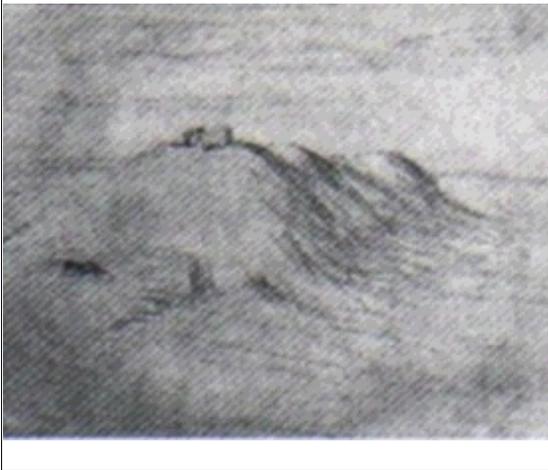
EXPOSICIONES	
--------------	--

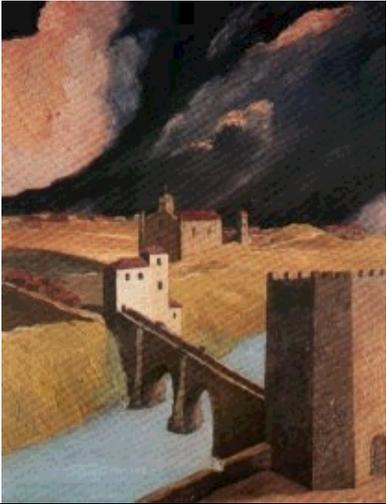
BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

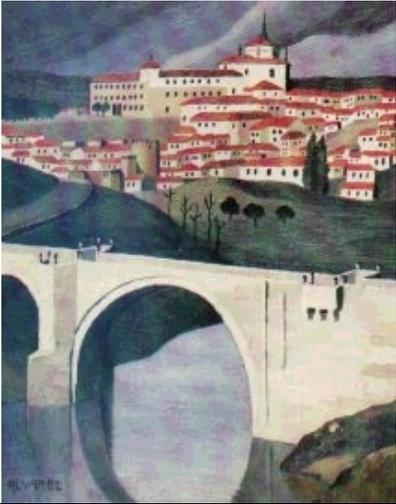
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 114.
-------------	---

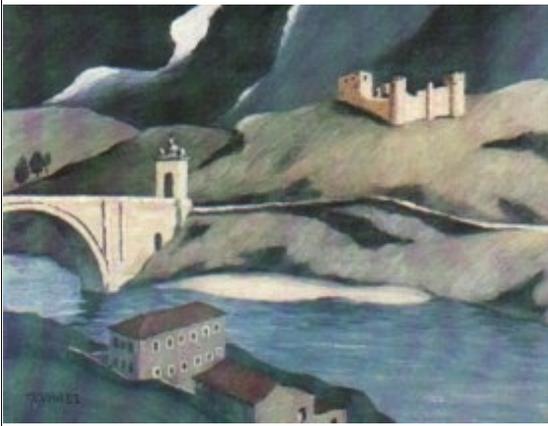
OBSERVACIÓN	
-------------	--

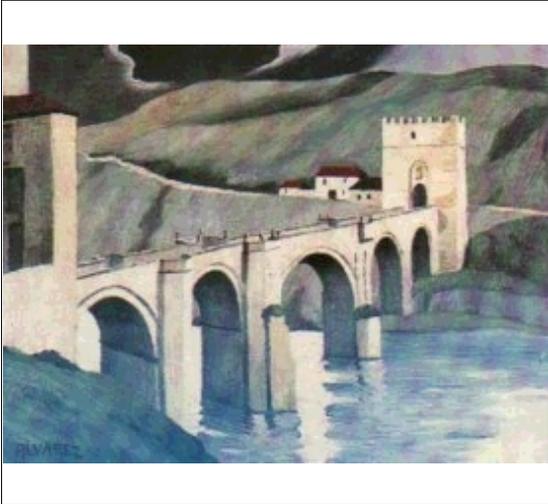
TÍTULO	Villaluenga			
AÑO	1932	ALTO	41	
		ANCHO	62	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Al menos entre 1958 y 1987 perteneció a la colección de Manuel Magalhães, Oporto. En 1951 formaba parte de la Col. Antonio Serpa Esteves de Oliveira.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 32)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 9).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 60.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 49.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ALMEIDA, Ramos de; "Rodapé de crítica literária", <i>Jornal de Notícias</i>, 4-12-1958, p. 8.</p> <p>- BARRETO, Costa; "Biografía de Arte (Notas críticas)", <i>O Comércio do Porto</i>, 23-12-1958. p. 6.</p> <p>- FRANÇA, José-Augusto; <i>A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)</i>, Bertrand Editora, Lisboa, 1991. p. 294.</p> <p>- VIANA, Teresa Pereira; "Dominguez Alvarez 1906-1942" in <i>Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa, 1850-1950</i>, (Catálogo), Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, 1996. p. 242.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 115.</p> <p>- SERPA, Alberto de; <i>Alvarez</i>, col. Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1958.</p>			
OBSERVACIÓN				

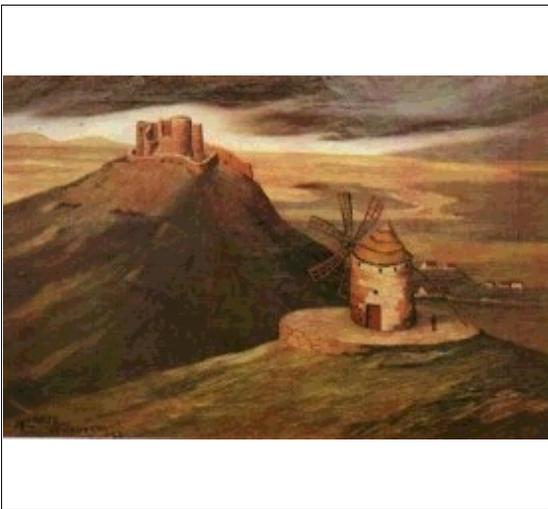
TÍTULO	Villaluenga (esbozo, página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular, Oporto.			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 115.			
OBSERVACIÓN				

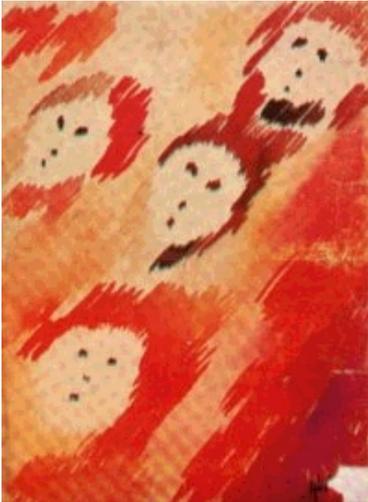
TÍTULO	Toledo			
AÑO	No datado	ALTO	38,5	
		ANCHO	30,2	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Inês Burmester, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 62. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 54.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 117. - PORFÍRIO, José Luís; "Alguns Fragmentos", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 57.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Casi con toda seguridad este cuadro estuvo en la exposición <i>Alvarez</i>, Ateneu Comercial do Porto, Oporto, del 19 a 24 de mayo de 1951, nº 37?, entonces pertenecía a la colección de Alberto Correia.</p>			

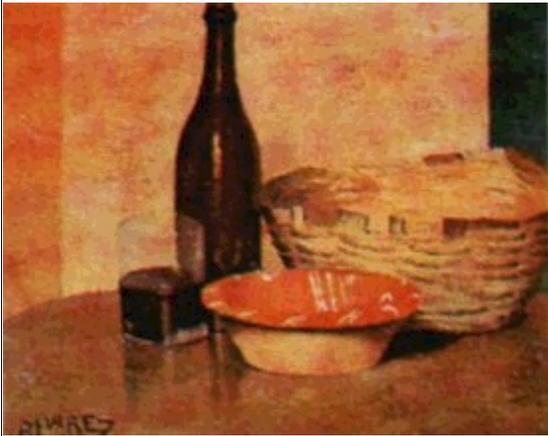
TÍTULO	Vista de Toledo / Puente de San Martín (Toledo) / Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azevedo Perdigão (Lisboa).			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 118.			
OBSERVACIÓN	Vista de Toledo con el puente de San Martín en primer plano.			

TÍTULO	Puente de Alcántara-Castillo de San Servando (Toledo) / Paisagem com Castelo			
AÑO	No datado	ALTO	24	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa).			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 119.			
OBSERVACIÓN	Aureliano de Beruete tiene un cuadro titulado precisamente <i>Puente de Alcántara - Castillo de San Servando (Toledo)</i> que es una vista similar de este mismo motivo.			

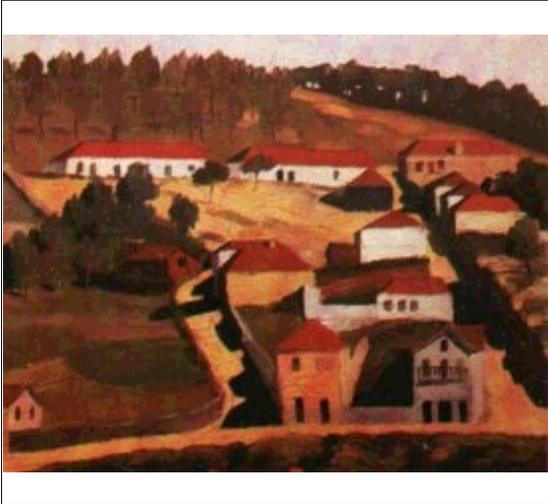
TÍTULO	Puente de San Martín (Toledo) / Paisagem com Ponte			
AÑO	No datado	ALTO	24,6	
		ANCHO	31,6	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa).			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 23).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 63.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 51.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 119.			
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título y que entonces fue tasada en 250 escudos.			

TÍTULO	Consuegra			
AÑO	1932	ALTO	39,8	
		ANCHO	58,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	João Marques Pinto, Oporto. Entre 1951 y 1958 perteneció a la Colección de Alberto Correia.			
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p> <p>- Alvarez, exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 29)</p> <p>- Dominguez Alvarez. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 29).</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 64.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 52.</p>			
BIBLIOGRAFIA	A .P. [Artur Portela], "Vida artística. Exposição Póstuma de Domingos Alvarez", <i>Diário de Lisboa</i> , 9-2-1943, p. 2.			
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 120.			
OBSERVACIÓN				

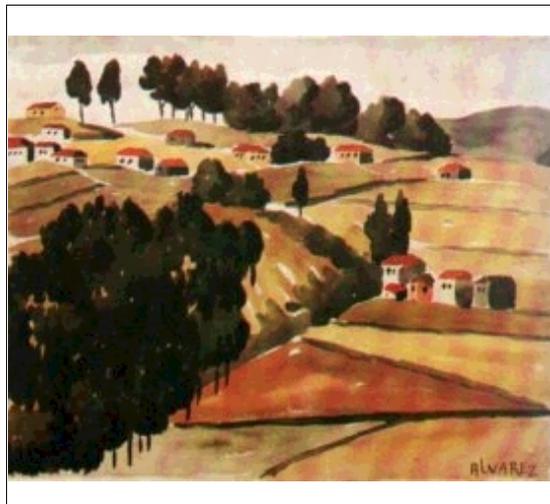
TÍTULO	Estudo expressionista (página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 40.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 126.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Natureza Morta com Gato			
AÑO	1934	ALTO	61,7	
		ANCHO	120,6	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 71.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 55.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 34.</p> <p>- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; "Uma poética de Transfiguração" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 63.</p> <p>- PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a excepção irredutível" <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 52.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 127.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En ALMEIDA, Bernardo Pinto de; "Uma poética de Transfiguração", in <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p.62, esta obra aparece datada en 1932.</p>			

TÍTULO	Natureza Morta			
AÑO	No datado	ALTO	31,2	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Cassiano Barbosa, Oporto En 1936 esta obra ya pertenecía a Cassiano Barbosa d'Abreu.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 30).</p> <p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 19)</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez</i>. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 14).</p> <p>- <i>80 Anos de Arte no Porto, Futebol Clube do Porto 1906-1986</i>, Oporto, 1986.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 70.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 64.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- “No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte”, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 20-5-1951, p. 2.</p> <p>- PORFÍRIO, José Luís; “Alvarez: a excepção irreductível”, <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 52.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 127.</p> <p>- “<i>80 Anos de Arte no Porto</i>”, <i>Futebol Clube do Porto 1906-1986</i>, (Catálogo), Oporto, 1986.</p>			
OBSERVACIÓN	En el catálogo de la exposición <i>80 Anos de Arte no Porto, Futebol Clube do Porto 1906-1986</i> , Oporto, 1986, aparece con las medidas 30 x 40 centímetros			

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	1932	ALTO	28,5	
		ANCHO	34,3	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Manuel Magalhães En 1951 ya pertenecía a esta colección una obra con este título			
EXPOSICIONES	- <i>Alvarez</i> . Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 81)			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 128.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	No datado	ALTO	20,7
		ANCHO	26,5
TÉCNICA	Acuarela/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		



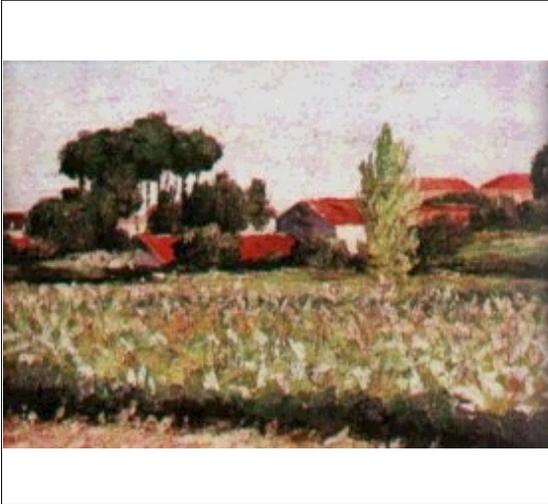
EXPOSICIONES	
--------------	--

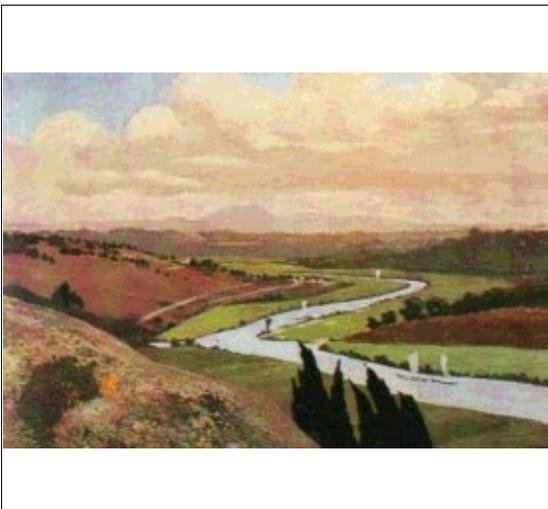
BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

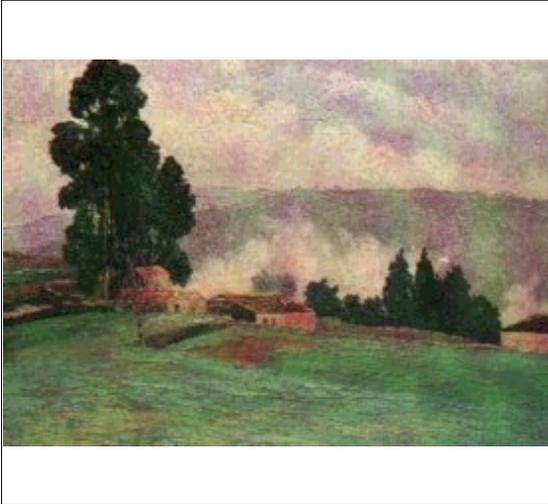
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 128.
-------------	---

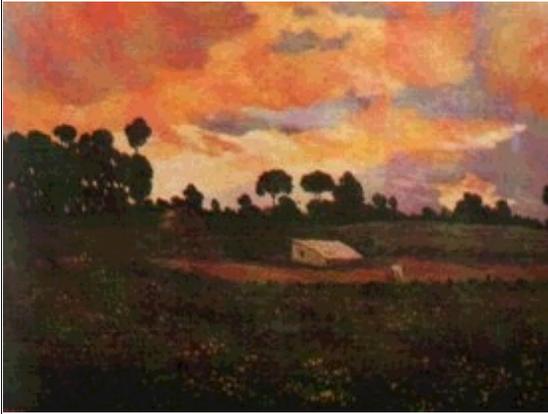
OBSERVACIÓN	
-------------	--

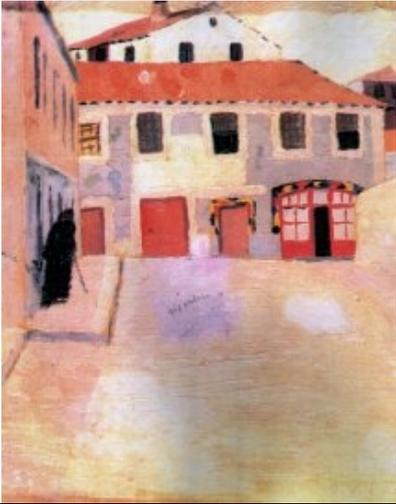
TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	21,5	
		ANCHO	25,7	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Vitor Assunção, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 80. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 70.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 128.</p>			
OBSERVACIÓN				

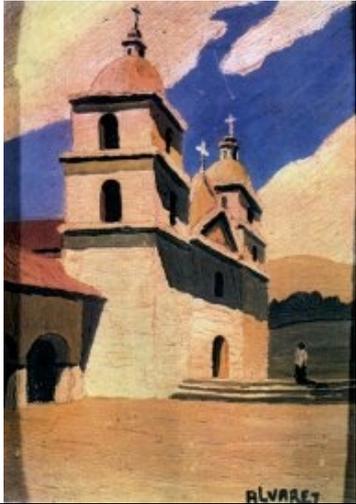
TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	11,3	
		ANCHO	15,7	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Vitor Assunção, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 81. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 67.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 128.</p>			
OBSERVACIÓN				

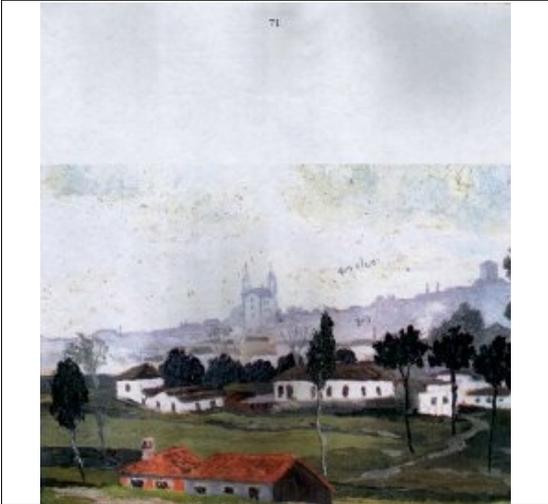
TÍTULO	Rio Vouga			
AÑO	No datado	ALTO	47	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Antonio Malafaia Baptista, Oporto. (Malafaya)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, 1942.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Lisboa, 1943.</p> <p>- <i>Alvarez.</i> Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, nº 67?</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 77.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 60.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; "Novidades no Porto: Dominguez Alvarez em Lisboa", <i>Novidades</i>, 11-2-1943, p. 3.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez.</i> (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 129.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En los catálogos de las exposiciones: <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987 y <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, junio, 1987, nº 60, aparece con las medidas 46,5 x 63 centímetros.</p>			

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	31	
		ANCHO	43,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 76.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 129.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	47	
		ANCHO	59,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 74. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 61.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 129.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem com casario e figura			
AÑO	No datado	ALTO	27	
		ANCHO	20,5	
TÉCNICA	Óleo sobre papel calado en madera			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i>; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 23-5-1996. nº 147. (Motivo LEILAO. Leiria e Nascimento, Lda.).</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 26); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 25 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 25 de marzo de 1996, organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.200.000-1.800.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Igreja com figura			
AÑO	No datado	ALTO	18,5	
		ANCHO	13	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 87.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 78; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 24 de abril de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 62 nº 78); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 24 de abril de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 24 de abril de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000/900.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Bonfim-Porto			
AÑO	No datado	ALTO	13	
TÉCNICA	Óleo/Cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº 87</i> ; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 71, nº87); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 27 de marzo de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por el profesor Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem com casas e arvoredo			
AÑO	No datado	ALTO	17,5	
		ANCHO	12	
TÉCNICA	Óleo/Cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 90; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 75, nº 90); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de marzo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 27 de marzo de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000/900.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO Paisagem

AÑO No datado

ALTO

ANCHO

TÉCNICA Óleo

FIRMA

COLECCIÓN Luis Mesquita



EXPOSICIONES

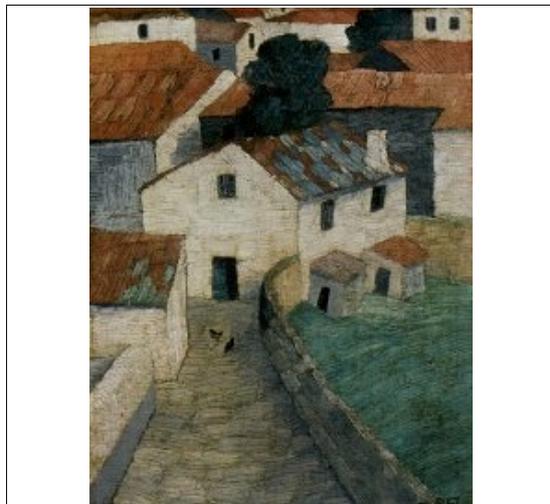
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Casario			
AÑO	1934	ALTO	25	
		ANCHO	18	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 74; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 18 de junio de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 74); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 18 de junio de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 18 de junio de 1996, organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000-1.200.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Casario		
AÑO	No datado	ALTO	31,5
		ANCHO	24
TÉCNICA	Óleo/tela (pegado en madera)		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Desconocido		



EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº 75*; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 18 de junio de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

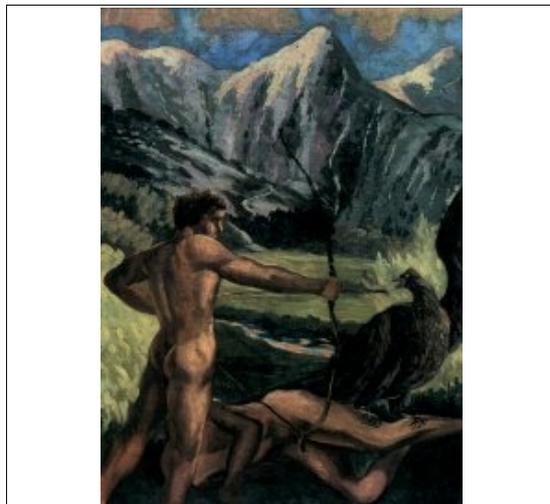
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea (Catálogo, nº 75)*; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 18 de junio de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 18 de junio de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 2.500.000/3.500.000 escudos.

TÍTULO	Casa de Aldeia			
AÑO	No datado	ALTO	20	
		ANCHO	12,5	
TÉCNICA	Dibujo con lápiz de color			
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 510; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 665; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 14 al 16 de octubre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p, 112, nº 510); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 665); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 14 al 16 de octubre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 29 de noviembre y el 1 de diciembre de 1990 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 200.000/300.000 escudos. El la subasta del 15 de octubre de 1992 su precio de salida fue de 100.000/150.000.</p>			

TÍTULO	Sagitário		
AÑO	No datado	ALTO	80
		ANCHO	59
TÉCNICA	Óleo/madera		
FIRMA	No Firmado.		
COLECCIÓN	Subastado 15-10-1992		

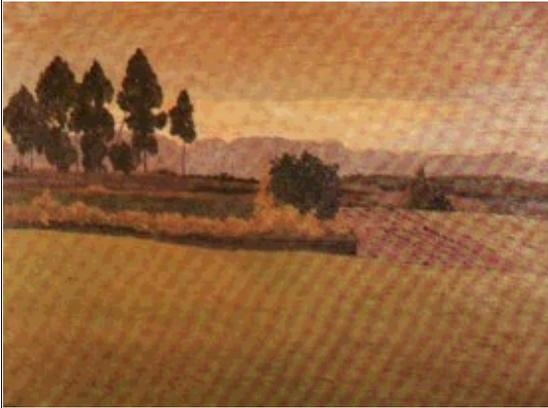


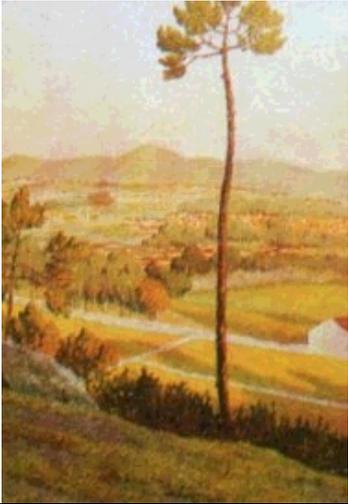
EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea*; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, Del 14 al 16 de octubre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

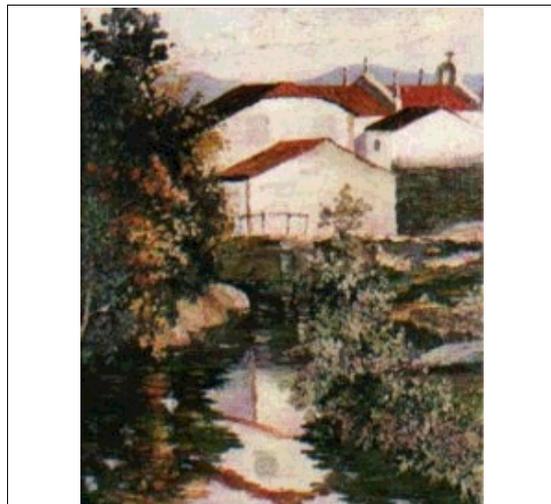
REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo); Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, Del 14 al 16 de octubre de 1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 14 y 16 de octubre de 1992 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000-900.000 escudos.

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	47	
		ANCHO	60,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 129.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	49	
		ANCHO	33	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 75.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.			
OBSERVACIÓN	En el catálogo de la exposición <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, se dice que esta obra está firmada.			

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	No datado	ALTO	23,5
		ANCHO	19
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Vitor Assunção, Lisboa		

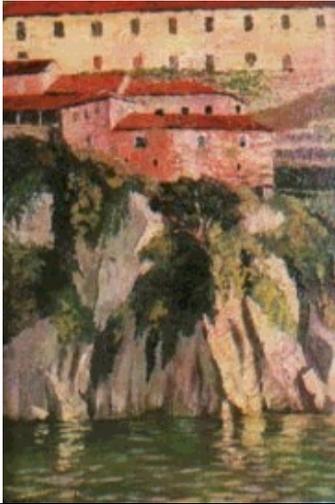


EXPOSICIONES - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 78.
 - *Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)*, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 65.

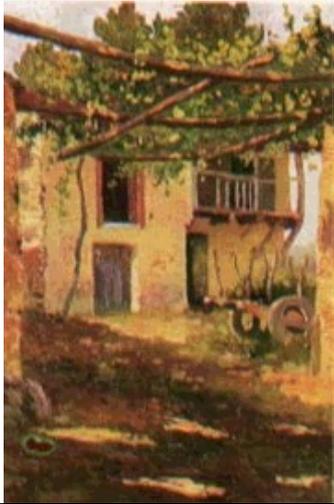
BIBLIOGRAFIA

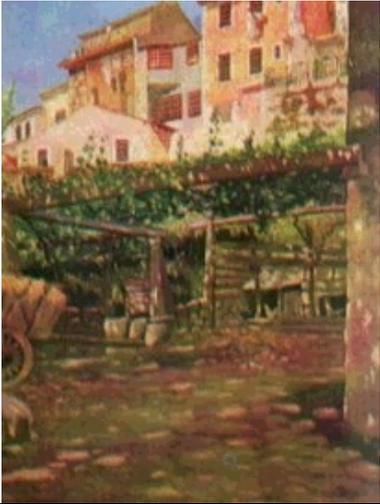
REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	16,1	
		ANCHO	11,2	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Vitor Assunção, Lisboa			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 79. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 69.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En el catálogo de las exposiciones <i>Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987 y <i>Dominguez Alvarez</i>. Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura, Oporto, julio, 1987. Nº 69 aparece con el título <i>Casario sobre o rio</i> y como perteneciente a una colección particular</p>			

TÍTULO	Paisagem / Casa rural / Paisagem com alpendre			
AÑO	No datado	ALTO	15	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 85.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 74.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Casa de Aldeia			
AÑO	No datado	ALTO	20,6	
		ANCHO	14,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 94. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 79.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Eira			
AÑO	No datado	ALTO	39	
		ANCHO	30	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Particular. En 1951 pertenecía a la colección de Cândido Dominguez, padre del artista			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Alvarez</i>. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 66)</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 93.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 78.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Alvarez</i> , (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 130.			
OBSERVACIÓN	Esta obra se subastó entre 27 y 29 de marzo de 2000, por la casa de subastas Cabral Moncada, y se vendió por 4.600.000 escudos.			

TÍTULO	Milheiral (Arredores do Porto)			
AÑO	No datado	ALTO	12,5	
		ANCHO	17	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Subastado 30-11-1990			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 508; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 111); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 29 de noviembre y el 1 de diciembre de 1990 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.000.000/1.500.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Milheiral - (Arredores do Porto)			
AÑO	No datado	ALTO	12,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado.			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº509; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 111); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 29 de noviembre y el 1 de diciembre de 1990 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.000.000/1.500.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Casa Antiga -Vitória (Oporto)			
AÑO	No datado	ALTO	26	
		ANCHO	21	
TÉCNICA	Dibujo a lápiz			
FIRMA	Firmado. Parte inferior, centro izquierda.			
COLECCIÓN	Desconocida.			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 507; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 110); Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda, del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
OBSERVACIÓN	En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 29 de noviembre y el 1 de diciembre de 1990 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 150.000/250.000 escudos.			

