



Daniel Vázquez Díaz (1882-1969): diálogos com Portugal na primeira metade do século XX

Luna Morgana Martins Dimas

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Novembro 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, vertente Contemporânea, realizada sob a orientação científica de Joana Cunha Leal e coorientação de Begoña Farré Torras.

Novembro 2023

Agradecimentos

Agradeço às orientadoras desta dissertação, a Professora Doutora Joana Cunha Leal e a Doutora Begoña Farré Torras, por toda a disponibilidade, paciência e aconselhamento crítico, sem os quais não seria possível concluir este trabalho.

Agradeço aos meus avós, à minha tia Sónia, à minha irmã e aos meus pais, pelo apoio incondicional durante todo o meu percurso académico. Agradeço aos meus amigos, pela motivação. A todos, pela compreensão durante o tempo em que estive longe deles para poder realizar esta dissertação. E ao João, por tudo.

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969): diálogos com Portugal na primeira metade do século XX

Luna Morgana Martins Dimas

Resumo: O pintor espanhol Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) foi um dos protagonistas do movimento plástico de «regresso à ordem» que se generalizou na Europa depois da I Guerra Mundial. O pintor expôs em Portugal no início dos anos 1920, primeiro integrado na exposição coletiva de *Humoristas portugueses e espanhóis* e, três anos depois, na sua primeira individual que se desdobrou em três apresentações, em Lisboa, Coimbra e no Porto. Cerca de 20 anos depois, em 1941, Vázquez Díaz voltaria a expor individualmente em Lisboa, apresentando fotografias e esboços do seu conjunto de pintura mural realizado nas paredes do Mosteiro de La Rábida, em Espanha. Em 1943, o governo espanhol promoveu uma exposição coletiva de pintura e escultura contemporâneas, recebida em Lisboa e no Porto. Nesta exposição, Vázquez Díaz destacou-se como uma das figuras consagradas no contexto da pintura espanhola contemporânea. Esta investigação foi conduzida por uma questão axial: “Como se caracteriza a receção de Daniel Vázquez Díaz em Portugal na primeira metade do século passado e de que forma é que essa receção reflete as diferentes conjunturas estéticas e políticas do país nesse período?” Focando-nos nos dois momentos de maior proximidade do pintor com Portugal, separados por cerca de 20 anos, o estudo oferece um possível ângulo de análise da forma como Vázquez Díaz e as suas obras foram instrumentalizados no contexto da propaganda cultural portuguesa em contextos democráticos e ditatoriais.

Palavras-chave: Daniel Vázquez Díaz; Pintura; Século XX; Estudos ibéricos; Modernismo; Diplomacia cultural

Abstract: The spanish painter Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) was one of the protagonists of the artistic movement of «return to order» that spread in Europe after the First World War. The painter showcased in Portugal at the beginning of the 1920's, firstly integrated in the collective exhibition of Humoristas portugueses e espanhóis, and three years later, on his first individual exhibition which opened in Lisbon, Coimbra and Porto. About 20 years later, in 1941, Vázquez Díaz would return to Lisbon, showcasing sketches and photographs of his mural paintings in the La Rábida Monastery, in Spain. In 1943, the spanish government promoted a collective exhibition of spanish contemporary painting and sculpture, which opened in Lisbon and Porto and in which Vázquez Díaz stood out as an established name in spanish contemporary painting. This investigation was carried out by one essential question: "How can we characterize the reception of Daniel Vázquez Díaz in Portugal during the first half of the twentieth century and in what way does that reception reflect the different aesthetic and political junctures of the country in this period?" Focusing on the two moments the painter was closest to Portugal, almost 20 years apart, this study offers an angle of analysis of the way Vázquez Díaz and his artworks were instrumentalized in the context of the portuguese cultural propaganda in both democratic and dictatorial regimes.

Keywords: Daniel Vázquez Díaz; Painting; Twentieth Century; Iberian Studies; Modernism; Cultural Diplomacy

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I: Daniel Vázquez Díaz em Portugal na primeira metade dos anos 1920.....	8
I.1. O <i>III Salão dos Humoristas Portugueses</i> (1920)	8
I.2. Ultraístas espanhóis e modernistas portugueses.....	18
I.3. Primeira exposição individual de Vázquez Díaz em Portugal (1923).....	23
I.3.1. Exposição em Lisboa	24
I.3.2. Exposição em Coimbra.....	33
I.3.3. Exposição no Porto	37
I.4. A receção de Daniel Vázquez Díaz no meio artístico português	39
I.5. Após a primeira visita de Vázquez Díaz a Portugal	44
Capítulo II: O Estado Novo e a Espanha franquista: a diplomacia cultural de Vázquez Díaz.....	52
II.1. Exposição do <i>Poema del Descubrimiento</i> no Secretariado da Propaganda Nacional (1941).....	52
II.1.1. Possíveis comparações com os <i>Painéis de São Vicente</i> e as <i>Tapeçarias de Pastrana</i>	68
II.1.2. A instrumentalização do <i>Poema Del Descubrimiento</i>	77
II.2. Exposição de <i>Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)</i> na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (1943).....	89
II.3. Exposição de <i>Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)</i> no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (1943).....	96
II.4. Diplomacia cultural: o papel de Vázquez Díaz em Portugal	104
Conclusão	115
Referências bibliográficas	119

Introdução

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) é uma das figuras-chave da cultura artística espanhola do século passado¹. Sobre o protagonismo incontestável do pintor, pairou, desde muito cedo, uma certa ambivalência historiográfica originada pela sua proximidade a uma vanguarda artística e, simultaneamente, pelo seu empenho em integrar os círculos académicos de Espanha e de França. Segundo Ana Berruguete del Ojo, cuja tese de doutoramento foi fonte essencial para o nosso estudo, essa ambivalência reside na complexa receção da produção artística de Vázquez Díaz e reflete a heterogeneidade com que a arte espanhola assumiu a modernidade no século XX²:

(...) lo que en España se acaba llamando “Arte Nuevo” no es sino: una complicada, contradictoria y rica síntesis que pone de manifiesto el sentido ambiguo de la cultura española de todo el siglo XX, en la que, como en la obra de Vázquez Díaz, conviven tradicionalismo y modernidad, apertura internacional y localismo³.

Vázquez Díaz nasceu na aldeia de Rio Tinto (atual Nerva) a 15 de janeiro de 1882, no seio de uma família dedicada ao negócio têxtil. Em 1892, iniciou o bacharelato no *Colegio Salesiano de Utrera* e, em 1897, mudou-se para Sevilha, onde completou o quinto ano do mesmo curso e prosseguiu os estudos na *Escuela Oficial de Comercio*. Para Berruguete del Ojo, as visitas ao *Museo de Bellas Artes* em Sevilha proporcionaram ao pintor não só o descobrimento dos mestres “clássicos” do Século de Ouro espanhol, como o primeiro contacto indireto com a pintura francesa, cujo “sabor moderno” podia ser encontrado em obras de pintores espanhóis como Ignacio Zuloaga (1870-1945), Francisco Iturrino (1864-1924) e Ricard Canals (1876-1931)⁴. Em 1903, Vázquez Díaz mudou-se para Madrid, onde tentou ingressar na *Real Academia de San Fernando*. A sua rejeição levou a que optasse por uma aprendizagem autodidata, recorrendo, principalmente, ao *Museo del Prado*.

Na capital espanhola, por intermédio do poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958), de quem era próximo desde os tempos de Sevilha, Vázquez Díaz tornou-se íntimo de uma

¹ Ana Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia» (Doutoramento, Madrid, Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, 2015).

² Berruguete del Ojo.

³ Berruguete del Ojo, 25.

⁴ Berruguete del Ojo, 32.

fação da intelectualidade espanhola que a historiografia viria a englobar sob o epíteto de *Generación del 98*⁵. Este grupo de intelectuais desenvolveu e projetou um conjunto de interpretações críticas acerca da relação entre a identidade nacional espanhola e o contexto europeu, partindo de dois parâmetros vistos no momento como irreconciliáveis: a tradição e a modernidade. Para Berruguete del Ojo, este diálogo “paradoxal” explica, em parte, as conotações regionais que iriam tonalizar todo o processo da modernidade espanhola, na qual se insere a pintura de Daniel Vázquez Díaz⁶.

Em setembro de 1906, Vázquez Díaz mudou-se para Paris, onde residiu até 1918. Segundo Berruguete del Ojo, Vázquez Díaz adaptou-se rapidamente ao mercado da arte parisiense visto que, por um lado, teve bastante êxito com uma pintura etnográfica inspirada em «*manolas y toreros*», «*los vascos*», «*las gitanas andaluzas o los castellanos*», contribuindo para a difusão de certos estereótipos iconográficos que perpetuaram e atualizaram, em termos formais, a velha imagem romântica de Espanha⁷. Por outro lado, assumiu novas temáticas plásticas resultantes do contacto que estabeleceu

⁵ Desde os finais do século XIX (motivado pela perda das últimas colónias em Cuba, Porto Rico e Filipinas em 1898) e até à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), surgiu em Espanha um movimento regeneracionista que, no campo artístico e literário, nesse momento estreitamente relacionados, adquiriu um carácter distinto: esta Geração de 98 plantou e cultivou a necessidade, que desde logo adquiriu um sentido moral, de se estabelecer um novo clima cultural que articulasse o diálogo entre uma nação espanhola totalmente singular e as outras nações europeias. O movimento foi promovido, principalmente, através da literatura, mas também teve manifestações plásticas, e é nesse contexto que encontramos a presença de Vázquez Díaz, visto que ele não só retratou os protagonistas deste movimento, como Azorín, Miguel de Unamuno, Pío Baroja e Ramón del Valle Inclán, como se introduziu nos seus ambientes, nomeadamente, nas tertúlias realizadas na residência dos irmãos Baroja e em torno da revista *Helios*. Para historiadores como Juan Manuel Bonet, Vázquez Díaz foi, sem dúvida, protagonista no processo de criação e difusão do modelo cultural e vivencial da Geração de 98. Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

⁶ Berruguete del Ojo.

⁷ De acordo com Javier Tusell, uma parte do êxito dos artistas espanhóis que chegaram a Paris na primeira década do século XX deveu-se ao seu papel na consolidação da imagem, por vezes caricatural, de uma Espanha tradicionalista. No entanto, para o autor, essa imagem tinha um certo fundamento visto que, no início do século XX, dois terços da população espanhola dedicavam-se à agricultura (sendo a atividade que lhe seguia, em importância, a mineira) e as taxas de mortalidade e analfabetismo eram elevadíssimas, principalmente em algumas províncias do sul do país. A I Guerra Mundial representou uma mudança drástica na economia espanhola, pois a neutralidade do país no conflito bélico permitiu a colocação de vários produtos espanhóis no mercado mundial, fomentando o desenvolvimento industrial – mas só nos anos 30 é que a população agrícola espanhola foi ultrapassada, quantitativamente, pela população industrial, a taxa de mortalidade infantil foi reduzida para metade e a taxa de analfabetismo desceu para baixo dos 45%. O papel da classe média passou a ser cada vez maior na sociedade espanhola e “o meio de que procediam todos os jovens intelectuais da “geração de 27” foi, quase sem exceção, a classe média relativamente bem instalada”. Javier Tusell, «A circunstância histórica da vanguarda plástica espanhola (1907-1936)», em *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*, ed. Expo 98 e Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, trad. Miguel Nuno Santos Montez Leal (Lisboa: Expo’ 98, 1998).

com os mestres do Impressionismo e do Pós-Impressionismo⁸, com os *fauves*, os *nabis*, e com Cézanne (1839-1906). Embora estabelecido em Paris, o pintor continuou a participar nas exposições nacionais celebradas em Madrid, à exceção das edições decorridas entre 1910 e 1915, período que corresponde ao auge do seu êxito na capital francesa. Quando participou nos salões espanhóis, as suas obras eram caracterizadas como “afrancesadas”, estrangeiras e pouco espanholas⁹.

Vázquez Díaz passou o verão de 1916 em Fuenterrabía, na companhia de Robert Delaunay (1885-1941). Já em julho de 1906, numa curta paragem a caminho de Paris, o pintor visitou o País Basco, permanecendo em San Sebastián, Irún e Fuenterrabía, uma estadia que, segundo Berruguete del Ojo, logo marcou o seu trajeto artístico: «*El paisaje causa tal impacto en su retina que le hará reconocer reiteradamente, (...) que su estilo evoluciona en contacto con el País Vasco. Los montes verdes, la naturaleza lavada, el color mojado y la luz limpia, le descubren un paisaje inédito*»¹⁰. No entanto, a partir do encontro com Delaunay em 1916, a produção paisagística do pintor acabou por ocupar um lugar predominante e amplamente desenvolvido na sua trajetória global. Na visão da paisagem basca, Vázquez Díaz encontrou um campo de experimentação plástica que o guiaria no caminho de simplificação formal das suas composições, cada vez mais interessadas na essencialidade das formas.

Segundo Javier Tusell, depois da sua formação em Paris, o regresso de Vázquez Díaz a Madrid em 1918 representou, para o pintor, o ponto de arranque de uma produção artística baseada num classicismo de sensibilidade geométrica e de temperado gosto cubista (ou pré ou pós-cubista)¹¹. Esta nova experimentação do pintor surgia, entre os finais dos anos 10 e os inícios dos anos 20, em simultâneo a uma íntima associação ao Ultraísmo, um dos primeiros movimentos da vanguarda artística e literária em Espanha.

De acordo com o autor, os primeiros movimentos da vanguarda artística espanhola foram «detonados» não só pela presença, em Espanha, de artistas europeus refugiados da I Guerra Mundial – como é exemplo o casal Robert e Sonia Delaunay-Terk (1885-1979)

⁸ A autora refere nomes como Renoir, Degas, Monet, Pissaro e Toulouse Lautrec. Ana Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia» (Doutoramento, Madrid, Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, 2015).

⁹ Berruguete del Ojo.

¹⁰ Berruguete del Ojo, 41.

¹¹ Tusell, «A circunstância histórica da vanguarda plástica espanhola (1907-1936)», 54.

– e de artistas hispano-americanos – como Vicente Huidobro (1893-1948) e Rafael Barradas (1890-1929), depois deste fundar o Vibracionismo com Joaquín Torres-García (1874-1949) e Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) –, como pelo regresso de Vázquez Díaz de Paris, a chegada de Norah Borges (1901-1998) da Argentina e dos polacos Wladyslaw Jahl (1886-1953) e Mariano Paszkiewicz, todos eles associados ao advento do Ultraísmo¹².

No entanto, já em 1921, o poeta Juan Ramón Jiménez propôs Vázquez Díaz como exemplo para o «regresso à ordem» artístico, a seu ver necessário, adivinhando o papel que Vázquez Díaz assumiria durante os anos 30 no contexto artístico espanhol. Esse retorno à ordem apresentou-se como uma via de atualização da pintura, sem exigir a aderência à experiência vanguardista radical. Nas palavras de Berruguete del Ojo,

*Esta recuperación del ideal clásico, como concepto, como idea, guarda una perfecta sintonía con los nuevos presupuestos artísticos de la Europa de entreguerras: el “Neue Sachlichkeit” alemán, el “Valore plastici” o “Novecento” italiano o el “Rappel à l’ordre” francés*¹³.

Em 1925 publicou-se o livro *Realismo Mágico* do alemão Franz Roh (1890-1965), uma publicação que provocou uma reação enérgica na imprensa espanhola e que, para o crítico de arte espanhol Antonio Espina (1891-1972), veio «ordenar el caos de la pintura moderna europea y a dar a conocer el estado actual de sus problemas»¹⁴. A partir do momento em que foi publicado em Espanha, o livro converteu-se num ponto de referência para os representantes da “arte nova”, contribuindo decisivamente para a concretização desta tendência baseada nas novas figurações modernas. protagonizada por Vázquez Díaz.

Entre o seu regresso a Espanha em 1918 e os finais dos anos 20, a obra de Vázquez Díaz continuou a gerar polémica nos meios oficiais e na imprensa, visto que nela ainda confluíam a linguagem formal das vanguardas com uma tradição de teor classicista. Foi a partir da concretização do seu conjunto mural intitulado *Poema del Descubrimiento* no Mosteiro de La Rábida, em 1930, que o pintor iniciou o seu trajeto de sucessivas consagrações nos meios oficiais espanhóis, desde a II República (1931-1939) ao

¹² Tusell, 57.

¹³ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 232.

¹⁴ Berruguete del Ojo, 340.

Franquismo (1939-1975). Como explicita Berruguete del Ojo, terminada a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o pintor desenvolveu uma estética por muitos caracterizada pela sua “modernidade moderada”, o que lhe permitiu consolidar uma posição de modelo de renovação artística e, simultaneamente, conviver com as limitações estéticas impostas pelo regime franquista. Em 1934, o crítico de arte Manuel Siurot (1872-1940) resumiria a trajetória do pintor até então:

*A Daniel Vázquez Díaz natural de Nerva, no es necesario presentarlo, porque tiene una vieja historia de luchas, de triunfos y de contradicciones artísticas tan señaladas, que bien puede decirse que alrededor de su nombre han girado todas las discusiones sobre arte nuevo en más de veinte años*¹⁵.

Em paralelo a esta trajetória de Vázquez Díaz no meio artístico espanhol, que acabámos de apresentar de forma muito sucinta, o pintor manteve um diálogo com o meio artístico português ao longo de mais de vinte anos. Este diálogo caracteriza-se por períodos de intensa aproximação intermediados por outros de afastamento. Na presente dissertação, focamo-nos no estudo dos dois momentos-chave de aproximação de Vázquez Díaz ao campo artístico português, que coincidem com exposições do pintor em Portugal: primeiro, o período entre 1920 e 1923, no qual o pintor participou numa exposição coletiva em Lisboa e inaugurou uma exposição individual em três cidades distintas; depois, o início dos anos 40, com especial atenção aos anos 1941 e 1943, que correspondem, respetivamente, à segunda exposição individual do pintor e à sua última participação numa exposição coletiva em Portugal.