TÍTULO Córdoba (esbozo página de álbum)

AÑO 1932

ALTO

ANCHO

TÉCNICA Tinta china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

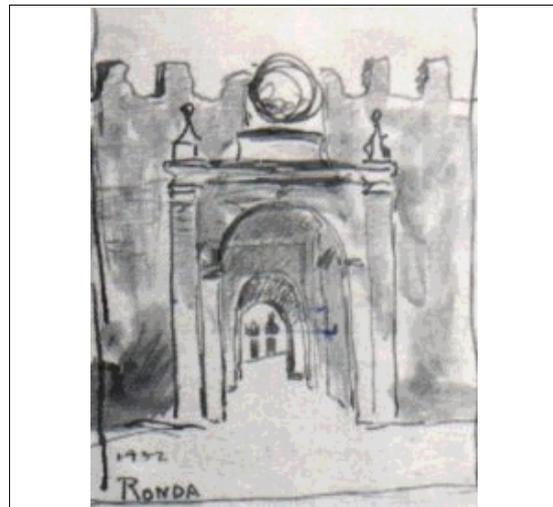
TÍTULO Ronda (esbozo página de álbum)

AÑO 1932 ALTO ANCHO

TÉCNICA Tinta china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO Sevilla (esbozo página de álbum)

AÑO 1932

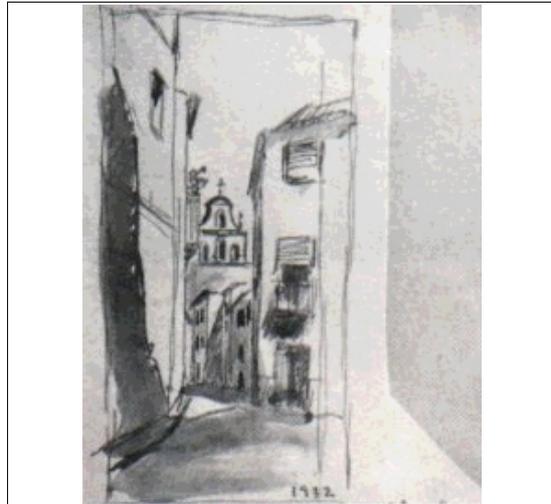
ALTO

ANCHO

TÉCNICA Tinta china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

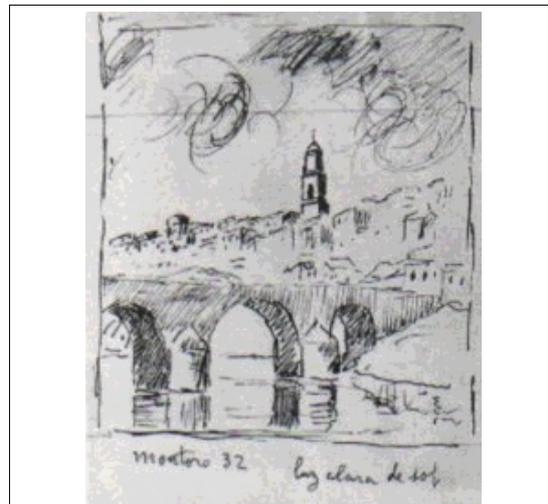
TÍTULO Montoro (esbozo página de álbum)

AÑO 1932 ALTO ANCHO

TÉCNICA Tinta china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Granada (esbozo página de álbum)		
AÑO	1932	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Tinta china/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Particular, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO Cuenca (esbozo página de álbum)

AÑO 1932

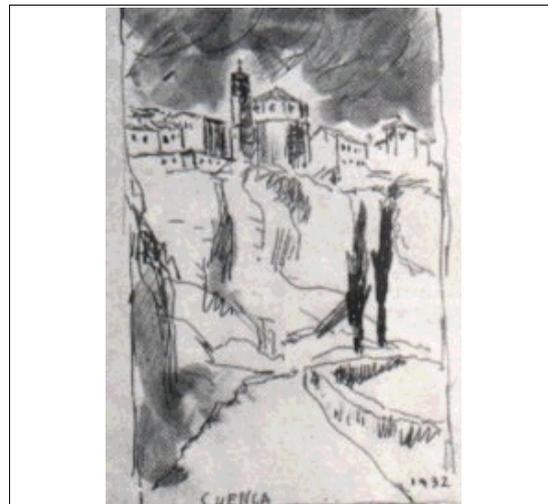
ALTO

ANCHO

TÉCNICA Tinta china/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN Particular, Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Fábricas (esbozo, página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO Taverna (esbozo)

AÑO No datado

ALTO

ANCHO

TÉCNICA Lápiz/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro Oporto



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudo (página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



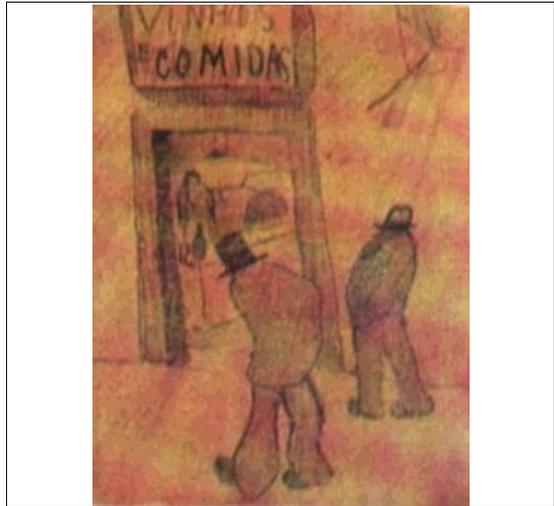
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Vinhos e comidas (Estudo)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



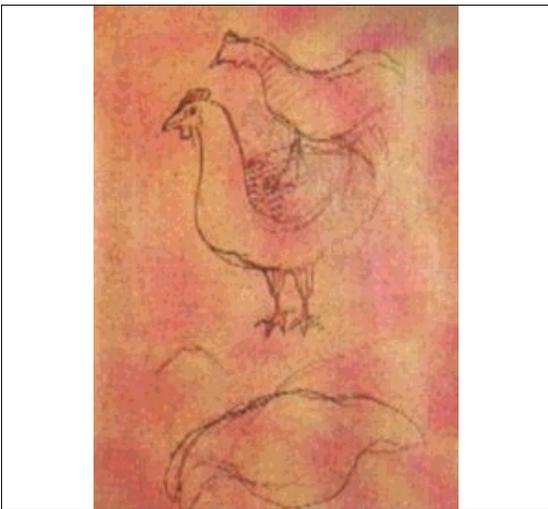
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



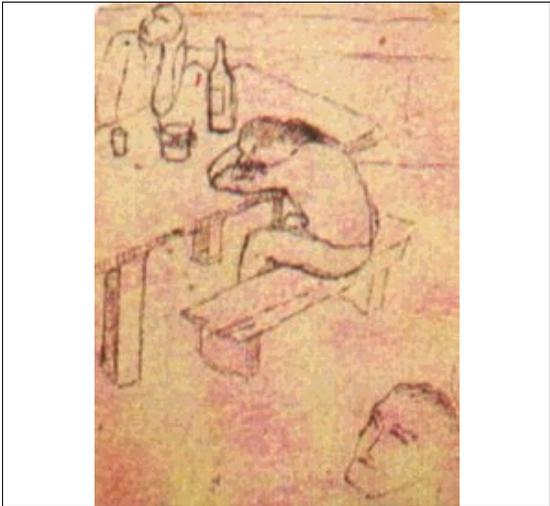
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudo		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



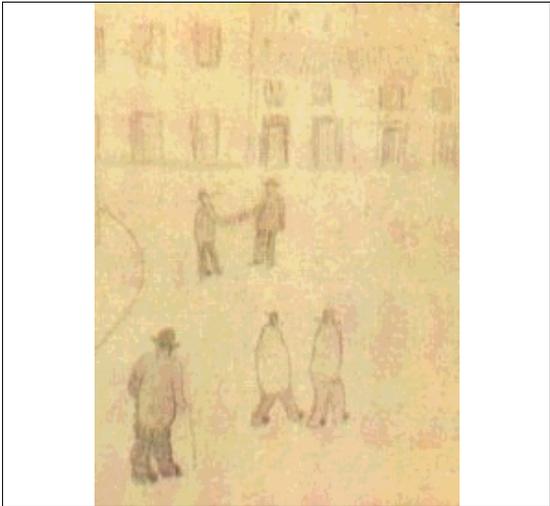
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Lápiz/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- BAPTISTA-BASTOS, "A cor e o silêncio", <i>Diário Popular</i> , 2-5-1987, p. 12.			
OBSERVACIÓN				

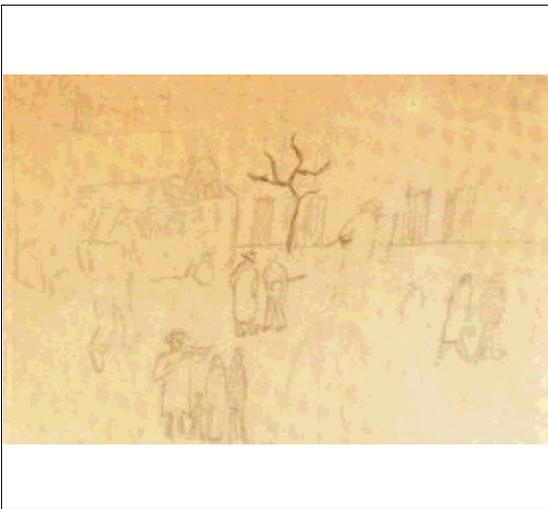
TÍTULO Estudo (página de álbum)

AÑO No datado **ALTO** **ANCHO**

TÉCNICA Lápiz/papel

FIRMA No Firmado

COLECCIÓN En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto



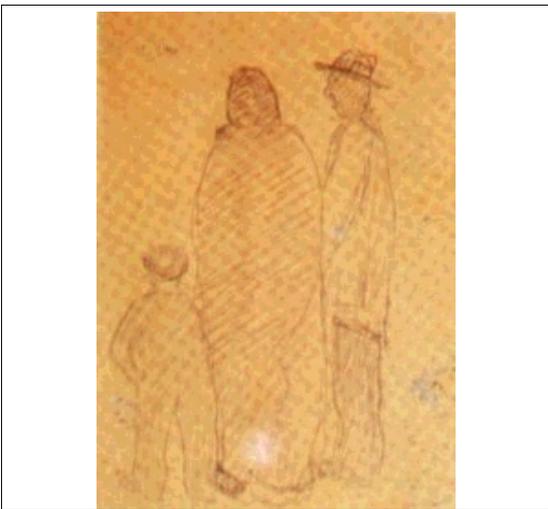
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudo (página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		

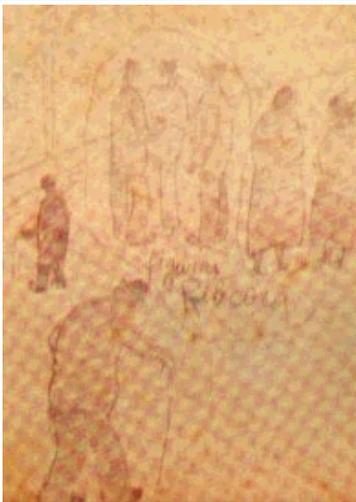


EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (página de álbum)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 98.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Casario com Homem Tortos (esbozo)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	Firmado, pero no se donde		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



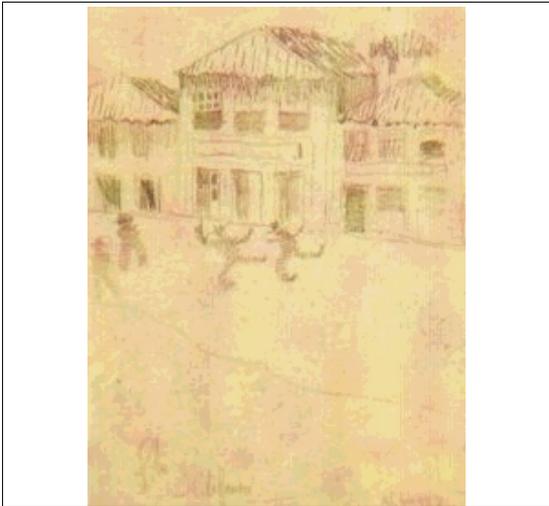
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Santo Ildefonso (esbozo página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



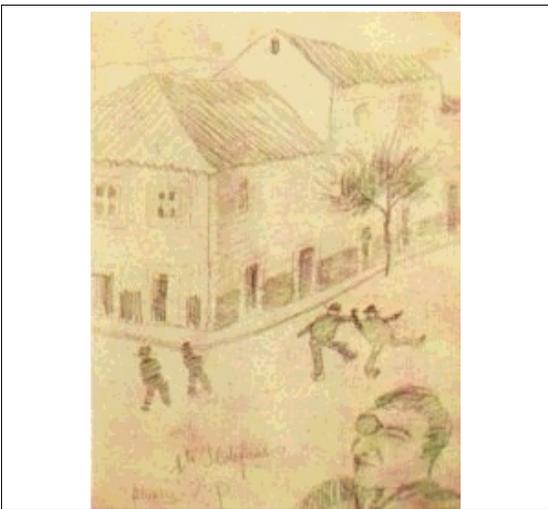
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Santo Ildefonso (esbozo página de álbum)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto		



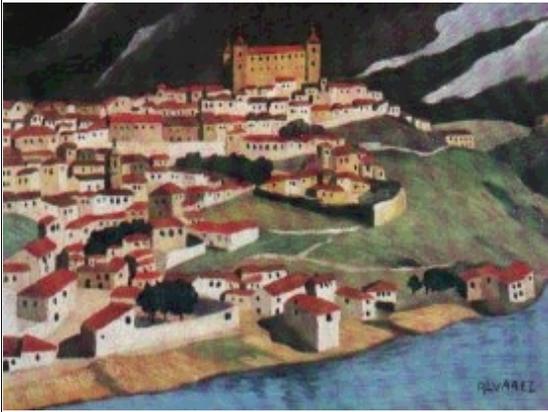
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

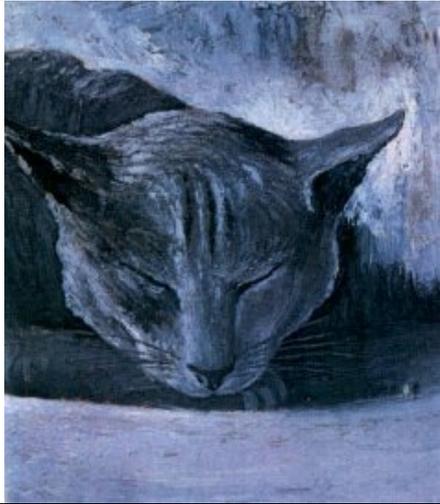
REPRODUCIDO	
-------------	--

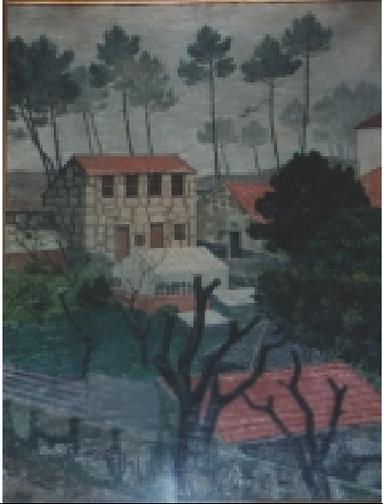
OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Cena Mitológica			
AÑO	no datado	ALTO	31,5	
		ANCHO	41,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	firmado			
COLECCIÓN	Particular (Oporto)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 2. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 5.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- PORFÍRIO, José Luís; "Alvarez: a exceção irreductível", <i>Expresso</i>, 1-5-1987, p. 52. - RODRIGUES, António; "A Marginalidade de Alvarez", <i>JL Jornal de Letras Artes e Ideias</i>, nº 251, 27-4-1987, p. 25.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Galeria Almada Negreiros, Lisboa, abril-mayo 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Toledo			
AÑO	No datado	ALTO	22,7	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Inês Burmester, Oporto En 1951, y 1957 pertenecía a la colección de Alberto Correia.			
EXPOSICIONES	<p>- Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, nº 64.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 61.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 29.</p> <p>- "No Ateneu Comercial foi ontem inaugurada uma grande exposição de quadros a óleo e a aguarela de Dominguez Alvarez, em homenagem à memória do notável pintor de arte", <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 20-5-1951, p. 2.</p>			
REPRODUCIDO	<p>ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i>, nº 1031, diciembre 1957, p. 29.</p> <p>- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 116.</p> <p>- FEIJÓ, Rui; "Uma alma larga", <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. p. 30.</p>			
OBSERVACIÓN	Vista parcial de Toledo con el Tajo en primer término y el Alcázar al fondo			

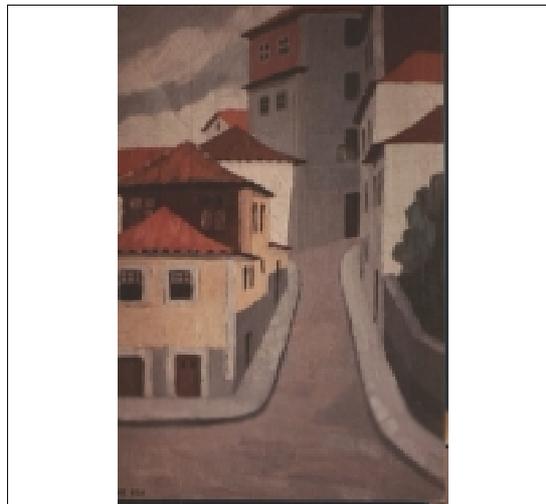
TÍTULO	Retrato embaixador Guilherme de Castilho			
AÑO	No datado	ALTO	46	
		ANCHO	36	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado. Ángulo inferior izquierdo.			
COLECCIÓN	Guilherme de Castilho			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 95.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Alvarez</i>, (Coord. Isabel e Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 49.</p> <p>- CASTILHO, Guilherme; "Lembrança de Dominguez Alvarez" <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 17-7-1963, p. 8.</p> <p>- LIMA, Isabel Pires de; y GUIMARÃES, Fernando; <i>Uma Homenagem a Guilherme de Castilho</i>, Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento, Lda, Santa Maria da Feira, 1994.</p> <p>- "Guilherme Castilho: a morte de um ensaísta" <i>J.L.</i>, 5-1-1988, p. 4.</p> <p>- <i>Correspondência Jorge de Sena—Guilherme de Castilho</i>, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.(pág. de presentación, con el epígrafe: Algunos documentos)</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Datación estimada 1937.</p> <p>Esta obra es la portada del libro: LIMA, Isabel Pires de; y GUIMARÃES, Fernando; <i>Uma Homenagem a Guilherme de Castilho</i>, Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento, Lda, Santa Maria da Feira, 1994, se reproduce también en la primera página.</p>			

TÍTULO	Gato			
AÑO	No datado	ALTO	19,5	
		ANCHO	17	
TÉCNICA	Óleo/cartón (Óleo/papel)			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Desconocida. Formó parte de la colección de Jorge de Brito.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 88.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº 57</i>; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 25 de enero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 47 nº 57); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 25 de enero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 25 de enero de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 400.000/600.000 escudos. Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem Casas e pinheiros			
AÑO	No datado	ALTO	65,5	
		ANCHO	48,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado,			
COLECCIÓN	Ateneu Comercial do Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>Según información de los archivos del Ateneu Comercial do Porto, este cuadro fue regalado al Ateneo en 1951 por Cândido Loureiro Dominguez, padre del artista y socio del Ateneo <i>Relatório de gerência de 1951</i>, p.31).</p>			

TÍTULO	Paisagem com horreo			
AÑO	No datado	ALTO	24	
		ANCHO	32,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Ateneu Comercial do Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Oporto, 1942.</i></p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Lisboa, 1943.</i></p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>Según información de los archivos del Ateneu Comercial do Porto, este cuadro fue regalado al Ateneo en 1951 por Cândido Loureiro Domínguez, padre del artista y socio del Ateneo <i>Relatório de gerência de 1951</i>, p.31). “Esta pintura está certificada com carimbo posto pela Escola de Belas Artes do Porto e assinado pelos Profs. da mesma Escola Joaquim Lopes e Dórdio Gomes”</p>			

TÍTULO	Casario		
AÑO	1930	ALTO	50
		ANCHO	33,5
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	José Carlos de Carvalho Telo de Morais		



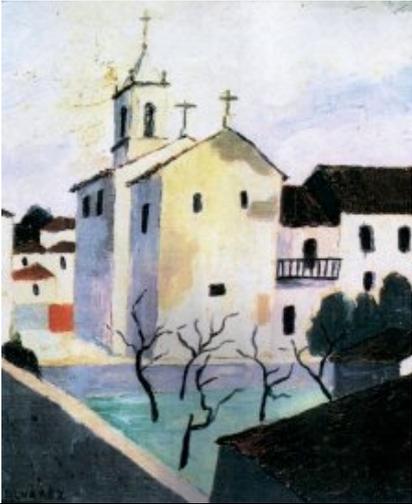
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

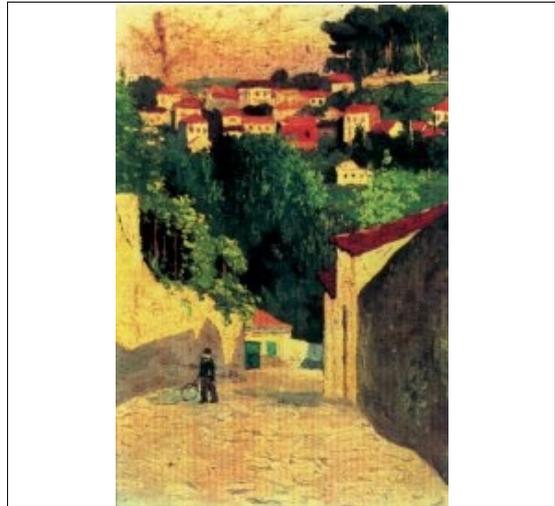
REPRODUCIDO	Gravura 1 en el Catálogo de "Dinastia" ("Subastas"), Lisboa 22 de Marzo de 1974. Descrito na página 7, lote nº 22, Gravura nº1.
-------------	---

OBSERVACIÓN	Este cuadro fue adquirido por el Sr. Telo de Morais al Senhor Fernando de Almeida.
-------------	--

TÍTULO	Homem das muletas (esbozo)			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Lápiz y acuarela/papel			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro, Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 45. - <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 35.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i> (Catálogo), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Vista de aldeia con Igreja			
AÑO	No datado	ALTO	18,5	
		ANCHO	13	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito.			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 66.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 146; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 23 de mayo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p.25, nº 146); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 23 de mayo de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 23 de mayo de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.200.000/1.800.000 escudos.</p>			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	23
		ANCHO	16
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Particular		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - ALMEIDA, Bernardo Pinto de; *Pintura Portuguesa no século XX*, Lello & Irmão Editores, Oporto, 1993, p. 82.

OBSERVACIÓN

TÍTULO Auto-retrato / Autorretrato

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA Dibujo

FIRMA No firmado

COLECCIÓN Perteneció, al menos en 1956, a la colección de Alberto de Serpa.
En 1956 pertenecía a la colección de Alberto de Serpa.



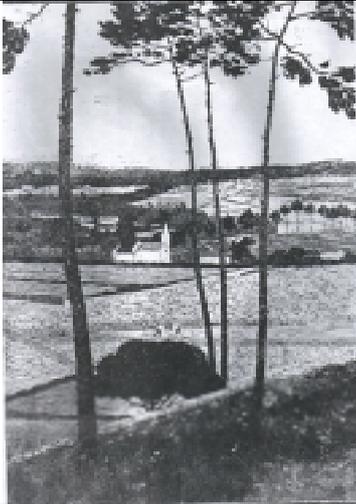
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira, "Un grande artista portuense Dominguez Alvarez", *O Tripeiro*, 5ª Serie, nº 8, 1956, p. 241.
- "Um recanto desaparecido da Praça dos Povoeiros, pintado por Dominguez Alvarez", *O Tripeiro*, 6ª serie, nº 4, 1968, p. 113.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Desenho			
AÑO	1927	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA				
FIRMA				
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira, "Un grande artista portuense Dominguez Alvarez", <i>O Tripeiro</i>, 5ª Serie, nº 8, 1956, p. 243.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira, "Un grande artista portuense Dominguez Alvarez", <i>O Tripeiro</i>, 5ª Serie, nº 8, 1956, p. 241, se dice que esta obra formaba parte de un álbum con los primeros dibujos del artista.</p>			

TÍTULO	Paisagem dos arredores do Porto			
AÑO	No datado	ALTO	49	
		ANCHO	36	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Manuel Pinto de Azevedo Junior (1942, 1958)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, 1942. (nº 301)</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- "Pintores modernos - Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 12-5-1939, p. 2.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- "Pintores modernos - Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Noticias</i>, 12-5-1939, p. 2. - SERPA, Alberto de, <i>Alvarez</i>, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa, 1958. - VIEIRA, Sergio Augusto; "O pintor galego Dominguez Alvarez" <i>O Diabo</i>, 6-6-1936, p. 3.</p>			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Plaza de la Quintana (Santiago de Compostela)		
AÑO	No datado	ALTO	40
		ANCHO	25
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	No Firmado		
COLECCIÓN	Alberto Correia (1958)		

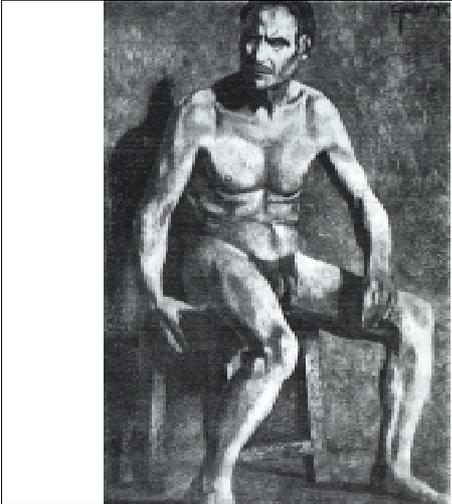


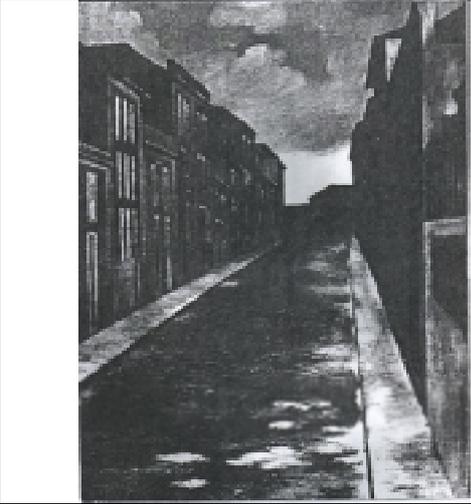
EXPOSICIONES - *Dominguez Alvarez*. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, nº 38.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - SERPA, Alberto de, *Alvarez*, Col. Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa, 1958.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Modelo Masculino / Pintura de Modelo / Modelo-vivo			
AÑO	No datado	ALTO	81	
		ANCHO	60	
TÉCNICA	Óleo/tela (óleo/papel colado sobre platex)			
FIRMA	Firmado, ángulo superior derecho			
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965</i> , Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Oporto, 1965.</p> <p>- <i>ESPAP/FBAUP</i>, Museo de los Transportes y Comunicaciones situado en el edificio de la Alfândega, Oporto, 9 de julio al 6 de agosto de 1995.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- SILVA, Isabel Oliveira; "A pintura dos fantasmas modernistas" <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 51</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965</i> (catálogo), Ministerio de Educación Nacional-Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Oporto, 1965.</p> <p>- <i>ESPAP/FBAUP</i> (Catálogo), Museo de los Transportes y Comunicaciones situado en el edificio de la Alfândega, Oporto, 9 de julio al 6 de agosto de 1995. p. 35.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Archivos FBAUP: Trabalho escolar. Conservação: Boa</p> <p>En SILVA, Isabel Oliveira e; "A pintura dos fantasmas modernistas", in <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 51, aparece referenciado con el título: <i>Modelo-vivo</i>.</p>			

TÍTULO	Tarde de Chuva / Crepuscular Entardecer / Rua da Vigorosa / Crepúsculo			
AÑO	1935	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Óleo s/tela			
FIRMA				
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 20).			
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.			
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 49. - PAMPLONA, Fernando de; <i>Diccionario de pintores e escultores portugueses o que trabalharam em Portugal</i> . Vol. I, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1987 (2ª edición). - PAMPLONA, Fernando de; <i>Um século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)</i> , Librería Tavares Martins, Porto, 1943. - VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17. (con el título: “Crepúsculo” (Porto)).			
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 esta obra con el título “Crepuscular” (tasada en 300 escudos), y sobre la que Aurora Aranha, al comentar aquella exposición, escribió: “da bien la impresión deseada por la arripiante soledad y sombría tonalidad. Al fondo clarón de tempestad en amenaza”.			

TÍTULO	Auto-retrato (autorretrato)			
AÑO	1936	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Dibujo			
FIRMA	Firmado. Parte inferior izquierda			
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.			
OBSERVACIÓN	Sabemos de la existencia de esta obra por haber aparecido reproducida ilustrando el artículo: ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.			

TÍTULO	Largo do Eirado		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Carboncillo		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	¿?		

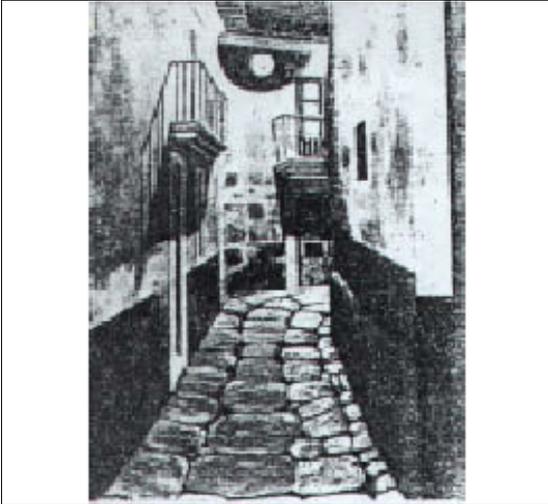


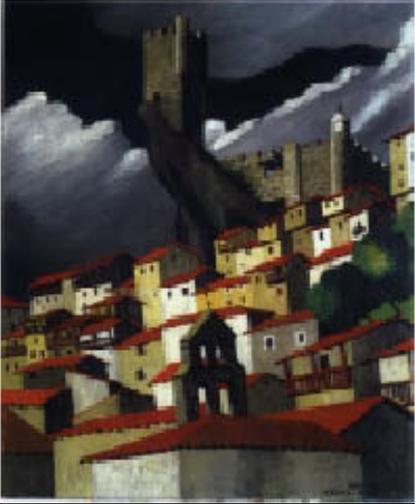
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	- "Pôrto antigo - O Largo do Eirado", <i>Civilização</i> , nº 93, noviembre-diciembre 1936, p. 92.
-------------	--

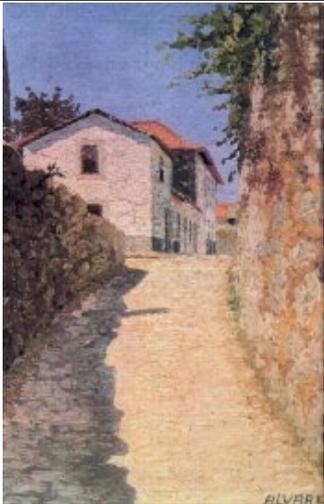
OBSERVACIÓN	Hay otro cuadro sobre este mismo motivo y que fue publicado en <i>O Tripeiro</i> (serie nueva), año II, nº 9 y 10, noviembre, 1983.
-------------	---

TÍTULO	Horas Mortas (Horas muertas)			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA	Óleo	ANCHO		
FIRMA	Firmado. Ángulo inferior izquierdo, firma muy pequeñita			
COLECCIÓN	Desconocida. Pertenebió a la revista <i>Pensamiento</i> a quien se la regaló el pintor en 1938.			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 8)			
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto" <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4. - "Oferta por Dominguez Alvarez", in <i>Pensamento</i> , nº 98, mayo, 1938.			
REPRODUCIDO	- "Oferta por Dominguez Alvarez", in <i>Pensamento</i> , nº 98, mayo, 1938.			
OBSERVACIÓN	En la exposición de 1936 estuvo tasada en 500 escudos. Posteriormente DA la regaló a la revista <i>Pensamento</i> , véase: "Oferta por Dominguez Alvarez", in <i>Pensamento</i> , nº 98, mayo, 1938. Ahí se dice: "Uno de estos días, cuando venía a hacernos una de sus habituales visitas, el distinguido pintor modernista entró en la redacción con un gran envoltorio debajo del brazo. Ante nuestra admiración, Alvarez dijo que se trataba de un regalo, de un recuerdo para nuestra galería. Abierto el envoltorio, vimos que se trataba de un cuadro..."			

TÍTULO	Paisagem de Frias			
AÑO	1932	ALTO	56	
		ANCHO	45	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado			
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa). En 1969 pertenecía a Augusto Vieira de Abreu (1969)			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Art Portugais</i> (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero 1968, nº 52.</p> <p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969 (nº 79).</p> <p>- <i>Portuguese Kunst. Schilder-en Beeldhouwkunst van het Naturalisme tot op Heden.Paleis voor Schone Kunsten</i>. Bruselas, Octubre/Noviembre, 1987. Nº 52.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- DELARGE, Jean Pierre; <i>Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains</i>, Ed. Gründ, París, 2001, p. 30.</p> <p>- FRANÇA, José-Augusto; <i>A arte em Portugal no século XX</i>, Ed. Bertrand, Lisboa, 1991, p. 294.</p> <p>- GONÇALVES, Rui Mário; <i>A Arte Portuguesa do Século XX</i>, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998, p. 157.</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i> (Catálogo), Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. nº 79".</p> <p>- GONÇALVES, Rui Mário; <i>A Arte Portuguesa do Século XX</i>, Ed. Temas e Debates, Lisboa, 1998, p. 156.</p>			
OBSERVACIÓN	En el catálogo de la exposición <i>Art Portugais</i> (El arte portugués desde el Naturalismo a nuestros días), Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, París, 30 de enero al 25 de febrero 1968, aparece con las medidas 0,57 x 0,46 centímetros.			

TÍTULO	Paisagem com Faisões “Faisões”		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO <input type="text"/>	
TÉCNICA	<input type="text"/>		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	En 1951 y 1963 pertenecía a la colección de Adolfo Casais Monteiro.		
EXPOSICIONES	<p>- Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, nº 55.</p> <p>- <i>Exposição Dominguez Alvarez na Colecção de Adolfo Casais Monteiro</i>. Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- CAMPOS, João Menéres; “Um homem sem biografia” (entrevista elaborada por Isabel Oliveira e Silva e Bernardo Pinto de Almeida), <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 13.</p> <p>- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p> <p>- SILVA, Isabel Oliveira e; “A pintura dos fantasmas modernistas”, <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. pp. 43-56.</p>		
REPRODUCIDO	<p>- “Alvarez. Inaugura-se, hoje, uma exposição das obras do malogrado pintor na Galeria que tem o seu nome. Algumas cartas inéditas do artista”, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p> <p>- CLÁUDIO, Mário; “Com Dominguez Alvarez”, <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 37.</p> <p>- “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 3-12-1958, p. 3.</p>		
OBSERVACIÓN	En “Noticiário. Obras últimamente publicadas em Portugal”, <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 3-12-1958, p. 3, esta obra aparece con el título “Pintura”.		

TÍTULO	Paisagem com casas			
AÑO	No datado	ALTO	13,5	
		ANCHO	19,5	
TÉCNICA	Óleo/madera			
FIRMA	No Firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 450; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000/1.000.000 escudos. Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Campanhã			
AÑO	No datado	ALTO	18,5	
		ANCHO	12,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular			

EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº7*; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

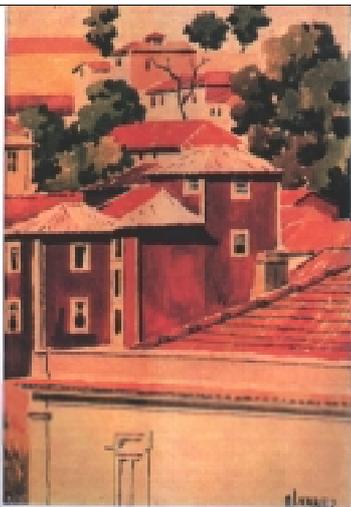
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 10); Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda

OBSERVACIÓN Obra atribuida a Dominguez Alvarez.
En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 9-11-1989, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.

TÍTULO	Campanhã			
AÑO	1938	ALTO	17,3	
		ANCHO	11,6	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Particular			
EXPOSICIONES	<p>.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº7</i>; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p> <p>En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 14 y 16 de octubre de 1992 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio de partida de 800.000/1.200.000 escudos.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 10); Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 9-11-1989, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	26 cm	
TÉCNICA	Óleo/Cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 305; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 9 al 10 de abril de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 142, nº 305); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 9 al 10 de abril de 1990. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 9 y el 10 de abril de 1990, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000-1.200.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Casario Palácio			
AÑO	No datado	ALTO	25,5 cm	
		ANCHO	17,5 cm	
TÉCNICA	Acuarela/papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Antiguidades</i> (nº 535), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), del 8 al 9 de noviembre de 1990.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposição Antiguidades</i> (Catálogo, p. 112), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), del 8 al 9 de noviembre de 1990.			
OBSERVACIÓN	- En la subasta celebrada en el Palácio do Correio-Velho (Lisboa), del 8 al 9 de noviembre de 1990, este cuadro salió con un precio estimado de 600.000/800.000 escudos.			

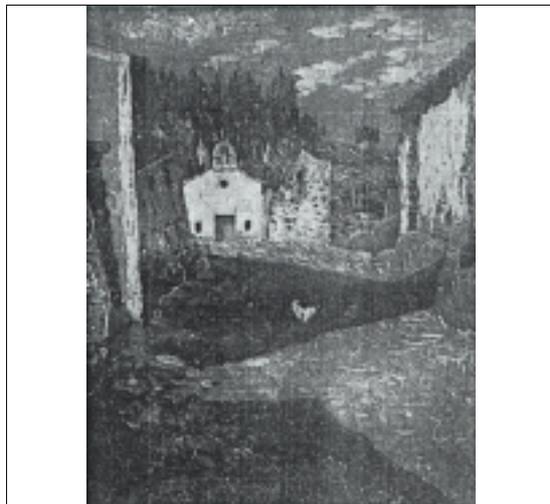
TÍTULO Sol da tarde - Sernada do Vouga

AÑO 1939? ALTO ANCHO

TÉCNICA Óleo/tela

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

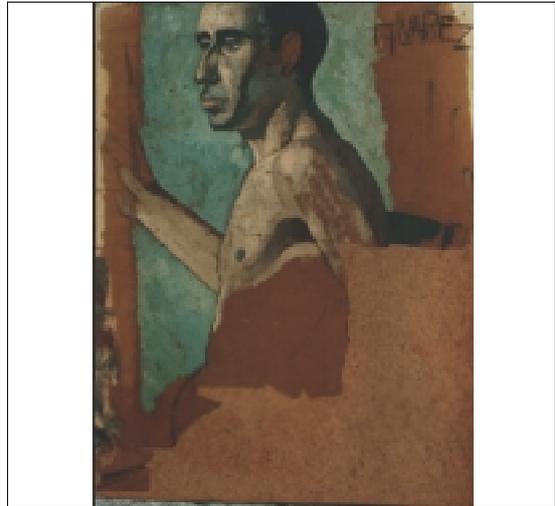
BIBLIOGRAFIA - "Arte. Un grande interprete da paisagem portuguesa", *Jornal de Notícias*, 18-12-1939.

REPRODUCIDO - "Arte. Un grande interprete da paisagem portuguesa", *Jornal de Notícias*, 18-12-1939.

OBSERVACIÓN Informatizo a partir de la reproducción aparecida en: "Arte. Un grande interprete da paisagem portuguesa", *Jornal de Notícias*, 18-12-1939.

TÍTULO	Artur Justino		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO <input type="text"/>	
TÉCNICA	Óleo		
FIRMA	<input type="text"/>		
COLECCIÓN	En 1951 pertenecía a la colección de Cândido Dominguez, padre del artista.		
EXPOSICIONES	- <i>Alvarez</i> . Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, nº 59.		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
REPRODUCIDO	- DOMINGUEZ ALVAREZ; “Assuntos de Arte. O Pintor Artur Justino” <i>Jornal de Notícias</i> , 15-9-1942. p. 3.		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Modelo masculino. (Trabalho escolar)		
AÑO	No datado	ALTO	63
		ANCHO	49
TÉCNICA	Óleo/papel		
FIRMA	Comprobar la firma con la fotografía		
COLECCIÓN	Fernando Lanhas		



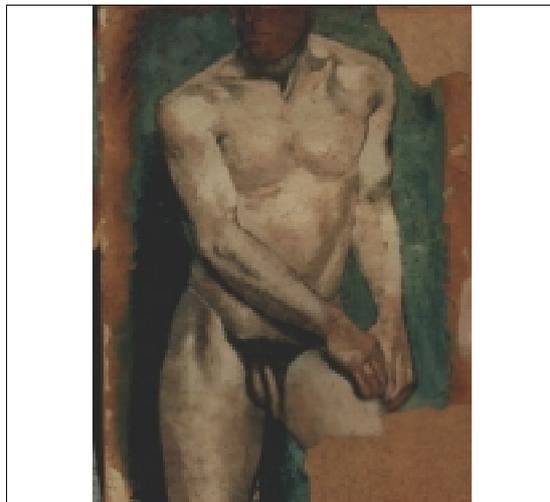
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Modelo masculino. (Trabalho escolar)		
AÑO	No datado	ALTO	63
		ANCHO	49
TÉCNICA	Óleo/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Fernando Lanhas		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

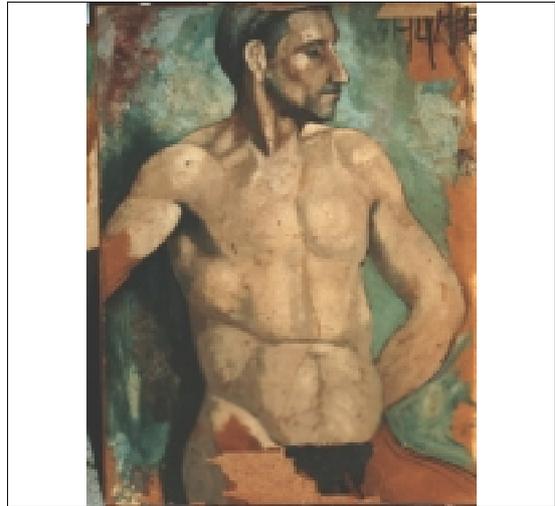
TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO

AÑO

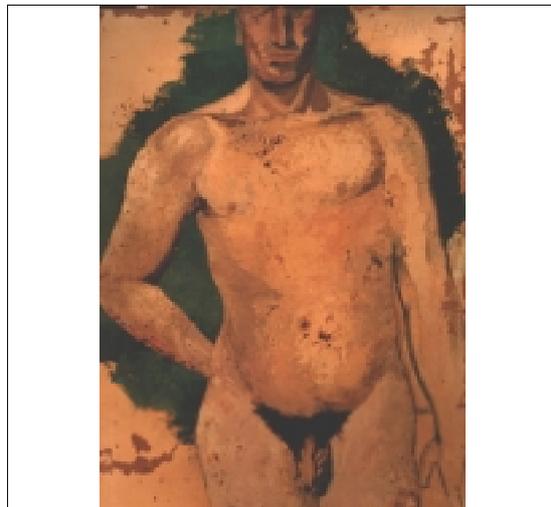
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO

AÑO

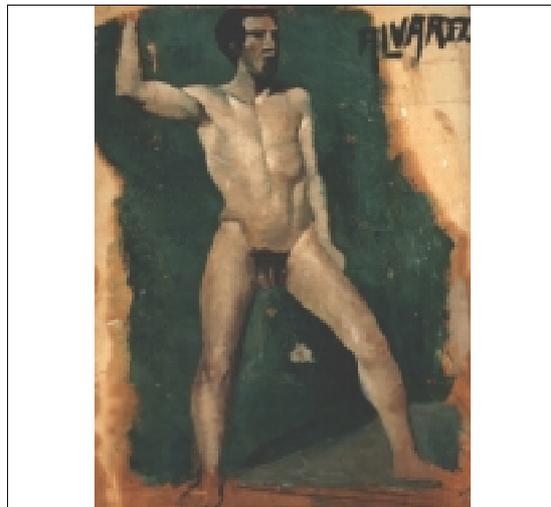
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



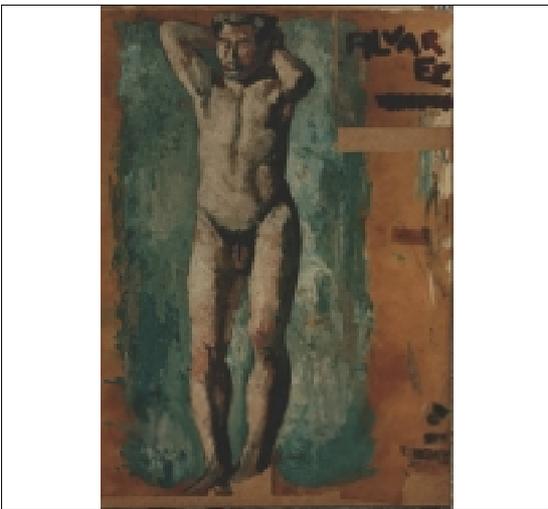
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Modelo masculino. (Trabalho escolar)		
AÑO	No datado	ALTO	63
		ANCHO	49
TÉCNICA	Óleo/papel		
FIRMA	Comprobar la firma con la fotografía		
COLECCIÓN	Fernando Lanhas		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

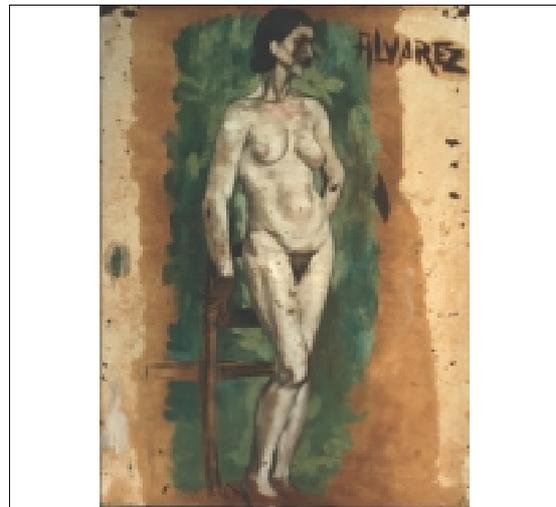
TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

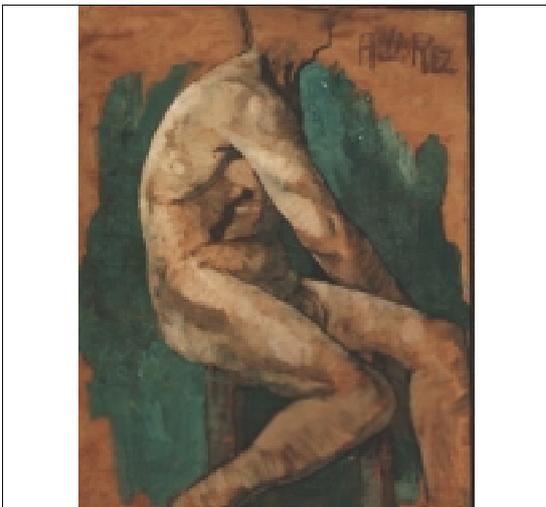
TÍTULO Modelo masculino. (Trabalho escolar) (Está enmarcado)

AÑO No datado ALTO 63 ANCHO 49

TÉCNICA Óleo/papel

FIRMA Firmado. Ángulo superior derecho.

COLECCIÓN Fernando Lanhas



EXPOSICIONES

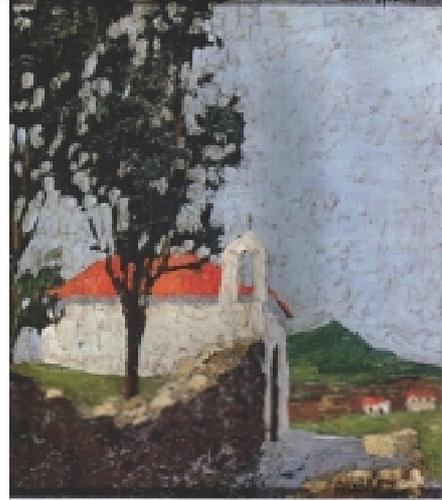
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN En la parte posterior tiene una pegatina de la Casa Santos & Irmãos donde puede leerse: “Nu, óleo de Dominguez Alvarez”.

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	9	
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Fernando Lanhas			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>Está autenticado en la parte de atrás con un texto que dice: “O Director da Escola de BBAA do Porto nomeou os professores Joaquim Lopes e Dórdio Gomes para autenticarem as obras deixadas, sem assinatura do pintor Dominguez Alvarez. Certificamos. Porto, Julio 1942”.</p>			

TÍTULO	Paisagem com casario		
AÑO	No datado	ALTO	44
		ANCHO	40
TÉCNICA	Óleo/madera		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho.		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades y pintura moderna. nº 679*; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 15 al 16 de junio de 1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades y pintura moderna* (Catálogo, p. 152); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 15 al 16 de junio de 1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

OBSERVACIÓN En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 29 de noviembre y el 1 de diciembre de 1990, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 4.000.000/6.000.000 de escudos.

TÍTULO	S. Francisco (Pontevedra-Galiza) (San Francisco)		
AÑO	1935	ALTO	
TÉCNICA	óleo		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez*, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº10).

BIBLIOGRAFIA - ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez” *Jornal de Notícias*, 7-6-1936, p. 2.
- BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto” *A Voz*, 9-6-1936, p. 4.

REPRODUCIDO - “S. Francisco’ Pontevedra, óleo por Dominguez Alvarez”, in *Prisma*, nº 3, marzo, 1937.

OBSERVACIÓN Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936 con el número 10 y estuvo tasada en 500 escudos.

TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - FERREIRA, Augusto, "O poeta portuense Diogo Souto e o 'Souto Cartola' seu contemporâneo", *O Tripeiro*, Nueva serie, año V, nº 9-10, 1986, p. 263.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Terreiro			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	José Mesquita Fue adquirido por José Mesquita a Dominguez Alvarez			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de Arte Moderna</i> . Biblioteca Museo de Amarante, Amarante, 20 de marzo a 4 de abril de 1955. (nº 5) - <i>Dominguez Alvarez</i> . Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958, (nº 4). - <i>Alvarez</i> . Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 62)			
BIBLIOGRAFIA	- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i> , nº 1031, diciembre 1957, p. 28.			
REPRODUCIDO	- ALMEIDA, Ramos de; "Dominguez Alvarez um grande pintor portuense que os portugueses desconhecem. A vida trágica de um notável artista", <i>Eva</i> , nº 1031, diciembre 1957, p. 28.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Homem fugindo à chuva.			
AÑO	No datado	ALTO		
TÉCNICA		ANCHO		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo.			
COLECCIÓN	Desconocida En 1951 y 1963 pertenecía a la colección Adolfo Casais Monteiro			
EXPOSICIONES	- Alvarez. Exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo, 1951, (nº 40) - <i>Exposição Dominguez Alvarez na Colecção de Adolfo Casais Monteiro</i> . Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963.			
BIBLIOGRAFIA	- "Obras de Domingos Alvarez na galeria da 'Gravura'", <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 19-3-1963. p. 5.			
REPRODUCIDO	- ALMEIDA, Bernardo Pinto, "Uma poética de transfiguração" <i>Prelo</i> , nº 8, julio-septiembre, 1985, p.63. - Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. VI. - FERREIRA, Jaime; "Domínguez Alvarez pintor do velho Porto" <i>O Tripeiro</i> , nº 4, Serie nueva, marzo 1982, p. 28.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Auto caricatura		
AÑO		ALTO <input data-bbox="675 230 874 271" type="text"/>	
TÉCNICA	Grabada en madera por Azevedo		
FIRMA			
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES			
BIBLIOGRAFIA			
REPRODUCIDO	<p>- ALBERTO, João; "O Pintor Dominguez Alvarez". <i>Sol Nascente</i>, Año 1, Nº 22, 1-1-1938. pp. 10.</p> <p>- FERREIRA, Jaime; "Domínguez Alvarez pintor do velho Porto", <i>O Tripeiro</i>, nº 4, Serie nueva, marzo 1982, p. 26.</p> <p>- FERREIRA, Jaime; "Dominguez Alvarez pintor do 'velho' Porto", <i>Páginas de um jornalista</i>, Livraria Editora/Sólivros de Portugal, Trofa, 1989, p. 133.</p>		
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Largo do Açougue Real			
AÑO	1935	ALTO	29 cm	
		ANCHO	21	
TÉCNICA	Dibujo			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1951 y 1963 pertenecía al Gabinete da História da Cidade (Oporto)			
EXPOSICIONES	- <i>Como alguns artistas viram o Porto. Exposição Documental e artística.</i> , Biblioteca Pública Municipal do Porto, Oporto, 20 de febrero a 20 de marzo de 1951, nº 109.			
BIBLIOGRAFIA	- MARÇAL, Horácio; "O Bairro da Sé", <i>O Tripeiro</i> , nº 3, VI serie, ano 3, marzo 1963, pp. 81-84.			
REPRODUCIDO	- <i>Como alguns artistas viram o Porto</i> , (Catálogo), Publicações da Câmara Municipal do Porto-Gabinete de História da Cidade, Oporto, 1951. - MARÇAL, Horácio; "O Bairro da Sé", <i>O Tripeiro</i> , nº 3, VI serie, ano 3, marzo 1963, p. 84.			
OBSERVACIÓN	Hay otra obra similar titulada <i>Largo do Eirao</i>			

TÍTULO	O Porto e o rio Douro		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO <input type="text"/>	
TÉCNICA	Óleo		
FIRMA	<input type="text"/>		
COLECCIÓN	No sé nada de esta obra.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (¿nº3?).		
BIBLIOGRAFIA	- DACIANO, Bertino; “O Porto e a Província do Douro Litoral”, <i>O Tripeiro</i> , nº 7, junio 1961, p. 207.		
REPRODUCIDO	- DACIANO, Bertino; “O Porto e a Província do Douro Litoral”, <i>O Tripeiro</i> , nº 7, junio 1961, p. 207.		
OBSERVACIÓN	Probablemente esta obra fue mostrada en la exposición que Dominguez Alvarez realizó en 1936 en el Salón Silva Porto, en cuyo catálogo aparece con el número 3 un óleo titulado <i>Rio Douro</i> y tasado en 1000 escudos.		

TÍTULO Arredores do Porto - Gondomar.

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN

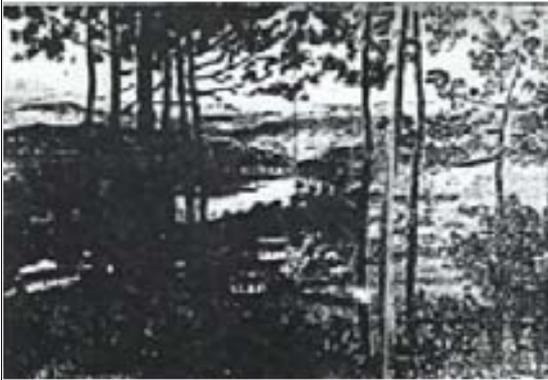


EXPOSICIONES - Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a egide do Instituto para a Alta Cultura, Oporto, novembro 1942 (nº261, Gondomar-arredores do Porto, 350\$00).

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - "Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1942, p. 8.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Margem do Douro			
AÑO		ALTO		
TÉCNICA		ANCHO		
FIRMA				
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES	- Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a egide do Instituto para a Alta Cultura, Oporto, novembro 1942 (nº 227, Margem do Douro, 500\$00).			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- "Dominguez Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 1-12-1942, p. 8.			
OBSERVACIÓN				

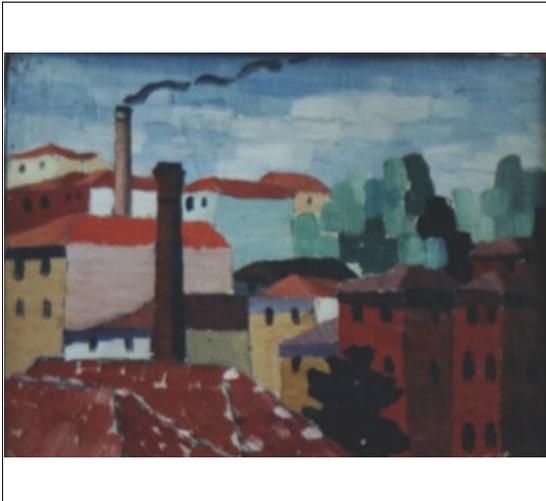
TÍTULO Chaminé, Chimeneas,

AÑO 1929 ALTO ANCHO

TÉCNICA óleo sobre tabla

FIRMA Firmado, ángulo inferior derecho

COLECCIÓN Ventura Porfírio



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - PORFÍRIO, José Luís; "Alguns Fragmentos", *Prelo*, nº 8, julio-septiembre, 1985, p. 59.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Plaza de la leña (Pontevedra-Galicia)			
AÑO	No datado	ALTO	50	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 5).</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p> <p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº 625</i>; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 6 al 8 de abril de 1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2.</p> <p>- “Arte: exposição Dominguez Alvarez”, <i>O Comercio do Porto</i>, 12-6-1936, p. 6.</p> <p>- “Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez”, <i>O Comércio do Porto</i>, 18-11-1942, p. 4.</p> <p>- MONTEIRO, Adolfo Casais; “Dominguez Alvarez”, <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre, 1985. pp.89-92. (91).</p>			
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 625); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 6 al 8 de abril de 1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 700 escudos), y sobre la que Aurora Aranha, al comentar aquella exposición, escribió: “típico recanto gallego donde en la Edad Media se hacía la feria de la leña”. En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 6 al 8 de abril de 1989 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 3.000.000/5.000.000 escudos.</p>			

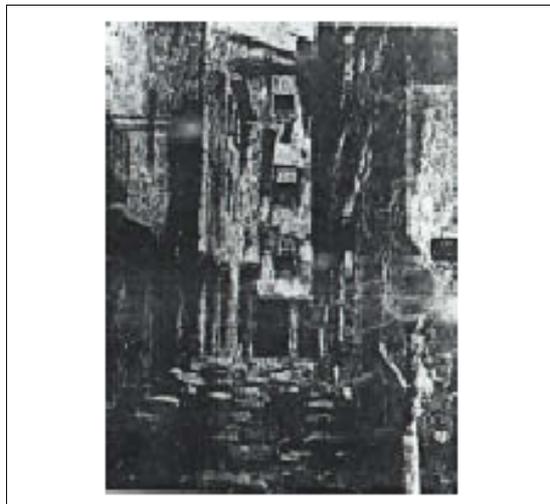
TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN

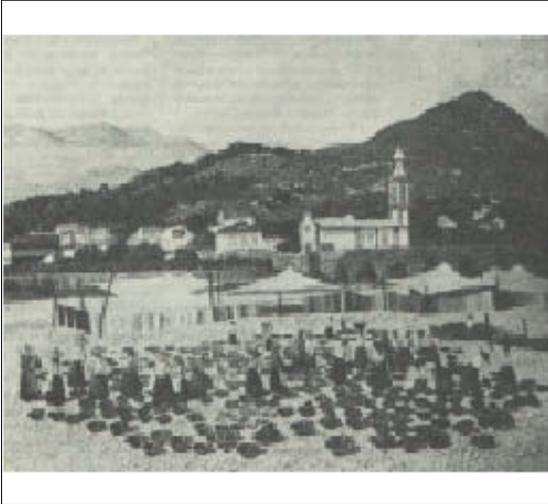


EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", *Democrácia do Sul*, 4-10-1942, p. 4.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Feira da Louça - Ponte de Lima, Mercado de Louça		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO <input type="text"/>	
TÉCNICA	<input type="text"/>		
FIRMA	<input type="text"/>		
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim; "Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto", <i>Jornal de Notícias</i>, 19-11-1942, p.3.</p> <p>- "Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez", <i>O Comércio do Porto</i>, 19-11-1942, p. 4.</p> <p>- F. de P. [Fernando de Pamplona], "Exposição póstuma do pintor Dominguez Alvarez", <i>Diário da Manhã</i>, 10-2-1943, p. 3.</p>		
REPRODUCIDO	<p>- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 160.</p>		
OBSERVACIÓN	<p>De acuerdo con la información aparecida en: "Arte. Exposição póstuma de Dominguez Alvarez", <i>O Comércio do Porto</i>, 18-11-1942, p. 4, este cuadro fue adquirido por el Instituto para a Alta Cultura durante la exposición de Dominguez Alvarez: <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p>		

TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES - *Dominguez Alvarez*. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre, 1958.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - BARBOSA, Cassiano; "Breve depoimento do arquitecto Cassiano Barbosa", *Jornal de Notícias*, 4-12-1958, p. 8.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Catedral de Santiago de Compostela 1 (tríptico)			
AÑO	No datado	ALTO	20	
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942. nº 10.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943, nº 23.</p>			
BIBLIOGRAFIA	- FIGUEIREDO, Tomaz de, "O Pintor Dominguez Alvarez" <i>Acção</i> , 18-2-1943. p. 3.			
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Inicialmente esta obra formaba parte de un tríptico junto con Catedral de Santiago 2 y Catedral de Santiago 3			

TÍTULO

Hombre con pipa

AÑO

ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES - *Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.*

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

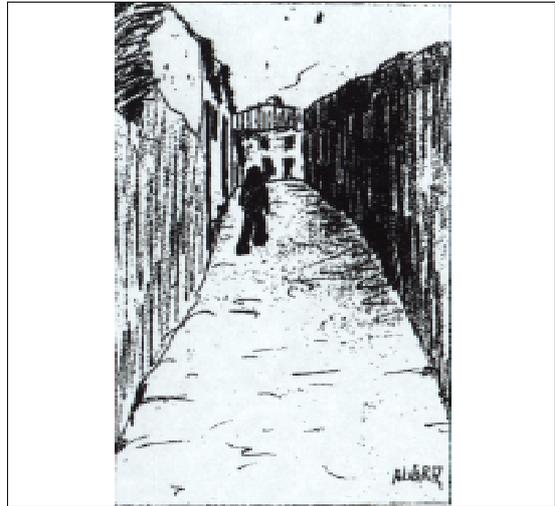
OBSERVACIÓN

Obra atribuida a Dominguez Alvarez.

TÍTULO	Paisagem			
AÑO	No datado	ALTO	11,5 cm	
		ANCHO	17 cm	
TÉCNICA	Óleo sobre cartón			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Museo Municipal Dr. Santos Rocha de Figueira da Foz			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>El Museo Municipal Dr. Santos Rocha adquirió esta obra en 1953 procedente del espolio de la artista Aurélia Arede Santa (Hélia Estrela). Incluía una anotación manuscrita de la antigua propietaria en la que dejaba constancia de que el cuadro se lo había regalado Dominguez Alvarez. El cuadro está inventariado en este museo con el número 249/75-G-26.</p>			

TÍTULO	Homens à chuva			
AÑO	No datado	ALTO	9 cm	
		ANCHO	14 cm	
TÉCNICA	Dibujo a lápiz sobre papel			
FIRMA	Ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Museo de Grão Vasco de Viseu			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Este dibujo fue adquirido por el Museo Grão Vasco en 1977 por dotación presupuestaria y está inventariado con el número 1626.1			

TÍTULO	Homem na rua		
AÑO	No datado	ALTO	14 cm
		ANCHO	10 cm
TÉCNICA	Dibujo a lápiz sobre papel		
FIRMA	Ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Museo de Grão Vasco de Viseu		

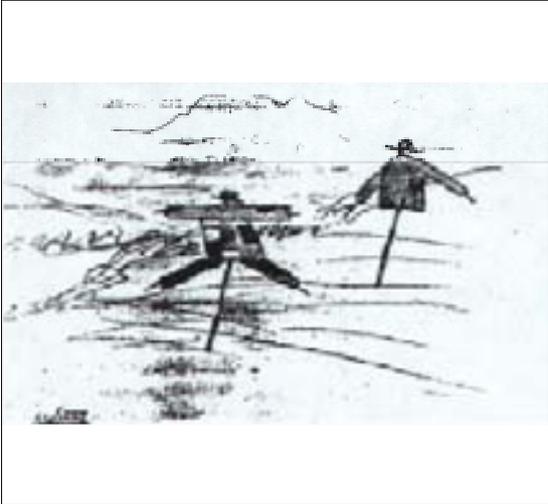


EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	Este dibujo fue adquirido por el Museo Grão Vasco en 1977 por dotación presupuestaria y está inventariado con el número 1626.1
-------------	--

TÍTULO	Espantalhos			
AÑO	No datado	ALTO	10 cm	
		ANCHO	15 cm	
TÉCNICA	Dibujo a lápiz sobre papel			
FIRMA	Ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Museo de Grão Vasco de Viseu			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA	<p>- CAMPOS, João Menéres; “Um homem sem biografia” (entrevista elaborada por Isabel Oliveira e Silva y Bernardo Pinto de Almeida), <i>Prelo</i>, nº 8, julio-septiembre 1985. pp. 9-18.</p>			
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>Este dibujo fue adquirido por el Museo Grão Vasco en 1977 por dotación presupuestaria y está inventariado con el número 1626.1</p>			

TÍTULO	Sin título		
AÑO	No datado	ALTO	20 cm
		ANCHO	26 cm
TÉCNICA	Óleo sobre cartón		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Museo Municipal Vila Franca de Xira		



EXPOSICIONES - Coleção de arte contemporânea, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, 1978.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN Esta obra (inventariada con el número 000045) según consta en los archivos de Museo Municipal de Vila Franca de Xira procede de una donación de Joaquim A. Ferreira, y en el anverso puede leerse: “El director de la Escuela de Bellas Artes de Oporto nombró a los profesores Joaquim Lopes y Dórdio Gomes, para que autentificasen las obras dejadas sin firma por el pintor Dominguez Alvarez. Certificamos, Oporto, julio de 1942, Joaquim Lopes y Dórdio Gomes. El cuadro había sido adquirido en 1962 por 1000 escudos.

TÍTULO	Sin título			
AÑO	No datado	ALTO	36 cm	
TÉCNICA	Óleo sobre cartón			
FIRMA				
COLECCIÓN	Museo do Abade de Baçal de Bragança			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Según información proporcionada por el Museo Abade de Baçal de Bragança, esta obra está inventariada con el número 2045, su estado de conservación es regular y proviene de las iniciales F.A. M.			

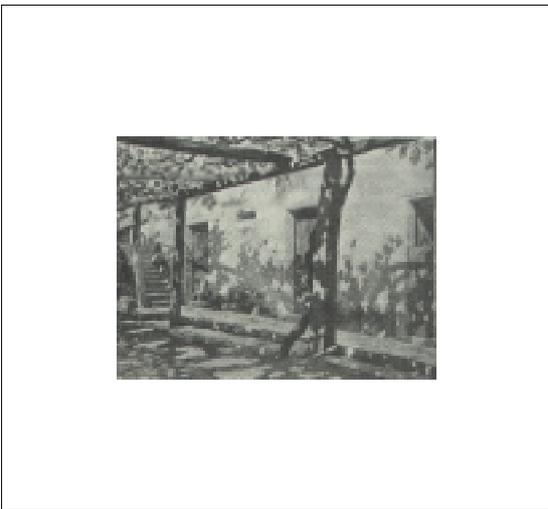
TÍTULO

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 160.

OBSERVACIÓN

TÍTULO

Paisagem

AÑO

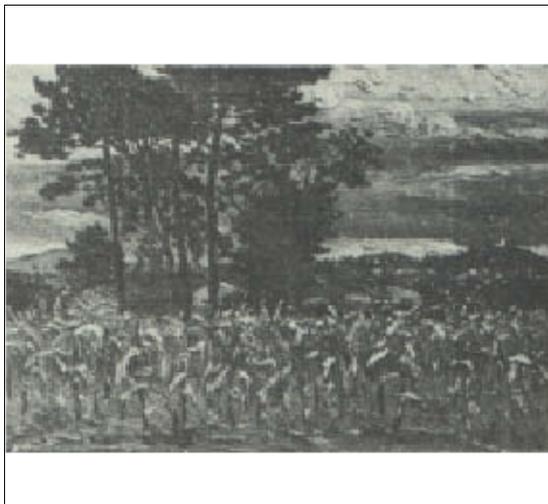
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

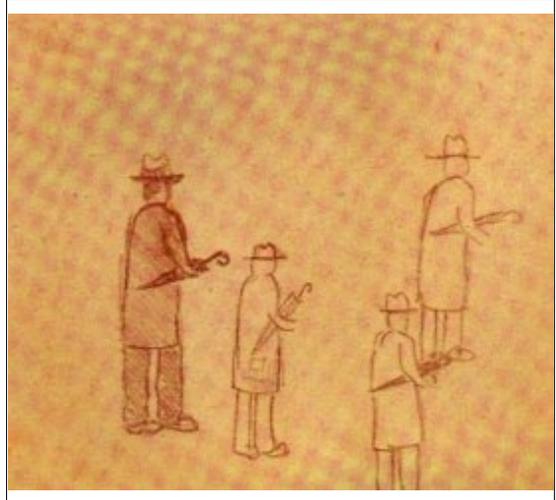
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

- *Alvarez*, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 160.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Estudo (Boceto)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro		



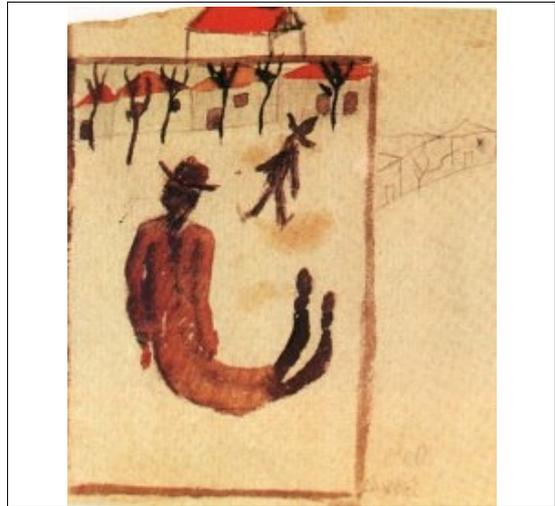
EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Estudo (Página de álbum) (boceto)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Lápiz/papel		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jaime Isidoro.		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO Paisagem de Espanha

AÑO No datado

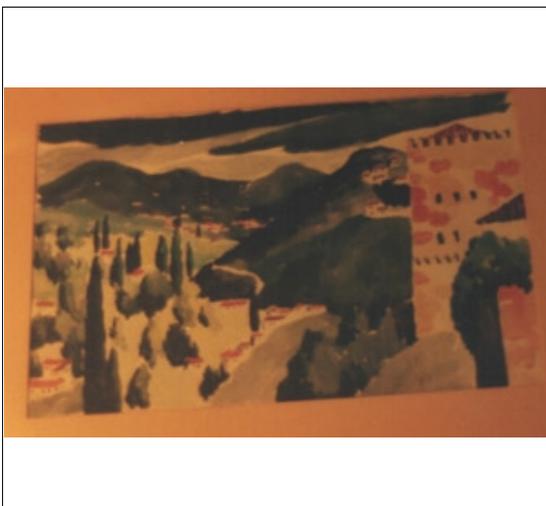
ALTO

ANCHO

TÉCNICA Acuarela

FIRMA No firmado

COLECCIÓN Particular (Oporto)



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Fernando Lanhas		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Boceto		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Guache		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Fernando Lanhas		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Iglesia de los Calatrava (Madrid)		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Casa Museu F. de Castro (Oporto)		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	Esta obra está inventariada en la Casa Museu F. de Castro (Oporto) con el número 290.
-------------	---

TÍTULO Igreja

AÑO No datado

ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA Firmado, ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN Particular. Lamego



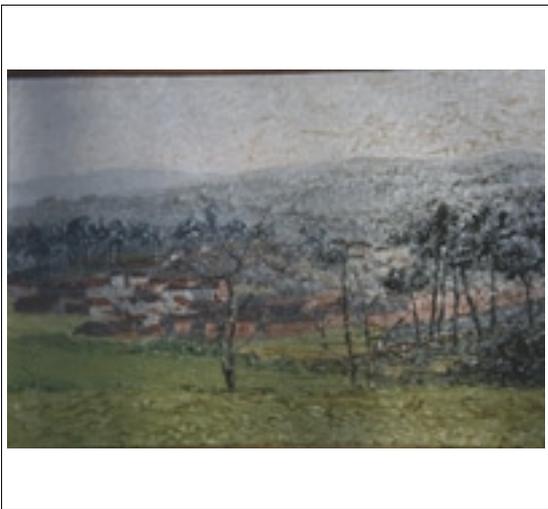
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Óleo		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Particular. Lamego		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

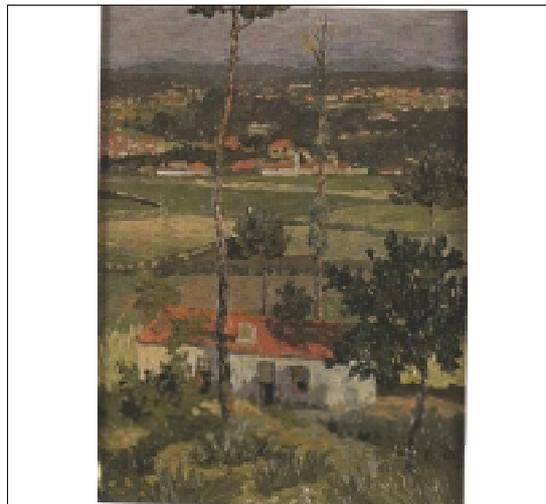
TÍTULO Margens do Douro

AÑO No datado ALTO 16 ANCHO 12

TÉCNICA Óleo/cartón

FIRMA No firmado

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN Según apareció en un catálogo de Leiria & Nascimento, los pintores Joaquim Lopes y Dordio Gomes avalaron en 1942 que ésta era una obra original de Dominguez Alvarez

TÍTULO	Miragaia			
AÑO	1928	ALTO	31 cms	
		ANCHO	20 cms	
TÉCNICA	lápiz / papel			
FIRMA	Firmado ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Obra atribuida a Dominguez Alvarez Fuente: Catálogos Leiria & Nascimento.			