O primeiro capítulo do trabalho intitula-se *Daniel Vázquez Díaz em Portugal nos anos 1920*. Partindo dos anos 1920, analisar-se-á a receção da primeira participação do pintor espanhol numa exposição coletiva em território português. Esta análise será complementada por uma contextualização do meio literário português e espanhol que, por estes anos, mantinha estreitos laços com o círculo das artes plásticas. De seguida, serão aprofundadas as primeiras exposições individuais de Daniel Vázquez Díaz em Portugal, nas cidades de Lisboa, Coimbra e Porto, e a forma como a receção do pintor reflete a conjuntura política portuguesa em 1923. No segundo capítulo, intitulado *O Estado Novo e a Espanha franquista: a diplomacia cultural de Vázquez Díaz*, procurar-se-á perceber e clarificar o contexto histórico e artístico da exposição do *Poema del Descubrimiento* no

¹⁵ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 425.

estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional em 1941, e da participação do pintor na *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* realizada em Lisboa e no Porto, em 1943.

Mais do que analisar a produção artística de Daniel Vázquez Díaz nestes momentos de contacto direto com Portugal, este estudo pretende contextualizar a forma como as suas obras foram recebidas e, por vezes, instrumentalizadas em momentos importantes da história política de Portugal e de Espanha no século XX. Como se tornará claro mais à frente, as questões políticas condicionaram não só a primeira receção das obras de arte, como as narrativas historiográficas subsequentes. Por esta razão, o conceito de «política da forma» – introduzido por Patricia Leighton¹⁶ – revelou-se essencial. Por oposição a uma conceção autonómica ou formalista da arte, o conceito implica um olhar sobre as manifestações estéticas que tem em conta as diferentes maneiras como «as estruturas sociais e as relações de poder se expressam nas formas estéticas, através das formas estéticas, e como são desafiadas por elas». Por outras palavras, a utilização deste conceito implica «considerar que as formas (estéticas) são significantes, que têm um sentido ideológico que só se torna visível quando as mergulhamos na análise de questões mais vastas do domínio político, social e cultural (...)»¹⁷. Desta forma, pretende-se demonstrar como a receção de Daniel Vázquez Díaz em Portugal reflete as preocupações estéticas e ideológicas que por cá se sentiram durante a primeira metade do século XX, especialmente no que diz respeito às suas “contradições artísticas”.

A argumentação desenvolvida nesta dissertação foi construída a partir da análise da receção dos momentos de diálogo de Daniel Vázquez Díaz com o meio artístico português, através das exposições em que o pintor participou e dos contactos artísticos estabelecidos (ou não) com artistas, estéticas e referentes locais portugueses. Ao privilegiar o estudo das condicionantes históricas de receção e circulação das obras e do próprio pintor, tentámos distanciar-nos da ideia hierárquica de influências artísticas. Neste sentido, esteve subjacente o conceito de “historiografia da arte horizontal” desenvolvido

¹⁶ Patricia Leighton, *The liberation of painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013).

¹⁷ Joana Cunha Leal, «A pousada dos ciganos, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920», *Ler História*, n.º 80 (14 de junho de 2022): 20, <http://journals.openedition.org/lerhistoria/10547>.

por Piotr Piotrowsky¹⁸. A opção por este enfoque resulta de uma vontade de transpor as linhas definidoras de uma monografia sobre o artista, de que existem mais do que exemplos suficientes na historiografia da arte espanhola, muito deles cruciais para o nosso estudo¹⁹.

De entre a bibliografia de referência, destacamos o catálogo *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*²⁰, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, uma valiosa compilação de estudos debruçados sobre o tema das trocas culturais realizadas entre os países ibéricos, desde os inícios do século XX até ao deflagrar da Guerra Civil Espanhola, e que representou o ponto de partida da nossa investigação. Destacamos também a tese de doutoramento de Ana Berruguete del Ojo²¹, já amplamente citada nas páginas anteriores, pela sua recolha exaustiva de dados atualizados relativos à vida e obra de Daniel Vázquez Díaz. Tanto o catálogo como a tese de doutoramento referidos representam as fontes bibliográficas que mais aprofundaram o tema da presença do pintor em Portugal até à data. A relevância da nossa investigação reside, assim, no enriquecimento do tema, especialmente no que diz respeito à participação de Daniel Vázquez Díaz na *Exposición de Pintura e Escultura Españolas (1900-1943)* realizada em 1943 em Lisboa e no Porto, um dado inédito que permaneceu ausente das publicações mencionadas.

A informação que é aqui reunida resulta, em grande medida, da investigação realizada no âmbito do *seed-project* do Instituto de História da Arte da NOVA-FCSH *Ventos e casamentos: obras de artistas espanhóis em Portugal na primeira metade do século XX* Com a orientação científica da professora Prof.^a Doutora Joana Cunha Leal e da Doutora Begoña Farré Torras, a bolsreira de investigação procurou mapear a circulação de artistas espanhóis em Portugal na primeira metade do século XX, enquadrando esse

¹⁸ Piotr Piotrowski, «Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde», em *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ed. Sasha Bru et al. (Nova Iorque: De Gruyter, 2009), 49–58.

¹⁹ Ver Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015; Enrique Azcoaga, *Vázquez Díaz: Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas*, ed. Subdirección General de Museos (Madrid: Subdirección General de Museos, 1982); Francisco Garfias, *Vida y obra de Daniel Vazquez Diaz* (Madrid: Iberico Europea, 1972); e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, ed., *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004) .

²⁰ Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, eds., *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)* (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010).

²¹ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

mapeamento no aprofundamento do estudo das colaborações institucionais, dos diálogos entre artistas, do contexto das exposições, das obras e da sua receção crítica. Ao tentar tornar mais visíveis as redes artísticas no contexto ibérico do século passado, este projeto pretendeu dar visibilidade à História da Arte no campo multidisciplinar dos Estudos Ibéricos e enriquecer o domínio de estudos sobre o modernismo no seio do Instituto de História da Arte.

O texto em português encontra-se redigido segundo o novo acordo ortográfico, incluindo as citações, cuja ortografia foi atualizada pela autora. As palavras em língua estrangeira encontram-se em *itálico* e, no caso do texto em espanhol, decidimos manter os nomes das academias, escolas, instituições e qualquer outro tipo de organismo oficial na sua versão original, de forma a facilitar a distinção com os seus homónimos portugueses. As localidades espanholas são apresentadas na sua versão portuguesa.

Capítulo I: Daniel Vázquez Díaz em Portugal na primeira metade dos anos 1920

I.1. O *III Salão dos Humoristas Portugueses* (1920)

Daniel Vázquez Díaz foi um dos 15 artistas espanhóis²² que expôs no *III Salão dos Humoristas portugueses*²³ (imagem 1), realizado no salão do Teatro de São Carlos²⁴ de 1 a 22 de julho de 1920²⁵. Dois meses antes, o anúncio da exposição tinha sido recebido com entusiasmo pelo crítico artístico e literário Armando Ferreira (1893-1968) quem, nas páginas d’*A Capital*, caracterizou o «excelente» evento não só como «um novo facto no nosso mazombo meio (artístico)», mas também inevitável: «Mas esse Portugal onde os habitantes têm aquela expressão tão banalizada – *toujours gais* – não tivesse o seu punhado de artistas-humoristas, no género caricatura, no género blague, no género comentário, que outro país melhor os havia de apresentar?»²⁶.

²² Na secção de “Artistas hespanhoes” expuseram, com Daniel Vázquez Díaz: “Juan José”, “K-Hito” (Ricardo Garcia), “Tito” (Exoristo Salmeron), Adolfo Rodríguez Castañé (que, no catálogo da exposição, é incluído na secção de “Artistas portugueses e estrangeiros residentes em Portugal”), Antonio Barbero, D’Hoy (José Maria del Hoyo), Francisco López Rubio, Henrique Ochoa, Lorenzo Aguirre, Manoel Bujados, Pedro Antequera Azpiri, Ramón Manchón, Salvador Bartolozzi e Tomás Gutiérrez Larraya. Os restantes artistas, portugueses e estrangeiros, foram: “Xico”, Albert Jourdain, Alberto Sanches de Castro, Alberto Van Hoertre de Telles-Machado, Alfredo Cândido, Alfredo Carlos da Rocha Vieira, Almada Negreiros, António Ramos Ribeiro, António Soares, Apeles da Rocha Espanca, Armando de Basto, Balha e Mello, Bernardo Marques, Cristiano Cruz, Domingos Xavier Rebelo, Emérico Hartwich Nunes, Ernesto do Canto, Francisco de Castro, Hipólito Collomb, J. Blatte, Jimmy Savin, João de Menezes Ferreira, João Maria Arnaldo Ressano, Jorge Barradas, José Pacheco, Martinho da Fonseca, Norberto Corrêa, Ruy Vaz, Stuart Carvalhais, Tomás Júlio Leal da Câmara e Viriato Silva. Grupo de Humoristas portugueses, *Grupo de Humoristas portugueses: 3ª exposição* (Lisboa: s.n., 1920).

²³ O primeiro salão dos Humoristas Portugueses realizou-se em maio de 1912 e o segundo em junho de 1913, ambos no Grémio Literário de Lisboa. Ver Grupo de Humoristas portugueses, *Salão dos Humoristas portugueses: catálogo da primeira exposição de caricaturas, em 1912* (Lisboa: Papelaria e Typographia de Baptista & Ca., 1912); André Brun, *Salão dos Humoristas portugueses: catálogo da segunda exposição de caricaturas* (Lisboa: Tipografia do Comercio, 1913) e José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 4ª edição (Lisboa: Livros Horizonte, 2009).

²⁴ Armando Ferreira, «A Exposição dos Humoristas - Portugueses e Espanhoes - Uma nota interessantíssima no nosso meio artístico», *A Capital*, 1 de julho de 1920.

²⁵ Grupo de Humoristas portugueses, *Grupo de Humoristas portugueses: 3ª exposição*.

²⁶ Armando Ferreira, «A proxima exposição dos humoristas portugueses e hespanhoes», *A Capital*, 27 de maio de 1920, 1.

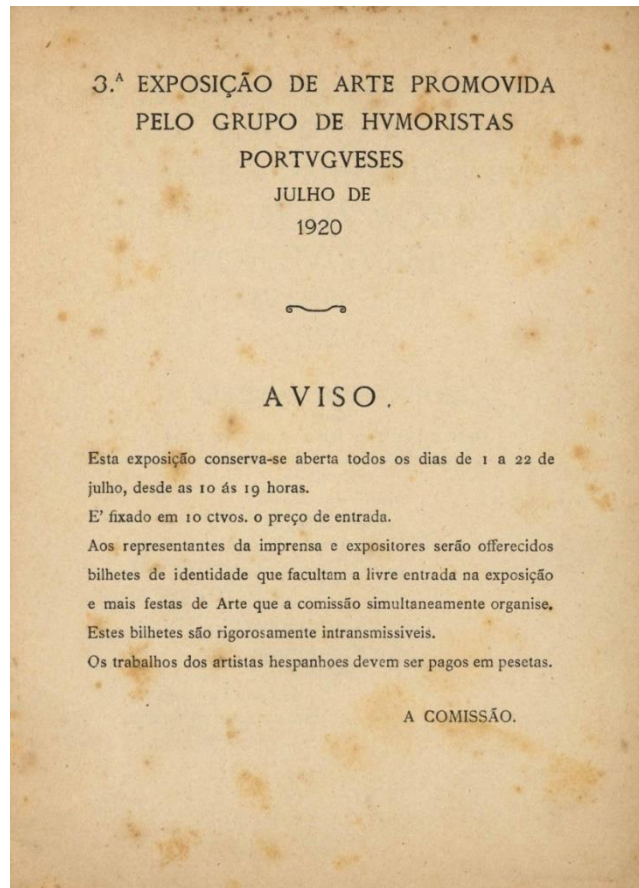


Imagem 1 – Terceira página do catálogo do *III Salão dos Humoristas Portugueses* (1920). Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. URL: <https://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=169XU30605072.2609914&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!258787~!13&ri=2&aspect=subtab11&menu=search&ipp=200&spp=200&staffonly=&term=humoristas+portugueses&index=.GW&uindex=&aspect=subtab11&menu=search&ri=2>

Na sua estreia em Portugal, Daniel Vázquez Díaz apresentou duas obras, correspondentes aos números 23 e 24 do catálogo: *Arlequin se aburre* e *Danza (Agua fuerte)* (imagem 2), ambas à venda pelo valor de 250 pesetas²⁷.

²⁷ Grupo de Humoristas portugueses, *Grupo de Humoristas portugueses: 3ª exposição*.



Imagem 2: Daniel Vázquez Díaz, *La Danza* (Agua Fuerte). Fonte: Palau Antiguitats. URL: <https://palauantiguitats.com/grabado/la-danza/>

Acácio de Paiva (1863-1944), redator nas páginas da *Ilustração Portuguesa*, afirmou serem raros «os (artistas) que avaliaram as suas obras pelo que elas merecem», o que resultou na fixação de «quantias verdadeiramente ridículas, algumas das quais não pagariam o papel e a moldura, em qualquer estabelecimento da especialidade». Para o redator, a qualidade do conteúdo da exposição, que considerou ser «uma das mais interessantes» do seu ano, e onde houve «talento em abundância», não coincidiu com os valores das obras afixados no catálogo. Além disso, o salão, que para Paiva foi «a melhor exposição de caricaturas vist(a) em Lisboa», foi um fracasso de vendas, o que na sua opinião se explicou «exatamente porque os preços (eram) baixos; fossem eles justos, ou

melhor ainda, exagerados e não faltaria quem quisesse ornamentar as paredes de sua casa com tão valiosos objetos»²⁸.

A receção positiva foi partilhada por Armando Ferreira n' *A Capital*:

*É impossível, meus caros leitores, precisar-lhes bem o que seja a exposição dos humoristas hoje aberta no Salão do Teatro de S. Carlos. Muita gente, muita alegria, muito bom humor; muita “blague” e até, sim meus caros leitores, muita “arte”. (...) Aqui, têm os senhores de tudo. Caricaturas, impressionismo, desenhos bons e facécias de humoristas. Notas salientes e um todo muito honesto, já muito brilhante e valioso. (...) Os espanhóis têm notas interessantes, Bartollozi, Bujardos, Manchón, Ochoa, Vázquez Díaz, que com os seus processos característicos nos dão impressões modernas uns, originais outros, (...) mas é impossível, Dianho, especificar melhor.*²⁹

Ferreira entrevistou um artista expositor e organizador do evento – cuja identidade desconhecemos, mas que nos indica que a presidência da comissão organizadora do evento pertenceu ao artista Emérico Hartwich Nunes³⁰ (1888-1968)³¹ –, que o informou de que tinham sido convidados «todos os artistas novos, como Alberto Sousa, Milly Possoz, Rey Colaço, m. Jourdain (Albert Jourdain), que, embora não humoristas são modernistas (...)»³² e que, até então,

(...) alguns já mandaram os trabalhos, tal o entusiasmo... outros continuam na indiferença e preguiça que são costume dos antigos boémios e artistas, esquecendo que a vida de hoje é muito diferente. A Espanha há poucos anos não

²⁸ Assim, se num tempo em que “tanto se clama(va) contra a carestia de tudo, quando se ped(i)a(m) exorbitâncias pelo que ainda há pouco custava uma bagatela”, este “grupo de alegres rapazes d(eu) este exemplo de isenção e de superioridade, oferecendo quase gratuitamente algumas obras-primas (...), como se trabalhassem para passar o tempo e não para ganhar a vida (...)”, a sua irreverência não teve expressão nas vendas. Acácio de Paiva, «Crónica», *Ilustração Portuguesa*, 12 de julho de 1920.

²⁹ Ferreira, «A Exposição dos Humoristas - Portugueses e Espanhoses - Uma nota interessantíssima no nosso meio artístico», 2.

³⁰ Confirmado em Anónimo, «A 3ª Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses», *Ilustração Portuguesa*, 19 de julho de 1920, 42-43.

³¹ França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*.

³² De acordo com o catálogo da exposição, nenhum destes artistas referidos pelo entrevistado participou no certame.

*tinha caricaturistas. Basta dizer que o presidente dos humoristas espanhóis é...
Leal da Câmara.*³³

Segundo José-Augusto França, o desenho humorístico representou apenas uma parte de secção deste salão, sendo apresentado ao lado de guaches, aguarelas e desenhos de teor distinto, para além de alguma pintura, escultura, arquitetura e artes industriais. Isto explica a dificuldade sentida por Armando Ferreira em «precisar bem» o que foi o *III Salão dos Humoristas*. Despedindo-se da caricatura, «uma empresa que fora importante e passara a ser via menor, senão negligenciável, no quadro do modernismo nacional que ganhava polemicamente consciência estética»³⁴, a terceira exposição destes “humoristas” tratou-se, afinal, «de um salão completo que, com o pretexto do seu título, se opunha ao salão oficioso da SNBA»³⁵, daí serem convidados todos os artistas “novos”, ou “modernistas”, mesmo aqueles que não eram “humoristas”.

Cinco anos antes, na cidade do Porto, tinha decorrido a *Exposição de Humoristas e Modernistas*, primeira e última de seu nome, já que no ano seguinte o título perderia o primeiro substantivo (*Exposição de Modernistas*, realizada em maio de 1916). Entre os dias 3 e 25 de maio de 1915, o Salão do Jardim Passos Manuel recebeu «uma grande festa de arte e de mundanismo», que teve o propósito de «reunir vários trabalhos de modernistas para que o grande público pudesse conhecer e interessar-se por esta delicada arte moderna, toda de requintes de graça e de capricho»³⁶. O programa do evento expressava claramente uma consciência estética em que era «admirada toda a obra de arte que (tivesse) um caráter de humorismo ou modernismo». Segundo José-Augusto França, foi com este episódio que surgiu «uma nova dimensão mundana e sofisticada» no movimento agora expressamente batizado de «modernista». Em Lisboa, o termo vinha sendo cautelosamente adotado: em maio de 1914 surgiu no *Diário de Notícias*, em duas

³³ Ferreira, «A próxima exposição dos humoristas portugueses e hespanhoes». Para uma descrição detalhada do círculo artístico e social de Tomás Júlio Leal da Câmara em Espanha ver Maria Jorge e Luis Manuel Gaspar, «Miren ustedes: Leal da Câmara em Espanha», em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 157–61.

³⁴ França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 36.

³⁵ França, 36.

³⁶ *O Primeiro de Janeiro* (Porto), 6 de maio de 1915, citado por França, 33.

crónicas, sendo uma delas, da autoria de Chaves de Almeida, dirigida às obras de Eduardo Viana (1881-1967) apresentadas no salão da SNBA³⁷.

A participação dos artistas espanhóis na exposição lisboeta foi ação do crítico de arte espanhol José Francés (1883-1964)³⁸ que, em março de 1920, tinha organizado o *VI Salón dos Humoristas espanhóis no Círculo de Bellas Artes em Madrid*³⁹, onde Vázquez Díaz apresentou as obras *Carnaval triste*⁴⁰, *El Héroe* e *La Madre*⁴¹:

*José Francés, esse bom amigo que Portugal tem em Espanha, acha-se empenhadíssimo nessa representação. Ao convite que há pouco tempo os nossos humoristas receberam para irem expor a Madrid com os artistas espanhóis, correspondeu-se agora convidando-os a cá virem.*⁴²

No ano seguinte, José Francés escreveria sobre o «numeroso» grupo dos humoristas portugueses⁴³, batizando-os como «netos espirituais» de Rafael Bordalo Pinheiro⁴⁴ (1846-1905) e de Tomás Leal da Câmara (1876-1948), «*el emigrado y triunfante en Madrid y París cuando en Lisboa no podía respirar su independencia rebelde*», duas figuras que considerava representativas da opinião livre – o primeiro na segunda metade do século XIX e o segundo nos inícios do século XX. Para Francés, o ambiente artístico e literário português, onde «*no le han faltado nunca semanarios*

³⁷ França faz uma breve genealogia do termo: aparecera ocasionalmente no século XVIII com Filinto Eliseo, depois no princípio de 1900 com N. Bigaglia (carta publicada por Sousa Viterbo em *O Arqueólogo Português* de 1901, expressando um sentido pejorativo). Quando o termo surge no *Diário de Notícias* em 1914, é com a intenção de classificar certos participantes do Salão da S.N.B.A., o que não teria ressonância no restante meio artístico lisboeta. França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 371.

³⁸ Fernando García Rodríguez, «Entre la tradición y la vanguardia (académicos y modernos): un debate en la crítica de arte de España del primer tercio del siglo XX», em *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001), 105–24.

³⁹ José Blanco Coris, «En la Exposición de Humoristas», *El Heraldo de Madrid*, 3 de março de 1920.

⁴⁰ X.Y., «Salón de Humoristas», *El Liberal*, 6 de março de 1920.

⁴¹ Silvio Lago, «La Exposición Nacional. El Grabado», *La Esfera*, 24 de julho de 1920.

⁴² Ferreira, «A proxima exposição dos humoristas portugueses e hespanhoes».

⁴³ Referindo (Emérico) Nunes, (Jorge) Barradas, Stuart Carvalhais, (António) Soares, (Alberto) Telles-Machado, (António) Ramos Ribeiro, (João) Menezes Ferreira, (Alfredo) Rocha Vieira, (Alberto) Sanches ou Francisco de Castro, (Viriato) Silva, (José) Pacheco, (Cristiano) Cruz, (Alfredo) Cândido, Almada (Negreiros), (Norberto) Corrêa, (Ernesto do) Canto, João Maria (Ressano Garcia), todos participantes no *III Salón dos Humoristas* do ano anterior. José Francés, «Humoristas Contemporâneos: Emerico H. Nunes», *Bven Hvmor*, 1921.

⁴⁴ Cujá criação do *Zé Povinho* compara com o *Michel* alemão, o *John Bull* inglês, a *Mariana* francesa, o *Uncle Sam* americano, o *Pasquin* italiano e o *Gedeón* espanhol, enquanto interpretações de uma “racialidade íntegra” e “submetida às arbitrariedades do Estado”.

satíricos», seria muito mais descomprometido do que o espanhol, inclusive desde a monarquia:

*(...) lo mismo en la época de los Braganzas que hoy día, el caricaturista han podido decir libremente cosas que aquí no se consienten o se les pone la sordina de la censura. Luchaba por la República bajo la Monarquía; sueña con los retornos monárquicos o con los progresos societarios bajo la República. Es siempre el disconforme, el revolucionario que debe ser en todo momento el verdadero caricaturista*⁴⁵.

Ainda no ano da exposição, no periódico espanhol *La Esfera*, o *III Salón dos Humoristas* portugueses foi caracterizado por Francés – desta vez sob o seu pseudónimo «Silvio Lago»⁴⁶ – como uma continuação do salão homónimo espanhol, apresentando um conjunto de obras libertas de um «*etiquetismo estrecho*» pela sua própria qualidade:

*Lisboa ha presenciado recientemente ese mismo espectáculo que cada año Madrid contempla con crecientes dotes de expresiva elocuencia afirmativa: el Salón de Humoristas. Para mayor identidad con los Salones madrileños, este Salón lisbonense acogía la primera salida de los dibujantes españoles (...)*⁴⁷.

No mesmo artigo, celebrou-se a receção positiva das obras dos humoristas espanhóis apresentadas em Portugal, dado que a crítica lisboeta soube compreender a arte exposta «*con una generosidad de frase y una clarividencia estética*», fenómeno raro na crítica espanhola, caracterizada como um «*péndulo que oscila entre la pedanteria arrivista y el pancismo rezagado*». Para Silvio Lago, essa afinidade entre a crítica portuguesa e as obras espanholas seria uma demonstração da mais íntima coesão entre artistas portugueses e espanhóis:

Ejercida, generalmente, la crítica portuguesa por jóvenes; destacado por jóvenes el arte de la estampa humorística o decorativa, era lógico que la juventud consciente de nuestros artistas coincidiera con esa crítica y ese arte sin previas abdicaciones ni renunciaciones. Así, no nos han sorprendido las críticas de A Manhã, O Século, A Batalha, A Época, Diário de Notícias, A Capital, A Pátria, Ilustração

⁴⁵ Francés, «Humoristas Contemporáneos: Emerico H. Nunes», 12.

⁴⁶ García Rodríguez, «Entre la tradición y la vanguardia (académicos y modernos): un debate en la crítica de arte de España del primer tercio del siglo XX».

⁴⁷ Silvio Lago, «Los Humoristas portugueses», *La Esfera*, 18 de setembro de 1920.

*Portuguesa, etc., donde, además del examen apologético o diseccionador de las obras de nuestros dibujantes, se exaltaba una entusiasta devoción a España*⁴⁸.

Lago informou os seus leitores que *La Esfera* pretendia publicar e comentar as obras portuguesas presentes nesse salão lisboeta, de forma a preparar os leitores com um «*conocimiento más directo*» para o futuro Salão de Humoristas em Madrid, para o qual seriam convidados esses mesmos artistas portugueses: «*Y sólo entonces consideraremos que se empieza a saldar la deuda de gratitud por la acogida dispensada a los humoristas españoles, y que les otorgamos parte del homenaje de divulgación y elogio que merecen los humoristas portugueses*».

Surge, aqui, uma caracterização da crítica da arte espanhola como um meio anacrónico e conservador que seria revelador do gosto do público espanhol e que era, segundo Javier Tusell, elaborado então em torno das exposições nacionais e da *Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Para o autor, este gosto manifestou-se na promoção exclusiva da arte oficial, sendo que as aquisições de obras de arte de vanguarda em Espanha não só eram raras como restringiam-se, quase totalmente, às regiões basca e catalã: «O mundo oficial de Madrid, se por alguma coisa se caracterizou foi pela impermeabilidade à inovação até uma data muito tardia»⁴⁹.

A invisibilidade das propostas vanguardistas não significava, contudo, a sua ausência. Ana Berruguete del Ojo diz-nos que, nas duas primeiras décadas do século XX, o panorama madrileño apresentava uma enorme variedade de possibilidades artísticas, dentro das quais cabia uma tradição mais conservadora, uma tradição mais renovadora e uma tímida presença da arte de vanguarda. O debate artístico centrava-se, portanto, entre os conceitos «académico», «moderno» e o qualificado de «ultramoderno», se bem que as distâncias entre os dois últimos nem sempre eram as mais claras⁵⁰.

⁴⁸ Lago, 22.

⁴⁹ Tusell, «A circunstância histórica da vanguarda plástica espanhola (1907-1936)», 55.

⁵⁰ O ultramoderno qualificava as propostas de firme aproximação à vanguarda, em concreto, o cubismo e o futurismo. A esta amálgama de tendências que populavam Madrid, somavam-se eventos de teor explicitamente vanguardista: publicação, em 1909, dos manifestos futuristas na revista de Ramón Gómez de la Serna *Prometeo*; a famosa exposição “Pintores Íntegros” de 1915, promovida também por Gómez de la Serna, no Salão Kuhn, que reunia a pintura “cubista” de Diego Rivera e María Gutiérrez Cueto (María Blanchard), as caricaturas de Bagaría e as esculturas de Agustín “El Choco”, que mostravam experiências “in situ” trazidas de Paris; a inauguração no *Teatro Real* de Madrid dos *Ballets Russes* vindos de Paris (1917); o banquete de homenagem a Picasso organizado no *Café del Pombo* por Gómez de la Serna (1917);

Entre 1906 e 1918, Vázquez Díaz residiu em Paris, onde não só contribuiu para a difusão de um certo estereótipo temático (o «*españolismo*»), que perpetuava uma imagem romântica de Espanha, como assimilou novas temáticas visuais, dos pós-impressionistas, dos *nabis* e de Cézanne. De acordo com Berruguete del Ojo, no final desse período, Vázquez Díaz teria abandonado o «*españolismo*», por um classicismo de sensibilidade geométrica, de temperado gosto cubista (ou pré ou pós-cubista), sem ter passado por uma experiência de vanguarda radical. Essa sua nova estética, incompreendida nas exposições nacionais e nas academias espanholas e apelidada de “afrancesada”, “estrangeira” e “pouco espanhola”, fez com que o pintor, de volta a Madrid em abril de 1918⁵¹, trabalhasse «*sin recibir el agrado del público y de la crítica madrileña conservadora (...)*»⁵², sendo englobado dentro do “saco” da arte moderna, um grupo heterogêneo composto por artistas que produziam opções estéticas muito distintas, que iam desde derivações do pós-impressionismo francês e de uma estética fauvista, até simplificações geométricas e abstratas.

O artigo de E.C. Khiel, publicado em junho de 1920 a propósito da *Exposición Nacional* madrileña⁵³, um mês antes da exposição dos humoristas portugueses e espanhóis no Teatro de São Carlos, é revelador dessa incompreensão:

A nuestro humilde juicio Vázquez Díaz es uno de tantos equivocados (...) la caricatura (...) en vez de promover la risa, pretende dar una impresión ... de inquietud: la caricatura triste, en una palabra. Para él la técnica, es cosa despreciable, busca la exaltación del carácter (...) sin cuidarse muchas veces de dar forma humana a sus personajes. Estos se contorsionan en actitudes que están fuera de la realidad, sus rostros son manchas de color indefinido, sus cuerpos no guardan proporción, se agrupan inarmónicamente, y, sobre todo, son feos; feos

a apresentação madrileña do planismo de Celso Lagar na *Galería General del Arte* (1917). Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 156.

⁵¹ Em 1918, instalam-se em Madrid Vázquez Díaz, Celso Lagar, Rafael Barradas, Vicente Huidobro, o casal Delaunay e Norah Borges, nomes vitais do modernismo plástico e literário do século XX. Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

⁵² Berruguete del Ojo, 154.

⁵³ Na edição de 1920 da *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid, a mudança no regulamento, levado a cabo pela *Asociación de Pintores y Escultores* de Madrid, excluiu a eleição livre dos membros do júri, proposta anteriormente por Sorolla, sendo que a partir de então, o júri só poderia ser formado por artistas que tivessem recebido medalhas em edições anteriores. De acordo com Berruguete del Ojo, isto explica a pobre recepção de Vázquez Díaz. Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

de color, feos de dibujo; se mueven en un ambiente de suciedad que casi les hace repulsivos. Y, sin embargo, allí hay algo prescindiendo de todo lo desagradable que tiene la forma, reconcentrando la atención, se adivina un alma y la expresión de una idea estética. ¿Por qué exteriorizarla de ese modo? Muchos pintores jóvenes sienten un horror invencible por el “preciosismo”, y esto les lleva a caer en el lado opuesto: o sea en el “feísmo”. Creen que el “feísmo” es “genial”, que un temperamento de artista debe huir de la belleza plástica que ellos llaman académica, que lo que ahora rechaza la gente lo admirarán las generaciones venideras. Y el ejemplo de Wagner, que sacan a relucir a cada momento, les alienta para perseverar en su empeño de hacer cosas que no puedan agradar a nadie. (...) Creemos sinceramente que Vázquez Díaz tiene excelentes condiciones de pintor (...), pero demuestre su potencia intelectual con obras bien ejecutadas, sin empeñarse en juzgar el “genio”, que si en realidad lo tiene cuanto mejor domine la técnica, más fácil le será potentizarlo. Lo demás ni es serio, ni es sincero.⁵⁴

I.2. Ultraístas espanhóis e modernistas portugueses

De acordo com Antonio Sáez Delgado, os primeiros frutos das vanguardas literárias surgiram quase em paralelo em Portugal e Espanha, com o surgimento da revista lisboeta *Orpheu* em 1915, em torno da qual emergiram os autores ligados ao Primeiro Modernismo português, como Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e José de Almada Negreiros (1893-1970). Ao mesmo tempo, a aparição pública do Ultraísmo espanhol em 1918, juntamente com *Creacionismo* trazido pelo chileno Vicente Huidobro, cumpriram um papel fundamental na preparação para a chegada da grande geração poética da primeira metade do século XX em Espanha, a geração de *Veintisiete*⁵⁵.

⁵⁴ E.C. Khiel, «Exposición Nacional», *El Liberal*, 17 de junho de 1920, 2.

⁵⁵ Para o autor, é possível estabelecer um *continuum* de paralelos literários que, sem esquecer a flexibilidade das marcas cronológicas e estéticas deste processo plural, revela uma lógica de continuidade: Simbolismo português/Modernismo espanhol e, em paralelo, Saudosismo português/Geração de 98 (marcado pelos debates internos entre defensores e detratores da imitação e importação de literatura estrangeira considerada

O Ultraísmo foi um movimento literário e poético que procurou novas resoluções formais, para as quais se adaptaram e assimilaram diferentes linguagens, como o cubismo, o futurismo, o expressionismo e, em ocasiões, o dadaísmo, com o objetivo de “atualizar” Espanha ao tempo literário da Europa. A este movimento, associaram-se as revistas *Ultra* de Oviedo e *Ultra* de Madrid, *Reflector*, *Tableros*, *Vértices*, *Tobogán* e *Grecia*, em cujo nº1 podemos ler: «*Nuestro lema será “ultra”, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo*»⁵⁶. Adriano del Valle (1895-1957) e Rogelio Buendía (1891- 1969) foram, juntamente com Isaac del Vando-Villar (1890-1963), os principais interlocutores entre o Ultraísmo espanhol e os poetas do Primeiro Modernismo português, encabeçado por Fernando Pessoa⁵⁷.

As revistas cumpriram, nas vanguardas espanhola e portuguesa, uma função antecipadora e polémica, divulgando uma miríade de novas poéticas literárias. A partir de 1922, estreada já uma vanguarda literária mais radical, o Primeiro Modernismo português encarregou-se da construção de um projeto iberista que, embora tenha adquirido conotações distintas consoante os seus defensores⁵⁸, caracteriza-se pela defesa de uma união cultural e espiritual entre Portugal e Espanha, justificada pela sua condição geográfica e, sobretudo, por um passado comum de dominação colonial e hegemonia religiosa.

mais avançada, respetivamente); Primeiro Modernismo português/Primeiras vanguardas ou Vanguarda Histórica espanhola (primeiros projetos de índole plenamente vanguardista com importação consciente dos postulados mais importantes do Futurismo e Dadaísmo, Cubismo no caso do *Creacionismo*); Segundo Modernismo português/*Veintisiete* espanhol (última fase antes do rebentar da Guerra Civil e da nova realidade social em ambos os países, perfilada por uma revisão ativa da tradição cultural clássica, quiasmo “tradição como vanguarda, vanguarda como tradição”). Antonio Sáez Delgado, «Suroeste: El universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936)», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 29–44.

⁵⁶ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 239.

⁵⁷ Adriano del Valle e Rogelio Buendía publicaram várias vezes na revista *Contemporânea* – Buendía no nº3, de julho de 1922, e no nº5, de novembro do mesmo ano; del Valle no nº4 de outubro e no nº10, de 1924 – e trocaram uma breve, mas intensa correspondência com Fernando Pessoa. Para um relato detalhado das relações dos ultraístas com escritores modernistas portugueses, ver Antonio Sáez Delgado, «Adriano del Valle y Rogelio Buendía: Los interlocutores ultraístas», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 251–56.

⁵⁸ Ver Fernando Cabral Martins, «A obsessão da identidade (Pessoa e a Ibéria do século XX)», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010) e Ángel Marcos de Dios, «Unamuno y la literatura portuguesa», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010).