TÍTULO	Natureza Morta.		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Óleo		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Col. Amaral (Lisboa)		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	Obra atribuida a Dominguez Alvarez
-------------	------------------------------------

TÍTULO	Paisagem. Rua rural			
AÑO	No datado	ALTO	16,5	
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Amaral (Lisboa)			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 83; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 30 de octubre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 30 de octubre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 30 de octubre de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem com casas			
AÑO	No datado	ALTO	12,5 cms	
TÉCNICA	Óleo / cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	<p>Fuente: Catálogo de Leiria & Nascimento. Según apareció en un catálogo de Leiria & Nascimento, los pintores Joaquim Lopes y Dordio Gomes avalaron en 1942 que ésta era una obra original de Dominguez Alvarez</p>			

TÍTULO Paisagem

AÑO No datado

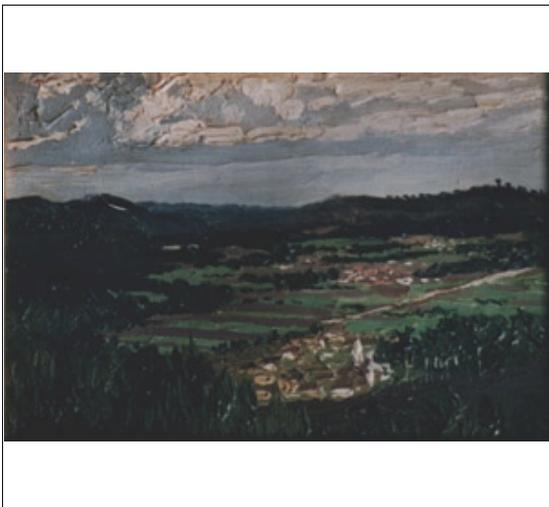
ALTO 14

ANCHO 18

TÉCNICA Óleo

FIRMA No firmado

COLECCIÓN Dario Ramos



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem minhota			
AÑO	No datado	ALTO	23,5 cms	
TÉCNICA	Acuarela / papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN				
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Según apareció en un catálogo de Leiria & Nascimento, los pintores Joaquim Lopes y Dordio Gomes avalaron en 1942 que ésta era una obra original de Dominguez Alvarez			

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	No datado	ALTO	27
		ANCHO	37
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa).		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO Paisagem

AÑO No datado

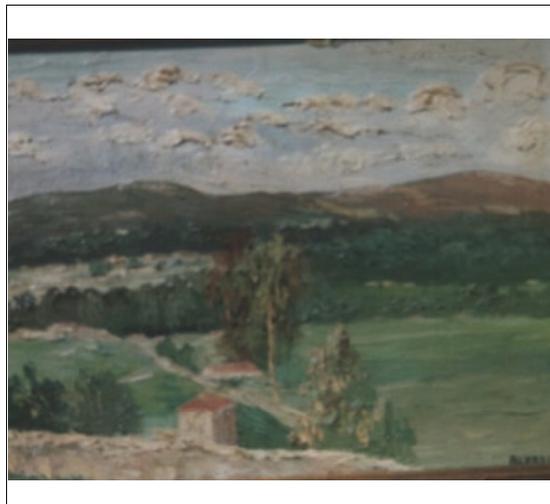
ALTO

ANCHO

TÉCNICA Óleo

FIRMA Firmado, ángulo inferior derecho

COLECCIÓN Particular. Oporto.



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Pintura		
AÑO	No datado	ALTO	33,5
		ANCHO	42,5
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)		



EXPOSICIONES

--

BIBLIOGRAFIA

--

REPRODUCIDO

--

OBSERVACIÓN

--

TÍTULO	Sin título. Casario		
AÑO	1930	ALTO	30,5
		ANCHO	39,5
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (Lisboa)		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO Paisagem com figura

AÑO No datado

ALTO

ANCHO

TÉCNICA Óleo

FIRMA No firmado

COLECCIÓN Particular(Oporto)



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO Vista de rua espanhola

AÑO No datada

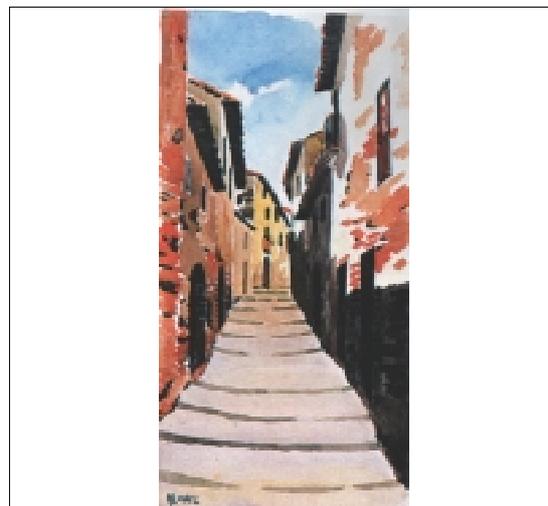
ALTO 21 cms

ANCHO 39 cms

TÉCNICA Acuarela / papel

FIRMA Firmada ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN

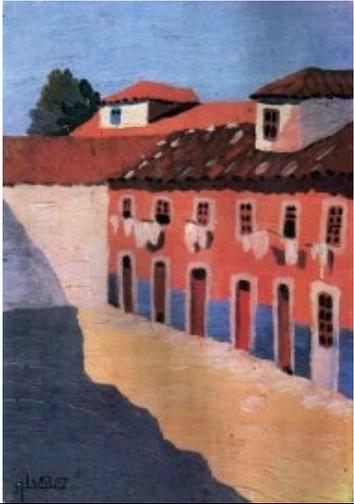


EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN Fuente: Catálogo de Leiria & Nascimento

TÍTULO	Casario com roupa às janelas			
AÑO	No datado	ALTO	19,5	
		ANCHO	14	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 88; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 25 de enero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 88); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 25 de enero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 25 de enero de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Academia			
AÑO		ALTO	60	
		ANCHO	46	
TÉCNICA	Dibujo a lápiz			
FIRMA				
COLECCIÓN				

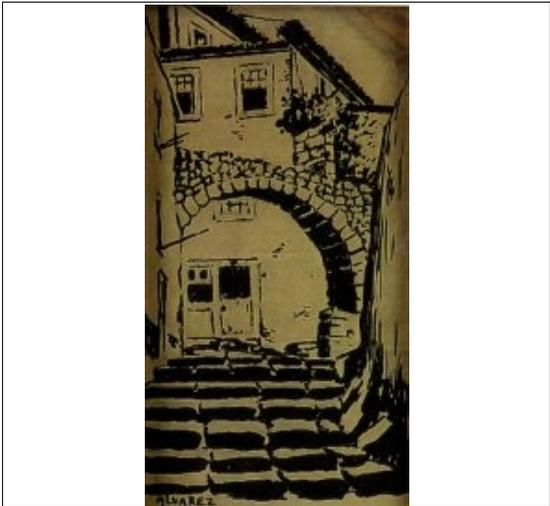
EXPOSICIONES - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº9*; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1989. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, p. 10); Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 9-11-1992. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda

OBSERVACIÓN Obra atribuida a Dominguez Alvarez.
En la subasta celebrada en el Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, entre el 14 y 16 de octubre de 1992 y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 140.000/180.000 escudos

TÍTULO	Arco de Sant' Ana-Porto		
AÑO	No datado	ALTO	22,5
		ANCHO	12
TÉCNICA	Dibujo en tinta china		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposición: pintura moderna y contemporánea* (nº110); Lisboa, el 29 de mayo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: pintura moderna y contemporánea* (Catálogo, nº110); Lisboa, el 29 de mayo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões.

OBSERVACIÓN En la subasta organizada por la casa Cabral Moncada Leilões, el 29 de mayo de 2000, este cuadro salió con un precio estimado de 1.000/1.500 €, y se remató en 1.500€

TÍTULO Fachada de Igreja. Espanha (Santiago de Compostela)

AÑO No datado

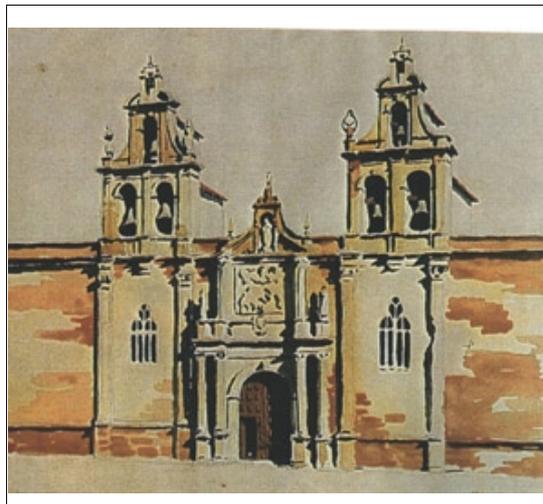
ALTO 24

ANCHO 27

TÉCNICA Dibujo acuarelado

FIRMA Firmado, ángulo inferior derecho

COLECCIÓN Desconocida



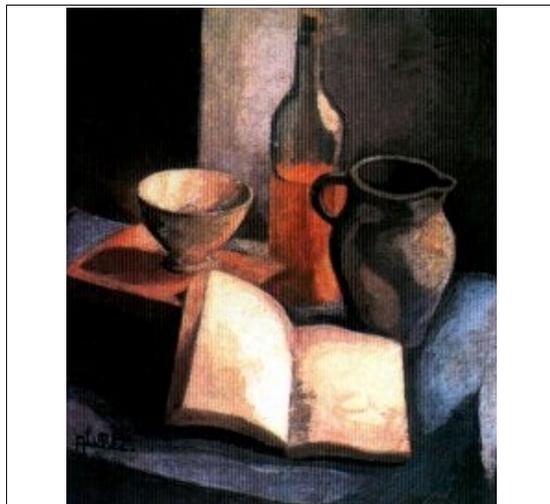
EXPOSICIONES - *Exposición Casa Dinastia* (nº 89); 27 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición Casa Dinastia* (Catálogo, p. 32); 27 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.

OBSERVACIÓN -En la subasta del 27 de octubre de 1999 organizada en Lisboa por la casa Dinastia este cuadro salió con un precio estimado de 1.995,19 / 2.992,79 €

TÍTULO	Natureza Morta		
AÑO	No datado	ALTO	63
		ANCHO	53,5
TÉCNICA	Óleo/tela		
FIRMA	Firmado, parte inferior izquierda		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposición: pintura moderna y contemporánea*; Lisboa, el 22 de marzo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposición: pintura moderna y contemporánea* (Catálogo); Lisboa, el 22 de marzo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.

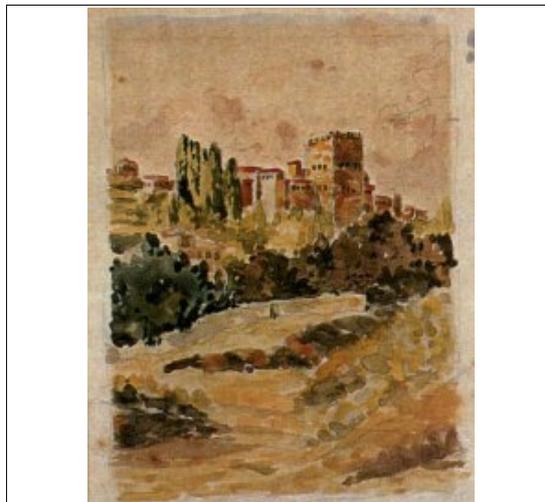
OBSERVACIÓN En la subasta organizada por la casa Dinastia, el 22 de marzo de 2000, este cuadro salió con un precio estimado de 9.500.000/15.000.000 escudos, y se remató en 9.700.000 escudos. En el catálogo que se editó para esta subasta se decía que este cuadro había sido la obra con la que el pintor defendió su Tesis. Aunque no se especifica qué Tesis ni en qué fecha. Esta misma información ya ha sido utilizada por esta casa en otros casos.

TÍTULO	Nocturno-Vista de rua com figuras.			
AÑO	No datado	ALTO	17,5	
		ANCHO	16,5	
TÉCNICA	Óleo/tela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 606; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 19 al 20 de enero de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 108, nº 606); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 19 al 20 de enero de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 19 al 20 de enero de 1999, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 700.000/900.000 escudos.</p>			

TÍTULO	Paisagem com carroça			
AÑO	No datado	ALTO	12,5	
		ANCHO	16,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 616; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 4 al 5 de julio de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 161, nº 616); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), del 4 al 5 de julio de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, del 4 al 5 de julio de 2000, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 7.481,97/12.469,95 € Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem com árvore e casa			
AÑO	No datado	ALTO	14,5	
		ANCHO	21,5	
TÉCNICA	Acuarela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea nº 95</i> ; Lisboa, el 27 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 37, nº 95); Lisboa, el 27 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta organizada por la casa Dinastia, el 27 de octubre de 1999, este cuadro salió con un precio estimado de 1.496,39/2.493,99 €</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Dinastia, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem com casario		
AÑO	No datado	ALTO	19,5
		ANCHO	18
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	La autenticidad de este cuadro, según un catálogo de subasta, está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes
-------------	--

OBSERVACIÓN	
-------------	--

TÍTULO	Paisagem com Igreja e casas		
AÑO	No datado	ALTO	11
		ANCHO	6,5
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	No firmado		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO Paisagem com una casa e ...

AÑO

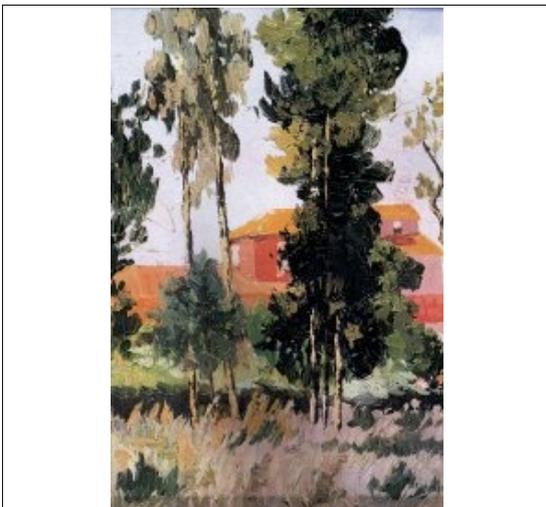
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



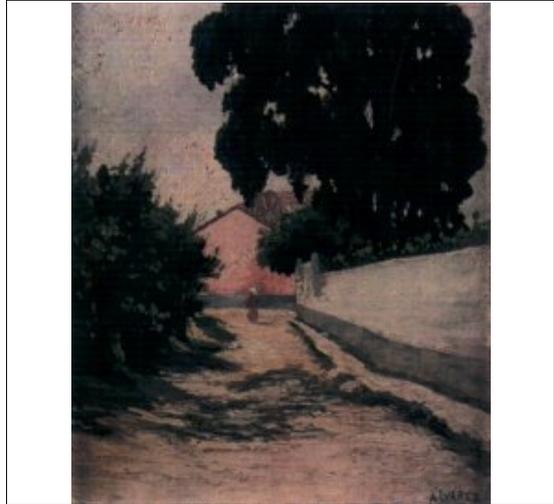
EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Paisagem de rua com figura femenina		
AÑO	No datado	ALTO	23,5
		ANCHO	19
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES - *Exposição Antiguidades* (nº 358), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), marzo, 1994

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposição Antiguidades* (Catálogo, p. 111, nº 358), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), marzo, 1994.

OBSERVACIÓN En la subasta organizada por el Palácio do Correio-Velho, en Lisboa en marzo de 1994 este cuadro partía con un precio estimado de 1.500.000/2.000.000 de escudos.

TÍTULO	Paisagem de aldeia			
AÑO	No datado	ALTO	21	
		ANCHO	15	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 685; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 7 de noviembre de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 155, nº 685); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 7 de noviembre de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 7 de noviembre de 2000, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 3.990,38/5.985,57 € Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem rural com casario			
AÑO	No datado	ALTO	13,5	
		ANCHO	21	
TÉCNICA	Óleo sobre cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición Cabral Moncada Leilões</i> nº 114; (Lisboa) 29 de mayo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición Cabral Moncada Leilões</i> nº 114; (Catálogo) 29 de mayo de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta organizada por la casa Cabral Moncada Leilões en Lisboa el 29 de mayo de 2000 este cuadro salió con un precio estimado de 1.000.000/1.500.000 escudos y fue rematado por dos millones de escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Cabral Moncada Leilões, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes</p>			

TÍTULO	Paisagem-figura perto de casario			
AÑO	No datado	ALTO	19,5	
		ANCHO	25	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> (nº133); Lisboa, del 25 al 27 de junio de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº133); Lisboa, del 25 al 27 de junio de 2000. Motivo: Subasta. Organiza: Cabral Moncada Leilões.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta organizada por la casa Cabral Moncada Leilões, del 25 al 27 de junio de 2000, este cuadro salió con un precio estimado de 9.000/12.500 € Según la información que aparece en el catálogo de Cabral Moncada Leilões, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO Paisagem rural 2

AÑO

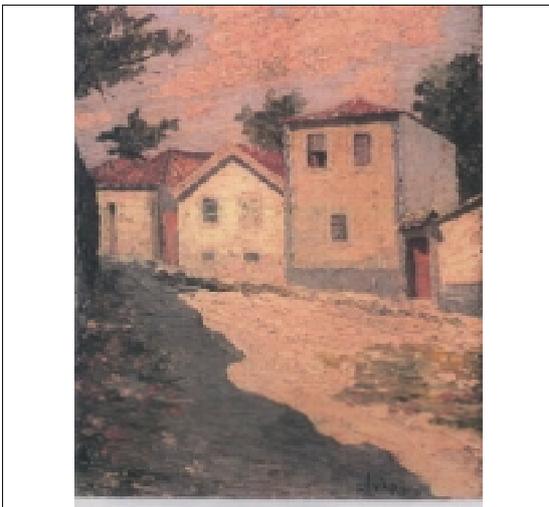
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Rapto de Europa			
AÑO	No datado	ALTO	26,5	
TÉCNICA	Óleo /papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea nº 266</i> ; Lisboa, el 28 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 108, nº 266); Lisboa, el 27 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
OBSERVACIÓN	En la subasta organizada por la casa Dinastia, el 28 de octubre de 1999, este cuadro salió con un precio estimado de 4.489, 18/6.484,37 €. En el catálogo que se editó para esta subasta se dice que este cuadro fue la obra con el que el pintor defendió su Tesis en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Aunque no se especifica qué Tesis ni en qué fecha.			

TÍTULO	Rua com figura			
AÑO	No datado	ALTO	31	
		ANCHO	18	
TÉCNICA	Dibujo coloreado			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> nº 264; Lisboa, el 28 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Exposición: pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 107, nº 264); Lisboa, el 28 de octubre de 1999. Motivo: Subasta. Organiza: Dinastia.			
OBSERVACIÓN	En la subasta organizada por la casa Dinastia, el 28 de octubre de 1999, este cuadro salió con un precio estimado de 1.496, 39/2.493,99 €			

TÍTULO Vista de rua

AÑO No datado

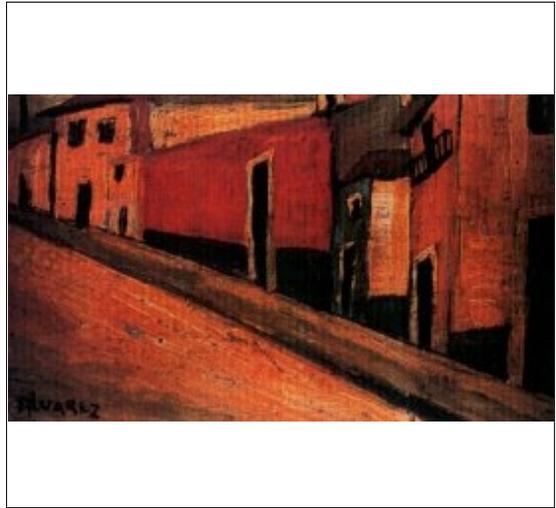
ALTO

ANCHO

TÉCNICA Óleo/madera

FIRMA Firmado ángulo inferior izquierdo

COLECCIÓN Desconocida

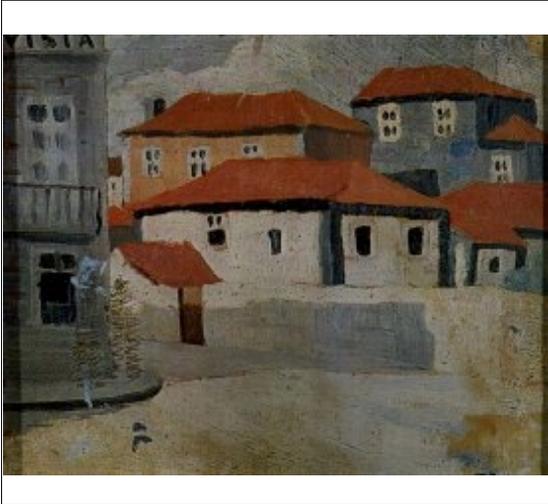


EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Vista			
AÑO	No datado	ALTO	21	
		ANCHO	25	
TÉCNICA	Óleo/papel			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 78; Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de noviembre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, nº 78); Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de noviembre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposições da Tapada de Ajuda, el 27 de noviembre de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 1.000.000/1.500.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO Aspecto do Porto: A Ribeira

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA Óleo

FIRMA

COLECCIÓN

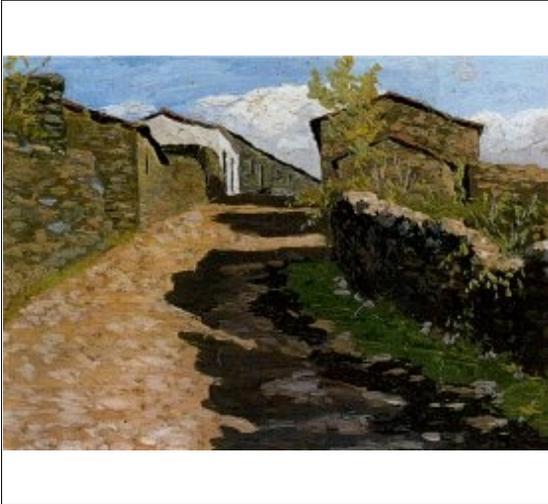


EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

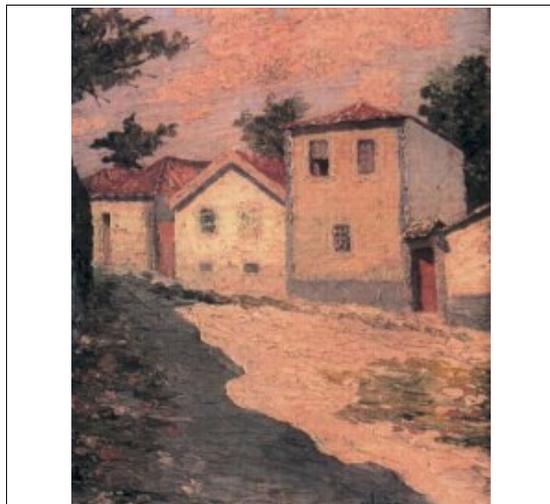
REPRODUCIDO - "Editorial", *Revista do Pôrto*, nº 1, 30-10-1940, p. 1.

OBSERVACIÓN Con este cuadro se presenta en 1940 la *Revista do Pôrto* de la que sólo se editaron cuatro número. Es el único cuadro que se reproduce en los cuatro números.

TÍTULO	Paisagem de aldeia			
AÑO	No datado	ALTO	13,5	
		ANCHO	18	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea nº 77</i>; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de noviembre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea (Catálogo, nº 77)</i>; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 27 de noviembre de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 27 de noviembre de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos.</p> <p>Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem com casas e árvores			
AÑO	No datado	ALTO	20,5	
		ANCHO	14	
TÉCNICA	Óleo/cartón			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> nº 74; Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 28 febrero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	<p>- <i>Exposición: Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i> (Catálogo, p. 61, nº 74); Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda (Lisboa), el 28 febrero de 1996. Motivo: Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>			
OBSERVACIÓN	<p>En la subasta celebrada en el Palácio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, el 28 febrero de 1996, y organizada por Leiria e Nascimento, Lda., este cuadro salió con un precio estimado de 800.000/1.200.000 escudos. Según la información que aparece en el catálogo de Leiria e Nascimento, la autenticidad de este cuadro está certificada por los profesores Dórdio Gomes y Joaquim Lopes.</p>			

TÍTULO	Paisagem de rua com casas		
AÑO	No datado	ALTO	23,5
		ANCHO	19,5
TÉCNICA	Óleo/cartón		
FIRMA	Firmado, parte inferior derecha		
COLECCIÓN	Desconocida		

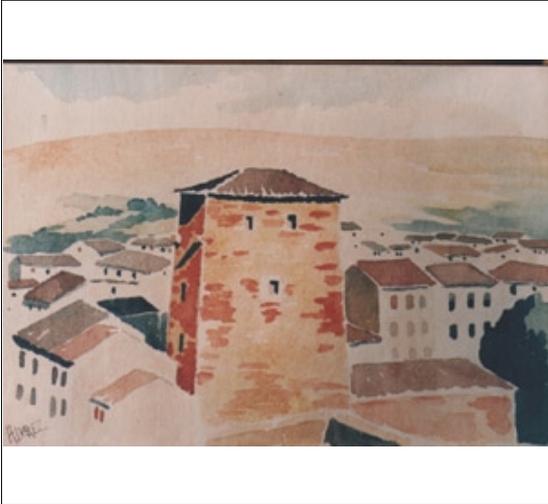


EXPOSICIONES - *Exposição Antiguidades* (nº 360), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), marzo, 1994

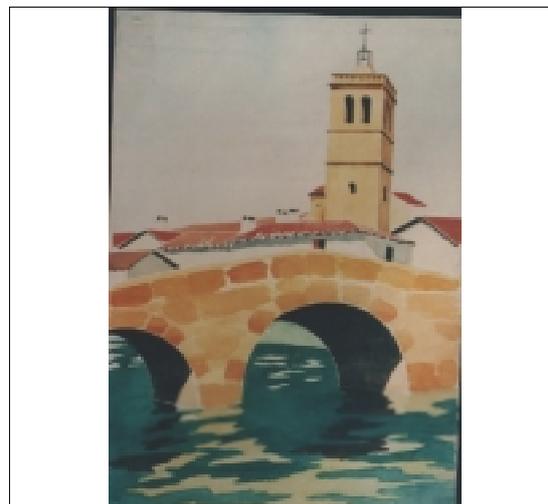
BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO - *Exposição Antiguidades* (Catálogo, p. 111, nº 360), Palácio do Correio-Velho (Lisboa), marzo, 1994.

OBSERVACIÓN En la subasta organizada por el Palácio do Correio-Velho, en Lisboa en marzo de 1994 este cuadro partía con un precio estimado de 1.500.000/2.000.000 de escudos.

TÍTULO	Paisagem de Covarrubias			
AÑO	No datado	ALTO		
		ANCHO		
TÉCNICA	Acuarela			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	Casa Museu F. de Castro (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Esta obra está inventariada en la Casa Museu F. de Castro (Oporto) con el número 150. En el anverso de la misma puede leerse, escrito con tinta negra, "Paisagem, Covarrubias, Espanha"			

TÍTULO	Paisagem espanhola		
AÑO	No datado	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Acuarela		
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Casa Museu F. de Castro (Oporto)		



EXPOSICIONES	
--------------	--

BIBLIOGRAFIA	
--------------	--

REPRODUCIDO	
-------------	--

OBSERVACIÓN	Esta obra está inventariada en la Casa Museu F. de Castro (Oporto) con el número 216.
-------------	---

TÍTULO	Catedral de Santiago de Compostela 2 (tríptico)			
AÑO	No datado	ALTO	20	
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942. nº 10.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943, nº 23.</p>			
BIBLIOGRAFIA	- FIGUEIREDO, Tomaz de, "O Pintor Dominguez Alvarez" <i>Acção</i> , 18-2-1943. p. 3.			
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Inicialmente esta obra formaba parte de un tríptico junto con Catedral de Santiago 1 y Catedral de Santiago 3			

TÍTULO	Catedral de Santiago de Compostela 3 (tríptico)			
AÑO	No datado	ALTO	21,5	
		ANCHO	26,5	
TÉCNICA	Óleo			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	Desconocida			
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942. nº 10.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943, nº 23.</p>			
BIBLIOGRAFIA	- FIGUEIREDO, Tomaz de, "O Pintor Dominguez Alvarez" <i>Acção</i> , 18-2-1943. p. 3.			
REPRODUCIDO				
OBSERVACIÓN	Inicialmente esta obra formaba parte de un tríptico junto con Catedral de Santiago 1 y Catedral de Santiago 2			

TÍTULO

Burgo Velho

AÑO

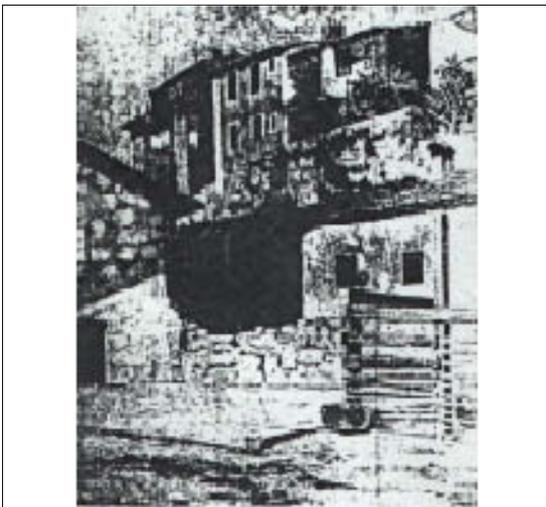
ALTO

ANCHO

TÉCNICA

FIRMA

COLECCIÓN



EXPOSICIONES

- Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a egide do Instituto para a Alta Cultura, Oporto, novembro 1942.

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO

- "Dominguez Alvarez", *O Primeiro de Janeiro*, 1-12-1942, p. 8.

OBSERVACIÓN

TÍTULO	Aquarela-Postal			
AÑO	1941	ALTO	9	
		ANCHO	14	
TÉCNICA	Acuarela			
FIRMA	No firmado			
COLECCIÓN	Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- <i>Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso</i> (Catálogo), Museu Amadeo Souza-Cardoso, Amarante, 1997, p. 52.			
OBSERVACIÓN	En el catálogo del Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante) se dice (p. 92) sobre la procedencia de esta obra: “Aquisição da Câmara M. de Amarante e da Comissão R. de T. da Serra do Marão.			

TÍTULO	António Carneiro			
AÑO	No datado	ALTO	9,5	
		ANCHO	8	
TÉCNICA	Tinta china / papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la Col. Jorge Gigante (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 134.			
OBSERVACIÓN	El dibujo va acompañado de la siguiente dedicatoria: “António Carneiro, sempre religioso, mesmo pintando assuntos profanos...”			

TÍTULO	Cristiano de Carvalho			
AÑO	No datado	ALTO	8,2	
		ANCHO	6	
TÉCNICA	Tinta china / papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior derecho			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la Col. Jorge Gigante (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 134.			
OBSERVACIÓN	El dibujo lleva la dedicatoria: "Cristiano de Carvalho conversador incorregivel..."			

TÍTULO	Miradoiro da Sé			
AÑO	1936	ALTO	3	
		ANCHO	12	
TÉCNICA	Tinta china / papel			
FIRMA	Firmado, ángulo inferior izquierdo			
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la Col. Jorge Gigante (Oporto)			
EXPOSICIONES				
BIBLIOGRAFIA				
REPRODUCIDO	- Alvarez, (Coord. Isabel Oliveira e Silva), Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987. p. 134.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		
FIRMA	<input type="text"/>		
COLECCIÓN	Desconocida		



EXPOSICIONES	<input type="text"/>
--------------	----------------------

BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>
--------------	----------------------

REPRODUCIDO	- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Renascença</i> , nº 280, 15-11-1942, p. 15.
-------------	--

OBSERVACIÓN	<input type="text"/>
-------------	----------------------

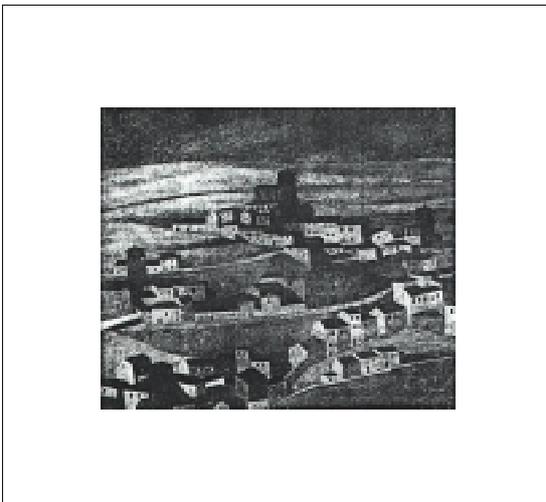
TÍTULO Povoação castelhana

AÑO ALTO
ANCHO

TÉCNICA Óleo

FIRMA Firmado, ángulo inferior derecho

COLECCIÓN Desconocido



EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

REPRODUCIDO "Povoação castelhana", *O Diabo*, 19-10-1936.