Este projeto foi representado pela *Contemporânea*⁵⁹ – dirigida por José Pacheco (1885-1934) –, como demonstra a adoção, a partir da sua terceira série, do subtítulo «Portugal. Ibero-Americanismo. Arte», e como demonstra a colaboração de um vasto leque de autores associados à modernidade espanhola, como Corpus Braga⁶⁰ (pseudónimo de Andrés García de la Barga⁶¹) (1887-1975), Rogelio Buendía⁶², Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)⁶³, José Francés⁶⁴, Adriano del Valle⁶⁵, e de representantes da vanguarda plástica⁶⁶, como o pintor Daniel Vázquez Díaz⁶⁷ e a escultora Eva Aggerholm (1882-1959)⁶⁸.

Enquanto surgiam, pela primeira vez em Portugal, através da *Contemporânea*, as obras de alguns dos jovens poetas ligados ao Ultraísmo, desaparecia a principal revista do grupo, a madrilena *Ultra* (1921-1922), onde se tentou desesperadamente criar uma doutrina teórica do movimento, que era asfixiada pelo seu próprio ecletismo estético,

⁵⁹ Em maio de 1915, a revista lançou um número-espécime que teve sucesso, mas só a partir de maio de 1922 é que foi oficialmente inaugurada, publicando até outubro de 1926. José-Augusto França, «A Contemporânea e os magazines do seu tempo», em *Revistas Ideias e Doutrinas: Leituras do Pensamento Contemporâneo* (Lisboa: Livros Horizonte, 2003), 189–203. Logo na primeira edição da revista, surge a proposta do seu diretor de criar uma Sociedade dos Amigos da Espanha, propondo também como sócio honorário o Conde de Romanones, presidente da Sociedade dos Amigos de Portugal: “Este tono elevado de hermanamiento entre los dos países acompaña a buena parte de la producción de Contemporânea (...)”. Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999), 178.

⁶⁰ «Conferência cubista sobre la esquizofrenia», *Contemporânea*, junho de 1922, 86-87.

⁶¹ Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999).

⁶² «Canción de España a Portugal», *Contemporânea*, julho de 1912, 115-116 e «Satyrion», *Contemporânea*, novembro de 1922, 61-64.

⁶³ «Nuevo muestrario – verando 1922», *Contemporânea*, julho de 1922, 133-135; «Discurso de Ramon Gomez de la Serna», *Contemporânea*, janeiro de 1923, 1-3; «El ente plastico», *Contemporânea*, fevereiro de 1923, 54-55.

⁶⁴ «Estampas», *Contemporânea*, julho de 1922, 145-148.

⁶⁵ «Haikais», *Contemporânea*, outubro de 1922, 25; «Isaac del Vando-Villar en siete colores», *Contemporânea*, março de 1924, 14-15.

⁶⁶ Sara Afonso Ferreira, «Almada e Espanha “Os embaixadores desconhecidos”», em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 283–311.

⁶⁷ Vázquez Díaz colaborou na *Contemporânea* com «Mi Mujer», *Contemporânea*, outubro de 1922, nn.; «Motivo basco», *Contemporânea*, novembro de 1922, nn.; «Nú (Desnudo)», *Contemporânea*, dezembro de 1922, nn.; «A Scena do Odio», *Contemporânea*, janeiro de 1923, 1-8; «Madre campesina», *Contemporânea*, janeiro de 1923, nn.; «Agua forte», *Contemporânea*, março de 1923, nn; e «Ramón Gómez de la Serna», *Contemporânea*, março de 1925, 6-7.

⁶⁸ Eva Aggerholm publicou na *Contemporânea* «La niña de la cabellera grande», *Contemporânea*, fevereiro de 1923, nn, e «El angel de dolor», *Contemporânea*, julho-outubro de 1926, nn.

pelos confrontos entre os seus criadores e, sobretudo, pela escassa importância das obras produzidas⁶⁹.

Nas artes plásticas, e principalmente no contexto madrileno, muitos artistas encontraram no Ultraísmo um espaço para desenvolver diferentes propostas vanguardistas. A ele associaram-se nomes como Rafael Barradas, Celso Lagar (1891-1966), Wladyslaw Jahl, Norah Borges e Francisco Bores (1898-1972)⁷⁰. A vinculação de Vázquez Díaz com o movimento ultraísta foi favorecida pela estreita amizade que ele mantinha nesse momento com os escritores Guillermo de Torre (1900-1971), Rogelio Buendía e Adriano del Valle, o que lhe permitiu ter um certo protagonismo nas atividades do movimento: já em 1920, Vázquez Díaz tinha surgido como colaborador artístico da revista ultraísta *Reflector*⁷¹; depois colaborou várias vezes com a revista ultraísta *Alfar* (para a qual realizou retratos de Ramón Gómez de la Serna (nº41, junho-julho de 1924), de Anatole France (1844-1924) (nº44, novembro de 1924) e de Rubén Darío (1867-1916) (nº53, Outubro de 1925); e, em maio de 1921, o grupo dedicou-lhe um banquete de homenagem⁷².

Igualmente reveladora do seu prestígio no grupo, é a apresentação do primeiro número da revista *Ultra*, a força-motriz do grupo, a 28 de janeiro de 1921, na Sala Parisiana em Madrid, onde os desenhos de Vázquez Díaz, ao lado dos de Wladyslaw Jahl e Mariano Paszkiewicz, foram expostos enquanto «representantes» da pintura moderna⁷³. São desconhecidos quais foram os desenhos que Vázquez Díaz expôs, mas é significativo que a sua obra tenha acompanhado estes dois pintores estrangeiros considerados ultramodernos na mostra inaugural do grupo, o que demonstra o grau de equivalência da sua obra com a estética do movimento. De acordo com Ana Berruguete del Ojo, do ponto de vista pictórico, o impacto do Ultraísmo nas obras de Vázquez Díaz pode ser ilustrado pelas obras *Pescadores vascos* (também *Motivo Basco*, imagem 3) e *Alegría del campo vasco* (imagem 4), onde a autora destaca os planos entrecruzados, a prismatização das

⁶⁹ Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, 1999, 22.

⁷⁰ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 240.

⁷¹ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 240.

⁷² Berruguete del Ojo, 243.

⁷³ Berruguete del Ojo, 241.

formas, as diagonais, a geometria contida e a rigorosa simplificação formal, assim como os ritmos cromáticos⁷⁴.



Imagem 3 - Daniel Vázquez Díaz, *Pescadores vascos* ou *Motivo basco*, óleo sobre tela. Fonte: Hondarribia, URL: <https://www.hondarribia.com/pinturas/daniel-vazquez-diaz.htm>

⁷⁴ Berruguete del Ojo, 243.



Imagem 4 - Daniel Vázquez Díaz, *Alegria del campo vasco* (1920), tinta à base de água sobre tela.
Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, URL: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/alegria-campo-vasco-joy-basque-countryside>

I.3. Primeira exposição individual de Vázquez Díaz em Portugal (1923)

Entre 26 de março e 15 de abril de 1921⁷⁵, Vázquez Díaz e a escultora dinamarquesa Eva Aggerholm, sua esposa, realizaram, na sala do *Museo de Arte Moderno* do *Palacio de Bibliotecas y Museos* de Madrid, uma exposição onde Vázquez Díaz mostrou «una pintura inteligible en la que también se advertían elementos pertenecientes

⁷⁵ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

*a las primeras vanguardias, sobre todo, el cubismo»*⁷⁶, um evento que, na opinião de Isabel García García foi uma manifestação plástica real do movimento que se começava a apelidar de «retorno à ordem» ou novo classicismo. Para Berruguete del Ojo, o que surge com esta exposição de Vázquez Díaz, «*es una modernidad que se muestra mucho más fácil de digerir*»⁷⁷.

O catálogo da exposição foi escrito por Juan Ramón Jiménez, «*uno de los intelectuales más influyentes en el arte*»⁷⁸ do momento, onde o mesmo defendeu a depuração das linguagens plásticas como nova doutrina para as artes plásticas, proclamando a pintura de Vázquez Díaz como o arquétipo de uma nova modernidade baseada no regresso ao classicismo depurado como «*nexo lógico de unión del arte de todos los tiempos: el pasado, el presente y el futuro*»⁷⁹: «*Clásicos y modernos. ¡Qué absurda, qué constante distinción! Clasicismo es virtud del presente y del futuro, no sólo del pasado*»⁸⁰. Foi enquanto representante desta nova modernidade que Vázquez Díaz realizou a sua primeira exposição individual em Portugal.

I.3.1. Exposição em Lisboa

*No olvidemos el papel tan importante que juega el pintor en sus estancias en Portugal entre finales de 1922 y 1923. Su presencia en Lisboa es fundamental en el proceso de intercambio cultural del iberoamericanismo que se está produciendo en las artes y las letras de los dos países vecinos. Por otro lado, en la evolución del pintor supone también un contacto con pintores lusos de diferentes épocas (primitivos y modernos) de grandes repercusiones en su obra.*⁸¹

⁷⁶ Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid, 1909-1922* (Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004), 44.

⁷⁷ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 246.

⁷⁸ Berruguete del Ojo, 231.

⁷⁹ Berruguete del Ojo, 232.

⁸⁰ Juan Ramón Jiménez, «Ideas para un prólogo urgente», prólogo do catálogo da exposição *Vázquez Díaz* no Palacio de Bibliotecas y Museos, 26 de março a 15 de abril de 1921, citado por Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 232.

⁸¹ Berruguete del Ojo, 548.

No dia 12 de janeiro de 1923⁸², Vázquez Díaz inaugurou a sua primeira exposição individual em Portugal, organizada pela revista *A Contemporânea*⁸³, no Salão da *Ilustração Portuguesa*⁸⁴. A mostra contou com a assistência de «*el ministro de España, el personal de la Legación, el Cuerpo diplomático, estamentos oficiales portugueses, entre ellos, el ministro portugués de Instrucción Pública, y muchos artistas y literatos*»⁸⁵, e foi visitada pelo Presidente da República António José de Almeida (1866-1929) a 23 de janeiro, acompanhado pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, João Henriques de Almeida⁸⁶, por ocasião do encerramento da exposição⁸⁷.

De acordo com Berruguete del Ojo, as obras expostas por Vázquez Díaz, cerca de trinta quadros, gozavam de um certo carácter retrospectivo: um grupo de retratos a lápis, já famosos no meio espanhol, de personalidades da cultura espanhola e internacional; uma série de águas-fortes; reproduções de algumas das suas obras mais famosas – como *Dolor/La muerte del torero* (imagem 14) e *Los ídolos* –; e os quadros *Retrato de la esposa del pintor*, *Tierra Vasca*, *El Mar*, *El Cartujo*, *Retrato del abogado Enríquez*, *Madre Campesina*, *El Idolillo*, *Retrato del Dr. Victor Domingo Silva*, *Maternidad* e *La familia del marinero*⁸⁸ (imagem 5).

⁸² Anónimo, «Arte e artistas», *Ilustração Portuguesa*, 20 de janeiro de 1923.

⁸³ Anónimo, «Durante o Primeiro Ano, Contemporânea realizou», *Contemporânea*, março de 1923.

⁸⁴ Anónimo, «Exposições de Pintura e de Escultura», *Ilustração Portuguesa*, 13 de janeiro de 1923.

⁸⁵ Ana Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 328.

⁸⁶ *O Século*, 23 de janeiro de 1923, 1-5.

⁸⁷ *O Século*, 22 de janeiro de 1923, 4.

⁸⁸ Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», 2010.



Imagem 5 – Fotografia intitulada *Vasquez Diaz* (datada a 28/11/1922). Reconhecem-se as obras *Tierra Vasca* (composição à esquerda) *Maternidad* (no topo do cavalete) e *Familia del marinero* (composição à direita). Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=8495859>

Em finais de agosto de 1922, circulara na imprensa espanhola a notícia da partida de Daniel Vázquez Díaz para Lisboa e Porto, para preparar uma exposição a convite de um «grupo de artistas y escritores de la vecina República»⁸⁹ que, «deseosos de dar a conocer a sus compatriotas la interesante personalidad artística de Vázquez Díaz, han invitado a este a exhibir sus trabajos en las dos capitales antedichas»⁹⁰. Nos periódicos espanhóis, a viagem anunciada foi entendida enquanto uma “digressão diplomática”, e

⁸⁹ Anónimo, «Vázquez Díaz», *El Sol*, 27 de agosto de 1922, 4.

⁹⁰ Anónimo, «Vázquez Díaz, en Portugal», *La Voz*, 26 de agosto de 1922, 6.

Vázquez Díaz descrito como um “embaixador”: «(...) *Arte e iberismo deben saludar con igual júbilo esta embajada en la que es embajador un artista y de la que es prestigiosa credencial una obra amasada con luz, colores y espíritu vivo de España. Vázquez Díaz será el representante más genuino de España (...). He aquí un nuevo y fuerte paso en el camino de la compenetración de Portugal y España*»⁹¹.

No mesmo artigo, e na sequência da proposta de Juan Ramón Jiménez de 1921, surge a associação da obra de Vázquez Díaz a uma terceira via possível para a arte contemporânea, que estaria equidistante das estéticas de académicos e de vanguardistas, e que o autor classifica de «*clasicismo de lo nuevo*»:

*La obra de (...) Vázquez Díaz tiene, entre otros, un signo claro de madurez: suscita la sorpresa y aun el escándalo de los “tradicionalistas” y defrauda a los “revolucionarios”. Equidista del estancamiento afectado de forma y concepción artística y de la contradanza de novedades (...). Puede decirse que Vázquez Díaz ha llegado a un clasicismo de lo nuevo (...)*⁹².

Logo se descobre que o convite foi feito pela revista *Contemporânea*⁹³, que anunciou em outubro de 1922, no seu 4º número, a organização de uma exposição de Vázquez Díaz⁹⁴, reproduzindo o seu quadro *Retrato de la esposa del pintor*; aqui intitulado *Mi Mujer* (imagem 6).

⁹¹ Lapso no nome do artista (“Enrique” Vázquez Díaz). Blanquerna, «Vázquez Díaz, embajador», *La Correspondencia de España*, 25 de agosto de 1922, 1.

⁹² Blanquerna, 1.

⁹³ A 7 de janeiro de 1923, a revista madrilena *ABC* informa erroneamente que o convite feito a Vázquez Díaz foi feito pela *Ilustração Portuguesa*: Anónimo, «Notas varias de Portugal», *ABC*, 7 de janeiro de 1923, 29. Em Javier Pérez Segura, «Los murales de La Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)», em *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969*, ed. Daniel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004).

⁹⁴ Anónimo, «Echos», *Contemporânea*, outubro de 1922.

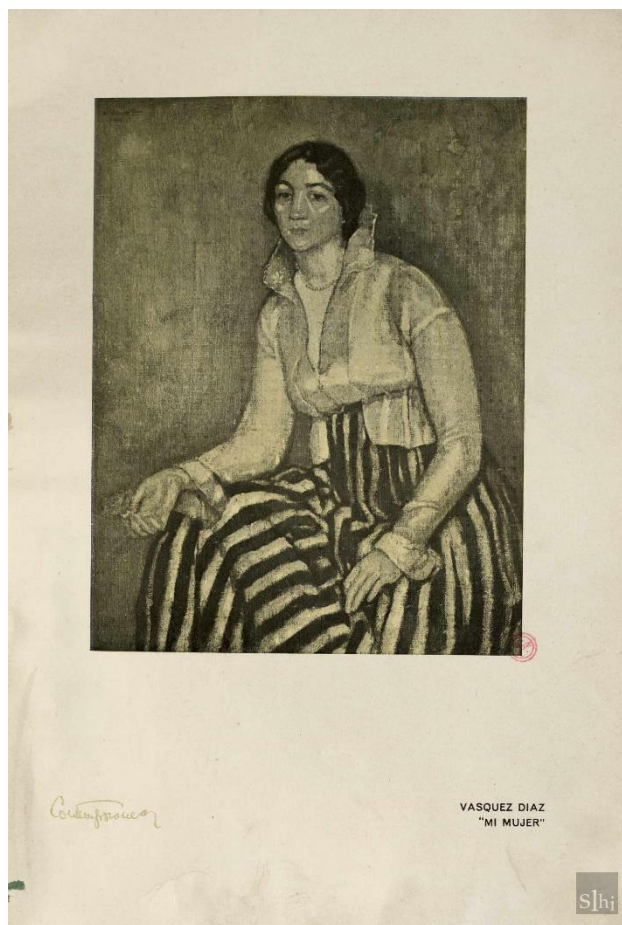


Imagem 6 – Daniel Vázquez Díaz, *Mi mujer* ou *Retrato de la esposa del pintor* (1914). Fonte: *Contemporânea*, nº4, outubro de 1922, p. nn., Revistas de Ideias e Cultura. URL: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/contemporanea/in-issue/iss_0000003189/31

A revista informava ainda que o pintor se encontrava em Espanha para «tratar da remessa dos seus quadros para organizar (nesse) inverno a sua exposição em Lisboa (...)», o que nos permite estabelecer uma sequência temporal da presença de Vázquez Díaz em Portugal no ano 1922: em agosto viajou para Portugal e em outubro já tinha regressado a Espanha; em setembro⁹⁵, o pintor deu uma entrevista ao *Diário de Lisboa*, onde anunciou a inauguração da sua exposição em Lisboa, pensada ainda para novembro ou dezembro

⁹⁵ A estadia de Vázquez Díaz em Portugal poderá ter sido interrompida pelas homenagens que lhe foram dedicadas nesse mês em Nerva, no seu município natal de Huelva, Espanha. Pérez Segura, «Los murales de La Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)».

do mesmo ano. Na apresentação de Vázquez Díaz nas páginas desse periódico, tal como na imprensa espanhola, foi de novo reconhecida a importância da “embaixada” do pintor em Portugal para o estreitamento das relações, artísticas e políticas, entre os países ibéricos:

O sr. Vázquez Díaz é um notável pintor espanhol, que muita gente desconhece em Portugal, talvez por ser a Espanha o país mais vizinho do nosso. Felizmente para nós, esse ambiente de indiferença que havia em Portugal pelos artistas espanhóis e na Espanha, pelos artistas portugueses, vai-se modificando duma maneira tão sensível, que bem podemos chamar a este período de aproximação artística e intelectual a revelação da amizade ibérica. É aos artistas e aos homens de letras, enquanto os políticos perdem o seu tempo em afirmações platónicas de amizade, que está entregue a obra de aproximação ibérica⁹⁶.

Sublinhou-se ainda o carácter internacional do pintor nesse momento, que para além de ser sócio do *salón* de Paris e da *Sociedade Nacional de Bellas Artes* espanhola, via duas obras suas ser integradas no Museu de Luxemburgo: «Vázquez Díaz veio a Lisboa simplesmente em digressão artística». O pintor informava que tenciona regressar a Portugal para pintar «só paisagem: coisas de cor, de luz, de movimento, que é o que mais (lhe) interessa(va) em Portugal».

No 5º número da *Contemporânea*, de novembro de 1922, para além de ser reproduzido o óleo *Motivo Basco* (imagem 7), foi publicada outra entrevista feita por Oliveira Mouta (1893-1973) a Vázquez Díaz, «na véspera de voltar para Espanha», onde se voltou a acentuar o «internacionalismo» das suas obras. O pintor foi descrito como um dos mais cosmopolitas do meio espanhol do seu tempo, visto que «(...) foi na França, na Alemanha, na Itália e na Suíça que ante a sua obra viu curvar-se uma multidão de cabeças». «Uma vez em Espanha viu que não vingava o seu esforço como exemplo (...)»⁹⁷, o que, para Mouta, justificou a sua vinda a Portugal:

A arte em Portugal (...) tem um movimento acentuadamente modernista como em qualquer das nações cultas onde estive. Vocês têm pintores e desenhadores, dignos de figurarem lá entre os bons. (...) Em Espanha, público e artista, pensam ainda

⁹⁶ Anónimo, «O pintor Vasquez Diaz conta ao “Diário de Lisboa” as suas impressões de Portugal», *Diário de Lisboa*, 20 de setembro de 1922.

⁹⁷ Oliveira Mouta, «Ainda sobre Vasquez Diaz», *Contemporânea*, novembro de 1922, 2.

que a pintura foi terminar em Velázquez. D'acordo que temos por lá, dois ou três artistas que não se conformam e que executam a seu modo. Mas nada que represente uma força, um movimento, uma tentativa de renascença! De tudo isso dispõem vocês presentemente. E oxalá que o conservantismo espanhol desembarace o caminho envergonhado pelo exemplo!

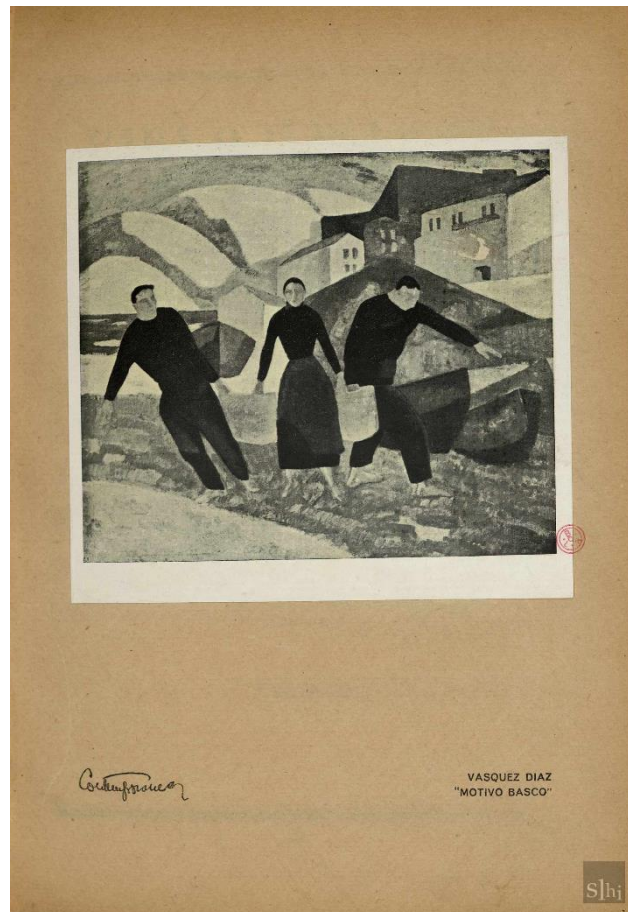


Imagem 7 – Daniel Vázquez Díaz, *Motivo basco* ou *Pescadores vascos*. Fonte: *Contemporânea*, nº5, novembro de 1922, p. nn., Revistas de Ideias e Cultura. URL: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/contemporanea/in-issue/iss_0000003190/47

De acordo com António Sáez Delgado, o pintor, provavelmente fascinado pela calorosa recepção que teve em Portugal e com as facilidades e apoios prestados pela *Contemporânea*, e querendo causar boa impressão nos meios de comunicação de um país que visitava pela primeira vez, refere-se à situação da arte em Portugal, por comparação

com a «Espanha de hoje, – conservadora de sempre →», com grande otimismo, apresentando-se como símbolo da modernidade cosmopolita e esquecido pelo seu próprio país, exilando-se num Portugal promissor. Para além disso, é possível que o pintor se encontrasse um tanto ressentido com a realidade artística espanhola, já que não só continuava a não ser reconhecido pela crítica mais conservadora (mesmo depois do sucesso da sua exposição com Eva Aggerholm no *Palacio de Bibliotecas y Museos* em 1921), como não recebeu a ansiada Medalha de Honra na *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1922 – dada a Eduardo Chicharro (1873-1949) pelo seu *Las tentaciones de Buda* (1921) –, e viu esfriar, nos meses finais de 1922, o movimento ultraísta – com o qual colaborou tão prosperamente, como vimos –, depois do desaparecimento em março desse ano da principal revista do movimento, a madrilenha *Ultra* (1921-1922)⁹⁸.

A receção à primeira exposição de Vázquez Díaz em Portugal foi muito positiva, e a imprensa espanhola seguiu com atenção o êxito do pintor. Periódicos como *La Esfera* reproduziram impressões e imagens, como a fotografia que captura a visita à exposição de Lisboa do Presidente da República no dia 23 de janeiro, fotografia que também seria reproduzida pela *Ilustração Portuguesa* (imagem 8), com declarações que reforçavam o papel desenvolvido por Vázquez Díaz, enquanto ponte de união entre as duas culturas:

*Vázquez Díaz recibió de Portugal la máxima consagración que puede ambicionar un artista en el Extranjero: la consagración oficial del Gobierno; la consagración de las élites; la consagración de la crítica, que lo aplaudió con ruido; la consagración espontánea del pueblo (...). No sé que valor tiene, en medio de una carrera triunfal como la de Vázquez Díaz, la consagración en un país como Portugal. Si. Lo que sé es que el sol de España, que brilla como el oro en sus cuadros, comulgando en un largo beso de luz con el sol lusitano, fué más fecundo para la aproximación de los dos pueblos que serían los discursos de quince embajadores (...).*⁹⁹

⁹⁸ Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999).

⁹⁹ Reynaldo Ferreira, “Vázquez Díaz en Portugal”, *La Esfera*, 7 de Abril de 1923, 10.



Imagem 8 – Fotografia da inauguração da exposição de Daniel Vázquez Díaz no salão da *Ilustração Portuguesa* a 12 de janeiro de 1923. Fonte: *Ilustração Portuguesa*, nº883, 20 de janeiro de 1923, p.77. Hemeroteca Digital da Câmara Municipal de Lisboa. URL: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1923/N883/N883_item1/P13.html

Esse mesmo sentimento foi expresso no evento de homenagem dedicado a José Pacheco, realizado no dia 13 de janeiro de 1923 no restaurante Garrett em Lisboa, num autêntico «*banquete de confraternización hispanolusitana*», como informava *La Correspondência de España*¹⁰⁰. Estiveram presentes no evento Daniel Vázquez Díaz e Ramón Gómez de la Serna¹⁰¹, no que resultou ser «*el escenario ideal de intercambio de los más sinceros deseos de aproximación hispano-portuguesa*»:

Se ha celebrado un banquete en honor de D. José Pacheco, director de «La Revista Contemporánea», para celebrar el triunfo alcanzado por esta publicación, que es el órgano en Portugal de las nuevas tendencias artísticas. A derecha y izquierda del homenajeado se colocaron los señores Gómez de la Serna y Vázquez Díaz, cuya presencia

¹⁰⁰ Ana Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 328.

¹⁰¹ O discurso de Gómez de la Serna foi reproduzido na íntegra nas páginas de janeiro de 1923 *d'A Contemporânea*, pp.1-3, assim como o de Rogerio García Pérez (1890-1979), também presente no evento, pp.4-5.

*provocó calurosas manifestaciones de simpatía. Varios de estos presentes pronunciaron algunas palabras, manifestando sus sinceros deseos de una intensa aproximación hispano-portuguesa.*¹⁰²

I.3.2. Exposição em Coimbra

No dia 10 de fevereiro¹⁰³, foi inaugurada a exposição de Vázquez Díaz no salão do Hotel Avenida, em Coimbra. Foram expostas as mesmas obras que tinham sido apresentadas no salão da *Ilustração Portuguesa* no mês anterior, mas agora as opiniões eram díspares. O artista Germano Vieira (1886-1970), entrevistado pelo jornal *A Cidade*¹⁰⁴, elogiou a capacidade de Vázquez Díaz de

(...) dar um grande carácter e acentuação especialmente aos retratos, destacando (...) o de (Miguel de) Unamuno e também o do «Advogado» (Retrato del Abogado Enriquez). (...) sem reserva, o artista é ótimo. Destrambelha um pouco dos moldes clássicos, à primeira vista. Porém detidamente observado, vê-se que não desmente as normas do classicismo.

No mesmo periódico, Guilherme Filipe (1897-1971) celebrou a vinda do pintor espanhol – «Não só porque é um amigo, mas porque é *Vázquez Diaz* e sobretudo porque ele é a guarda avançada da Europa nas fileiras da pintura»¹⁰⁵ – a Coimbra, uma cidade que ele sentia estar «cada vez mais longe da vida», uma cidade que ficaria «reduzida (...) ao sarcófago duma idade que a *renascença Coimbrã* tornou notável, se não reagis(s)e no sentido duma arte moderna (...)». Assim viu Filipe, na exposição de Vázquez Díaz, uma oportunidade de integrar Coimbra «no mundo moderno», visto que a arte do pintor

¹⁰² Anónimo, «Los intelectuales españoles y portugueses», *El Heraldo de Madrid*, 15 de janeiro de 1923, 3.

¹⁰³ Anónimo, «Pintura», *A Cidade*, 10 de fevereiro de 1923, 5.

¹⁰⁴ Anónimo, «A exposição do pintor Vasquez Diaz. A Cidade ouve um apreciador autorizado. Fala o artista Sr. Dr. Germano Vieira», *A Cidade*, 17 de fevereiro de 1923.

¹⁰⁵ Guilherme Filipe, «Arte. O Pintor Vasquez Diaz. A sua exposição em Coimbra», *A Cidade*, 7 de fevereiro de 1923, 3.

espanhol era «conscientemente renovacionária (sic)», por trazer «sempre a frescura do inédito». E instigava: «Oxalá que ao menos fique entre nós alguns dos seus quadros...»¹⁰⁶.

Também na *Gazeta de Coimbra*¹⁰⁷ se referiu o carácter «universal» da receção da pintura de Vázquez Díaz:

Os principais museus da Europa e América – Paris, Nice, Londres, Chicago, Madrid, Barcelona, Bilbao, México, etc., colecionam obras deste raro pintor, obtendo um êxito definitivo pela crítica e pelos colecionadores de arte em todas as grandes cidades e centros artísticos do mundo.

O autor anónimo refere a obra *Los Idolos* (1914) que, depois da sua apresentação, terá valido a Vázquez Díaz a consagração enquanto sócio de honra da Sociedade Nacional de Belas Artes de Paris e, o que mais nos interessa, destaca a obra *La Familia* (imagem 9), que teria causado uma enorme impressão em Lisboa: «(...) principalmente entre os poetas. Não só porque é um quadro cheio de emoção e humanidade, mas porque é também uma das obras mais representativas da pintura contemporânea». Esta pintura é um óleo sobre tela de 1911 cuja composição é constituída, no primeiro plano, por uma figura feminina que amamenta um bebé no seu colo. As duas figuras são conseguidas através de uma representação naturalista, com exceção das proporções anatómicas da figura adulta, cujo corpo é monumentalizado. Em segundo plano, o pintor representa um fundo abstrato conseguido com variações de azuis e verdes. O autor terminou o artigo com o desejo de que este quadro fosse integrado no «nosso Museu d'Arte Contemporânea».

¹⁰⁶ O desejo de adquirir pelo menos uma obra de Vázquez Díaz para o Museu de Arte Contemporânea em Lisboa é expresso por estudantes e intelectuais da cidade. Anónimo, «Notas Varias de Portugal», *ABC*, 21 de fevereiro de 1923, 18.

¹⁰⁷ Anónimo, «A exposição do ilustre Pintor Vasques Diaz Foi inaugurada hoje no salão do Hotel Avenida», *Gazeta de Coimbra*, 10 de fevereiro de 1923, 2.



Imagem 9 – Daniel Vázquez Díaz, *Maternidad* (c.1911), óleo sobre tela. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/maternidad-motherhood-1>

Já Alexandre D’Aragão, no seu artigo sobre uma «segunda» exposição de Guilherme Filipe em Coimbra¹⁰⁸, criticou a obra *Madre campesina* (imagem 10):

*(...) quando da exposição Vázques Díaz, nos abstivemos de falar do quadro *Madre Campesina*, para não intercalar num laudatório, que julgamos merecido, um período da decisiva discordância – quadro que era bem um tresmalho das suas faculdades. ¿Que era a «Madre Campesina»? Uma figura chata e parada, resultante duma intencional invariabilidade de processo, com listões alastrantes de cores vivas sem gradações, e em que certas manchas cediças do rosto sugeriam um quadro que estivesse na antecâmara de atelier, à espera de restauração...*

¹⁰⁸ Alexandre D’Aragão, «A segunda exposição: Guilherme Filipe», *Byzancio: revista coimbrã, arte e letras*, junho de 1923, 16.



Imagem 10 – Daniel Vázquez Díaz, *Madre campesina*. Fonte: *Contemporânea*, nº7, janeiro de 1923, p. nn., Revistas de Ideias e Cultura. URL: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/contemporanea/in-issue/iss_0000003192/47

De acordo com a Gazeta de Coimbra, a exposição esteve aberta todos os dias das 10h às 12h e das 14h às 18h, e foi encerrada no dia 14 de fevereiro, «por ter de partir para o Porto onde o sr. Vázquez Díaz, convidado pela Sociedade das Belas Artes daquela cidade» faria outra exposição¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Anónimo, «A exposição do ilustre Pintor Vasques Diaz Foi inaugurada hoje no salão do Hotel Avenida», 2.

I.3.3. Exposição no Porto

A exposição portuense só seria inaugurada a 21 de fevereiro de 1923, na Sociedade de Belas Artes do Porto, contando com a presença do diretor da Universidade, dos diretores dos museus da cidade, e de muitos estudantes, artistas e escritores¹¹⁰.

Em *A Águia*, Álvaro de Morais (1902-1941) caracterizou a exposição como «uma grande revelação» das «correntes inovadoras que de há muito deram às artes plásticas novas formas de expressão», mas que até ao momento só eram conhecidas pelo público português através das publicações da crítica de arte, «que muita vez sacrificavam às necessidades dialéticas as espontâneas revelações da arte»¹¹¹. Para Morais, as obras *Retrato de mi Mujer* (imagem 6) e *Las casas del canal* (imagem 11) demonstravam a mesma capacidade do artista de captar o instante, quando este «abandona(va) a ansiosa procura da novidade, para se limitar a traduzir uma paisagem serena, a elegância fugidia de uma atitude». Para além destes dois quadros, impressionaram o crítico outras obras: *El Cartujo*, onde lhe elogiou a captura da essencialidade da figura do monge, que o pintor conseguiu «desdenhando tudo o que era secundário»¹¹²; *Mujer vascongada*, pelo seu regionalismo, ao expressar «toda a violência da terra basca»; e os retratos de Ortega y Gasset (1883-1955), Manuel de Falla (1876-1946) e Luís Recasens (1903-1977). Elogiou ainda as águas-fortes do artista, onde ele soube «traduzir algumas visões dramáticas das cidades francesas feridas pela guerra». Por fim, Álvaro de Morais reforçou o quão bem foi acolhido o pintor espanhol, não só pelo público como pela crítica.

¹¹⁰ Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», 2010, 329.

¹¹¹ Álvaro de Morais, «Vazquez-Diaz», *A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica*, 1 de março de 1923, 130.

¹¹² Morais, 131.



Imagem 11 – Daniel Vázquez Díaz, *Las casas del camal* (1919), óleo sobre tela. Fonte: Museo de Bellas Artes de Bilbao. URL: <https://bilbaomuseoa.es/obra-de-arte/las-casas-del-canal-o-la-gabarra/>

Durante a exposição no Porto, a imprensa informou os seus leitores de que o pintor tinha sido convidado a visitar o poeta Guerra Junqueiro (1850-1923), para a realização de um retrato cujo paradeiro é hoje desconhecido, embora tenha sido publicado em *La Esfera* um estudo preparatório do mesmo e uma fotografia do encontro do pintor com o poeta português, ambos publicados em Espanha após a morte de Guerra Junqueiro em julho do mesmo ano¹¹³.