OBSERVACIÓN

Obras no identificadas

TÍTULO	Apunte escolar		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, 1942. nº 10.</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Lisboa, 1943, nº 9.</p>		
BIBLIOGRAFIA	- FIGUEIREDO, Tomaz de, "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Acção</i> , 18-2-1943. p. 3.		
OBSERVACIÓN	<p>Tomaz de Figueiredo [en - FIGUEIREDO, Tomaz de, "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Acção</i>, 18-2-1943. p. 3] dice lo siguiente de esta obra: "A pesar de la deficiencia del dibujo (...) no sabemos cómo expresar cuánto nos prometió aquella telita virginal (...). ¡¿Es Cristo que, sobre las olas, se aparece a los Apóstoles. Toscamente pintados, infantilmente pintados?! (...) En aquel boceto escolar, donde incluso en el color del cielo hay luz sobrenatural de aparición, donde incluso en el rizo de las olas hay una significación mayor que el propio rizo(...) donde incluso la ingenuidad del pez que aflora traduce milagro, en aquel cuadro hay una total promesa de profundidad (...).</p>		

TÍTULO	Arco das Verdades		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida. En 1942 pertenecía a la colección de Manuel Pinto de Azevedo Junior.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 22).</p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura.</i> Oporto, 1942 y Lisboa, 1943.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim ; "Exposição Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2.</p> <p>- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto", <i>A Voz</i>, 9-6-1936, p. 4.</p>		
OBSERVACIÓN	<p>Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título (tasada en 130 escudos), y que Aurora Jardim Aranha, al comentar aquella exposición, situó: "por detrás de la iglesia da Sé, secular detalle arquitectónico tan pintoresco".</p>		

TÍTULO	Barcos no rio		
AÑO	1929	ALTO	ANCHO
TÉCNICA		FIRMA	
COLECCIÓN	Desconocida. Esta obra fue adquirida por José Regio en 1951.		
EXPOSICIONES	- <i>Alvarez</i> , exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo 1951 (nº 15)		
BIBLIOGRAFIA	- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, <i>Diário do Norte</i> , 22-5-1951, p. 5. - SILVA, Isabel de Oliveira, “A pintura dos fantasmas modernistas”, in <i>Prelo</i> , nº 8, julio-septiembre, 1985. p.53.		
OBSERVACIÓN	En “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, <i>Diário do Norte</i> , 22-5-1951, p. 5, se dice: “Adquirido por José Régio [se trata de] un cuadro que, en el fondo, es un poema dolorido y amargo”. Conscientes de que esta obra había pertenecido al escritor, la buscamos tanto en la Casa-Museo de José Régio en Portalegre como en la de Vila do Conde, en ninguna de la cuales se encuentra expuesta. Al preguntar a las personas responsables, nos remitieron, en Portalegre, a Vila do Conde, y en Vila do Conde a Portalegre. Cuando con posterioridad informamos en uno y otro lugar de que tal obra no se encontraba en ninguna de las dos casas, en los dos sitios nos dijeron desconocer entonces la existencia de esta obra, tampoco supieron darnos referencias de donde podríamos localizarla.		

TÍTULO	Barredo - Porto		
AÑO		ALTO	ANCHO
TÉCNICA	Óleo	FIRMA	
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Oporto, 1942.</i> - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Lisboa, 1943.</i>		
BIBLIOGRAFIA	- GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, <i>Seara Nova</i> , nº 811, 27-2-1943, p. 239.		
OBSERVACIÓN	Adriano de GUSMÃO [GUSMÃO, Adriano de; “Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez”, <i>Seara Nova</i> , nº 811, 27-2-1943, p. 239] nos dice lo siguiente de este cuadro: “Uno de sus más originales y que acusaba bien su destacada personalidad artística es el cuadro nº 239 <i>Barredo-Porto</i> , —cuya arcada fue pintada con cierto tono enérgico, vivo y misterioso. Diferencia de color en las superficies, efectos de luz, buena perspectiva— un espléndido cuadro de reducido tamaño.		

TÍTULO	Callejón de las Animas (Santiago)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 19).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2. - BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4. - SILVA, Isabel de Oliveira; “A pintura dos fantasmas modernistas”, <i>Prelo</i> , nº 8, julio-septiembre, 1985. p. 47.		
OBSERVACIÓN	Esta obra estuvo expuesta en 1936 en el Salón Silva Porto y estuvo tasada en 350 escudos.		

TÍTULO	Casa amarela		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i> , Ateneo Comercial do Porto, Oporto, del 28 de enero 6 de febrero de 1931. - <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 1).		
BIBLIOGRAFIA	- “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferencia”, <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29-1-1931, p. 4.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título (tasada en 250 escudos).		

TÍTULO	Casa antiga - Santiago		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 29).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 120 escudos.		

TÍTULO	Casario		
AÑO	No datado	ALTO	20
		ANCHO	23,5
TÉCNICA	Óleo/papel		FIRMA No Firmado
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 89. - <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 71.		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Casas ao sol		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 26).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 120 escudos.		

TÍTULO	Casas - Bairro da Sé		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 23).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 140 escudos.		

TÍTULO	Casas - Bairro da Sé - Porto		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 20).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 200 escudos.		

TÍTULO	Casas (Montebelo-Porto)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 12).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 180 escudos.		

TÍTULO	Catedral de Cádiz - España		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 2).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 150 escudos.		

TÍTULO	Cebrero (Galicia)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 10).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título tasada entonces en 100 escudos.		

TÍTULO	Contrastes de arquitectura		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 7).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 800 escudos).		

TÍTULO	Cotos		
AÑO	1929?	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 210 y 211.		
BIBLIOGRAFIA	- VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	En la exposición "Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto" celebrada en el Salão Silva Porto de Oporto del 1 al 10 de noviembre de 1929 se expusieron dos obras con este mismo título, exactamente las que se correspondían con los números 210 y 211 de la citada exposición. Ambas obras están ambientadas en Galicia.		

TÍTULO	Cristo da casaca		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	<input type="text"/>		
BIBLIOGRAFIA	- L., "A evolução da arte de Alvarez", <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 23-12-1942, p. 6.		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Cruzeiro (Pontevedra, España)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 2). - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i> . Oporto, 1942 y Lisboa, 1943.		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; "Exposição Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2. - BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto", <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 1200 escudos), y sobre la que Aurora Aranha, al comentar la exposición, escribió: "suave trabajo en que el Cristo torturado forma doloroso contraste con el sereno paisaje de Pontevedra".		

TÍTULO	Día Chuvoso		
AÑO	1929?	ALTO	ANCHO
TÉCNICA			
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 207.		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] "A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto", <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3. - VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	Esta obra está ambientada en Galicia y Bayard [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] ("A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto", <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3) la sitúa cerca de Redondela.		

TÍTULO	Entrada de Ateca		
AÑO		ALTO	ANCHO
TÉCNICA	Acuarela	FIRMA	
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 18).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; "Exposição Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso esta obra en 1936 y fue entonces tasada en 110 escudos.		

TÍTULO	Escadas de Esnoga		
AÑO	1927	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA			FIRMA
COLECCIÓN	En 1951 pertenecía a la colección de Adolfo Casais Monteiro		
EXPOSICIONES	- <i>Alvarez</i> , exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo 1951 (nº 28) - <i>Dominguez Alvarez na Colecção de Adolfo Casais Monteiro</i> , Galeria Gravura, Lisboa, marzo 1963.		
BIBLIOGRAFIA	- “Arte. Exposição de pintura e aguarelas de Alvarez no Ateneu”, <i>Diário do Norte</i> , 22-5-1951, p. 5.		
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Espigueros		
AÑO	1929?	ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA			FIRMA
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 213.		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] “A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto”, <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3. - VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	Esta obra está ambientada en Galicia.		

TÍTULO	Estudo		
AÑO	No datado	ALTO	22
		ANCHO	17,5
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA
			No Firmado
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 83.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 72.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Estudo (es un florero)		
AÑO		ALTO	40
		ANCHO	31
TÉCNICA	Óleo/cartón		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Augusto Vieira de Abreu (1969)		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. Nº 75.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Estudo para o cemitério				
AÑO	No datado	ALTO	22	ANCHO	19
TÉCNICA	Lápiz/papel		FIRMA	Firmado,	
COLECCIÓN	Aliança Seguradora				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 87.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Estudo para um quadro de paisagem				
AÑO	No datado	ALTO	31,5	ANCHO	38
TÉCNICA	Óleo/papel sobre cartón		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto				
EXPOSICIONES					
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN	Archivos FBAUP: Está na FAUP				

TÍTULO	Estudo para um quadro de paisagem (esbozo)		
AÑO	No datado	ALTO	31,5
		ANCHO	38,5
TÉCNICA	Óleo/papel colado sobre unitex		FIRMA
			Firmado, pero no sé dónde
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto		
EXPOSICIONES			
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Según consta en los archivos da FBAUP está en la FAUP		

TÍTULO	Fábricas		
AÑO	No datado	ALTO	41
		ANCHO	12,2
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Particular		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 16.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Flores		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	En 1936 esta obra fue expuesta como perteneciente a la Colección de Cassiano Barbosa d'Abreu.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 31).		
BIBLIOGRAFIA	 		
OBSERVACIÓN	 		

TÍTULO	Fradelos		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	 		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 25).		
BIBLIOGRAFIA	 		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 100 escudos.		

TÍTULO	Interior de Igreja		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- GUSMÃO, Adriano de; "Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez", <i>Seara Nova</i>, nº 811, 27-2-1943, p. 239.</p>		
OBSERVACIÓN	<p>Adriano de GUSMÃO [GUSMÃO, Adriano de; "Artes Plásticas na S.N.B.A. A obra de Dominguez Alvarez", <i>Seara Nova</i>, nº 811, 27-2-1943, p. 239] nos dice lo siguiente de este cuadro: "Es como que un "esbozo", pero ¡que vigor qué visión sintética la suya ante la pobre multitud arrodillada! Es una acuarela pura, obra de una espontaneidad de primer gesto, limpia, concisa y expresivamente energética".</p>		

TÍTULO	Largo dos Grilos		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i>, Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 21).</p>		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<p>Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 180 escudos.</p>		

TÍTULO	Modelo femenino		
AÑO	No datado	ALTO	81
		ANCHO	60
TÉCNICA	Óleo/tela repintada		FIRMA
			No Firmado.
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto		
EXPOSICIONES			
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Según consta en los archivos de la FBAUP este cuadro “no verso, na grade, tem o nº 270 do antigo inventário com a identificação de “Alvarez”. Está pintado sobre tela repintada.		

TÍTULO	Modelo Masculino		
AÑO	No datado	ALTO	80,5
		ANCHO	60
TÉCNICA	(Óleo/tela) (óleo/papel colado sobre platex)		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto		
EXPOSICIONES	- <i>Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965</i> , Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Oporto, 1965.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Archivos FBAUP: Trabalho escolar. Conservação: Boa		

TÍTULO	Modelo Masculino (fragmento)		
AÑO	No datado	ALTO	74
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto		
EXPOSICIONES			
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Según consta en los archivos da FBAUP este cuadro está firmado, no está datado y tiene una anotación que dice: "no verso tem outro trabalho modelo masculino (Fragmento) Assinado Luis Reis.		

TÍTULO	Motivo portuense		
AÑO		ALTO	
TÉCNICA	Óleo		FIRMA
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, 1942.</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, 1943.</p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- MONFORTE, Frederico de [seudónimo de Manuel Pacheco]; "O Pintor Dominguez Alvarez", <i>Renasença</i>, nº 280, 15-11-1942, p. 15.</p>		
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Na solidão do convento		
AÑO	1929?	ALTO	ANCHO
TÉCNICA		FIRMA	
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 212.		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] "A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto", <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3. - VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	Esta obra está ambientada en Galicia.		

TÍTULO	Paisagem		
AÑO		ALTO	ANCHO
TÉCNICA	Acuarela	FIRMA	
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salão Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 30).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; "Exposição Dominguez Alvarez", <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 100 escudos.		

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Guache		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 31).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 120 escudos.		

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Guache		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 32).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 80 escudos.		

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i> , Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Paisagem		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição-Homenagem a Dominguez Alvarez. IX Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira</i> , Vila Nova de Cerveira, del 9 al 31 de agosto de 1997.		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Paisagem				
AÑO	No datado	ALTO	11,6	ANCHO	17,5
TÉCNICA	Óleo/cartón		FIRMA	Firmado.	
COLECCIÓN	Particular,				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 59.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Paisagem				
AÑO	No datado	ALTO	63	ANCHO	83,5
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Particular				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 72.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Paisagem				
AÑO	No datado	ALTO	35,5	ANCHO	48
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Particular				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 73.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Paisagem com animais				
AÑO	No datado	ALTO	82	ANCHO	105
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto				
EXPOSICIONES					
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN	Archivos FBAUP: Trabalho escolar. Conservação: Boa				

TÍTULO	Paisagem de Olot (Cataluña)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 8).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “ <i>Exposição Dominguez Alvarez</i> ”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 150 escudos), y sobre la que Aurora Jardim Aranha, al comentar la exposición, escribió: “En Cataluña donde hay fuego en la tierra y dentro de las almas. Llamada de color”.		

TÍTULO	Paisagem de Segovia		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 28)?.		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “ <i>Exposição Dominguez Alvarez</i> ”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2. .		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este mismo título (entonces tasada en 150 escudos), y sobre la que Aurora Jardim Aranha, al comentar aquella exposición, escribió: “con el alcázar en lo alto, en nostálgico recuerdo de pasadas eras”.		

TÍTULO	Paisagem de Vigo		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Oporto, junio 1936 (nº 5).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 140 escudos.		

TÍTULO	Paisagem (Galicia)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 14).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 200 escudos.		

TÍTULO	Pintura				
AÑO	No datado	ALTO	11	ANCHO	16,5
TÉCNICA	Óleo s/cartón		FIRMA	No firmado	
COLECCIÓN	Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante)				
EXPOSICIONES					
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN	En el catálogo del Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante) se dice (p. 92) sobre la procedencia de esta obra: "Aquisição da Câmara M. de Amarante e da Comissão R. de T. da Serra do Marão.				

TÍTULO	Pintura - modelo femenino				
AÑO	No datado	ALTO	80	ANCHO	60
TÉCNICA	Óleo/papel colado sobre platex		FIRMA	Firmado, ángulo superior derecho	
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto				
EXPOSICIONES	- <i>Dois séculos de Modelo Vivo 1765-1965</i> , Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Oporto, 1965.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Pintura - modelo femenino				
AÑO	No datado	ALTO	79	ANCHO	60
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto				
EXPOSICIONES					
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Ponte D. Maria Pia				
AÑO		ALTO	78 cm	ANCHO	99
TÉCNICA	Óleo		FIRMA		
COLECCIÓN	En 1963 pertenecía a la colección de F. Seara Cardoso				
EXPOSICIONES	- <i>O rio Douro visto por Artistas Plásticos</i> , Museo Nacional Soares dos Reis, junio 1963, nº 9.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	Ponte romana (Ávila) Puente romano		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 11).		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD; "A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto", <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título tasada entonces en 130 escudos.		

TÍTULO	Portada de Santo Domingo (Valencia) Espanha		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 17).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título que entonces estuvo tasada en 100 escudos.		

TÍTULO	Porto-Ponte D. Maria Pía		
AÑO	No datado	ALTO	11
		ANCHO	16
TÉCNICA	Pintura a óleo/tela		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	Colecção de Pintura Portuguesa, nº 413. Palácio do Correio-Velho. Lisboa. Del 6 al 8 de junio de 1994. Motivo: Subasta. Organiza: Palácio do Correio-Velho.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Propuesta de precio en catálogo para la subasta del 15 de junio de 1994: 400.000/500.000.		

TÍTULO	Povoação castelhana		
AÑO		ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 35).		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 100 escudos.		

TÍTULO	Povoação - Espanha		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 27).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título, la cual fue tasada entonces en 100 escudos.		

TÍTULO	Recanto nocturno		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 14).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Esta obra estuvo expuesta en 1936 en el Salón Silva Porto y estuvo tasada en 400 escudos. Sobre la misma Aurora Aranha, al comentar aquella exposición, escribió: “ritmo moderno en nota improvisada de color e idealización”.		

TÍTULO	Redondela		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Segunda Exposição dos Alunos de Belas Artes do Porto</i> , Ateneu Comercial do Porto, Oporto, del 28 de enero 6 de febrero de 1931.		
BIBLIOGRAFIA	- “No Ateneu Comercial do Porto. Exposição dos alunos de Belas-Artes. Uma conferencia”, <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29-1-1931, p. 4.		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Retrato de Domingos Guimarães Corrêa d'Oliveira		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida. En 1958 pertenecía a la Col. Antonio Corrêa d'Oliveira Guimarães.		
EXPOSICIONES	- Dominguez Alvarez. Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre 1958 (nº 17).		
BIBLIOGRAFIA	- GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira, “Um grande artista portuense Dominguez Alvarez”, <i>O Tripeiro</i> , Nº 8. 5ª serie, ano XII, diciembre 1956. p. 243. - GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira, “Um grande artista portuense Dominguez Alvarez”, <i>O Debate</i> , 5-2-1953, p. 7.		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Ribeira (Burgo)		
AÑO	No datado	ALTO	33
		ANCHO	43,5
TÉCNICA	Óleo/madera		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 55.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Rio Douro		
AÑO		ALTO	
		ANCHO	
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (números 6 y 7).		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 dos acuarelas con este título, que entonces estuvieron tasadas en 180 escudos cada una.		

TÍTULO	Rio Tinto		
AÑO	No datado	ALTO	75
TÉCNICA	Óleo s/tela	ANCHO	97
COLECCIÓN	Museu do Chiado		
EXPOSICIONES	<p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Oporto, noviembre 1942 (nº 159).</p> <p>- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i>. Lisboa, febrero 1943 (nº 159).</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	<p>En el inventario del Museu do Chiado (nº 1030) se dice, en cuanto a su estado de conservación, que “necesita urgente restauración, pues presenta perdida de la capa cromática”; y se describe como “un paisaje con el primer plano en la sombra. En los últimos planos casas, arboleda y una sierra. En el mismo inventario también se dice que fue adquirido por el Estado el 25-2-1943 y que el Museu Nacional de Arte Contemporânea (dirigido por Sousa Lopes) consiguió un descuento de 500 escudos en los dos cuadros que adquirió en la exposición (números de inventario 1029 y 1930) cuyos precios eran respectivamente de 4000 y de 4500 escudos.</p>		

TÍTULO	Rua ao sol		
AÑO	1930	ALTO	37
TÉCNICA	Óleo/cartón	ANCHO	29,5
COLECCIÓN	Augusto Vieira de Abreu (1969)		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Coleções Particulares. Pintores Figurativos em Cinco Coleções</i>. Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisboa, Noviembre, 1969. Nº 76.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Rua - Bairro da Sé - Porto		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposición de óleos y acuarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 15).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 160 escudos.		

TÍTULO	Rua do Porto		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text" value="18"/>
		ANCHO	<input type="text" value="12"/>
TÉCNICA	Óleo sobre madera		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>“O PORTO” Exposição Comemorativa dos Vinte Anos de Vida da Árvore</i> , Cooperativa Árvore, Oporto, del 7 a 21 de Febrero de 1984. (nº 51).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Rua empedrada com casario			
AÑO	1929	ALTO	29,5	
TÉCNICA	Óleo/cartón		ANCHO	39
COLECCIÓN	Firma			
EXPOSICIONES	Guilherme de Castilho			
BIBLIOGRAFIA	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 19.			
OBSERVACIÓN				

TÍTULO	Rua (Fuenterrabia-Espanha).			
AÑO		ALTO		
TÉCNICA	Acuarela		ANCHO	
COLECCIÓN	Firma			
EXPOSICIONES	Desconocida			
BIBLIOGRAFIA	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 8). - <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura</i> . Oporto, 1942 y Lisboa, 1943.			
OBSERVACIÓN	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.			
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 150 escudos.			

TÍTULO	Rua - Pedrouços		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 24).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que fue entonces tasada en 120 escudos.		

TÍTULO	Ruela		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 13).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 130 escudos.		

TÍTULO	Ruela compostelana (Ruella compostelana)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida.		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 18).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2. - BAYARD; “A Exposição Dominguez Alvarez, no Porto”, <i>A Voz</i> , 9-6-1936, p. 4.		
OBSERVACIÓN	Esta obra estuvo expuesta en 1936 en el Salón Silva Porto y estuvo tasada en 300 escudos.		

TÍTULO	S. Cibran em dia triste		
AÑO	1929?	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 209.		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] “A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto”, <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3. - VIEIRA, Sérgio Augusto; “Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez”, <i>Democracia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	Esta obra está ambientada en Galicia.		

TÍTULO	S/Título				
AÑO	No datado	ALTO	32	ANCHO	20,5
TÉCNICA	Óleo/madera		FIRMA	Firmado,	
COLECCIÓN	Acácio Luz				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 85.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	S/Título				
AÑO	No datado	ALTO	11	ANCHO	14,5
TÉCNICA	Acuarela/papel		FIRMA	Firmado	
COLECCIÓN	Particular				
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 98.				
BIBLIOGRAFIA					
OBSERVACIÓN					

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	11
		ANCHO	14,5
TÉCNICA	Acuarela/papel		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Particular		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 99.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/título		
AÑO	No datado	ALTO	25,5
		ANCHO	20,5
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i> , Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 73.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	30,5
		ANCHO	18
TÉCNICA	Guache/papel		FIRMA
			Firmado
COLECCIÓN	Guilherme de Castilho		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 96.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 76.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	19,5
		ANCHO	24,5
TÉCNICA	Óleo/papel		FIRMA
			No Firmado
COLECCIÓN	En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 82.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 68.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	20,5
		ANCHO	36,5
TÉCNICA	Guache/papel		FIRMA
			No Firmado
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 84.</p> <p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 77.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	11,5
		ANCHO	15,5
TÉCNICA	Óleo/madera		FIRMA
			No Firmado
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 90.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	22,5
		ANCHO	20,5
TÉCNICA	Óleo/papel		FIRMA
	Firmado, ángulo inferior derecho		
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 91.</p> <p>- <i>Antigüedades, objetos de arte, pintura moderna y contemporánea</i>; Palacio de Exposiciones da Tapada de Ajuda, 23-5- 1996. Motivo Subasta. Organiza: Leiria e Nascimento, Lda.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	27
		ANCHO	22,5
TÉCNICA	Óleo/tela		FIRMA
	Firmado		
COLECCIÓN	Desconocida. En 1987 pertenecía a la colección de Jorge de Brito, Cascais.		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942)</i>, Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 9 abril-9 mayo 1987, nº 92.</p>		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	S/Título		
AÑO	No datado	ALTO	58
TÉCNICA	Óleo/tela	FIRMA	Firmado
COLECCIÓN	João Menéres Campos, Oporto		
EXPOSICIONES	- Exposição Domínguez Alvarez (1906-1942), Casa Serralves, Oporto, julio, 1987, nº 83.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Santa Columba		
AÑO	1929?	ALTO	
TÉCNICA		FIRMA	
COLECCIÓN			
EXPOSICIONES	- <i>Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto</i> , Salão Silva Porto, Oporto, 1 a 10 de noviembre, 1929, nº 208.		
BIBLIOGRAFIA	- BAYARD [seudónimo de Francisco Pereira y Sequeira] "A Exposição dos alunos de Belas Artes no Salão Silva Porto", <i>A Voz</i> , 4-11-1929, p. 3. - VIEIRA, Sérgio Augusto; "Notas biográficas para esbozo do Pintor Dominguez Alvarez", <i>Democrácia do Sul</i> , 4-10-1942, p. 17.		
OBSERVACIÓN	Esta obra está ambientada en Galicia.		

TÍTULO	Santiago de Compostela		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Guache		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 33 y 34).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 dos obras con este título y técnica, que entonces estuvieron tasadas en 150 escudos cada una.		

TÍTULO	Santiago - Iglesia de S. Francisco		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 3).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 100 escudos.		

TÍTULO	Sepúlveda		
AÑO	1932	ALTO	
TÉCNICA		FIRMA	
COLECCIÓN	Desconocida. En 1951 y 1958 pertenecía a la Col. Cassimiro de Oliveira		
EXPOSICIONES	- <i>Alvarez</i> , exposición patrocinada por el Ateneo Comercial de Oporto, Oporto, mayo 1951 (nº 30) - <i>Dominguez Alvarez</i> . Exposición organizada por la Academia Dominguez Alvarez. Oporto, diciembre 1958 (nº 20).		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN			

TÍTULO	Sin titulo		
AÑO	No datado	ALTO	40
TÉCNICA	Óleo sobre tela	FIRMA	No firmado.
COLECCIÓN	En 1988 fue expuesto para su venta por la Galeria de Arte Casino de Estoril-Galería Nazoni.		
EXPOSICIONES	- <i>De Columbano aos nossos dias</i> Galería de Arte do Casino do Estoril-Galería Nazoni, Estoril, junio 1988.		
BIBLIOGRAFIA			
OBSERVACIÓN	Según el catálogo de la exposición referido, la autenticidad de esta obra está certificada por los profesores Joaquim Lopes y Dórdio Gomes		

TÍTULO	Sol e sombra (Massarelos)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 21).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936, con el número 21, y estuvo tasada en 200 escudos. De ella, Aurora Aranha al comentar aquella exposición, dijo que era uno de los “rincones del Oporto antiguo enfocados con perspectiva moderna”.		

TÍTULO	Tarde de inverno (Miragaya)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 22).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una obra con este título (tasada en 200 escudos).		

TÍTULO	Tarde dourada		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	En 1943 pertenecía a la colección de Manuel Pinto de Azevedo Junior		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Oporto, 1942.</i></p> <p>- <i>Dominguez Alvarez. Exposição póstuma e de homenagem sob a égide do Instituto para a Alta Cultura. Lisboa, 1943.</i></p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim; “Artes Plásticas. Exposição Póstuma dos trabalhos de Da no Salão Silva Porto”, <i>Jornal de Notícias</i>, 19-11-1942, p. 3.</p>		
OBSERVACIÓN	 		

TÍTULO	Toledo (O Alcázar)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	 		
EXPOSICIONES	<p>- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 19).</i></p>		
BIBLIOGRAFIA	<p>- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i>, 7-6-1936, p. 2.</p>		
OBSERVACIÓN	<p>Dominguez Alvarez expuso esta obra en 1936 y entonces estuvo tasada en 120 escudos.</p>		

TÍTULO	Torre del reloj (Santiago)		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	<input type="text"/>		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 4).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	Dominguez Alvarez expuso en 1936 una acuarela con este título y que entonces estuvo tasada en 130 escudos.		

TÍTULO	Velho burgo		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	<input type="text"/>		FIRMA <input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida.		
EXPOSICIONES	- Dominguez Alvarez. <i>Exposição póstuma e de homenagem sob a egide do Instituto para a Alta Cultura</i> , Oporto, noviembre 1942 (nº 112, Porto-velho burgo 350\$00).		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Velho burgo		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text" value="98 cm"/>
		ANCHO	<input type="text" value="37"/>
TÉCNICA	Acuarela		FIRMA
			<input type="text" value="Sí, ángulo inferior derecho"/>
COLECCIÓN	En 1951 pertenecía a la colección de Alberto Correia		
EXPOSICIONES	- <i>Como alguns artistas viram o Porto. Exposição Documental e artística.</i> , Biblioteca Pública Municipal do Porto, Oporto, 20 de febrero a 20 de marzo de 1951. nº 95.		
BIBLIOGRAFIA	<input type="text"/>		
OBSERVACIÓN	<input type="text"/>		

TÍTULO	Viela dos gatos		
AÑO	<input type="text"/>	ALTO	<input type="text"/>
		ANCHO	<input type="text"/>
TÉCNICA	Óleo		FIRMA
			<input type="text"/>
COLECCIÓN	Desconocida		
EXPOSICIONES	- <i>Exposição de óleos e aguarelas de Dominguez Alvarez</i> , Salón Silva Porto, Oporto, junio 1936 (nº 11).		
BIBLIOGRAFIA	- ARANHA, Aurora Jardim ; “Exposição Dominguez Alvarez”, <i>Jornal de Notícias</i> , 7-6-1936, p. 2.		
OBSERVACIÓN	<p>Esta obra fue expuesta en el Salão Silva Porto en junio de 1936 con el número 11 y estuvo tasada en 600 escudos.</p> <p>Muy probablemente el motivo era un rincón típico de Oporto pues Aurora Aranha, al comentar aquella exposición, la cita como uno de los “rincones del Oporto antiguo enfocados con perspectiva moderna”.</p>		

18. Apéndice documental

Relación de documentos fotocopiados que se adjuntan:

- Partida de bautismo de Manuel Domingues, padre de Dominguez Alvarez
- Partida matrimonial de Manuel Candido Loureiro Domingues y Maria Dolores Elvira Alvarez Gil, padres de Dominguez Alvarez
- Partida de nacimiento de Dominguez Alvarez
- Partida de bautismo de Dominguez Alvarez
- Partida de defunción de Dominguez Alvarez
- Inscripción en el Consulado de España en Oporto de la Partida de nacimiento de Dominguez Alvarez
- Relación de enterramientos realizados en la sepultura número 327, sección 17, del Cementerio de Agramonte de Oporto
- Recordatorio del fallecimiento de Dominguez Alvarez
- Fotografías y correspondencia de la familia de Dominguez Alvarez con su pariente António Loureiro Barbosa de Lamego
- Documentación existente en la Facultad de Bellas Artes de Oporto referida a Dominguez Alvarez (título de licenciado, calificaciones, solicitudes, etc.)
- Correspondencia de Dominguez Alvarez con el periodista y escritor Sérgio Augusto Vieira
- Libro de cuentas de la Escola Industrial Infante D. Henrique de Oporto
- Convocatoria y bases de la Exposición de Arte Gallego que se iba a celebrar en Oporto en 1935.

11/11/1950

N.º 15

Em vinte e tres dias do mez de Janeiro do anno de mil oitocentos e oitenta e um, nesta Igreja Parochial de Santa Eulalia da Victoria, Concelho e Diocese do Porto, eu o Presbytero fiscal Jose Ferreira Coadjuutor da mesma freguesia, baptizei solemnemente

Manoel
Lecou canonicamente na igreja das Antas, Porto no dia onze de abril do anno corrente com Maria da Gloria, natural da freguesia de São Salvador, freguesia de S.ª Transição de casamento no anno 179 da Conservatória do Porto. Porto, 18 de abril de 1950. O Conservador

um individuo do sexo masculino a quem dei o nome de Manoel que nasceu nesta freguesia da Victoria

as tres e meia horas da manhã do dia dezesseis do mez de Janeiro do anno de mil oitocentos e oitenta e um filho legitimo e segundo do nome de Jose Bento Domingues, de profissão negociante natural da freguesia de Santa Eulalia de Mex, Diocese de Tui, Reino de Galicia, filho de Maria dos Remedios Loureiro natural da freguesia de Santa Maria de Anicave, da Cidade e Diocese de Oporto, recebidos na freguesia de São Nicolau desta Cidade, moradores na rua de Carlos Alberto, neto paterno de João Francisco Domingues e de Maria Allanca, e materno de Manoel Loureiro de Almeida, e de viúva da Costa Guilherme,

Foi padrinho Manoel Leonardo Domingues, casado, proprietario, morador na rua do Pombal, freguesia de Massarelos, e madrinha Maria Amelia Madeira casada com o padrinho, moradora na mesma rua do Pombal

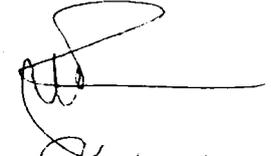
Vi: Falaram no seu fim Porto, pelas ruas de cima da sua igreja e no seu meio freguesia. Distingui numero trescentos e vinte e quatro, mais vinte e cinco, e mais vinte e cinco e mais vinte e cinco.

" " " " " " " " " " " "

os quaes todos confesso ser eu o presbytero e para constar lavrei em duplicado este assento de baptismo, que depois de ser lido e conferido perante os padrinhos comigo vão assignados

Era ut supra
Manoel Leonardo Domingues
Maria Amelia Madeira
O Coadjuutor Fiscal Jose Ferreira

<p>É certidão extraída do as- senho / documento n.º <u>1821</u> do ano de <u>1871</u> Está conforme o original e vai assinada e autenticada com o selo branco. 3.ª Conservatória do Registo Civil do Porto <u>7</u> de <u>Agosto</u> de <u>1917</u> O Apudante,</p>	<p>Certidão <u>1821</u> Conc. <u>104905</u> Emol. <u>104905</u> Total <u>104905</u> ca. <u>104905</u> Anotado no Livro (sob. o n.º) <u>114</u> O Esquadrão Sup.</p>
---	---


Francisco António Joaquim Pinheiro Sousa

6/11

P.

N.º 51 No des _____ dias do mez de Setembro do anno de mil novecentos e quator. nesta Igreja parochial _____

de Nossa Senhora da Victoria,

concelho e diocese do Porto

perante o Escyloben Affonso Alvares Gil, devidamente au-
torizado, e com a minha assistencia _____

compareceram os subentes Manuel Candido Loureiro Damin-
ques e Maria Dolores Elvira Alvares Gil _____

os quaes sobre serem os proprios, com Licencia do seu
reclherem perante o Reverendo Parochio d'esta fregue-
sia da Victoria _____

e com os mais papéis do cdylo correntes e sem impedimento algum canonico ou
civil para o casamento; elle de idade de vinte e hez annos, sol-
teiro, empregado commercial, natural e baptizado na
cidade desta freguesia da Victoria, morador na
Praça da Trindade, freguesia de Santa Aldafonso
d'esta cidade, fisco legitimo de Jose Bento Damin-
ques, natural da freguesia de Santa Eulalia de
Vilboz, em Hespanha, e de Elvira dos Remedios
Loureiro, natural da freguesia de Santa Maria
d'Almacave, da cidade e diocese do Lamego,

e ella de idade de vinte e dois annos, solteira, de occu-
pacao domestica, natural e baptizada e mora-
dora na freguesia de San Martin de Salcedo, he
vincia de Santovero, diocese de Burthago, Hespa-
nha, fisco legitimo de Eusebia Elvira
natural de Torre, e de Dona Maria Gil, tim-
beo natural de Hespanha;

Manuel
Candido Lou-
reiro Damin-
ques
- e -
Maria Dolores
Elvira Alvares
Gil
solteiros

8

os quaes nubentes se receberam por marido e mulher, e os uniu em matrimonio, procedendo em todo este acto conforme o rito da Santa Madre Igreja Catholica Apostolica Romana.

Foram testemunhas presentes que se seceram os proprios, Jao Bento Domingues, cecardo, fidalgo de m. leute, morador na Praça da Trindade, e Francisco Alvares, fidalgo do ambiente, moradores na freguesia de Salcedo, provincia de Cantabria, reino de Hespanha, e dona Elcario Emilia Alvares, viuva, moradores na rua do São Miguel.

E para constar. Lavrei em duplicado este assepto que, depois de ser lido e conferido perante os conyuges, testemunhas e officiante com unyos assignaram.

Em tal tempo.

Eu, o Rev. P. D. de S. Antonio, Clerico, Officiante, etc.

Juan de Alcazar

Alonso de Alcazar

Francisco de Alcazar

Albuquerque



Registo Civil da República Portuguesa

Ano *1906*
Registo *84*
Folha *4102*
Arquivo *Paroquial*

Certidão de Nascimento

Terceira Conservatória do Registo Civil da cidade do Pôrto:

Narrativa

Talão n.º *1029*

Certifico que dos livros de registo de nascimento arquivados nesta Repartição referentes ao ano de *1906*, consta que no dia *vinte e tres* do mês de *Terceiro* do ano de *mil novecentos e seis* na freguesia de *Santo Ildefonso*, desta cidade nasceu um individuo do sexo *masculino* quem foi dado o nome de *Jose Candido* filho de *Manuel Candido Loureiro Corneiro* e de *Maria Colares Vieira Alvarez*

CONTA	
Emol.ºº	<i>4500</i>
Is.ª	<i>1500</i>
Soma	<i>5300</i>
Is.ª	<i>1525</i>
Sdo	<i>1550</i>
Total	<i>7375</i>

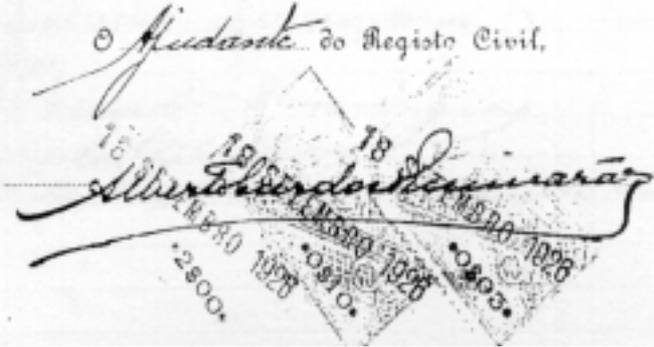
E por ser verdade se passou esta certidão que conferi e assino

Terceira Conservatória do Registo Civil do Pôrto, aos *dezoito*

V. do Reg. Civil
Albuquerque

de *Setembro* mil novecentos vinte e seis

O Ajudante do Registo Civil,



N.º 81

João Cam...

20

Aos *trez* dia do mez de *Março* do anno de mil novecentos e *seis* n' esta Egreja Parochial de Santo Ildefonso, da Cida e Diocese do Porto, eu *Antonio Augusto d'Almeida Pacheco* coadjutor

da mesma freguezia baptis eu solemmentc a quem de i o nome de *José bandido* que nasceu n *esta* freguezia

horas da *noite* do dia *vinte e trez* do mez de *Fevereiro* do anno de mil novecentos e *seis*

filho *legitimo* de *Manoel bandido Loureiro Dominguez* profissõ *Guarda-Livros* natural da freguezia da *Victoria* desta cidade e de *Maria Dolores Esvira Alvarez Dominguez*

natural da freguezia de *Salvedo*, p: *Vincia de Ponte Vedra (Hespanha)* e de *esta* cidade

parochianos desta de *Santo Ildefonso* moradores na *Praca da Trindade* neto paterno de *José Bento Dominguez*

e de *Maria dos Remedios Loureiro Dominguez* e materno de *Francisco Alvarez Rodri* de *Manuela Gil Padin*

Foi padrinho *José Bento Dominguez* casado, empregado, avõ paterno do baptisado e maõ *Lu* a avõ materna *Manuela Gil Padin*

os quaes todos s eu serem os proprios. E pa constar, se lavrou em duplicado este assento, que, depois de ser lido e conferido p rante os padrinhos que assignaram comp Gra ul supra.

José Bento Dominguez
Manuela Gil Padin
Antonio Augusto d'Almeida Pacheco

Perth - Typ. a vapor da Officina de S. José

7101

4.ª CONSERVATÓRIA DO REGISTO CIVIL DO PORTO
Fotocópia da Acta n.º 81 do ano de 1906
É certidão por fotocópia:

Judiciais	Narrativa	1	500,00
Serviços	S. 1	1	500,00
Militares	B. 1	1	500,00
Documentos	Inte. 1	1	500,00

500,00
500,00
500,00
500,00
11044

4.ª Conservatória do Registo Civil do Porto

Em 5 de Agosto de 1992

O Ajudante ~~de~~ ~~Supervisor~~

Facia José Gallegos Silva Dias TORRES

AVERBAMENTOS

Registo N.º 370

José Cândido
Domingos Soares

Doc. N.º 370

em certidão de óbito

Moço N.º 3

REGISTO DE OBITO

As duas horas e _____ minutos do dia dezassete
do mês de Abril do ano de mil novecentos e quarenta e dois no Freguesia
da Vizela, setecentos e setenta
da freguesia de Campanhã desta cidade
faleceu de pleurisia um indivíduo do sexo masculino
de nome José Cândido Domingos Soares
de trinta e seis anos de idade, de profissão professor da
Escola Infante, natural da freguesia de
Infante, Vila Verde, desta cidade
domiciliado na casa onde fabrica
filho legítimo de Manuel Cândido Domingos
no estado de _____ de profissão funcionário de seguros
natural da freguesia de Vila Verde, desta cidade
e de Mãe, D. Maria Clara Soares, filha de Domingos
no estado de _____ de profissão já falecida
natural de _____
e ele domiciliado na casa acima referida

O falecido era soldado, pagava a taxa militar e

deixou bens, não deixou herdeiros, sujeitos à jurisdição orfanológica, não
deixou testamento e o seu cadáver vai ser sepultado no cemitério de
separadamente, desta cidade

Foi declarante José Pereira, casado, empregado de
arrabater, morador na rua das Aldeias, qua-
renta e quatro, desta cidade

Este registo, lavrado nesta Conservatória de dezassete horas e _____
minutos, depois de lido e conferido com o seu extracto vai ser assinado por mim Thomaz
de Sousa, Conservador, e pelo declarante

A importância dos emolumentos é de três escudos e a dos selos deitos pela parte
é de oitoenta centavos.

Thomaz de Sousa Conservador do Registo Civil
das dezassete de Abril de mil novecentos e quarenta e dois
José Pereira
José Pereira

ARQUIVO CENTRAL DO PORTO

CERTIDÃO NARRATIVA / ~~CÓPIA~~-INTEGRAL-
DE NASCIMENTO / CASAMENTO / ÓBITO

N.º 370 de 1962 da 1.ª Cons.
equi incorporado.

Para fins de: B. de Identidade / S. Social-
Abono de família / Fins de Assistência

Porto, 05 AGO. 1997

O Conservador / O Adjunto / O Esc. Superior

Samuel Loureiro

Conta:

EMOLUMENTOS:

500\$00

São:

quinhentas escudos

Anotado sob n.º 40157

fiche n.º 14187-B

Número
cinco

Jose Cándido

Sominquier

Alvarez

En la ciudad de Oporto a dieciocho de Diciembre de mil nove-
tiseis, Ante Don Julio S. de Sago, Consul de España en esta residen-
cia del Registro civil, y Don Jose Rodriguez de Yaria, Camiller en la
oficina de la cuarta Conservatoria del Registro civil del Oporto, la
da al español dice así:

Don Luis Moreira de Sousa, Conservador de la cuarta Con-
servatoria del Registro civil de Oporto - Certifico: que en el libro respectivo a
esta Conservatoria se encuentra el asiento del tenor siguiente
si Cándido: el día Tres del mes de Marzo del año mil nove-
tiseis en esta Iglesia Parroquial de San Ildefonso, de la ciudad
de Oporto, yo Antonio Augusto d'Almeida Pacheco con-
la misma feligresia, bautice solemnemente un infan-
te sexo masculino a quien di el nombre de Jose Cándido
en esta feligresia a las diez horas de la noche del día
del mes de Febrero del año mil novecientos seis, hijo
de Manuel Cándido Loureiro Sominquier de profes-
de libros, natural de la feligresia de la Victoria de
y de Maria Dolores Chira Alvarez Sominquier, natur-
grina de Sabudo, provincia de Ourense, España, casa
parroquia de la Victoria de esta ciudad, feligreses de esta
defonso, domiciliados en la plaza de la Trinidad; y
una paterna de Jose Bento Sominquier y de Maria de
dios Loureiro Sominquier, y por la materna de Fran-
rer Sominquier Rodriguez y de Manuela Gil Pa-
drino Jose Bento Sominquier, casado, empleado, ab-
del bautizado, y madrina la abuela materna de
Gil Padin a todos los cuales como pro-
que comete se extendió en duplicado este asiento, que
ser lido y comprobado ante los padrinos firman con
ut supra - Jose Bento Sominquier - Manuela Gil Pa-

de Lousa sembrado sobre cuatro sellos fiscales.

Presenciaron como Testigos esta inscripción Don Antonio Mayo Saizdo y Don José García Alonso, mayores de edad, casados, empleados, súbditos españoles residentes en esta ciudad e inscri-
tos en este Consulado.

Leída íntegramente este acta, e invitadas las personas que deben suscribirla a que la leyeren por si mismas, si así lo creían conveniente se estampó en ella el sello de este Consulado y la firman el Sr. Consul, el compareciente y los testigos y de todo ello como Camiller Secretario certifico = lo ha hecho "Dominguez" no vale.

José García Alonso
Antonio Mayo Saizdo

El Consul de España
Julio S. de Lago

El Camiller Secretario
José Rodríguez de Faria

~~Diligencia = Se cierra el Registro de nacimientos correspondiente al año de la fecha, cuya última inscripción con el número cinco es la de José Candido Dominguez Alvarez, anotándose a continuación, de conformidad con lo que dispone la Ley del Registro civil, el resumen circunstanciado de las inscripciones verificadas.~~

~~Oporto 31 de Diciembre de 1926~~

~~El Consul de España
Julio S. de Lago~~

~~El Camiller Secretario~~

Nome dos cadáveres sepultados	Data do falecimento			A quanto palmos ficou	Esquerdo	Direito	Observações
	Dia	Mês	Ano				
Manuel Leão dos Domingues	22	Julho	1883				
Alberto Domingues	9	Novembro	1898				
Francisco Lourenço de Sousa	8	Dezembro	1894				
Arasio Amélia Brandeira	6	Agosto	1906				
Arasio dos Remedios Lourenço de Sousa	2	Outubro	1907				
Arasio Cláudio de Sousa Lourenço de Sousa	16	Maio	1913				
Arasio Leão de Sousa	12	Janeiro	1914				
Arasio dos Remedios Domingues de Sousa	11	Outubro	1924	12			Arasio de Sousa de Sousa T. para João de Sousa de Sousa L. de Sousa de Sousa Exumado em 11-12-1941
Arasio dos Remedios Lourenço de Sousa	9	Dezembro	1941	12			Ex. no 28-5-60 (2 cadáveres)
João de Sousa de Sousa de Sousa	16	Julho	1944	8	o cadáver		Foi enterrado a certa profundidade por o terreno das águas. Ex. no 64
Manuel Leão dos Domingues	27	Maio	1960	9			Arasio de Sousa de Sousa Ex. no 28-5-60 (2 cadáveres)
Arasio Manuel de Sousa de Sousa	5	Agosto	1960	9			Arasio de Sousa de Sousa Ex. no 28-5-60 (2 cadáveres)
Luís de Sousa de Sousa de Sousa	26	Setembro	1935		nos pés		Arasio de Sousa de Sousa Ex. no 28-5-60 (2 cadáveres)
Zilda da Silva Maia	29	Novembro	1993	9			CONC.



Orai pela alma

de



JOSÉ CAMARGO DOMÍNGUEZ ALVAREZ

Morreu a 23 de Fevereiro de 1926

Faleceu a 17 de Abril de 1942

A bondade do seu coração le-lo estimar
dos que o conheceram e a sua memória
será sempre bençoada. (S. Gregório).

Abriu a sua mão ao indigente e estender
o seu braço ao pobre.

Que as nossas "unidades" preces sejam
úteis à sua alma e que por elas goze os
frutos da redenção.

Tendo vivido pouco, escheu a carreira de
uma longa vida.

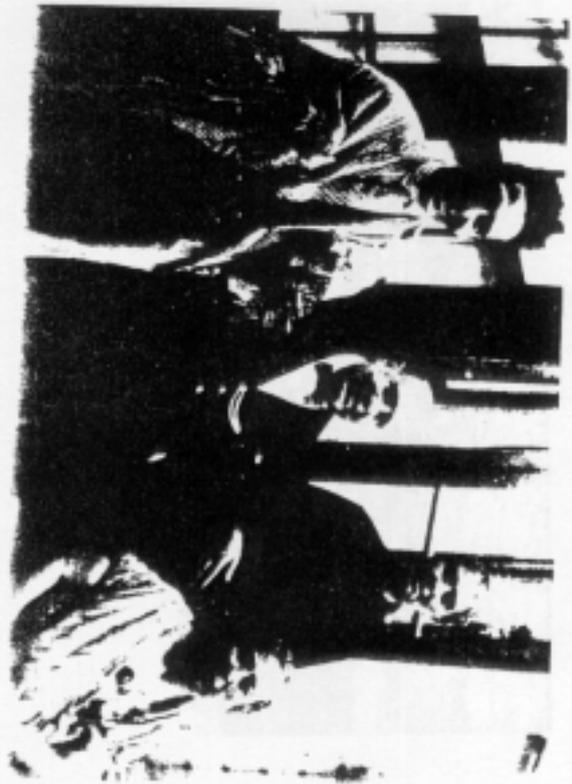
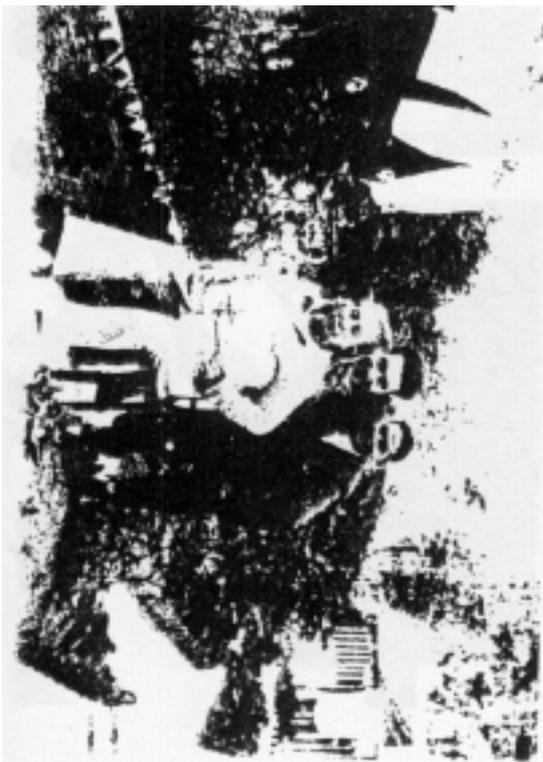
Passou entre nós como benévola aragem,
dilatando a paz, sempre bondoso e ingui-
gênte, sempre caridoso e dedicado.

(Fênix).

Senhor, recebe, em sublição da sua alma
as nossas lágrimas que são o sangue do epí-
reço. 15 de Agosto.

Com a esperança da universal redenção





[Handwritten signature]

to Director de Estado de Artes y
Oficio Nacional de Patrimonio Cultural
Frente a Puerto de Arica para exhibición de
esta colección, con asistencia de personal
de la Dirección General.

Cartelón
Arica, Chile, 1982

[Handwritten signature]



Studio Elvira
-283, r. Alameda de Valdes

R. 859-23-A

vizinho trocou e levou omelete com
DA, primo Antonio

R. 859-14-A

Ula no post de
Sr. Antenor Benício
primeiro de DA
Vale um laço e platinas

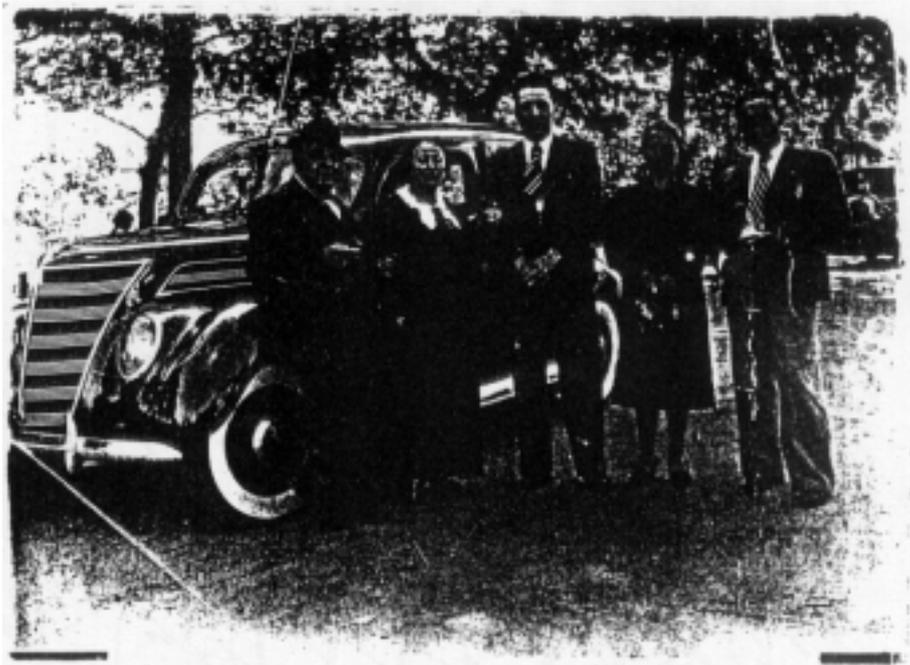
~~R. 859~~

R. 859-18-A

DA (c:me?)

R. 859-14-A

Domings Alves (e irmã?)



Santuario de Sameiro - Braga

28. junho 1941

Pro. Mate. 34, 11^a de Gloria, 11^a de Gloria (notaria do br.)

1932

Uccião
Original em 11^a de Gloria 11^a de Gloria 11^a de Gloria, data aprox 1941

M. Candido Dominguez
R. Vigorosa, 770
PORTO

Porto, 1 Janeiro 1948

Minha mãe (Sina) querida

Vi ha bastante tempo que
me dá tanta satisfação, pois
sabendo bastante o que me
faz de vida; e porque que tanto
sou de vida, pelo modo, regularmente.
E sabe também que estou bem.
No meu modo de vida e de vida.
Sinto muito a falta de vida.
Sinto muito a falta de vida.
Sinto muito a falta de vida.

triste, e por isso a minha vida
que me dá tanta satisfação, pois
sabendo bastante o que me
faz de vida; e porque que tanto
sou de vida, pelo modo, regularmente.
E sabe também que estou bem.
No meu modo de vida e de vida.
Sinto muito a falta de vida.
Sinto muito a falta de vida.
Sinto muito a falta de vida.

Seu Candido Dominguez

paciente menor. Fez-se que ainda fractura no punho da parte direita, e
sentem-se os ossos machucados, mas ainda continue intacto no peito, isto
que se não voltam mais. O tratamento a dar de mais difficil quando se dá
qual o modo que se pode fazer, ou "Functus per viri amicos". Em hospital
se se ainda mandarem do Sr. P. Mendes, e do Hospital de Santa Theresia, onde
alguns dias de relativa calma e
felicidade. Em mais tempo
heerito ha bastante tempo, e
durante o mes a tive um pouco
de crever, e o mes de Set. he
Acutis, foi de uma queda de
de um electrico no dia 1 de Outubro
O facto o braço direito solo
facto o do minimo de mais
pela S. J. Lange, e pela S. J.
direito no rotulo da manilha com

O Director da Escola de Belas Artes do Porto nomeou os professores Joaquim Lopes e Dardo Gomes para autenticação as obras deixadas, sem assinatura do pintor Domingues Alvarez.

Certificamos

Porto, Julho de 1942

Joaquim Lopes
Dardo Gomes

Porto, 3-Maio-1940

Caríssimo primo e amigo:

Lá recebi o seu postal pelo qual vejo que se encontram todos bons, felizmente. O motivo de eu não lhe ter respondido à sua carta, foi o de me encontrar doente já há mais de um mês. Pois é verdade, já estou de cama haverá 35 dias. Felizmente que vou em bocadinho melhor e se não tiver alguma recaída, ainda mesmo assim tenho para muito tempo. Com respeito aos seus pedidos, o setim será melhor mandá-lo por seu primo ou pelo correio, pois que eu não ando ainda a pé e mesmo, não sei escolher isto, a seu gosto. Como agora não posso pintar-lhe as almofadas encargarei o Mendes que também as pintará bem. Com respeito ao outro pedido isto só quando eu me encontrar bom e puder sair à rua. Portanto meu ilustre primo é possível que lá para o verão lhe faça uma visita. Se estiver com o Justino diga-lhe que me responda à minha carta e sobre aqueles assuntos que ele já sabe.

Não me extendo mais por hoje desejo que se encontrem todos bons e peço me recomende a sua mãe a quem dará os cumprimentos assim também como a seu irmão ao qual envio um abraço.

O meu caro primo receba um abraço sincero do seu primo e amigo

Escola Superior de Belas-Artes do Porto

Processo do aluno

Jose Cândido Lourenques Alvarez

gratuito em o. n.º 100
Poj. 21

ESCOLA DE BELAS ARTES DO PÓRTO

CARTA DE CURSO

Aarão Soeiro Moreira de Lacerda, Director da Escola de Belas Artes do Pôrto, faz saber que **JOSÉ CÂNDIDO DOMINGUEZ ALVAREZ**, filho de Manuel Cândido Dominguez, natural da freguesia de Santo Ildefonso, concelho e distrito do Pôrto, tendo satisfeito a prova final do curso superior de pintura, nos termos do artigo 62.º do Decreto N.º 21.662, de 12 de Setembro de 1932, pelo respectivo júri foi aprovado com a classificação de **VINTE VALORES (DISTINTO)**.

Pelo que, em conformidade com o artigo 45.º do Decreto N.º 19.760, de 20 de Maio de 1931, lhe é conferida a Cartá do Curso Superior de Pintura.

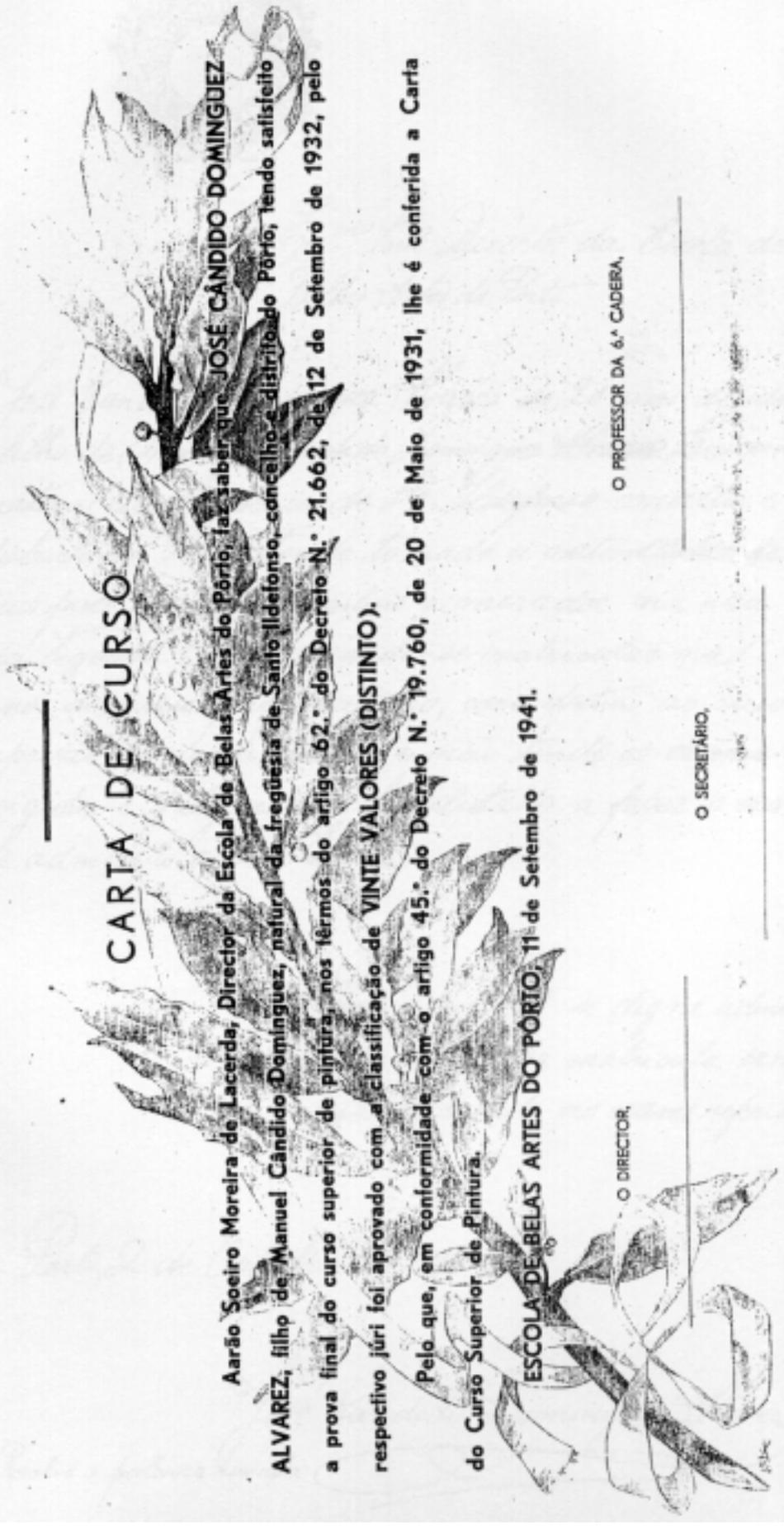
ESCOLA DE BELAS ARTES DO PÓRTO, 11 de Setembro de 1941.

O DIRECTOR,

O PROFESSOR DA 6.ª CADERA,

O SECRETÁRIO,

VINTE E CINCO DE SETEMBRO DE 1941





Capitão

Ex.^{mo} Sr.^o Director da Escola de
Bellas Artes do Porto.

José Candido Domingues Moraes de 20 anos de idade,
filho de Manoel Candido Domingues ~~Moraes~~ Loureiro
natural da freguesia de St.^o Ildephonso concelho e
districto do Porto tendo tomado a naturalidade de
seus paes que são espanhóis e moradores na rua
da Tigresa 770, desejando-se matricular no 1.^o
ano do curso preparatorio, com destino ao curso
especial de arquitectura e não tendo os exames
exigidos e julgando-se habilitado a fazer o exame
de admissoão a esta Escola

Pede a V.^o Ex.^o se digne admi-
ti-lo a referida matricula caso
seja aprovado no exame referido.

Porto, 2 de Outubro de 1926

José Candido Domingues Moraes
Resalvo a polaria riscada



Alberto Augusto César Pinto Mendes,
 promotor publico substituto
 da mesa judicial municipal do
 Brás:

Atendo, sob a minha presen-
 ça, a ^{que} ~~transcrição~~ ^{transcrição} José Cândido Domingues
 Oliveira, filho de E. R. e R. M.
 Manuel Cândido Domingues
 Leal, filho, residente na rua
 da Vigorosa, desta cidade, foi
 reconhecido em meu nome
 em 25 de maio de 1928) e não
 se fez de registar a certidão
 e por ser verdade, pub. e
 prom. que assim.

Bras, 20 de Setembro de 1928

Alberto Augusto César Pinto Mendes

0815

Recebi a assinatura supra

Jo. Selema

ABEL BORGES AVELAN
 AJUDANTE DO NOTARIO



J. R. ...

fome, com o nome de ...

Ex.^{ma} S.^{ra} Professor
Doutor Marcos de Lacerda
Mestre Director da Escola de Belas Artes do
Porto

Ex.^{ma} Senhora:

O meu querido Filho, José Cândido
Domingues Alvares, nascido a 16 de Abril último,
foi, como V.^{cia} sabe, aluno da Escola de Belas
Artes e bolsista do Instituto Para a Alta
Cultura.

Deixou quasi toda a sua obra
historica sem assinatura, o que me coloca
em serio embaraco para o caso de fazer,
como deseja, uma exposicao dos seus
trabalhos.

Assim, venho pedir a V.^{cia}, o
alto favor de promover o sentido de
que se quadros do meu querido Filho
sejam autenticados por V.^{cia}, e pelos
Professores que se acham indicados.

Para tal, peço a V.^{cia}.

Deje indicado o dia em que isto possa
efectuar-se.

Seu Ex.^{cia}, com os meus protectores
de muita consideração, as melhores
saudações.

De V.^{cia}
Ex.^{cia}
Mto. Atto. e C.
Manoel Candido Domingues

Porto Alegre, V.^{cia}
Rua Calda de Ex.^{cia}
27 Maio 1942

Rua Vigorosa, 770.



Ex.^{ma} Sr. Director da Escola de
Bellas Artes do Porto

Jose Candido Dominguez Moraes de 20 anos de idade,
filho de Manoel Candido Dominguez Loureiro natural
da freguesia de Sto. Ildefonso, concelho e districto do Porto,
sendo tomado a naturalidade de seu pais que são espanhol
e morador na rua da Vigorosa 770, desejando ma-
tricular-se no primeiro anno do curso preparatorio
com destino ao curso especial de arquitectura e
terido requerido exame de admissao.

Pede a V.^a Ex.^a se digne admitto-lo
a referida matricula caso seja
aprovado no exame referido.

Porto, 2 de Outubro de 1926

Jose Candido Dominguez Moraes

M
21

7



Jean-Baptiste de la Rivière, maître de la bibliothèque
de la Université de Toronto

Monsieur le Président de la Commission,
C'est avec plaisir que j'ai vu que vous
avez été nommé, et que vous avez
accepté la charge de la bibliothèque
de la Université de Toronto, et que vous
avez été nommé, et que vous avez
accepté la charge de la bibliothèque
de la Université de Toronto.

Paris le 22 Janvier 1827

Jean-Baptiste de la Rivière



27-jan-1827

Jean-Baptiste de la Rivière





Ex^{mo} Sr. Director da Escola Bellar-Artes
do Porto

11.3
José Candido Dominguez Travez de 22 anos de
idade filho de Manoel Candido Loureiro Dominguez
natural do Porto, freguesia de S^{ta} Ildefonso, tendo tomado
a maioridade de seu pais que são esportivos e
morador na rua da Vigorosa 770, tendo ficado
aprovado no 1.^o ano do curso preparatorio, deseja
matricular-se no 2.^o ano do referido curso.

Por isso pede a V.^{sa} Ex.^{ca} se digne
admiti-lo a referida matricula

Porto, 26 de Setembro de 1927

José Candido Dominguez Travez



Escola de Bellas Artes do Porto

Deferido

Em sessão do Conselho Escolar de
20 de Junho de 1928.

Ex.^{ma} Sr.^a Director da Escola de Bellas Artes
do Porto

O Director

Presidente

Laudido
José Domingues Oliveira filho de Manoel Laudido Dominguez, de 23
anos natural do Porto da freguesia de Campanhã achando-se
matriculado no 2.^o ano do curso preparatorio com destino
ao curso de Pintura pretende fazer exame de francez.

Pede a V.^{za} Ex.^a se digne admiti-lo a
exame

Porto, 28 de maio de 1928

José Laudido Dominguez

12 matriculas
2º ano = 1º. cat. - 2º. 3º. part.
3º. ano = 1º. cat. - 1º. 2º. part.
= 5º. cat. - 1º. part.



Arquitetura
Geometria

Ex.º Sr. Director da Escola
de Bellas Artes do Porto.

Laudo

Jose Dominguez Alvarez de 22 anos de idade, filho de Manuel
Laudio Dominguez e natural da freguesia de Campanha
concelho do Porto, distrito do Porto, morador na rua da Vigorosa 770
pretende matricular-se no terceiro ano do curso preparatorio
e na cadeira de Geometria do segundo ano do mesmo curso
e com destino ao curso especial de Pintura.

Por isso peço a V. Ex. se digne
admitilo a referida matricula

Porto 12 de Setembro de 1928

Pintura
11.1

Jose Dominguez Alvarez



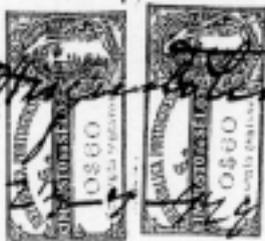
Alberto Augusto Gomes Pinto
Machado, formado pela Antiga
Escola Médica-Cirurgica de
Porto

Atendo, eu a minha profissão
de médico, que fui candidato
Domingue Abreu, filho
de Sr. Manuel Candido Domingue
morador na rua da Vigia
desta cidade, Juntos a vários
outros, doente e exultante
litteras, em carta de Belas
Lettas de Porto, por motivo a
fama.

Eu por ser verdadeiro, posso
e fornecido que vedado.

Porto, 23 de Junho de 1929

Alberto Augusto Gomes Pinto Machado



Reconheço a assinatura supra

Porto, 23 IIII 1929

Machado





3.º ano (1.º e 2.º)
2.º ano (1.º e 2.º)
1.º ano (1.º e 2.º)

Em sessão de 11 de Outubro, foi admitida a matricula da 2.ª cadeira - 3.ª parte e 9.ª - 1.ª parte. U. Prof. da 5.ª cadeira, seu deão Director,

Ex.^{mo} Sr.^o

Director da Escola Bellas Artes do Porto

José Candido Dominguez Alvarez de 23 anos de idade filho de Manoel Candido Dominguez natural do Porto, da freguesia de Campolide querendo-se matricular nas cadeiras do 3.º ano do curso preparatorio "Algebra e Estilização" e com destino ao curso de arquitectura.

Pede ao Ex.^{mo} Sr.^o Director se digno admitir a referida matricula.

Porto, 12 de Setembro de 1929

José Dominguez Alvarez
morador na r. da Vigoreza 770
Porto

V.



Classe 1ª
2ª classe = 2000
11 rel
1ª classe
2ª classe (completa) - 1ª parte 11 rel
2ª parte 11 rel
11 rel

Ex^{mo} Sr. Director da Escola Bellas Artes

José Dominguez Alvarez de 24 anos de idade, filho de Manuel Candido Dominguez, natural da freguesia de Paranhos, concelho do Porto, districto da mesma e morador na rua Costa Cabral 722 deseja matricular-se no quarto ano preparatorio e cadeira de Anatomia.