¹¹³ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

Para *La Correspondencia de España*, a receção do pintor e das suas obras em Coimbra e no Porto, que não ficou aquém da que teve na capital, mostra que o objetivo principal da sua visita a Portugal foi cumprido:

*Cuando se hizo pública la invitación que lo más selecto y representativo de la intelectualidad portuguesa dirigía a nuestro pintor para que realizara esta exposición que tan afortunada ha sido, dijimos que Vázquez Díaz iría a Portugal como altísimo embajador de España y su embajada ha sido llena de fecundas realidades. Como esperábamos de quien llevaba a nuestros hermanos de la Península puras esencias de espíritu.*¹¹⁴

I.4. A receção de Daniel Vázquez Díaz no meio artístico português

Simultânea à apresentação individual de Vázquez Díaz em Portugal, a revista *Contemporânea* organizou uma exposição de Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa (SNBA), entre janeiro e fevereiro de 1923¹¹⁵. A realização desta exposição importa-nos porque, apenas dois anos antes, o pintor tinha sido recusado no salão anual da SNBA, onde participava regularmente: em Paris entre 1905 e o deflagrar da Grande Guerra (1914-1918), Eduardo Viana participou nos salões da SNBA entre 1911 (o mesmo ano em que expôs com os seus colegas «livres»¹¹⁶) e 1915 e, como vimos, em 1914 tinha sido distinguido entre os seus colegas pelo seu «sucesso modernista»¹¹⁷.

A recusa de Viana em 1921 originou a polémica que veio a ser conhecida como a «Questão dos novos» ou a «Questão da SNBA», um episódio «fraturante» que despoletou

¹¹⁴ Anónimo, “Los triunfos de Vázquez Díaz en Portugal”, *La Correspondencia de España* (Madrid), 24 de fevereiro de 1923, 6.

¹¹⁵ Leal, «A pousada dos ciganos, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920».

¹¹⁶ Em março de 1911 reuniram-se, no Salão Bobone de Lisboa, os “livres” Francisco Smith, Manuel Bentes, Emmerico Nunes, Francisco Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Alberto Cardoso, Roberto Colin e Eduardo Viana, que aderiu ao certame dias mais tarde. Em comum, tinham estes oito artistas a sua “aventura parisiense”, que se refletia agora numa exposição “clara e polemicamente antiacadémica”, daí a nomeação do evento: “Exposição livre”, ou «de arte livre», o adjetivo tinha sabor e conteúdo diferentes daqueles que cabiam na expressão ‘ar livre’ bem usada pela segunda geração naturalista portuguesa, contemporânea dos expositores”. França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 22.

¹¹⁷ França, 104.

uma campanha modernista no seio da academia¹¹⁸ e contribuiu para a «cristalização de uma imagem do campo artístico polarizado»¹¹⁹ em Portugal, vigente ainda em 1923, no momento de apresentação de Daniel Vázquez Díaz em Lisboa. Uma análise breve da receção crítica do pintor espanhol em Portugal demonstra bem a necessidade sentida pela imprensa portuguesa, e conseqüente dificuldade, de qualificar a pintura de Vázquez Díaz como sendo académica ou moderna: enquanto uns elogiavam o seu classicismo e essencialidade, outros aplaudiam o seu cosmopolitismo e papel na vanguarda artística. O consenso, porém, parecia residir no reconhecimento das exposições do pintor em Portugal como instrumentos de uma verdadeira embaixada artística no contexto de aproximação dos dois países ibéricos.

Esta inflexão iberista foi introduzida, sem dúvida, pela revista *Contemporânea*, a responsável pela organização da exposição de apresentação de Vázquez Díaz em Lisboa. Lançada oficialmente em maio de 1922, a revista durou até 1926, tendo três séries e um total de quinze números, incluindo um espécime de 1915¹²⁰. Segundo António Sáez Delgado, na *Contemporânea* convergiram vários dos componentes estéticos e ideológicos que agitaram a tela de fundo do modernismo peninsular. Herdeira da vocação de *Orpheu* (1915), pois nela publicaram os seus autores fundamentais (Pessoa, Sá-Carneiro e Almada), embora nunca se tenha entregue de forma clara à vanguarda, a *Contemporânea* também deu cobertura a mostras significativas da escola saudosista de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e Leonardo Coimbra (1883-1936) e a textos simbolistas e pós-simbolistas de Eugénio de Castro (1869-1944) e seus descendentes, construindo um autêntico mapa plural com traços significativos das correntes mais importantes que encontramos na literatura moderna portuguesa¹²¹.

¹¹⁸ “Em março de 21, um grupo de sócios contando com o apoio de elementos da direção, empenhados nela (...) ou simpatizantes, pretendeu uma reforma de estatutos, com alargamento de atividades culturais; em maio, o sócio José Pacheco pretendeu apresentar mais duzentos ou trezentos novos sócios, quase todos não artistas mas ligados, pelo espírito, à causa das Belas-Artes, e, como logo se compreendeu, do modernismo. (...) contra este numeroso cavalo de Tróia que se pretendia introduzir na instituição logo uma nova direção, presidida por Luciano Freire e animada pelo caricaturista Arnaldo Ressano Garcia (que seria um dos mais acérrimos inimigos da arte moderna, pelos anos fora), levantou barreiras (...) O golpe estava aparado e a «Questão da S.N.B.A» agravou-se propositadamente”. França, 72.

¹¹⁹ Leal, «A pousada dos ciganos, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920».

¹²⁰ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século xx* (Lisboa: Bertrand, 1974).

¹²¹ Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, 1999.

Para o nosso caso de estudo, importa saber que a *Contemporânea* desempenhou um papel essencial na aproximação política e cultural entre Portugal e Espanha, como demonstra a presença notável dos autores associados ao Integralismo Lusitano¹²² nas suas páginas, acrescentando uma importante componente ideológica e política ao seu projeto cultural. A *Contemporânea* participou ativamente na construção de um duplo diálogo com Espanha, promovendo, por um lado, a divulgação de autores vinculados à vanguarda artística (onde se insere a colaboração de Daniel Vázquez Díaz) e literária e, por outro, de autores mais próximos aos círculos ideológicos monárquico-conservadores:

*Ese componente ideológico, en convivencia activa con las diferentes estéticas presentes en las páginas de Contemporânea, hacen de la revista algo así como un microcampo interesantísimo para observar la pluralidad modernista no solo dentro de un contexto nacional, sino en un ámbito ibérico, gracias a su peculiar vocación alianista. Porque si la revista ha sido considerada como el punto de encuentro fundamental de los primeros modernistas portugueses (...) y los vanguardistas españoles (...), sirviendo de caldo de cultivo para los contactos establecidos entre el autor de los heterónimos y los ultraístas andaluces Adriano del Valle, Rogelio Buendía (...) e Isaac del Vando-Villar, también es cierto que en sus números se originó el encuentro entre autores de ambos países cuya ideología se situaba lejos de la filosofía modernista*¹²³.

Segundo a entrevista de Oliveira Mouta (novembro de 1922), terá havido uma carta redigida pelo cônsul português em Madrid direcionada à *Contemporânea*, que foi para a revista «o seu passaporte de artista»¹²⁴. Ao mesmo tempo, em novembro de 1922, saía uma breve notícia no diário de Huelva *La Provincia* que atestava à participação de Vázquez Díaz e Rogelio Buendía num projeto de «Aproximação hispano lusitana»¹²⁵ o

¹²² «(...) no tempo que se segue à Revolução Republicana surge um Integralismo Lusitano que corporiza uma facção extrema da ideologia monárquica nacionalista, mas para quem a *Questão Ibérica* se coloca de uma forma suficientemente central (...). Na verdade, o Integralismo Lusitano de António Sardinha e a *Acción Española* de Ramiro de Maeztu hão-de ser apresentados assim, juntos, como nada menos que os sucessores daqueles “*que hicieron posible el peninsular milagro de Quinientos*”»Martins, «A obsessão da identidade (Pessoa e a Ibéria do século XX)», 235.

¹²³ António Sáez Delgado, «Sobre la encrucijada ideológico-estética del modernismo y la vanguardia en la península ibérica: el caso de la revista *Contemporânea*», em *Procesos de nacionalización e identidades en la península ibérica*, ed. César Rina Simón (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017), 368.

¹²⁴ Mouta, «Ainda sobre Vasquez Diaz», 2.

¹²⁵ “*La revista de Lisboa Contemporânea, la mejor revista de arte puro de Europa, está organizando una serie de conferencias y exposiciones de personalidades latinas, habiendo invitado a dos paisanos nuestros,*

que, de acordo com Delgado, não é senão o projeto protagonizado pela *Contemporânea*, empenhada na construção de um amplo e sério panorama de cultura nacional e internacional.

De acordo com Fernando Cabral Martins, esta consciência de aproximação ibérica, embora sempre latente na história dos dois países vizinhos, ressurgiu em força nas primeiras décadas do século XX¹²⁶. A causa dessa aproximação residia, segundo o autor, na correspondência política e social entre os dois países, cujas fortes desigualdades de classe e crescente deslegitimação dos poderes políticos tradicionais deram origem, durante o primeiro terço do século XX, a gravíssimas tensões e permanentes desentendimentos nas distintas ordens da vida política, social e cultural. A difícil incorporação da Península Ibérica nos modelos coetâneos do capitalismo europeu, assim como a modernização problemática das suas economias e sistemas de governo, provocaram antagonismos entre setores sociais opostos que representavam, de um lado, as elites dirigentes que tinham governado num parlamentarismo de base oligárquica (republicano em Portugal, monárquico em Espanha), e do outro, os grupos vinculados a forças sociais e políticas que pretendiam a rutura com a ordem política anterior. Como consequência, nos dois lados da fronteira, a instabilidade crónica dos sistemas parlamentares levou à procura de soluções autoritárias antes sequer que se proclamasse o Estado Novo em Portugal e que se vissem os perturbados anos da Segunda República em Espanha¹²⁷.

De acordo com Antonio Franco Domínguez, entre a Restauração de Bourbon (1874-1931) e a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o iberismo expressou-se, nos âmbitos políticos e institucionais do oficialismo espanhol, seguindo modelos teóricos vindos da direita tradicionalista e o catolicismo político – elementos que formavam a

al ilustre pintor don Daniel Vázquez Díaz y al culto poeta don Rogelio Buendía Manzano, al primero para que haga una exposición de sus obras que se inaugurará en el próximo mes de Diciembre y al segundo para que dé una conferencia en el Teatro Nacional, en el mes de febrero. Damos al público esta noticia, como muestra simpática de la aproximación espiritual de los países hermanos”. Sobre a conferência de Buendía não foram encontradas mais referências; a exposição de Vázquez Díaz inaugurou-se, como já vimos, em janeiro de 1923. Anónimo, «Aproximación Hispano Lusitana», In *La Provincia*, 1922, cit. Por Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, 1999, p.209.

¹²⁶ Martins, «A obsessão da identidade (Pessoa e a Ibéria do século XX)», 233.

¹²⁷ Antonio Franco Domínguez, «La extremadura portuguesa y la extremadura española. Los imaginarios del oficialismo», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 205–11.

medula do regime de Afonso XIII (1886-1941) – e, particularmente durante a ditadura (1923-1930) de Miguel Primo de Rivera (1870-1930), baseou-se na implantação de um aparato propagandístico enaltecendo a importância da tarefa colonizadora dos dois povos e da missão providencialista e evangelizadora que a história lhes tinha “reservado”.

*El paralelismo que se dio entonces con la situación portuguesa: con el régimen que había inaugurado el golpe militar del general Carmona, no fue sólo una coincidencia. En la España oficial, como en los ámbitos institucionales portugueses, esas retóricas apelaciones al pasado se usaron comúnmente como figuras de legitimación frente al complejo ideológico asociado al proceso modernizador*¹²⁸.

Em Portugal, o iberismo adquiriu diferentes facetas¹²⁹, mas o consenso dos seus defensores baseava-se, de facto, na proximidade espiritual dos dois países ibéricos: o seu passado comum de grandeza colonial e hegemonia religiosa resultava na partilha de uma vocação ibérica, que correspondia à sua projeção para o continente americano. Essa identificação dos dois países com uma missão colonizadora consolidar-se-ia no final da década de 1920, na *Exposición Iberoamericana* de Sevilha, em 1929. O evento, que tinha sido concebido com o propósito de estreitar os laços políticos entre Espanha e os países hispano-americanos, acabou por englobar Portugal e Brasil neste tipo de argumentos nacionalistas, onde se cunharam as principais afirmações e generalizações acerca do «passado glorioso» de ambos os «impérios»: «*en la que justamente aquellos mismos fundamentos, de “casta”, “raza”, o “tradición”, (...), sirvieron para que se concediese al evento, bajo la rúbrica del españolismo, una fundamentación ideológica inequívocamente reaccionaria*»¹³⁰.

¹²⁸ Franco Domínguez, 205.

¹²⁹ Víctor Martínez-Gil refere um tipo de iberismo “lusocatalanista”, protagonizado por figuras como Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa (Víctor Martínez-Gil, «Portugal y Cataluña ante la modernidad: Intercambios artísticos y literarios», em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 189–203.

¹³⁰ Franco Domínguez, «La extremadura portuguesa y la extremadura española. Los imaginarios del oficialismo», 208.

I.5. Após a primeira visita de Vázquez Díaz a Portugal

Quando Vázquez Díaz visitou Portugal pela primeira vez, em 1922, assegurou que a sua intenção não era pintar, deixando tais possibilidades para uma viagem posterior, embora tenha tido consciência da inspiração que a estadia iria ter na sua produção futura. Lisboa cativou-lhe pela sua luz – «Lisboa encantou-me; é uma cidade para um artista. Não encontrei em nenhuma outra cidade do mundo tão maravilhosa sensação de arte. A luz é uma coisa prodigiosa; parece de ouro e de cristal»¹³¹ – e Coimbra pela sua arquitetura e paisagem humana – «A cidade interessa-me na sua arquitetura, nas suas mulheres, que dão uma sensação de esfinges, orientais, bíblicas, tema que requer uma composição pictural»¹³².

De acordo com Juan Bonet, a estadia do pintor em Portugal na segunda metade do ano de 1922, terá inspirado as obras *Ventana sobre Portugal* (imagem 12), *La Rúa de Portugal* (imagem 13) e *Marineros de Nazaré*¹³³.

Em *Ventana sobre Portugal*, ou *La pecera*, ligeiramente à direita do centro e a ocupar cerca de um terço da composição, uma superfície lisa e geométrica, talvez uma mesa, suporta um aquário esférico, que contém três peixes. Em segundo plano, uma janela dá a ver uma paisagem urbana deserta, composta por construções geométricas piramidais, onde não se identificam figuras humanas. Nesta composição, sobressaem os tons azulados, com alguns apontamentos rosáceos (nos telhados, na mesa) e cor de laranja (os peixes). As construções têm tonalidades que vão do branco ao cinzento-azulado, e só se distinguem do céu devido aos contornos geométricos. Estes contornos são extremamente diluídos, ao ponto de se apagarem elementos arquitetónicos da paisagem urbana, como as janelas e as portas, restando apenas as paredes e os telhados. Este tipo de figuração geométrica contrasta apenas com os contornos dos peixes e dos topos de duas palmeiras, mas ainda assim é visível através do aquário – a água não dilui em nenhum grau a geometrização das construções.

¹³¹ Anónimo, «O pintor Vasquez Diaz conta ao “Diário de Lisboa” as suas impressões de Portugal», 5.

¹³² Falcão Machado, «Exposição de pintura Vazquez Diaz», *O Despertar: Bi-Semanário Republicano*, 17 de fevereiro de 1923, 2.

¹³³ Sáez Delgado, «Suroeste: El universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936)».

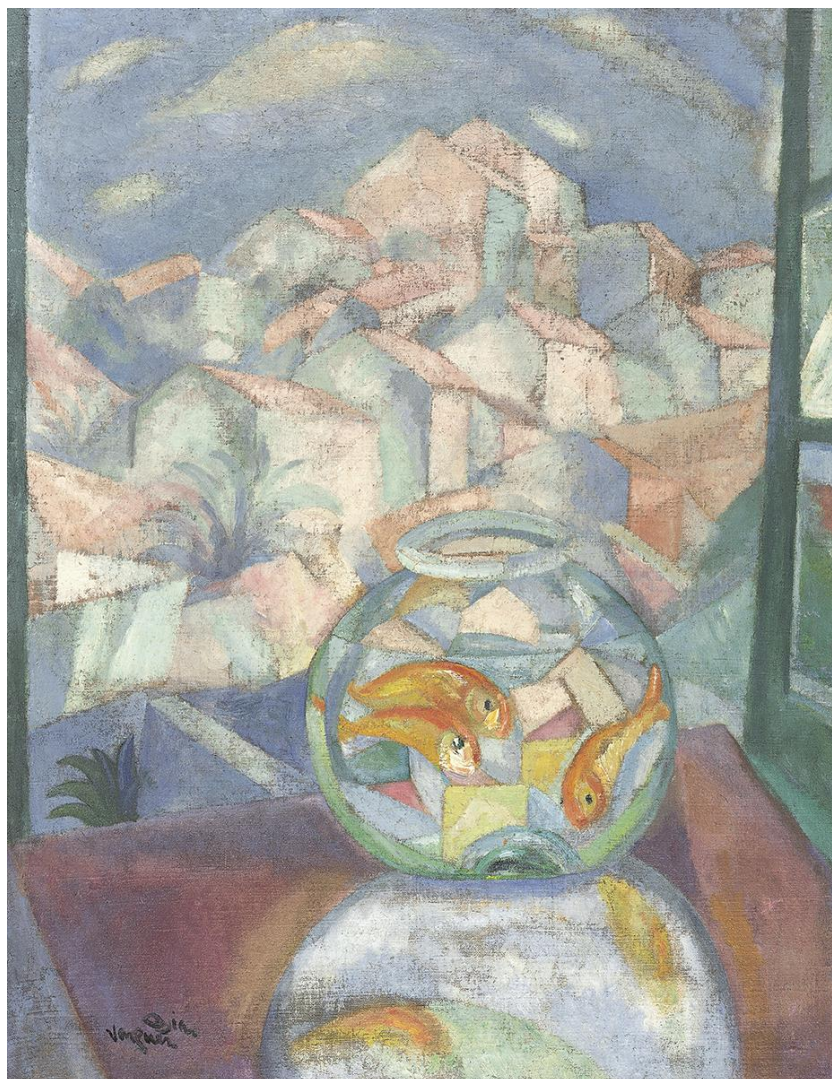


Imagem 12 – Daniel Vázquez Díaz, *Ventana sobre Portugal* ou *La pecera* (c.1922-1923). Fonte: Colección BBVA España. URL: <https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/p00162-ventana-sobre-portugal/>

A diluição entre céu e paisagem urbana, através de uma continuidade cromática e diluição de contornos, acentua-se em outro óleo sobre tela: *La rúa de Portugal*. No primeiro plano, que ocupa o terço inferior da composição, algumas varinas, que estão de costas para o observador, atravessam uma escadaria carregando canastras e cerâmica no topo da cabeça. Reconhece-se, assim, a paisagem humana de cidades do norte de Portugal. É uma composição muito semelhante à anterior, no sentido em que o segundo plano é composto por uma paisagem urbana totalmente geometrizada que apenas se distingue do céu pelos contornos arquitetónicos. No entanto, diríamos que *La rúa de Portugal* apresenta uma geometrização ainda mais acentuada, como exemplificam as linhas da

palmeira, elemento outra vez presente. Aqui surgem, de novo, embora mais apagados que em *Ventana sobre Portugal*, os tons azulados, brancos, e alguns apontamentos cor de laranja. É, principalmente, nas vestes das varinas que surge a maior variedade de tonalidades, composta por verde, azulão, laranja e castanho.