Pede pois a V^{osa} Ex^{ca} se digne admiti-lo á referida matricula

Porto, 18 Setembro de 1930

José Dominguez Alvarez



Ex.^{ma} S.^{ra}

Director da Escola Bellas Artes
do Porto

2.^o — 5.^o
7.^o — 1.^o
9.^o — 1.^o
5.^o 6.^o — 5.^o
11.^o — 3.^o

Jose Domingues Thores de 25 anos de idade, filho de Manuel Bandeira Domingues natural da freguesia de Campanha concelho do Porto, distrito do mesmo morador na rua da Vigorosa 770 tendo feito no anno lectivo findo o 4.^o anno do curso preparatorio com destino ao curso especial de pintura segundo a organisação de 26 de maio de 1911, e desejando continuar o seu curso, pede a V.^o Ex.^o lhe indique qual a sua situação segundo o disposto no Art.^o 16.^o do Decreto n.^o 19760 de 20 maio de

Breveza a José 931
rector do S.^o B.
cadd. 5.^o p. (continua
a casa e curso)

P. J.

Porto, 20 de Setembro de 1931

Jose Domingues Thores

3.º ano
pintura



Ex.º Sr. Director da Escola Bellas Artes do Porto

Deposito
Em favor do Conselho Superior
de Belas Artes 1932
O Director

Jose Dominguez Alvarez, filho de Manuel Candido Dominguez natural da freguesia de Bampanha, concelho e distrito do porto e residente na rua da Vigorosa nº 770, tendo feito nesta Escola nos anos letivos findos os exames das cadeiras de 1.º e 2.º ano do curso especial de pintura do decreto nº 19760, com excepção da 9.ª cadeira, primeira parte, e desistindo matricular-se na mesma cadeira e nas 2.ª cadeira 2.ª parte, 5.ª e 6.ª cadeiras 1.ª e 3.ª partes do 3.º ano; e 5.ª e 6.ª cadeiras 2.ª parte do 4.º ano do mesmo curso pede a V.ª Ex.ª se digne admiti-lo a referida matricula.

4.ª e 5.ª cad. - 1.ª parte
9.ª cad. - 1.ª parte
3.º ano

2.ª cad. - 2.ª parte
5.ª e 6.ª cad. - 1.ª e 3.ª partes
4.º ano

5.ª e 6.ª cad. - 2.ª parte

Porto, 20 de Setembro de 1932

Jose Dominguez Alvarez

Ja.º de matricula
e em parte nas mesmas cadeiras de que fez os exames referidos



Deferido,
 tendo sido
 justificada
 a sua não
 frequência
 no ano findo
 (sessões 18-11-32)
 Margarida ~~Alva~~

Excmo. Sr. Director da Escola Bellas Artes do Porto

^{Jose} ~~Jose~~ Dominguez Alvarez filho de Manoel Candido Domini-
 quez natural da freguesia de Bampanhã, concelho e dis-
 trito do Porto e morador na rua da Vigorosa 770 tendo
 matriculado n'esta escola no ano de 1931-32 (ano lectivo)
 nas cadeiras 7.^a 1.^a parte, 9.^a 1.^a parte, 2.^a 2.^a parte 5.^a e 6.^a 1.^a 2.^a e 3.^a parte

e tendo perdido o ano por motivo de doença o que
 não pôde provar com atestado medico em virtude do faleci-
 mento do medico que o tratava Sr. Dr. Antonio Ribeiro Seixas,
 mas podendo de alguma maneira justificar que foi tratado
 por aquele distincto clinico com o recetuario que junta a este
 requerimento e desejando não perder por motivo da sua
 doença qualquer lapso de tempo na sua carreira por
 virtude da doença que o acometiu pede a V.^{sa} Ex.^a para não
 oppor dificuldades a que frequente a 5.^a e 6.^a cadeira 4.^a parte
 alem d'aquelas em que se encontra matriculado, regalia a que
 o ano passado tinha direito e que foi concedido a alunos
 em identicas condições.

Espera deferimento

Porto, ~~14~~ de Outubro de 1932

Jose Dominguez Alvarez



Exmo Sr. Director da Escola Bellas Artes do Porto

Escola de Belas Artes do Porto

de Setembro de 1933

O Director

José Dominguez Alvarez, filho de Manoel Bandido Dominguez, natural da freguesia de Campanhã, concelho e distrito do Porto residente na rua da Vigorona 77. Tendo feito nesta escola o 3.º e 4.º ano do curso especial de pintura, com excepção 9.ª cadeira 2.ª parte e 11.ª cadeira 2.ª parte, e desejando matricular-se n'essas cadeiras e na 5.ª ou 6.ª cadeira 5.ª parte e 10.ª cadeira 1.ª e 2.ª parte da 2.ª classe do curso superior de pintura,

Pede a V.ª Ex.ª se digne deferir

Porto, 3 de Setembro de 1933

Ex.ª Ex.ª

Ex.ª Ex.ª

Ex.ª Ex.ª José Dominguez Alvarez

Ex.ª Ex.ª



ESCOLA DE BELAS ARTES DO PORTO
SECRETARIA

Entrado em 20 de Dezembro de 1939
J. 10

Deputado
C. Director da
Escola de Belas
Artes
[Signature]

Ex.^{mo} Sr.
Director da Escola de Belas Artes do Porto

José Candido Dominguez Alvarez, filho de Manoel Candido Loureiro Dominguez e de Maria Dolores Elvira Alvarez Dominguez natural da freguesia de S.^{to} Ildefonso, concelho do Porto morador na rua da Vigorosa n.^o 770 e portador do bilhete de identidade n.^o 549828 passado pelo arquivo de identificação do Porto tendo concluido todas as cadeias do curso superior de pintura da Escola Belas Artes do Porto, desejando realizar a prova final, e tendo escolhido para assunto da mesma um tema de paisagem e animais pede a V.^a Ex.^a se digne admiti-lo á referida prova

Pede deferimento

Porto, 20 de Dezembro de 1939

José Candido Dominguez Alvarez
[Signature]



A JUNTA DA FREGUESIA DE CAMPANHÃ DO BAIRRO ORIENTAL DO PORTO:

ATESTA que, JOSÉ CANDIDO DOMINGUEZ ALVAREZ, de trinta e trez anos, solteiro, pintor de Arte, natural da freguesia de Santo Ildefonso, desta cidade, filho de Manoel Candido Loureiro Dominguez e de Maria Dolores Elvira Alvarez Dominguez, residente na Rua da Vigorosa, Nº 770, desta freguesia, É TAMBÉM CONHECIDA E USA O NOME DE JOSÉ DOMINGUEZ ALVAREZ, SENDO ALIÁS UMA E A MESMA PESSOA.

-----E por ser verdade mandamos
passar o presente que assinamos.-----

-----E eu,
escrivão o subscrevi.-----

-----Porto e Secretaria da Junta
da Freguesia de Campanhã, vinte e oito de Dezembro
de 1939 trinta e nove.-----

A JUNTA,

Agente Municipal da Junta
Francisco Dominguez da Silva
João Antunes



ESCOLA DE BELAS ARTES DO PORTO
SECRETARIA

Entrado em 1 de Janeiro 1940
Respondido em de
Escrição L.º F.º

Ex.mo Senhor

Director da Escola das Belas-Artes do Porto:

José Candido Dominguez Alvarez, tendo concluido nesta Escola o curso de pintura e desejando desenvolver os conhecimentos que no mesmo adquiriu, resolveu, por se julgar nas condições legais, solicitar á Ex.^{ma} Junta Nacional da Educação uma bolsa de estudo ou subsidio durante dois anos, pelo que respeitosamente

Requere a V.^a Ex.^a se digne ordenar

seja remetida á referida Junta a documentação constante do processo que acompanha este e que se destina ao supradito fim.

P. deferimento.

Porto, 27 de Janeiro de 1940.

José Candido Dominguez Alvarez



Entrado em 18 de Setembro de 1940
Respondido em ... da ... do ...

Deferido

Escola de Belas Artes Ex.^{mo} Sr.

Ante do Presd. Sr. Director da Escola de Belas Artes do Porto

Dezembro de 1940

O Director

FW

José Candido Dominguez Alvarez com o curso de pintura da Escola de Belas Artes do Porto desejando apresentar em Lisboa na 5.^a Exposição de Arte Moderna a inaugurar no próximo dia 28 de Dezembro o seu trabalho de pintura que serviu de Tese final de curso no ano transacto vem pedir a V.^a Ex.^a se digne conceder autorização para que o referido trabalho lhe seja cedido temporariamente, para esse efeito.

P. Deferimento.

A Bem da Nação

Porto, 18 de Dezembro de 1940

José Candido Dominguez Alvarez



12 de Setembro 41

Deferido
Escola de Belas Artes do Porto
Porto 12 de Setembro Ex.^{ma} Sr. Director da Escola de Belas Artes do Porto
de 1961
Rodrigo
R. L. S.

Jose Candido Dominguez Alvarez, filho de Manuel Candido Dominguez e Maria Dolores Elvira Alvarez Dominguez, natural d'esta cidade, freguesia de Santo Ildefonso, tendo terminado o Curso Superior de Pintura e realizado n'essa Escola a respectiva prova final com a classificaçao de 20 valores, vem por este meio pedir a V.^a Ex.^{ca} se digne mandar-lhe passar o devido Diploma.

Pede deferimento

Jose Candido Dominguez Alvarez

Aos trinta e um dias do mes de julho de mil novecentos e trinta,
 pelas catorze horas reunio o Conselho Escolar em conferencia geral
 a que presidiu o Ex.^{mo} Senhor José Marques da Silva, professor da
 quinta cadeira, servindo de Director, estando presentes os Sr.^s pro-
 fessores: Antonio Bonifacio Barreiros, Alvaro da Silva Lima, Dr.
 Assis Cecilio Moreira da Lacerda, Acacio Dias de Magalhães,
 Manoel Marques, Dr. Miguel de Mendonça Monteiro, Dr. Manoel
 Montenegro, Joaquim Francisco Lopes e Julio José de Brito, ser-
 vido de Secretario. O Senhor Presidente disse que esta conferencia
 tinha por fim julgar os trabalhos finais dos alunos que frequentaram
 a Escola no anno lectivo de 1929-1930 e dos individuos extra-
 ords que requereram exames de passagem e outros. Tendo-se pre-
 cedido a apreciação dos trabalhos escolares na presenca de todos
 os senhores professores, foram dadas as seguintes classificações:
 1.^a Cadeira = 1.^a parte = 1.^o anno = Desenho linear geométrico e principios de
 perspectiva:

Aprovados: David Pereira de Sousa, 10 val. - Alfredo Rodrigo Ca-
zas Rodrigues, José Afonso Moreira, 12 val. - Mauricio Trindade
Chagas, Heriberto de Sousa Monteiro, 13 val. - Pavato Juvenio da
da Rocha Torres, Manoel Fernandes Tortola, Alfredo Evangelista
Teixeira de Lima, 14 val. - José Maria Moreira da Costa, 15 val. -
 e Julio Marques Sobrinho, 16 val.

2.^a e 3.^a partes = 2.^o anno. Principios de geometria descriptiva com applicação á ligia
 das ombros; Principios de optica; perspectiva com applicação á Architectura, Sim-
 lura e Cartographia =

Aprovados: Agostinho Ferreira d'Almeida, Fernando Victor Mendes
Pey, Fernando Leal, David Martins d'Almeida Santos, Manoel Ma-
nuel Monariz, Antonio Horacido de Oliveira, Antonio Soares Carneiro
Junior e Livia dos Reis Teixeira, dez valores. Antonio Coelho de Figuei-
redo e Prisencando Joaquim Mendes Junior, onze valores. Ma-
rio Carlos Barbosa Ferreira e José Simões de Oliveira e Costa, doze
 valores. Bernardino Bastos Faria, treze valores. Celastino Pereira
Leite, catorze valores. João Felipe Vaz Martins, dezasseis valores.

2.^a cadeira = 1.^a parte = 1.^o anno = Exercicios elementares de desenho de ornato do re-
 levo:

Aprovados: Manoel de Noronha e Torres, Manoel Pereira, Alfredo Rodri-
go Casas Rodrigues, Antonio Dias da Costa, Jaimé Ferreira dos Santos,
Heriberto de Sousa Monteiro, Antonio José Fernandes, D.^o Casilda dos

Parsons de Oliveira, Diogo, Povoa Dias e José Maria Moura da Costa,
 dez valores. José Afonso Moura, Maurício Trindade Chagas, Antônio Fer-
nando da Rocha e Antônio Maria Soveral, onze valores. Francisco Fernan-
des da Silva França, Alfredo Evangelista Vieira de Sá, D.ª Maria Bel-
va Ribeiro de Moraes, Fernando Alípio de Castro Magalhães, D.ª Gui-
tercia de Jesus Gonçalves e Cassiano Barbosa d'Alencar e Silvia Lopes Ro-
drigues, doze valores. Julio Marques Sobrinho, treze valores. Genato Juven-
io da Rocha Torres e Honório Alpoim Carneiro Azevedo, catorze valores.
Mamede Fernandes Portela, quinze valores.
 2.º parte = 2.º ano = Modelação de ornato.

Aprovados: Celestino Ferreira Neto, Antônio Coelho de Figueiredo, Mário
Carlos Barbosa Ferreira, e José Guedes da Silva, dez valores. Ciriaco Tavares
da Silva Junior, Guay Fernandes de Azevedo, José Simões d'Oliveira e Costa,
David Martins d'Almeida Santos e David Ferreira de Sousa, onze
 valores. João Felipe Van Martin, e Gregório Bernardo Monteiro
de Mendonça, doze valores. Agostinho Ferreira d'Almeida, e José
si Maria Martins P. de Moina Machado, treze valores. Julio Euzé-
bio Baganha, catorze valores. Fernando Victor Mendes, quinze valores.
 3.º parte = 3.º ano = Exercícios de utilização empírica e conhecimentos dos estilos histo-
 ricos =

Aprovados: Antônio Soares Carneiro Junior, onze valores. José da Cruz Be-
na, e Pedro d'Oliveira Lopes, treze valores. Jorge José do Nas-
cimento Lima, e Luiz Alberto Amoroso Witzgode Lopes, quinze
 valores.

3.º e aditiva = 1.º parte = 1.º ano = Exercícios elementares de desenho de figura de relevo.

Aprovados: Manoel de Proença e Tavares, Antônio Dias da Costa, José Afonso
Moura, D.ª Maria Helena Ribeiro de Moraes e Antônio Maria Soveral, dez valo-
 res. Manoel Pereira, Alfredo Rodrigo Carmo Rodrigues, Francisco Fernando
da Silva França, Abreu de Sousa Monteiro, D.ª Lucília dos Prazeres Povoa
Dias e D.ª Beatriz de Jesus Gonçalves, onze valores. Richardo Teixeira Cardo-
so, Jacine Ferreira dos Santos, Honório Alpoim Carneiro Azevedo, Antônio
Fernando da Rocha, Fernando Alípio de Castro Magalhães, Cassiano
Barbosa de Alencar e Silvia Lopes Rodrigues e José Maria Moura da
Costa, doze valores. Maurício Trindade Chagas e Julio Marques Sobrinho
 treze valores. Antônio José Fernandes e Alfredo Evangelista Vieira de Sá,
 catorze valores. Genato Juvenio da Rocha Torres e Mamede
Fernandes Portela, quinze valores.

2.º ano = 2.º parte = Desenho de cabeças e forças de relevo =

Approvados: Antônio Tavares da Silva Junior, dez valores. Agostinho Ferreira d'Almeida, Fernando Victor Mendes, Leonor Praxedes d'Almeida Santos e Escrivão, Bernardo Monteiro de Mendonça, onze valores. Manoel Carlos Barbosa Ferreira, Julio Elias Baganha e David Pereira de Sousa, doze valores. Celestino Toracca Leite, doze valores. João Filipe Vaz Martins, Paulo Fernandes do Real, João Simões d'Almeida e Costa e Silva e João Guedes da Silva, catorze valores. Antônio Coelho de Figueiredo e Jose Pereira Martins P. de Souza e Machado, quinze valores.

4.^o cadeira = 3.^o ano = 1.^o parte = Desenho de figura e copia de estalua =

Approvados: Luiz dos Reis Teixeira, D.^a Talmira Alves Teixeira d'Almeida, D.^a Hermengarda Marlar Guedes, D.^a Elvira Guitherrmina de Souza Soares, D.^a Laura Thuda Alves Costa e Paulo d'Almeida Lopes, dez valores. Antônio Soares Carneiro Junior, doze valores. Armando Dias Correia, Jose da Cruz Lima, Dona Alberto Amoroso Waldede Lopes e Guitherrmine Duarte Carmarinha, quinze valores.

4.^o ano = 4.^o cadeira = Complementar - 1.^o parte = Estudo de modelo vivo e estudo da composição

Approvados: Manoel Martins, Digo, Maria Meneses, dez valores. Antônio Ventura Torfido, doze valores.

4.^o ano = 2.^o parte = Panoramás

Approvados: Manoel Maria Meneses, dez valores. Antônio Ventura Torfido, doze valores. Digo, o primeiro com doze valores e o segundo com catorze valores.

4.^o cadeira = 3.^o ano = 2.^o parte = Desenho de figura e copia de modelo vivo =

Approvados: Luiz dos Reis Teixeira, D.^a Talmira Alves Teixeira d'Almeida, D.^a Hermengarda Marlar Guedes, D.^a Elvira Guitherrmina de Souza Soares e D.^a Laura Thuda Alves Costa, dez valores. Armando Dias Correia e Guitherrmine Duarte Carmarinha, quinze valores.

5.^o cadeira = 1.^o parte = 3.^o ano = Desenho arquitectónico =

Approvados: Antônio Soares Carneiro Junior, Luiz dos Reis Teixeira e Paulo d'Almeida Lopes, dez valores. Augusto Gomes d'Almeida e Guitherrmine Duarte Carmarinha, onze valores. Bernardino Pastor Fabião, treze valores. Armando Dias Correia, Jose da Cruz Lima e Dona Amoroso Waldede Lopes, catorze valores.

Arquitectura Civil = 2.^o parte = 1.^o classe = Arquitectura grega e romana, colunas, arcos, techos; elementos analíticos =

Approvados: Manoel da Silva Tasso Junior, treze valores. Fernando da Cunha Lima e Maria Candido de Moraes Soares, catorze valores. Manoel Ferreira Domingues Junior, quinze valores e Antônio Fortunato de Mattos Ca. Real, dezesseis valores, dit.

2.^ª parte = 2.^ª classe = Arquitectura domestica e monumental; teoria da architectura =

Aprovados: Eduardo Paes da Silva Martins e Martinho Humberto dos Reis, catorze valores. Jacuario Godinho de Oliveira e Aracelis Taveira Rosa, dezesseis valores, dist.^ª

2.^ª parte = 2.^ª classe = Arquitectura domestica e monumental (repetição).

Aprovados: Alberto da Silva Braga e Alvaro da Fonseca, doze valores. Demato Vitor Soares Montes, João Teófilo Junior e João Pereira Braga, quinze valores. Teófilo Pereira da Saccada Marques, dezesseis valores, dist.^ª

3.^ª parte = 2.^ª classe = Arquitectura domestica e monumental (repetição).

Aprovados: Alfredo dos Santos Rufino, catorze valores. Joaquim Augusto Martins Gaspar, quinze valores. Serafim Martins de Sousa, dezesseis valores. Diriz Paula Leite e Joaquim Madureira, dezesseis valores, dist.^ª

4.^ª parte = 3.^ª classe = Arquitectura monumental; conservação e restauração de monumentos =

Aprovados: Alfredo dos Santos Rufino, catorze valores. Joaquim Augusto Martins Gaspar, quinze valores. Alfredo Guedes de Oliveira e Serafim Martins de Sousa, dezesseis valores, dist.^ª. Joaquim Madureira, dezesseis valores, e Diriz Benavente, dezesseis valores, dist.^ª

6.^ª cadeira = Pintura = 1.^ª classe = 1.^ª parte = Exercícios de pintura a óleo =

Aprovados: D.^ª Amélia Saraiva Santos e D.^ª Berminia Adelaide Maia de Medeiros, dez valores. Adalberto Augusto Falcão da Sampaio, onze valores. Manoel Gonçalves Torres, doze valores. Agostinho Antonio Salgado d'Andrade, quinze valores, e Alvaro da Silva Corado, dezesseis valores, dist.^ª

2.^ª classe = 2.^ª parte = Estudos do modelo vivo, nu; ensaios de composição =

Aprovados: D.^ª Guillermina da Conceição Borio Macedo, dez valores. D.^ª Margarida d'Oliveira Neves, doze valores e Alto de Sousa, catorze valores.

3.^ª classe = 3.^ª parte = Estudos do modelo vivo, nu ou trajado, no atelier ou no ar livre; estudos de paisagens e animaes; ensaios de composição =

Aprovados: Diriz de Silva, dez valores. Bruno Alves Reis, doze valores e Alto de Sousa, catorze valores.

4.^ª classe = 4.^ª parte = Composição pictórica; scenas do ar livre e do interior; composições de caracter decorativo =

Aprovados: Bruno Alves Reis, treze valores, e Antonio Mendes da Silva, quinze valores.

5.^ª cadeira = Historia de Arte = 1.^ª parte = Arte antiga oriental e classica =

Aprovados: Agostinho Antonio Salgado d'Andrade e Manoel Gonçalves Torres, onze valores. Aracelis Taveira Rosa e Adalberto Augusto Falcão da Sampaio, doze valores. Manoel da Silva Torres Junior, Manoel Torres, doze valores.

gos Junior, e D.^a Anelicia Saraiva Santos, treze valores; Mario Candido de Moraes Soares, catorze valores; Fernando da Cunha Bona, quinze valores e Antonio Fortunato de Mattos Cabral, Manoel Teutera Teixeira Lopes, D.^a Herminia Adelaide Maria de Medeiros, Aurora da Silva Cerado, dezasseis valores, dist.^o

2.^a parte = Arith. Medicial:

Aprovados: Abel de Moura, treze valores; D.^a Guillermina da Conceição Peres Macedo, catorze valores; D.^a Margarida d'Almeida Neves, quinze valores; Joaquim Godinho d'Almeida, quinze valores; Augusto de Assis, e Amancio Teixeira Bona, dezasseis valores, dist.^o; Eduardo Paul da Silva Martins, dezasseis valores, dist.^o

3.^a parte = Arith. Moderna:

Aprovados: D.^a Sira Alvim Pena e Dionisio da Silva, dez valores; Antonio Mendes da Silva, onze valores; Lucas Pereira de Saes e Marques, e Joaquim Madureira, doze valores; Renato Vieira Alvares Monte, treze valores; Joao Pereira Braga e Alberto da Silva Bessa, catorze valores; Alfredo dos Santos Rufino, Alvaro da Fonseca, e Bruno Alves Reis, dezasseis valores, dist.^o; Joaquim Augusto Martins Gaspar e Martinho Humberto dos Reis, dezasseis valores, dist.^o; e Serafim Martins de Sousa e Joao Pinental Junior, dezasseis valores, dist.^o

4.^a parte = Arith. em Portugal:

Aprovados: Antonio Mendes da Silva, onze valores; Joaquim Madureira, treze valores; Bruno Alves Reis, catorze valores; Alfredo dos Santos Rufino, quinze valores; Joaquim Augusto Martins Gaspar, dezasseis valores, dist.^o; Serafim Martins de Sousa, dezasseis valores, dist.^o; e Diniz Benavente, dezasseis valores, dist.^o

5.^a cadeira = 1.^a parte = Algebra e geometria no espaço =

Aprovados: Joaquim Jose do Nascimento Lima, dez valores; Raphael d'Almeida Lopes, dez valores; Anis Alberto Amoroso Walgode Lopes, dezasseis valores, dist.^o

2.^a parte = Geometria analitica e trigonometria rectilinea =

Aprovados: Mario Candido de Moraes Soares, doze valores; Fernando da Cunha Bona, dezasseis valores, dist.^o; e Antonio Fortunato de Mattos Cabral, dezasseis valores, dist.^o

3.^a parte = Geometria descriptiva e suas applicações; Stereometria; Topografia =

Aprovados: Joao Pereira Braga, dez valores; Joaquim Augusto Martins Gaspar, Alvaro da Fonseca, onze valores; Alfredo dos Santos Rufino, Renato Vieira Alvares Monte e Martinho Humberto dos Reis, doze valores; An-

Tomás Augusto de Figueiredo, três valores; e Serafim Martins de Sousa, quinze valores.

1.ª parte = 1.ª parte = Mecânica; resistência de materiais:

Aprovados: Eduardo Paul da Silva Martins, Jaimeiro Godinho d'Alencar e Arnaldo Taveira Dora, quinze valores.

2.ª parte = Materiais e processos gerais de construção:

Aprovados: António Augusto de Figueiredo, onze valores; Alfredo dos Santos Rufino, três valores; Joaquim Augusto Martins Gaspar e Serafim Martins de Sousa, o primeiro com quinze valores e o segundo com dezasseis valores, distintos; Luís Benavente e Joaquim Madureira, dezasseis valores, distintos.

Anatomia artística:

Aprovados: Augusto Gomes d'Alencar e António Manuel d'Alencar, dez valores; Arnaldo Dias Correia, Guilherme Duarte Camarinha e Luís dos Reis Teixeira, catorze valores.

Higiene dos edifícios:

Aprovados: Alfredo Gomes d'Alencar, Serafim Martins de Sousa, Alfredo dos Santos Rufino, Joaquim Augusto Martins Gaspar, Joaquim Madureira e Luís Benavente, quinze valores.

Elementos de geografia, etnografia e de história universal e patria:

Aprovados: Manuel Maria Moraes e Bernardino Bastos Fabião, dez valores; José da Cruz Lima, Luís Alberto Amoroso Valente Lopes, José Manuel d'Alencar Borges Barreto e António Soares Carneiro Junior, doze valores; António Manuel d'Alencar, Arnaldo Dias Correia, Guilherme Duarte Camarinha e Luís dos Reis Teixeira, três valores; e Augusto Gomes d'Alencar, dezasseis valores, dist.º

Indicamentos de história das literaturas clássicas e de literatura portuguesa:

Aprovados: Manuel da Silva Passos Junior, dez valores; Manuel Gonçalves Veiros, onze valores; Manuel Ferreira Domingues Junior, D.ª Anália Soares dos Santos, Adalberto Augusto Falcão de Sampaio, doze valores; Agostinho António Salgado de Andrade, três valores; Mário Cândido de Moraes Soares, Luís da Silva Corado, catorze valores; Fernando da Cunha Beirão, quinze valores; António Fortunato de Matos Cabral, Manuel Ventura Teixeira Lopes, Américo Soares Braga, D.ª Herminia Adelaide Maia de Medina e Luís Benavente, dezasseis valores, dist.º

Aritmética e geometria plana:

Aprovados: Roberto Pereira Neto, Agostinho Ferreira d'Alencar, David Martins d'Alencar Cavadas e José da Cruz Lima, onze valores; e João Filipe de Almeida Martins, dezasseis valores, dist.º e Mário Carlos Barbosa Ferreira, dez valores.

Física, química e história natural:

Aprovados: Manoel Cândido de Moraes Souza, treze votos e Antonio Fortunato de Mattos Cabral, quinze votos.

1.ª cadeira: Escultura: 1.ª classe: Exercícios elementares de esculptura:

Aprovados: Placêncio Soares Braga, doze votos e Manoel Ventura Vaz, ygeria Lopes, dezanove votos, dit.

Física, química e história natural:

Aprovados: Manoel Ferreira Domingues Junior e Manoel da Silva Passos Junior, dez votos.

Exame de lingua franceza:

Aprovados: Nery Fernandes Acal, David Pereira de Souza, João Filipe Vaz Martins, Manoel Carlos Barbosa Ferreira e João Lucas da Silva, onze votos; Antonio Coelho de Figueiredo, Agostinho Ferreira d'Almeida e Fernando Victor Mendes, doze votos; Augusto Ilidio Tavares e D.ª Maria Apuleia de Albuquerque Cardoso, treze votos; David Martins d'Almeida Santos, catorze votos.

Fur aguida o Senha Direta ordenou que se copiasse o posto de Senha Direta e se entregasse do mesmo sem fazer de mais nada e todo encerrado assim.

Fur tocado: Primeiro João da Costa Mariotto Rodrigues Junior;

2.º premio, Sr. Alberto Walgode Azevedo Lopez; 3.º premio, Sr.

Tomás Coelho de Figueiredo.

Proprietario do
do Banião
do S.º
do Montezuma
do Caras
do Anselmo
do S.º
do Ben.º
do Manuel Marques
do S.º

João Elgar Junior
José Joaquim
Manoel
José
Francisco da Silva Lima
José
Manoel Marques
Francisco

20. Tortanto adeus, do colega
e amigo Abrarés

José Domínguez Abrarés
Palacio - Sacerde + Pontevedra
Espana

A direção do Sr. D. Sebastian González
García Paz é
Plata/miembro del Seminario de los estudios
Gallegos. Santiago de Compostela
Galicia

De la cumprimentos aos Mendes da Silva Paz -
batelados da Universidade

Toca to me nota d'este nome e escreva -
-lhe para reforçar os pedidos o que
é boim para eles verem bastante interesse

Pontevedra, 16 Abril 1933

Amigo Sergio:

Cá me encontro en terras da
Julia e felicemente má me exporá
mal. Só hoje é que en consigo
escrever - lhe pois tenho a
tantos e outros en fazer coisa má
ma. Na proxima segunda feira

farto para Santiago de Compostela
centro da cultura gallega. Talarei lá
com o Sr. D. Sebastian González García
Par - batelados da Universidade

Toca to me nota d'este nome e escreva -
-lhe para reforçar os pedidos o que
é boim para eles verem bastante interesse

da minha frente. Vale a pena austeros
galiceia e mais movimentos literários
e artísticos modernos da Salina. Se quiser
fale-lhe de mim também. Se praticar
creio eu pelo que tenho ambívia de
que meina uma grande depreciação
da qual não se sabe aprofundar os elos
especialistas para avaliar o poder,
para ter a mão na massa. Se os assuntos
foram então aprofundam o poder é porque
desempenham
bem melhor ~~as~~ as notícias ainda
mas não tem a opinião de um médico,
Se a besteira de peço-me de si
e se não se quiserem adivinhar-me
mas neste estado aqui até no dia

grande abraço do seu muito amigo
José Dominguez Alvarez

P.S. Já me esquecia de lhe dizer
que fiz o primeiro artigo, mas este
primeiro desisto de o publicar, vou fazer
o segundo que espero que você ~~o~~ o
envie para a Democracia do Sul.

Espero resposta.

Vou fazer a carta para a Martha
de Holanda por estes dias.

~~de~~

Se precisar alguma coisa diga, que
já sabe que estou às ordens.

Adensinho

10 - Julho - 934

Meu caro amigo:

Lá recebi o seu postal que me encheu
de satisfação por saber que você se en-
contra bem de saúde. Você não encontrou
o Justino? Pois é! Ainda não veio com cer-
teza, porque ainda não me procurou. Vá
procurá-lo, a quem a direção que lhe dei,
pois lá dizem-lhe com certeza aonde ele
morá. É uma pena que você não fale
com ele em Lisboa: A direção é Avenida
da Liberdade 177-4º Esq. Que tal de mu-
lheres? Hein! Já sei, não diga. Boas como
milho. Logo que eu arranjar uns cobres lá lhe
farei uma visita. Com respeito á transfe-

via, e' claro que irio não se conseguira' tão rapidamente como você desejaria, mas tenho a certeza que se ha-de conseguir. E quanto a você tem o valde, de arranjar uns amigos, uns predidos, umas ~~horas~~ curulas. E enquanto não se arranja e' tenhos paciencia.

Não tenho visto a Alice, naturalmente porque não tem chamado, nem tenho feito esforços para a ver. Mas você quer que eu procure nê-la para lhe comunicar depois? Gostaria de convencer, se você quer que deixe uma visita d'elles, já se nê de longe, numa viagem dela como se costuma dizer eu não tenho dúvidas n'isso, e elle communicarei depois. Você tem muita confiança n'ella irio não discutir mas sempre elle ha-de agradecer que eu lhe de informações, deoas você não me faria a pergunta no postal.

Estou aqui no Porto uma semana de 20.000 gallegos que encheram a cidade e os hotéis, entre elles o pintor galego Felgoe Boma, que veio din-

taamente a minha casa recomendado pelo meu tio. Concluíamos tentar fazer uma Exposição de Arte galega aqui no Porto da praça o Duomo, e para isso ~~estava~~ estava a começar a falar com quasi todos os formalistas para lançar a ideia e nê se ~~estava~~ encontra ambiente favoravel. Você n'este caso já me far muita falta. Para me apresentar a alguns rapazes dos formais e obter facilidades. E preciso que os formais comecem já a lançar a ideia, falando já qualque coisa. Enfim depois falamos mais pois estou com muito sono que já são 11 e meia da noite. Você recebe um

que tão bem foi pintada por Iça de
Queiroz. Mas ser-me-se e lembrar-se
que tem aqui amigos que se não
esquecem de mim. Me alongo mais
e bate' d'agora a dias. Espero
receber notícias suas e von-
deritar mãos a estes artigos sobre
arte gallega pois quero ler em
o primeiro a dar brado. Mas ainda
é um pouco cedo para falar,
e um lhe parece? A exposição
não, se se fizer, no outono. Se
será, que se se começa a falar
maneira que se se começa a falar
muito cedo também e chegar no de-
serto, não lhe parece? Adieu

Espero que você me res-
ponda breve.

Um abraço do sempre
amigo

P. J. Continuaréi mesmivamente a falar
exposição

Porto, 16-7-934

Caro Sergio:

Recebi o seu segundo postal o qual
lhe agradeço imenso. É-me grato já que
não pongo falar consigo, ao menos receber
notícias suas. Desjejaria que você me
respondesse sempre ~~(com)~~ com essa brevi-
dade mas você agora terá muito em que
pensar, talvez mais do que no Porto.

Ainda não tive tempo para fazer a
carta para a Martha mas fala-lhe por
estes dias. Tenho andado um pouco ocu-
pado não só com os exames como também
com a preocupação de reunir elementos
sobre a arte gallega para fornecer aos
jornalistas que se prestam a fazer

um pouco de reclama e história. O artista gallego Fogor Leira não portance nada ao Soria Leira. Há muitos Soria em Hepnula como aqui há Sorigos. É um Hepnula também muitos Alvaros. O doutor Aza de Saenda, vai publicar no Comercio de Porto artigos sobre a Arte gallega com elementos fornecidos por mim e a quem pedido. Não é possível não publicar na Democracia também um artigo sobre este assunto? Eu fornecerei -
-Os elementos e você faz um artigo e eu faço outro na "crônica do Porto".
Não há possibilidade de você arranjar ali colaborações montei jornal da capital? Você precisa de se expandir muitos jornal. Já encontrou o Justino? Ainda não? Se ele estiver em Espanha e você foi a direção que lhe indique encontra-o porque lá dizem-lhe onde ele mora. Ainda não vi a Alice porque há uns dias que não tenho ido lá para abraçá-la fora em que ela passa.