Imagem 13 – Daniel Vázquez Díaz, *La rúa de Portugal* (c.1922-1923). Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/rua-portugal>

As composições que o pintor criou depois de visitar Portugal refletem uma nova experimentação plástica e formal quando comparadas com obras da sua fase de tendência «españolista», como por exemplo, *La muerte del torero* (imagem 14). Neste óleo sobre tela, no primeiro plano, uma mulher chora sobre o corpo de um toureiro jazente no leito. No centro da composição, treze homens prestam homenagem ao defunto, incluindo um

padre que dá a extrema-unção. Em último plano, uma janela deixa entrever um pequeno apontamento de paisagem urbana, constituído por alguns casarios brancos sobre um monte verde e um céu azul. A pintura apresenta um contraste tonal simétrico que parte da diagonal da composição: a linha horizontal que constitui o segundo plano é marcada por tonalidades muito sombrias (os fatos das figuras masculinas que vão do negro ao cinzento-escuro, e um castanho, e o vestido vermelho escuro e xaile negro da mulher), enquanto o primeiro e o último plano introduzem – no canto inferior esquerdo e no canto superior direito, respetivamente – o branco que, no caso do leito do defunto, chega a ser ofuscante quando agrupado com a palidez do corpo e o capote de toureiro amarelo e verde acetinado. Este contraste é repetido, em dimensões inferiores, com os dois chapéus claros segurados pelos dois homens que se encontram nas pontas do aglomerado.



Imagem 14 – Daniel Vázquez Díaz, *Dolor/La muerte del torero* (c.1912), óleo sobre tela. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/muerte-torero>

De acordo com Berruguete del Ojo, esta pintura reúne todas as possibilidades estéticas experimentadas pelo pintor até ao momento, como a influência de El Greco (1541-1614) na composição e o decorativismo de Puvis de Chavannes (1824-1898), mas também a experimentação formal que se seguiria, através da tímida arquitetura sintetizada que antevê pela janela – a separação entre o interior doméstico e a paisagem urbana que será levada ao extremo em *Ventana sobre Portugal* ¹³⁴.

Para a autora, as obras realizadas após (ou durante) a visita do pintor a Portugal, surpreendem do ponto de vista temático, dado o interesse pela paisagem urbana, que era um género pouco praticado anteriormente (se excluirmos as experiências parisienses, numa linguagem muito distante). Em *La rúa de Portugal*, a autora destaca o brilho e a claridade inéditos nas suas tonalidades, que

*es un canto a la luz y a los ritmos propios de una ciudad en movimiento. Diagonales, líneas angulosas, planos en zigzag y facetaciones que se acercan, incluso, al vibracionismo de Barradas y al planismo de Lagar pero, muy especialmente, al simultaneismo de Robert Delaunay.*¹³⁵

Mais sossegados são *Muros de Coimbra* (que não conseguimos aqui reproduzir) e *Ventana sobre Portugal*, de que existem várias versões, onde arquitetura se acumula em cubos, rompendo totalmente com a perspetiva:

*En ambas la imagen queda organizada en su estructuración volumétrica y cromática y existe un interés especial por la luz, que proviene directamente de los mismos planos de color. El resultado son imágenes ejecutadas en función de un ritmo que es quien lo rige todo. Estas vistas parecen verdaderas escenografías de teatro de paisajes acartonados. El pintor nunca rompe definitivamente con la figuración porque su visión viene determinada por la sensación percibida frente a cada particular escenario. Para ello hace uso de ciertos registros formales de la vanguardia, en concreto del cubismo, que se ve obligado a asumir para llegar a una esencialidad y a un estructuralismo de aliento clásico en sus composiciones.*¹³⁶

¹³⁴ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

¹³⁵ Berruguete del Ojo, 332.

¹³⁶ Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», 2010, 332.

Ainda segundo Berruguete del Ojo, foi a partir do encontro com as experimentações de Robert Delaunay no País Basco em 1916, que a produção de Vázquez Díaz sofreu uma mudança no sentido de uma depuração baseada na procura do equilíbrio entre a simplificação formal e uma nova qualidade cromática. Por outras palavras, para a autora, foi através dessa relação que o pintor acentuou a sua compreensão das relações modernas entre a cor e a forma, «*el propio sentido del uso libre del color; la capacidad de abordar la composición en ritmos formales, y entendió cómo la simplificación esquemática de las figuras contribuía a reforzar el sentido plástico del conjunto de la tela*»¹³⁷.

O casal Delaunay tinha estado em Portugal entre 1915 e 1917, interrompendo temporariamente a sua estadia entre abril e setembro de 1916¹³⁸, deslocando-se para Vigo para prevenir um possível recrutamento de Robert na I Guerra Mundial e beneficiando da neutralidade de Espanha. Vázquez Díaz publicou uma coletânea de artigos escritos para a revista madrilenha *ABC*, onde recorda esse verão de 1916, passado no País Basco, na companhia do casal Delaunay:

*Corrían los años de la primera Guerra Mundial, hacia el año 1916 cuando le encuentro (Robert) en Fuenterrabía con su mujer, Sonia, y el pequeño Charlot, instalados en una pequeña casa marinera, en el barrio de pescadores. (...) Durante ese tiempo nos veíamos diariamente y paseábamos por los verdes campos los días de sol, prometiéndonos continuar nuestras charlas a mi regreso a Madrid el año 1918*¹³⁹.

Em Portugal desde maio de 1915, Robert e Sonia Delaunay, encontraram alguns dos poetas e artistas envolvidos na apresentação da revista *Orpheu*, como Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e José Pacheco¹⁴⁰. Os Delaunay reencontraram ainda

¹³⁷ Eugenio Carmona, «La Generación del 14, entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926) (Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, 63) citado por Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 141.

¹³⁸ Regressados a Portugal, os Delaunay instalam-se em Valença do Minho, onde passaram o inverno desse ano, com uma curta estadia em Monção. Fundação Calouste Gulbenkian, ed., *Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Viana Amadeo de Souza-Cardoso José Pacheco Almada Negreiros* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972).

¹³⁹ Daniel Vázquez Díaz, «Roberto Delaunay (ABC, 12-8-1962)», em *Mis Artículos en «ABC»* (Madrid: Iberico Europea, 1974), 207.

¹⁴⁰ Joana Cunha Leal, «A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta», em *O Círculo Delaunay*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM, 2015), 38.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), que já conheciam da sua estadia parisiense e que estava em Manhufe desde o verão de 1914¹⁴¹. No final da primavera de 1915, o casal instalou-se com Eduardo Viana em Vila do Conde, na casa que batizaram de *La Simultanée*¹⁴².

Foi a partir deste (re)encontro dos Delaunay com os artistas e poetas portugueses que nasceu a *Corporation Nouvelle*¹⁴³: constituída pelo próprio casal, por Viana (que teve um papel maior), Amadeo e Almada, a associação pretendia organizar exposições de arte itinerantes (as *Expositions Mouvantes*) e editar álbuns-catálogo coletivos de artes plásticas e poesia, prevendo ainda a colaboração dos poetas Guillaume Apollinaire (1880-1918) e Blaise Cendrars (1887-1961) e do pintor russo Wladimir Baranoff-Rossiné (1888-1944)¹⁴⁴.

Os trabalhos reunidos para a preparação do primeiro álbum da *Corporation*, que nunca chegou a ser publicado¹⁴⁵, comprovam o foco internacional do projeto e, simultaneamente, expressam uma «especificidade» ou uma «aproximação ao local», através da inserção de paisagens/arquiteturas (vejam-se as submissões de Amadeo para o primeiro álbum), objetos e elementos locais, e de modos de produção e reprodução populares, como são exemplos a utilização da técnica do *pochoir*¹⁴⁶ e o projeto de Sonia Delaunay para um painel de azulejos (nunca realizado) para a fachada da capela da Misericórdia de Valença do Minho¹⁴⁷.

Segundo Joana Cunha Leal, essa «especificidade local» é

¹⁴¹ Leal, «A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta».

¹⁴² Leal, 38.

¹⁴³ Segundo a autora, “apesar dos vários materiais gráficos associados ao álbum e às «Expositions Mouvantes» estarem datados de 1916, não restam muitas dúvidas de que as orientações gerais do projeto da «Corporation Nouvelle» ficaram definidas na passagem dos Delaunay por Lisboa no final da Primavera de 1915”. Leal, «A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta», 41.

¹⁴⁴ Leal.

¹⁴⁵ O insucesso do projeto não se deveu tanto aos obstáculos criados pela guerra, como a dificuldade de transporte de matérias-primas ou a entrada de Portugal no conflito, mas sim ao “esfriamento das relações (dos Delaunay) com os amigos portugueses e da programação de uma inesperada ação de propaganda oficial de arte francesa em Barcelona para 1917”. Leal, 50.

¹⁴⁶ Técnica de estampagem comum na arte popular, que consiste na utilização de escantilhões pintados à mão e reproduzidos em inúmeras bases, o que permite aumentar a escala de produção. Leal, «A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta».

¹⁴⁷ França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 47.

(...) ampliada para além da dimensão identitária, conquistando desse modo uma conotação simbólica transferível e partilhável. Por outras palavras, estes artistas referenciam os seus locais de produção inscrevendo-os no imaginário primitivista partilhado pelas vanguardas artísticas internacionais¹⁴⁸.

Neste sentido, é possível imaginar que Vázquez Díaz tenha “conhecido” Portugal indiretamente vários anos antes de visitar o país, através do seu encontro com os Delaunay em 1916. Por exemplo, vemos possíveis diálogos entre *La gran Portuguesa* de Robert Delaunay (imagem 15) e *La rúa de Portugal* (imagem 13) de Vázquez Díaz, especificamente na temática escolhida: a paisagem urbana e humana do norte português. De acordo com Javier Tusell, esta associação entre vanguardismo e o elemento popular não era novidade no seio da geração vanguardista espanhola, que desde um primeiro momento, se ocupou com os temas da paisagem natural e da figura humana enquanto elementos definidores da realidade nacional¹⁴⁹. O que há de inédito na produção artística de Daniel Vázquez Díaz depois de conhecer, pessoalmente, os Delaunay, Portugal, e Portugal “visto” pelos Delaunay, é o interesse do nosso pintor pela paisagem urbana, que lhe serviu de meio para desenvolver uma experimentação temática e formal totalmente nova.



Imagem 15 – Robert Delaunay, *La gran Portuguesa* (1916), óleo e cera sobre tela. Fonte: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. URL: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delaunay-robert/portuguesa-gran-portuguesa>

¹⁴⁸ Leal, «A pousada dos ciganos, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920».

¹⁴⁹ Tusell, «A circunstância histórica da vanguarda plástica espanhola (1907-1936)», 59.

Capítulo II: O Estado Novo e a Espanha franquista: a diplomacia cultural de Vázquez Díaz

II.1. Exposição do *Poema del Descubrimiento* no Secretariado da Propaganda Nacional (1941)

A 18 de janeiro de 1941¹⁵⁰, Daniel Vázquez Díaz inaugurou no Secretariado da Propaganda Nacional, a convite do governo português¹⁵¹, uma exposição de desenhos, esboços e cartões referentes à pintura mural pintada *a fresco* e terminada onze anos antes no Mosteiro de La Rábida, em Nerva, na província de Huelva, a sua terra natal¹⁵².

A pintura *a fresco* diz respeito a uma pintura executada sobre um revestimento mural fresco (reboco). Os componentes do revestimento são a cal aérea e uma carga inerte, que pode ser areia, pó de mármore, pó de tijolo, pozolana ou uma mistura dos mesmos. A pintura *a fresco* também pode ser executada sobre um revestimento de estuque de cal e gesso (reboco). Assim que o reboco está suficientemente duro, sem estar seco, são-lhe aplicados pigmentos exclusivamente inorgânicos, em suspensão na água e sem qualquer ligando¹⁵³.

Este conjunto mural que adorna as paredes de um anexo de 90 m² acrescentado ao mosteiro entre os séculos XVIII e XIX¹⁵⁴, foi concebido com o propósito de representar e

¹⁵⁰ Anónimo, «O pintor Vasquez Diaz vai expor no estudio do SPN os esbocetos da decoração de La Rabida», *Diário de Lisboa*, 15 de janeiro de 1941.

¹⁵¹ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 574.

¹⁵² A pintura mural foi inaugurada, simbolicamente, a 12 de outubro de 1930, no “Dia da Raça” (atualmente “Dia da Hispanidade”), que comemora a chegada de Cristóvão Colombo à América em 1492. Benjamin Weil e Maria José Salazar, *Retratos: Esencia y Expresión – Obras Maestras del Siglo XX Procedentes de la Colección de Jaime Botín*, ed. Begoña Guerrica Echevarría (Santander: Fundación Botín, 2018).

¹⁵³ Joaquim Inácio Caetano, «A pintura a fresco e as suas características técnicas. O caso dos exemplares dos séculos XV e XVI no norte de Portugal e sua conservação», *Revista de Guimarães* 111 (2001).

¹⁵⁴ A Academia de Bellas Artes de San Fernando e a Academia de la Historia estiveram perto de cancelar o projeto de Vázquez Díaz em La Rábida, por considerarem a pintura mural uma profanação de uma construção histórica com uma “*una pintura caprichosa, geométrica y disparatada*”. Ángel Benito, «Los frescos de La Rábida», em *Poema del Descubrimiento: Los bocetos de Santa Maria de la Rábida*, ed. Juan Pedro Aladro Durán (Madrid: Cinterco, D.L., 1990).

enaltecer a “epopeia” da expansão marítima espanhola para o continente americano, dando enfoque à estadia de Cristóvão Colombo nesse mosteiro.

A mesma exposição tinha sido realizada no *Ministerio de Asuntos Exteriores* espanhol, a 12 de outubro de 1940¹⁵⁵, como comemoração do primeiro decénio da conclusão dos frescos, já com o seu título definitivo: *El Poema del Descubrimiento*.

Dos cinco painéis que ainda hoje podem ser visitados no Mosteiro de La Rábida, o primeiro, situado no topo do pórtico da sala, é intitulado *El navegante y el monje* (imagem 16). A composição é extremamente simples: um monge¹⁵⁶, no lado direito, recebe o “navegador” (Colombo), no lado esquerdo, e ambos assumem proporções monumentalizadas; entre os dois, surge uma figura menor que segura um pássaro na mão direita e que, por se movimentar no mesmo sentido que “Colombo”, poderá representar um outro tripulante que o terá acompanhado na viagem até ao mosteiro¹⁵⁷. O fundo da composição é totalmente abstrato, e o único apontamento espacial é dado pelo vão da porta de onde surge o monge. O interior da construção arquitetónica será o Mosteiro de La Rábida. As tonalidades desta pintura mural são pouco vivas: o navegador tem uma veste em tons de ocre, a figura do meio em azul, e o monge em cinzento, mas sobre todas estas tonalidades jaz um filtro gris. Sem ser as pernas, as mãos e os rostos, os corpos das figuras são escondidos pelas vestes hirtas e geométricas. A receção é calorosa, monge e navegador inclinam-se um para o outro, de braços e pernas fletidas, quase num abraço, e as expressões são solenes.

¹⁵⁵ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 574.

¹⁵⁶ Que seria Juan Pérez. Enrique Azcoaga, *Vázquez Díaz: Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas*, 1982.

¹⁵⁷ De acordo com o catálogo de 1982, a figura representa Diego, filho de Colombo. Azcoaga.