Hoje não lhe mandei os artigos porque ainda não lhe peguei. Naturalmente mando agora sobre a arte gallega. Depois você manda-me os jornais? Seus não me interessa a publicação. Convinha-me na crônica do Porto. Pode ser? Fontaria de Trasmalagoes com os da Democracia. Pode ser? Tem feito aqui um calor atroz. A temperatura colonial continua com exaltos todos os dias, ainda hontem que foi domingo teve para cima de 35.000 ferenas. Sempre avouga temperatura? Não? Brevio que sim. Deve fazer todos os esforços para ventilar. Então para que você a residir para sempre em Lisboa? Já e quando é da praia. Não tenho visto ninguém de sua família. Você está aborrecido e mau advinha tem ninguém conhecido na "era capital"?

Caríssimo Sérgio:

Saúde em primeiro lugar. Obrigado pelo seu postal.

Principiarei a falar da Exposição. Agradeço-lhe primeiro a sua atenção e interesse que V. parece demonstrar, e agradeço também o seu oferecimento na Democracia mas agora já não posso aceitar, pois ofereceram-me tantos jornais para eu publicar artigos sobre a arte galega que lhe posso garantir que todos os jornais do país, isto é os principais, estão na minha mão. Por estes dias sae o primeiro artigo meu sobre arte galega no Jornal de Notícias do Porto. A seguir vou publicar um mais completo no Fradique. E assim vamos começar. No Comercio o Dr. Araújo de Faceda falará. No Janeiro não sei quem é que fala. No Seculo, no Diario de Notícias, também temos no Diario da Manhã e o Teixeira Pinto que vai falar, no Diario de Lisboa também não sei quem é e na ~~Voz~~ e na Montanha e enfim temos-los todos. Isto foi uma sorte. Falta só a Republica que aceito o seu oferecimento. Eu mandarei elementos e você publicará notícias ou então diga-me quem é o correspondente no Porto e ~~me~~ arranje-me apresentação. Agradeço-lhe muito. Agora é que você me faz falta para escrever. O Jornal de Cuba não interessa como V. sabe é pouco lido. Aceito que você faça para a Democracia e Republica artigos seus, eu dou elementos. Muito e

Muito obrigado. O Justino já aqui esteve a convidar-me para o casamento, ele é amigo. Tere muita pena de o não encontrar. Ficou de véias penalizado. Diz-me que vai escrever-lhe. Com isto do casamento também não me pode ajudar nada para a Exposição. No entanto apesar de só tenho vencido bem porque felizmente tenho muitos amigos, e que são poderosos que tudo conseguem. Fui 3 vezes a sua casa e à da sua irmã e nada, ninguém me falou nem n'uma palavra. Como não tenho encontrado ninguém resolvi escrever-lhe hoje pois já estava a demorar devido a isso. Amanhã lá irei outra vez a ver se encontro alguém. Acho isto extraordinário. O livro mandá-lo-hei daqui por mais uns dias pois quereria acabar de o ler. Também queria entregar os outros livros em sua casa. Veja se me pode emprestar a Filosofia del Arte de Taine. Estou desejando que você volte para aqui outra vez. Não calcula a alegria que eu teria se você aqui estivesse. A propaganda completava-se. Tenho ainda de véias atarefado com isto e também a pintar pois penso expor em Novembro ou Outubro. Ainda não vi a Alice. Tornarei a escrever-lhe e mandá-lo-hei o meu primeiro artigo publicado e d'ele pode você tirar elementos para fazer uma coisa sua na Democracia, convinha mais na Republica, ou melhor nos dois. Poderei talvez depois fazer umas notas para esses jornais. Tudo lhe agradeço. Tenho recebido cartas de artistas galegos a dar a sua adesão. Vamos a ver se se realisa alguma coisa. Por hoje não me estendo mais, espero que me responda breve para eu novamente lhe ~~ter~~ tornar a escrever.

Receba um abraço do seu muito amigo
Jose' Domingues Alvares

La este lado se escribe solamente la dirección.

Portugal
Lisboa
Rua de S. Julião 168-2º



Deste lado e no verso a correspondência
Ambrós. O José Magalhães tem
vindo aqui ao atelier e eu já
o pintei num quadro.
Receba um grande abraço
do amigo que o naves-
quece
José Domingues Moraes

Endereço
Sergio Augusto Vieira
Rua de S. Julião
monte pis oficial, 168-2º
Lisboa

Porto, 7 Set. 934

Miau como Sergio. Poude explicar
primeiramente. Então adri: mado
de nos receber reportar o minha
ultima carta. Mas mala que
o motivo não seja outro razão
o seu afoneres, que natural-
mente chegarão para o offício.
Então despande que você volte
para o adri: mado. Emontrei o seu
fraz que me deu muitas es-
peranças de você voltar, ter
travancidos. A organização de
esperança não deixaram. Para
liberare para se em outubro.
Por estes dias parte para Espirito
onde vou passar ~~um~~ um
e de lá lle enviarei um por-
tal. Ainda espero de você mas
me encerer não me esqueci de
si que portanto veros me

Em resposta - 6

Se me lembro

Terms galeja

de novo

Deplora poder metidos
nada pois se for tudo
que não sei nada de si,
Fidelia em lance de

venture amigo
Palacio - 9 - Celeda - Por Teresina
Saeza - Espanha

Não tina de eu me ligar directamente com esses jornais.

Procurarei como me pede mandar-lhe a seguir mais notas e artigos ~~(se)~~ pequenos de fácil publicação etc...

Não calcula quanto lhe agradeço tudo isto pois agora é que estou vendo que você é amigo e apesar de estarmos separados por uma distancia de 300 quilómetros mostra todo o desejo e maximo interesse em servir-me. Não calcula quanto reconhecido eu estou. Mande-me os jornais pois isso é muito importante para os enviar para as redações dos jornais galegos.

O Justino depois que casou ainda não me voltou a aparecer mas isso é natural pois deve estar ^{morando} em pleno gozo dos seus direitos maritais. A carta para a Martha agora não me é possível em fazê-la, com a cabeça ocupada com o trabalho, mas farei um esforço.

O Tom se quiser faça-lhe uma visita. mas não sei se estará. mora na Avenida Visconde Valmor, 23, 4.º, 6. Telefone. 6606 - Dar-lhe há cumprimentos meus e que ainda não me esqueci das horas que passamos juntos no Porto. É provavel que ele lhe possa servir de alguma coisa apresentando-o a alguns jornalistas pois tem muita amizade entre essa rapaziada. Aproveite. Ele é bom rapaz e pretavel e camarada. É talvez para o nosso assunto seja um bom elemento. Bomsta-me que é intimo amigo do Diogo de Macedo do Diabo.

Terminando lhe envia um abraço e o amigo muito grato

Jose Dominguez Soares

Oxala' que se cumpra a sua vinda para o

Porto. É uma festa. Adens

Semana Cultural Galega - Exposición de Arte -

No día 2 de Abril abre esta grandiosa Exposición em que devem figurar os melliores artistas galegos. Poderemos a propósito mencionar algunhas obras importantes de pintura e escultura que figurarán neste certamen.

Na pintura: Oleos:

- "Crisálida" de Alvarez de Sotomayor
- "Camino de la fuente" de Alfredo Souto
- "Autorretrato" de Tito Vázquez
- "Xunto o Sár" de Juan Louiz
- "Sardiñas de Riaxo" de Gonzalez del Blanco
- "O Afogado" de Suarez Couto
- "A Beiteira" de Antonio Insúa
- "Aldeana con un caballo" de Carlos Maside
- "Feira" de Manuel Colmeiro
- "Lobo de mar" de Alejandro Veiras
- "La dama de la mantilla" de R. Camino
- "Sacristia conventual" de Maria Corredoyra
- "Pazo de Veíramar" de Seijo Rubio
- "Paisage Gallego" de Manuel Abelanda
- "El rio Darro en Granada" de Angel Robles
- "Horreos da Pedriña" de Folgar Loema
- "Torre dos Clérigos - Oporto" de Dominguez Alvarez
- "Rincon de Aldea" de A. Fernandez
- "Paisage con casas" de Ramon Torrado
- "Domingo de Ramos" de Elvira Santiso
- "Aldeano" de Caruncho

Na escultura:

- "Hirmáns" de Dorindo Liste
- "La soledad" de Francisco Asorey

Segue →

PORTO

Semana Cultural Galega

Exposição de Arte regional / As esculturas de
~~A. Gomez Campos~~ A. Gomez Campos



“¡Pudor! Desnudo?”



“Modelada gallega”

As esculturas ^{em madeira} de A. Gomez Campos o admirado escultor galego que ultimamente tomou obtidos rotundos triunfos em varias exposições,

16 - Ag. 1935

Caríssimo Sérgio:

Recebi o seu postal. Não tenho passado por ma casa porque me encontro impossibilitado de sair. Estou em tratamento. O médico não me deixa sair de casa.

Muito desejaria conversar consigo. É muito lhe agradeço se você franqueasse por aqui mesmo depois do seu jantar à noite ou no domingo pela manhã. Não tenho estado com os Correios. Mas esteja descansado que os artigos serão publicados, como você compreende nestes jornais há mais dificuldade. O meu artigo ^{de arte} saiu já no dia 14. Não o viu?
Um abraço. Domingos ^{Almeida}



Ex. L.S.

Sérgio Augusto Vieira

• Lembre jornalista

Rua do Domingardim n.º 1334

Porto



O porre Magalhães
é um porco
scismático e
espero que vo-
cê lhe explique
que isto e sa-
ba desfazer a
impressão má
que ele tem a
men respeito.

Diga-lhe que
me aparece
me pois estou em
casa há dois dias da
1ª meia às 3ª meia
da tarde. Desajava
ir consigo ver o Ca-
rais esbrava-me e
diga-me quem do po-
deia ser. Tenho tido
muito que fazer
Recebi um d'Elza co
do seu amigo Afrânio

Porto, 22 de Junho de 1937

Caríssimo amigo Sérgio:

Recebi a sua carta a qual me causou alguma surpresa. Suponho que você não acredita que eu tive intenção de melindrar o Magalhães. Naturalmente se não lhe mandei convite foi porque entendi que não seria preciso ou porque ~~eu~~ não me lembrou ou talvez coisa parecida em virtude da azafama da organização do ceramen, mas não porque eu não tenho consideração pelo Magalhães ao qual lhe estou grato por me ter servido de modelo. Sei que ele esteve na exposição e não me encontrou, o que eu lamentei mas entendi que me procuraria a seguir, em casa. Nunca mais apareceu. Tanto mais, que eu tinha intenção de fazer mais pinturas, visto ele ter-se-me oferecido, voluntariamente. Se nas ocasiões não pude oferecer-lhe umas corôas, foi porque estava atravessando crise. Pois sei perfeitamente, que ele precisa, e é pobre. Com respeito a oferecer-lhe a tela, essa nem parece sua, Sérgio, pois você sabe que não o posso fazer, visto que é um dos meus melhores trabalhos, tanto mais que nem o quis vender. Com respeito ao desenho do Comércio entendi que isso só o honraria pois estava muito interessante e os Correios d'Oliveira falavam nele no Magalhães como um indivíduo curioso e digno de ser citado. Enfim



REMETE:

Ex. mo Sr.

Sergio Augusto Vieira - Distrito Paulista
R. do Bom Jardim, 1334

Porto

Nesta espedaço só se escreve a direcção.

Recebeu em
Vila Rica
Luz de
Luz de



Ex. mo Sr.

Sergio Augusto Vieira
Distrito Paulista
Rua do Bom Jardim - 1334
Porto

REMETE:

Domington
Vila Rica
Luz de
Luz de

Nesta espedaço só se escreve a direcção.

Viana do Castelo - 31 Agosto

Laranjeiro Sérgio: 940

Cá me encontro nesta linda cidade minhota. De facto isto é maravilhoso de luz e de cor. Lá entreguei o livro ao mestre Joaquim Lopes e manda-me pedir-lhe desculpa de ainda lhe não ter agradecido mas como tem andado adontado tem-lhe sido impossível. No entanto já quasi o acabou de ler segundo me disse e vai a agradecer-lhe. Está-lhe muitíssimo grato. Com respeito aos trabalhos da minha Estética continuam menos mal. Alguns trabalhos que tenho feito tem causado sucesso. Estes dias tem feito muito calor e eu tenho andado adontado, o rialejo não tem funcionado bem. O calor deve ter contribuído para isso. Tenho tido insónias que me prejudicam bastante. Estimo que esteja a ajudar. De cumprimentos aos seus e você receba um abraço do seu amigo Domingos Alves

Viana do Castelo - 29 - Set - 1940

111 em Ilustração 11

Lá me encontro o tempo em esta linda cidade minhota e como deve ter sido muito bom to pelos jornais, mesmo que não exporiam ou a Estética Estética de Terina; para o momento da mesma. A publicação de mestre Joaquim Lopes foi esplendida. A Estética Estética tem muito interesse no seu conjunto tendo um número bastante quadrado.

Parto amanhã para Porto do Lima onde tencions estacionaria algum tempo. Veremos o que fazer. Se possível coniga pintar alguns trechos e não me dê por lá a cama. Um abraço do amigo fixe e lá.
Cumprimentos a sua mãe. Alvarez

Porto 3 Agosto 1940

Meu querido Alvarez,

Fui outrem, à Escola, ver a Sua tese.

É muito-me obrigado a escrever-lhe, para lhe dizer quanto o Seu trabalho me encheu de orgulho e de satisfação de orgulho, porque sou meu seu amigo; de satisfação, porque sei o contentamento que tem um Artista quando a Sua obra lhe sai, das veias e da alma, viva e forte. - Aperto-o contra o meu coração, meu caro Alvarez...

Se eu já não soubesse o formidável creador e intérprete de paisagem que Você é, se há alguns anos não tivesse adivinhado a altura a que Você chegaria, a minha alegria não seria tão grande. Eu sei, meu caro Amigo, de que sangue e de que estímulos é feito o Seu trabalho. Você é um exemplo completo do Artista para quem a Arte é a vida toda... E seja sempre assim, trabalhe, trabalhe, trabalhe, que meia dúzia de almas O

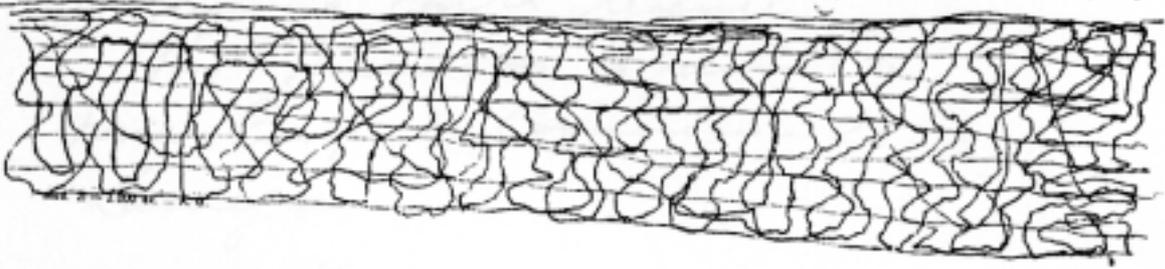
1920-1922 primeiros desenhos, primeiros ensaios
1927-1928 primeiros quadros, pinta muito
na Galiza em Pontevedra - Redondela - Santia-
go de Compostela - Coruña - 1929¹⁹³⁰ apresenta no
Porto as primeiras Telas de Espanha. Conti-
nua todos os anos a pintar em Espanha. Em 1932
percorre a Espanha onde ~~estuda os grandes pintores~~
~~de~~ recolhe uma série de quadros e uma série
grande de estudos; ao mesmo tempo estuda
os grandes mestres ^{antigos} da Espanha. Estuda a ^{velozug. novo, boya, sequin} pintura
galega e os seus mestres com alguns dos
quais convive, Mariano Tito Vazquez o pai
do movimento renacentista da Arte galega,
Joaquim Buiç seu discípulo um dos maiores
pintores galegos, Carlos Maside, Seijo Rubio.
Estuda a pintura Asturiana (~~e Vasca~~) e Vasca
nas obras dos ^{grandes} pintores Evaristo Valle, Nicoror Pinte-
le, Iturrino, Arteta, e por ultimo os grandes
pintores catalães Rusinol, Mir, Raurich,
Melifren. De ^{o movimento} toda a pintura espanhola
moderna, os ~~mais~~ pintores que mais me
impressionaram foram David de Rogoio

~~o~~ o grande pintor vasco-asturiano já falecido ^{doze} ~~doze~~ ^{anos} ~~anos~~ ^{iniciado} ~~iniciado~~ ^{da} ~~da~~ ^{pintura} ~~pintura~~ ^e ~~e~~ ^{de} ~~de~~ ^{paisagem} ~~paisagem~~ ^{em} ~~em~~ ^{Europa} ~~Europa~~ ^{interpretava} ~~interpretava~~ ^{os} ~~os~~ ^{temas} ~~temas~~ ^{as} ~~as~~ ^{peros} ~~peros~~ ^{da} ~~da~~ ^{Espanha} ~~Espanha~~ ^{feudal} ~~feudal ^e ~~e~~ ^{histórica} ~~histórica~~ ^e ~~e~~ ^{Gutiérrez} ~~Gutiérrez~~ ^{Solana} ~~Solana~~ ^o ~~o~~ ^{pintor} ~~pintor~~ ^{áspero} ~~áspero~~ ^e ~~e~~ ^{sombrio} ~~sombrio~~ ^{de} ~~de~~ ^{luzes} ~~luzes~~ ^{sinistras} ~~sinistras~~~~

Uma das grandes características da pintura espanhola é que existindo entre todos ~~os~~ ^{os} ~~pintores~~ ^{pintores} uma característica comum são porém todos diferentes ~~(na~~ ^{(na} ~~forma)~~ ^{forma)} entre si ~~formando~~ ^{formando} ~~uma~~ ^{uma} ~~personalidade~~ ^{personalidade} ~~própria~~ ^{própria} ~~inconfundível.~~ ^{inconfundível.}

~~isto foi notado~~ ^{isto foi notado} ~~entre~~ ^{entre} ~~um~~ ^{um} ~~Vázquez~~ ^{Vázquez} ~~Díez~~ ^{Díez} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~López~~ ^{López} ~~Mezquita;~~ ^{Mezquita;} ~~comparando~~ ^{comparando} ~~por~~ ^{por} ~~exemplo~~ ^{exemplo} ~~um~~ ^{um} ~~Vázquez~~ ^{Vázquez} ~~Díez~~ ^{Díez} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~Solana;~~ ^{Solana;} ~~Um~~ ^{Um} ~~Pérez~~ ^{Pérez} ~~Gulio~~ ^{Gulio} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~Antes~~ ^{Antes} ~~Santo;~~ ^{Santo;} ~~Um~~ ^{Um} ~~Santamaría~~ ^{Santamaría} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~López~~ ^{López} ~~Mezquita;~~ ^{Mezquita;} ~~Um~~ ^{Um} ~~Dalbue~~ ^{Dalbue} ~~na~~ ^{na} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~Pellicer.~~ ^{Pellicer.} ~~Um~~ ^{Um} ~~Gaubeurre~~ ^{Gaubeurre} ~~e~~ ^e ~~um~~ ^{um} ~~Hernando.~~ ^{Hernando.}

Isto foi notado e surpreendido profundamente na Exposição de Arte Espanhola realizada em 1936 ~~em~~ ^{em} ~~Paris~~ ^{Paris} ~~no~~ ^{no} ~~muro~~ ^{muro} ~~de~~ ^{de} ~~Paris.~~ ^{Paris.}



Lamego, 5-XII-38

Caro Sérgio

Junto lhe mando o que
me pediu. Desculpe o atraso,
mas vários afazeres in-
diáveis me obrigaram mes-
sivamente a diferir a
redacção do artigo (ou
antes: manda de retalhos) que
lhe mando.

Se estiver com o Alvaro, peço-
-lhe que lhe diga que não es-
queça o que lhe mandei di-
zer numa carta recente.

Pode mandar a revista
para Praça do Comércio - 25-2 -
Lamego.

Abracos do

seu
parente

Ministério da ~~Comércio e Comunicações~~ ^{Educação Nacional}

Escola Industrial Infante D. Henrique

Gratificações 272878

Imposto de rendimento	8	
Caixa de aposentação	8	
Emolumentos e selo de licenças (Decreto de 16-VI-911)	8	
Execuções fiscais	8	
Reembolso de adiantamentos	8	
Imposto de selo por transformação		
Imposto de selo	800	
<i>Imposto de Salvação Pública</i>	1380	
	8	1380
Líquido a receber		266878

Autorização n.º _____

Ano económico de 1937/1938

Cap.º _____ Art.º _____ Secção _____

Visto.

Pórtio, _____ de _____ de 1937

Nome do interessado *José Candido Dominguez Alvarez*
 Recebi do Conselho Administrativo desta Escola a quantia de *duzentos e sessenta e seis mil e seiscentos e noventa e cinco*
Recebi do Conselho Administrativo desta Escola a quantia de _____
 importância dos ~~descontos~~ ^{da gratificação} relativos aos meses de *Setembro e Outubro* de 1937 na qualidade de *Alfaiate*
Alfaiate do mesmo Estabelecimento, ficando em poder do
 respectivo Conselho Administrativo a quantia de *266.878*, importância dos descontos acima mencionados.

Declaro que rubricarei o talão deste recibo.

Pórtio, *21* de *Januar* de 1938

José Candido Dominguez Alvarez

Âno económico de 1941

Número de escola	Categorias ou localidades (a)	Referencia à lei de despesa e nomes dos interessados	Qualidade de prestação ou districção	Data de diploma de concessão	Data de vista do Tribunal de Contas	Salário
1	Professora Titular	Cap. 1º Art. 1º N.º 1 Alínea				830.420
2	Idem	Magalhães Augusto A. Almeida				236.072
3	"	António Joaquim de Almeida Soares de Almeida				191.000
4	"	João António Ferreira				172.082
5	"	João Carlos de Almeida			2.1.942	182.369
6	"	Almeida António Soares				146.666
7	"	Alfredo Soares Ribeiro de Costa				172.420
8	"	Julia Lina Vieira				177.202
9	"	João Manuel Realino de Vale				182.972
10	"	Therese de Figueiredo				149.820
11	"	João Candido Dominguez Soares			6.1.942	132.208
12	"	Paulo Vieira de Sousa de Sousa			7.1.942	139.802
13	Professora Titular	Almeida António Soares			12.1.942	183.114
14	Idem	Almeida António Soares				138.061
15	"	Feliciana Almeida de Sousa e Sousa				190.114
16	"	Carolina de Sousa de Sousa de Sousa				177.114
17	"	Almeida de Sousa e Sousa				137.714
18	Professora Titular	Almeida António Soares				140.257

Importa esta folha na quantia ilíquida de setecenta e cinco mil e quinhentos e sessenta e sete Reals.

Observações:

Declaro-se que todos os funcionários incluídos nesta folha são de direito e não foram sujeitos a qualquer dedução, salvo as que se fizerem no parto:

em _____ de Janeiro de 1942

(a) Quando a folha respeitar ao pessoal de ensino primário geral incluíam-se as localidades sede das escolas. (b) Designação da categoria funcional.

Número de Identidade		Vencimentos										
Símbolo	Data	Quantidade	Qualificação por Anos de Serviço	Subsídio para renda de casa	Subsídio de residência	Expediente	Ajudas de custo	Subsídios de marcha ou transportes	Total dos abonos	Conta de Previdência do Ministério das Finanças	Conta de Previdência do Ministério da Educação Nacional	Comprova-ção para reformas militares
10.101	20.9.1937	6546.19	743.29						1.401.48			
6012	12.1.1936	645.80	737.71						1.383.51			
11000	31.1.1939	476.66	508.52						1.006.19			
2082	17.8.1937	484.35	=						484.35			
9269	24.9.1937	553.55	632.32						1.185.87			
6666	9.3.1937	645.80	173.78						1.219.58			
2420	1.8.1937	644.19	249.10						903.29			
7202	2.3.1939	178.71	661.06	*					1.239.77			
2972	31.1.1941	173.51	632.32						1.185.87			
9824	28.1.1939	272.18	=						272.18			
2218	28.9.1940	484.35	=						484.35			
1802	12.1.1937	645.80	614.74						1.301.54			
2114	22.6.1939	=	548.70						548.70			
8062	16.11.1938	=	548.70						548.70			
0.111	22.1.1939	=	548.70						548.70			
7114	4.1.1941	=	548.70						548.70			
7718	1.1.1940	=	548.70						548.70			
4297	18.11.1940	=	48.71						48.71			
		6.642.53	8.208.10						14.852.63			

sete mil e seiscentos e trinta e dois contos e no líquida de doze mil e

para reserva às observações.

lido que superiormente na direção da repartição, estabelecimento ou serviço.

			Despesas										
Ajuda de custo	Subsídios de ensino ou transporte	Total das atas	Cáda de Previdência do Ministério do Trabalho	Cáda de Previdência do Ministério da Educação Nacional	Compensa-ção para reformas militares	Reservatório das Lavouras	Assistência aos Incapacitados civis liberais	Despesa de salvatgo pública	Despesa de atlo	Instituto de Professores Primário Mdoal		Ministrio dos Servicos de Estado	Ministrio Mdoal de Professores
										Desps. Iniciais	Desps. Mdoal		
		1.401,48						72,90	1,40				
		1.383,47						73,70	1,40				
		1.006,19						12,40	1,00				
		484,31						9,70	4,8				
		1.185,87						61,70	1,20				
		1.219,48						18,90	1,30				
		903,29						33,10	9,0				
		1.337,77						64,60	1,30				
		1.185,87						61,70	1,20				
		272,10						5,20	3,0				
		484,35						9,70	4,8				
		1.301,40						61,40	1,30				
		448,70						43,20	4,0				
		548,70						43,70	4,0				
		548,70						43,60	4,0				
		548,70						43,80	4,0				
		548,70						43,80	4,0				
		111,10						3,30	1,0				
		10.157,40						790,90	114,40				

o na liquida de *setecete mil e quinhenta e um reais e trinta e tres ce*

Mês de Dezembro de 1911
 de 1911

Gerais	Município dos Serviços de Estado	Município Oficial do Professorado	Cassa Geral de Apontamentos	Total	Importância líquida a abonar aos Interessados	Folhas				Assinaturas dos Interessados	
						Justificadas		Não justificadas			
						De 1911	De 1910	De 1911	De 1910		
				2430	1.327,48						
				7370	1.310,01						Antônio Rafael Moreira Paulekosta de Almeida
				5370	952,39						João Americo Ferreira
				1020	470,11						Francisco de Paula
				6290	1.122,97						Amendo Antonio Costa
				6020	1.159,34						Almeida
				3400	869,29						José
				6180	1.173,97						
				6290	1.122,97						Henrique
				580	266,38						
				1020	470,11						
				6680	1.224,04						Antônio
				4450	500,20						Antônio
				4450	500,20						Antônio
				4450	500,20						Antônio
				4450	500,20						Antônio
				4450	500,20						Antônio
				380	41,11						Antônio
				30630	10.051,33						

Trinta e três centavos.

Ministério da ^{Supraes} ~~Comercio e Comunicações~~ ^{Administração}

Escola Industrial Infante D. Henrique

Autorização n.º

Ano económico de 1941 - ~~1942~~

Cap. 1.º Art. 2.º ^{Secção 1.ª}

Vencimento	1.448 587
Imposto de rendimento Imposto de rendimento Imposto de rendimento Gaias de aposentação	6 500
Emolumentos e selo de licenças (Decreto de 16-VI-911)	5
Execuções fiscais	5
Reembolso de adiantamentos	5
Imposto de selo por transcrição ou por nota	1 050
Imposto de selo pública	29 550
Imposto de selo pública	2 800
	62 500
Líquido a receber	1.407 516

Pagos a pro' Candido Dominguez Alvarez

seu vencimento em Out., Nov. e Dezembro 1941
como Professor-provisorio

desta Escola, ficando em poder do
Conselho Administrativo a quantia de 62 500,
importância dos descontos acima mencionados.

Porto, 28 de Junho de 1942.

José Candido Dominguez Alvarez

PORTUGAL. Pueblo hermano, anhela celebrar una Exposición de Artes de Galicia. Con espíritu abierto quiere la Tierra de Camarín estrechar al País de Rosalia. En Oporto, la ciudad maravillosa, de sus venales valores, alcanzó la idea feliz de ser Cartagena, acogido desde el primer instante por los intelectuales de la Gran Urbe con bondad cordialidad.

Hombres eminentes: Dr. Rodrigues Cebal, Vice-Consul de España en Oporto; Dr. Arto de Lacerda, profesor Teófilo, Idopa, escultor; Dr. Pedro Vitorino, Joaquin Lopes, Alberto Silva, pintor; Dr. Vasco Valente, Luis Costa, Critico de Artes; Domingos Alvares, pintor; Dr. Armando dos Santos, Director de la Biblioteca del Museo de la Cámara de la Guía, Jorjman el Comité Organizador están en el momento Organismos de máxima pujanza; La Cámara de Comercio, la Casa de España, secundados todos por la Gran Prensa Portuguesa, laboran con alto fervor. Quiere que esta Exposición proyectada sea verdadero muestrario de los valores plásticos conque al presente cuenta Nuestra Tierra.

A las plenas de los más importantes periódicos de Portugal asumen a diario reproducciones de obras de nuestros artistas y bajo firmas de prestigio internacional, críticas cuidadosas son dedicadas al estudio de las diversas personalidades de nuestra Arte y a examinar, con fina cordialidad, las altas virtudes de nuestra Raza.

Correspondiendo al honroso encargo hecho por el Comité Organizador de Oporto, este Comité de enlace, constituido en Santiago, espera en su valiosa colaboración, jugabilidad artística al Certamen con una representación de sus obras admirables, y al efecto le adjunta el correspondiente Boleto de inscripción.

En el deseo de sus organizadores está que esta Exposición no sea una más en la cual se busque un efecto conjunto, no, ramos a presentarnos ante un Pueblo que está en posesión de excepcional cultura e inteligencia y que espera con curiosidad analítica la gruencia del renacer de nuestro Arte. Y, acaso más, ve en el horizonte la aversa luminosa de una escuela nitidamente Gallega; por ello, valiendo por el prego trinitario, hemos de recomendarlos la más escrupulosa selección, que nuestros artistas, más interesados que nadie, por autenticación, han de ser los primeros en llevar a cabo enviando cada uno aquellas de sus obras en que se manifiestan a mayor altura, para que figuren en esta Exposición que ha de servir para contrastar nuestros valores, dejando de ese modo bien colocado el pabellón del Arte Gallego tan rico en individualidades.

Esta Exposición tendrá lugar durante el próximo mes de Marzo de 1935 y permanecerá abierta treinta días; podrá, no obstante ser prolongada si las circunstancias lo aconsejan y así lo acordasen ambos Comités, por el plazo que los mismos creyeran conveniente.

Comprenderá obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y Artes decorativas, tales como: Repujado, Azulejería, Esmaltes, Cerámicas y tallas en madera.

B A S E S

PRIMERA. Podrán concurrir a esta Exposición tan solo los artistas gallegos o residentes en la Región que hayan sido previamente invitados, siendo de cuenta de los mismos el envío de las obras hasta Santiago.

De las obras han de ser presentadas en perfecto estado, muy bien acondicionadas y embaladas.

SEGUNDA. Las obras enviadas para ser expuestas, no podrán, por ningún concepto, ser retiradas antes de la clausura de la Exposición, la que será avisada oportunamente.

TERCERA. A cada envío deberá acompañar el Boleto de inscripción firmado por el autor o representante suyo autorizado, con expresión de títulos, tamaño, precio, etc., que será dirigido, como toda la correspondencia, al Secretario del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto: Asalucheria, 29 bajo, Santiago de Compostela, antes del 1.º de Febrero de 1935, al objeto de tener un avance de la Exposición.

CUARTA. Para los efectos de organización y publicidad las artistas se servirán acompañar al Boleto fotografías de sus obras.

QUINTA. Las obras de todo género deberán presentarse en condiciones de ser expuestas, con marco y cristal las que lo precisen.

Las de Escultura, procurarán sus autores que sean en materia definitiva para el mayor lucimiento del conjunto y el menor quebranto de las mismas.

SEXTA. Cada expositor podrá enviar tres obras como máximo, sin que ninguna de ellas pueda exceder de un metro cuadrados centímetros, aproximadamente, por cualquiera de sus lados. Todo expositor deberá conformarse, desde luego y sin lugar a reclamación, con las decisiones que se acuerden relacionadas con la capacidad del local, colocación y aspecto de la instalación. La colocación de las obras correrá a cargo de los Comités Organizadores de Oporto y de Santiago.

SEPTIMA. La Exposición se inaugurará el 15 de Marzo de 1935 y permanecerá abierta treinta días. Podrá ser prorrogada, sin embargo, si así lo acordasen ambos Comités.

OCTAVA. Las obras deberán estar en Santiago del puerto al 15 de Febrero de 1935, plazo intransferible.

NOVENA. Al ser de clase toda la Exposición, deberá estar liquidada entre el Comité Organizador de Oporto y el Comité de enlace de Santiago. Las cuotas de la misma y otras en poder de este último Comité el importe de las obras vendidas, así como también las obras que no hayan sido adquiridas.

DECIMA. No serán admitidas en esta Exposición las copias, excepto aquellas que representen obras originales realizadas en distinta materia.

Santiago, Diciembre de 1934.

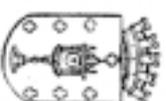
*M. Gallo Pazquez Francisco Sorey
Juan Luis López Manuel Miranda Gloria Santiso
Francisco del Río Antonio Folgar Lama*

NOTA IMPORTANTE. Cualquier duda que a los señores pudiere surgir como Comisionados o sus Bases, puede aclararse dirigiéndose al Secretario del Comité Organizador de la Exposición de Arte Gallego en Oporto, Anchaeslaria, 29 bajo, Santiago de Compostela.

A fin de asegurar el mayor éxito económico —ya que el arte tiene un carácter económico— será oportuno que los señores figen a sus obras un precio acordado dentro de sus justas aspiraciones.

EXPOSICION

DE



ARTE

GALLEGO



OPORTO

1935