Imagem 16 – Daniel Vázquez Díaz, *El navegante y el monje*, primeiro painel do *Poema del Descubrimiento* (1930), Mosteiro de La Rábida. Fonte: Monasterio de La Rábida. URL: <https://www.monasteriodelarabida.com/galeria.php>

No interior da sala, a leitura dos painéis deve iniciar-se na parede da janela e continuar no sentido dos ponteiros do relógio – de acordo com a sequência aceite atualmente, incluindo no folheto distribuído pelo próprio mosteiro¹⁵⁸. Encontramos, então, o segundo painel: *El pensamiento del navegante* (anteriormente *Noches de inspiración*) (imagem 17). No lado direito do primeiro plano da composição, Colombo surge de costas, mas uma rotação ligeira do seu corpo revela o seu perfil. Olha em frente, para o mar. O local já não é abstrato, a ação passa-se numa praia. No lado direito vemos duas embarcações. A composição está enquadrada numa fórmula cenográfica, com um arco que se abre sobre a paisagem, que é interrompida pela janela. A coroar as esquinas do arco, encontramos

¹⁵⁸ Outra sequência foi sugerida, mas não pareceu prevalecer: 1) *El navegante y el monje*; 2) *Las conferencias*; 3) *Los heroicos hijos de Palos de Moguer*; 4) *Las naves*; 5) *El pensamiento del navegante*. Azcoaga.

duas figuras angelicais (masculina no lado esquerdo e feminina no lado direito). Estes corpos nus são volumétricos, distantes do natural. As tonalidades mantêm-se azuladas e grises. Colombo tem a mesma veste em tons de ocre. O tom da composição, é como indica o seu título (o atual e o prévio), de reflexão.



Imagem 17 – Daniel Vázquez Díaz, *El pensamiento del navegante*, segundo painel do *Poema del Descubrimiento* (1930), Mosteiro de La Rábida. Fonte: Huelva Información. URL: https://www.huelvainformacion.es/huelva/frescos-Vazquez-Diaz-Rabida_0_1467153635.html

O terceiro painél (imagem 18). intitula-se *Las conferencias* (anteriormente, *Los oyentes de Colón e Intimidades del inspirado*). O painel é mais complexo, tem mais figuras e mais apontamentos arquitetónicos: arcadas, pilares, vãos, reconhece-se claramente que é o mosteiro de La Rábida que Vázquez Díaz conheceu, com as paredes de tonalidades laranja e amarela que ainda se mantêm até hoje. Observamos três figuras sentadas no lado esquerdo com três figuras em pé atrás de si, e três figuras sentadas no lado direito, quatro atrás destas em pé, e Colombo em pé no centro da composição, de frente para o espetador, a erguer a mão direita. É uma composição contida, onde todas as personagens estão estáticas, e Colombo parece comunicar através do simples gesto. Os corpos são, mais uma vez, construídos através da sobreposição de volumes geométricos.

Há uma introdução de cores novas, mas ainda com tonalidades pálidas, e as vestes são todas cinzentas – tendo em conta que, na pintura *a fresco*, o branco é conseguido através do uso da cal, que é um dos principais constituintes do reboco sobre o qual se aplicam os pigmentos¹⁵⁹, podemos supor que o pintor tenha escolhido o cinzento por lhe permitir trabalhar com uma maior escala de tonalidades do que o branco.



Imagem 18 – Daniel Vázquez Díaz, *Las Conferencias*, terceiro painel do *Poema del Descubrimiento* (1930), Mosteiro de La Rábida. Fonte: Huelva Información. URL: https://www.huelvainformacion.es/huelva/frescos-Vazquez-Diaz-Rabida_0_1467153635.html

Los heroicos hijos de Moguer (que teria sido *Marineros de Palos*) é o quarto painel (imagem 19). A composição apresenta várias figuras, cerca de 30, amontoadas em primeiro plano, que se afastam do mosteiro com cordas e remos, claramente em direção das embarcações em que vão partir. O ritmo dinâmico sugerido pelos seus gestos contrasta

¹⁵⁹ António João Cruz, «Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes», *Conservar Património*, n.º 6 (dezembro de 2007).

com a quietude da igreja em segundo plano¹⁶⁰, representada através de uma arquitetura simplificada, que foi reduzida à expressão mínima e essencial das suas formas geométricas.



Imagem 19 – Daniel Vázquez Díaz, *Los heroicos hijos de Moguer*, quarto painel do *Poema del Descubrimiento* (1930), Mosteiro de La Rábida. Fonte: Huelva Información. URL: https://www.huelvainformacion.es/huelva/frescos-Vazquez-Diaz-Rabida_0_1467153635.html

Por fim, o quinto painel foi designado *La salida de las naves* (previamente *Avante*)¹⁶¹ (imagem 20). Em primeiro plano, vemos várias figuras a despedir-se das embarcações (*Pinta*, *Niña* e *Santa María*) que abandonam o porto de Palos de Moguer. Algumas mães choram e os homens, que ficam, estão de costas para o observador a acenar para os navios, e a cena desenvolve-se com um ritmo em crescendo marcado pela inclinação dos seus braços. Em segundo plano, vê-se um aglomerado de casas, mais uma vez cubiformes, que

¹⁶⁰ Segundo a autora, está representada a Igreja de *San Jorge de Palos*. Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

¹⁶¹ Benito, «Los frescos de La Rábida», 51.

representaria a região de La Rábida. Ao centro desta composição, uma figura, que parece ser Colombo (pelo cabelo e pela cor ocre da roupa) coloca um braço sobre o ombro de um monge (talvez o mesmo que o recebeu?) enquanto observam a partida de uma das embarcações.



Imagem 20 – Daniel Vázquez Díaz, *La salida de las naves*, quinto painel do *Poema del Descubrimiento* (1930), Mosteiro de La Rábida. Fonte: Huelva Información. URL: https://www.huelvainformacion.es/huelva/frescos-Vazquez-Diaz-Rabida_0_1467153635.html

Através de composições gradualmente mais complexas, estes cinco painéis narram uma história: 1) a chegada de Colombo ao Mosteiro de La Rábida; 2) a reflexão do navegador acerca do desconhecido que se prepara para enfrentar; 3) a preparação da viagem; 4) a mobilização das populações próximas do mosteiro (Palos de la Frontera e Moguer); e 5) a partida das embarcações para a sua travessia do Atlântico.

Na inauguração lisboeta, estiveram presentes, entre outros, o Chefe de Estado Óscar Carmona (1869-1951), o diretor do Secretariado da Propaganda Nacional António Ferro (1895-1956), e o Ministro da Educação Nacional Mário de Figueiredo (1890-1969) (imagem 21), sendo a exposição posteriormente visitada pelo Chefe do Governo António

de Oliveira Salazar (1889-1970) que, segundo um periódico espanhol, «*tuvo frases de encomio para la obra, tan hispánica, del pintor*»¹⁶².



Imagem 21 – O chefe do Estado e o Ministro da Educação (Nacional) quando inauguraram a exposição do pintor andaluz Vázquez Díaz, no SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) (1941). Estão identificados com numeração: 1 – Armando Boaventura; 2 – “Senhora Vázquez Díaz” (Eva Aggerholm); 3 – Vázquez Díaz; 4 – Mário de Figueiredo; 5 – Silva Monteiro; 6 – Óscar Carmona; 7 – António Ferro; 8 – José Alvelos; 9 – Manuel Falcão. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=8193278>

O catálogo da exposição, intitulado *O Poema do Descobrimento; desenhos, esboços e cartões para as grandes pinturas murais realizadas a fresco por Daniel Vázquez Díaz no histórico Mosteiro de la Rábida (Ano de 1930)* é da autoria de José Francés¹⁶³, que já vimos surgir enquanto figura mediadora da presença de Vázquez Díaz em Portugal desde a organização da participação dos “humoristas” espanhóis no *III Salão de Humoristas portugueses*, passando depois pela organização das exposições individuais do pintor em

¹⁶² Anónimo, “La exposición de Vázquez Díaz visitada por Oliveira Salazar”, *Heraldo de Zamora*, 4 de fevereiro de 1941, 1.

¹⁶³ José Francés, *O Poema do Descobrimento; desenhos, esboços e cartões para as grandes pinturas murais realizadas a fresco por Daniel Vázquez Díaz* (Lisboa: Estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional, 1941).

1923. O catálogo permite conhecer o vastíssimo espólio que constituiu a exposição, classificado em três categorias.

A primeira categoria, intitulada «Obras expostas», diz respeito aos desenhos que serviram de estudos preparatórios para a pintura mural de La Rábida. Este conjunto engloba esboços realizados a lápis «plúmbeo» (de chumbo), carvão, nogalina (corante que se dilui em água e produz uma cor de noz), aguarela e têmpera, sobre folhas de cadernos de notas e cartões. Muitos dos desenhos eram destinados a servir de modelos à realização de estampas. Alguns destes esboços seriam propriedade do Estado espanhol, tendo sido adquiridos para integrar o *Museo de Arte Moderno*, e do «Conselho Superior de Missões – Relações Culturais», enquanto outros seriam propriedade privada de figuras integradas nos círculos diplomáticos e culturais espanhóis. Seguem-se os seus títulos e descrições:

A povoação de Palos de Moguez (desenho para estampa) (n.1) (lapso no título, seria Palos de Moguer); *La Rábida (desenho para estampa)* (n.2); *Igreja de S. Jorge e a fonte – Lápis plumbeo* (n.3); *Primeiras linhas para o pórtico «El navegante y el Monge»* (n.4); *Folhas do caderno de notas* (n.5); *Folhas do caderno de notas* (n.6); *Desenho da Caravela ancorada em Sevilha* (n.7); *Detalhe de uma porta para o painel «Las Conferencias»* (n.8); *Primeiro estudo para os monges de «Las Conferencias»* (n.10); *Estudo de vestuário para «Las Conferencias» (Adquirido pelo Estado espanhol para o Museu de Arte Moderna)* (n.11); *Estudo para os leigos «Las Conferencias» – Lápis plumbeo* (n.12); *Primeiras linhas para o painel de «Las Conferencias» e a mão do Navegante, eixo fundamental da composição* (n.13); *Primeiras linhas para o painel «Heroicos hijos de Palos y de Moguez»* (n.14); *O Noviço do painel «Las Conferencias» – Lápis plumbeo* (n.15); *O Navegante figura central do painel «Las Conferencias»* (n.16); *Primeiras linhas para a cabeça de Colombo, do painel «El pensamiento del Navegante»* (n.17); *O leigo do painel «Las Conferencias» (propriedade do Conselho Superior de Missões – Relações Culturais)* (n.18); *O leigo (propriedade de D. Fernando J. de Larra)* (n.19); *Estudo de duas cabeças de monges para «Las Conferencias»* (n.20); *Um monge de «Las Conferencias» (propriedade de D. José María Alfaro)* (n.21); *Esbôço a côr do painel «Las Naves» – Tempera* (n.22); *Cabeça do marinheiro da boca aberta (propriedade de D. José Francés)* (n.23); *Esbôço dos marinheiros – Lápis plumbeo* (n.24); *Primeiras linhas para o ritmo dos braços ao alto do painel «Las Naves» (propriedade de D. Rodolfo Barón)* (n.25); *Esbôço* (n.26); *Esbôço para as Mães do painel «Las Naves»* (n.27); *Estudo*

para as Mães – Carvão (n.28); Jorge cabeça para «Las Naves» – Lápis plumbeo (n.29); O homem do chapéu «Las Naves» – Lápis plumbeo (n.30); Cabeça para «Las Naves» – Lápis plumbeo. Propriedade de Mr. Guinard (n.31); O homem de perfil – Lápis plumbeo. Propriedade de D. Manuel Prieto Ledesma (n.32); Um primeiro esbôço para a Mãe do painel «Las Naves» (propriedade de D. Victor de la Serna) (n.33); Grupo de três cabeças para os marinheiros – nogalina (n.34); Cabeça para «Las Naves» – Lápis plumbeo (n.35); Perfil de Pinzon para o painel «Heroicos hijos de Palos» (n.36); Cabeça de Pinzon para o painel «Heroicos hijos de Palos» (n.37); Perfil de marinheiro do painel «Heroicos hijos de Palos» (n.38); Composição de «Los Marineros» (adquirido pelo Estado espanhol para o Museu de Arte Moderna) (n.39); O marinheiro da âncora (adquirido pelo Estado espanhol para o Museu de Arte Moderna) (n.40); Desenho ao natural do painel «Las Conferencias» (n.41); Desenho ao natural do painel «Heroicos hijos de Palos y de Moguez» (n.42); Desenho ao natural do painel «Las Naves» (n.43); Pequena nota de côr para o painel «Las Conferencias» (aguarela) (n.44).

Na segunda categoria, «Óleos», constam peças de óleo sobre tela que apontam para as pesquisas formais e temáticas que o pintor terá feito no processo de preparação para a realização do *Poema del Descubrimiento*. Assim, encontramos telas cujo tema central incide no ambiente circundante do Mosteiro de La Rábida e da Igreja de São Jorge em Palos de la Frontera, mas também estudos para as figuras dos monges. Mais uma vez, assinalam-se obras que seriam propriedade privada e do Estado espanhol:

O Mosteiro e o rio sagrado (propriedade de D. Maria Tereza de Bouza) (n.45); A Igreja de Santa Maria de La Rábida e o Cristo histórico (adquirido pelo Estado Espanhol) (n.46); Igreja de São Jorge em Palos (n.47); A minha janela La Rábida (n.48); O Mosteiro entre palmeiras (n.49); «La palmera y el pino monumental» (n.50); Palos e a igreja (n.51); A paisagem (n.52); O monge (n.53); O monge (n.54); A pousada das almas (n.55).

A última categoria, «Fotografias», remete, não só, para reproduções de pormenores dos frescos executados em La Rábida, mas também para fotografias de algumas obras que Vázquez Díaz pretendia incluir na sua série *Hombres de mi tiempo*¹⁶⁴:

¹⁶⁴ Entre novembro de 1911 e junho de 1914, Vázquez Díaz publicou, na *Mundial Magazine*, um total de 14 retratos a lápis de personalidades da cultura, na sua maioria, escritores hispano-americanos. Os retratos foram acompanhados por textos biográficos dos retratados, escritos por Rubén Darío. Vázquez Díaz quis reunir todos esses desenhos numa única publicação e, em meados dos anos 50, contando com mais de uma centena destas “cabeças”, publicadas já em inúmeros periódicos, começou a preparar a edição de um livro

«*El pensamiento del Navegante*» (fresco) (n.56); «*Heroicos hijos de Palos y de Moguez*» (fresco) (n.57); «*Las Conferencias*» (lado esquerdo) (fresco) (n.58); «*Las Conferencias*» (lado direito) (fresco) (n.59); «*Las Naves*» (lado esquerdo) (fresco) (n.60); «*Las Naves*» (lado direito) (fresco) (n.61); *Fragmento dos marinheiros do painel «Heroicos hijos de Palos y de Moguez»* (fresco) (n.62); *Manuel Falla (Desenhos originais da série «Hombres de mi tiempo»)* (n.63); *Mulher da Vasconia (Desenhos originais da série «Hombres de mi tiempo»)* (n.64); *O Professor D. Elias Tormo (Desenhos originais da série «Hombres de mi tiempo»)* (n.65); *O toureiro «Frascuelo»(Desenhos originais da série «Hombres de mi tiempo»)* (n.66).

Embora não seja mencionado no catálogo da exposição, junto aos esboços e estudos preparatórios da obra concluída em La Rábida, Vázquez Díaz transportou para o Secretariado da Propaganda Nacional reproduções do retrato de Ignacio Zuloaga (1932) (imagem 22) e do retrato da mãe do artista (1929) (imagem 23)¹⁶⁵. Estes dois retratos, separados por cerca de três anos, têm composições muito semelhantes: em primeiro plano, as figuras, retratadas da cabeça aos joelhos, encontram-se sentadas numa cadeira de madeira; as cadeiras apresentam uma ligeira rotação a três quartos, direcionando o olhar das figuras para fora da composição; a figuração humana contrasta com os segundos planos totalmente geométricos e, no caso do retrato de Zuloaga, o fundo é inteiramente abstrato.

intitulado *Hombres de mi tiempo*, com prólogo de Azorín e Eugenio d'Ors. O projeto nunca se concretizou, e o texto de Azorín foi publicado pela primeira vez na *Exposición Homenaje a Vázquez Díaz*, realizada no *Palacio de Bibliotecas y Museos* em Madrid, entre 4 e 30 de junho de 1953. Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 89.

¹⁶⁵ Fotografias datadas de 17 de janeiro de 1941, data provável de inauguração da exposição à imprensa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Imagem 22 – Fotografia de Retrato de (Ignacio) Zuloaga, por Vázquez Díaz, que está exposto no SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) (1941). Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=8193276>



Imagem 23 – Fotografia de *Retrato da mãe do artista* (1941). Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Para além disso, na entrevista que deu ao *Diário de Lisboa* publicada a 15 de janeiro de 1941, Vázquez Díaz informou que, na exposição lisboeta, o visitante podia encontrar reproduções de outros quadros, como *Las cuadrillas de Frascuelo*, *Lagartijo y Mazzantini* (imagem 24) – uma homenagem explícita a *Las Meninas* de Velázquez, onde cerca de vinte toureiros pousam em frente a um espelho sob um fundo escurecido –, o retrato de “Currito” Reys, “El Conquistador” (que estaria no Museu de Bogotá), e “Manequins de Museu antigo” (que estaria, no momento, na Exposição Internacional de Veneza)¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Anónimo, “O pintor Vasquez Diaz (sic) vai expor no estudio do SPN os esbocetos da decoração de La Rabida (sic)”, *Diário de Lisboa*, 15 de janeiro de 1941, 4.



Imagem 24 – Daniel Vázquez Díaz, *Las cuadrillas de Frascuelo, Lagartijo y Mazzantini* (1936-1938), óleo sobre tela. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cuadrillas-frascuelo-lagartijo-mazzantini>

Na mesma entrevista dada ao *Diário de Lisboa*, Daniel Vázquez Díaz foi apresentado ao público português como um «pintor grande entre os grandes de Espanha, (que) andou muito por França mas nunca deixou de ser um artista espanhol, com todas as qualidades da raça, com audácias peninsulares de descobridor». O leitor foi lembrado da exposição do pintor em Lisboa no ano de 1923, um evento que trouxe «tal novidade que em torno dele logo se agruparam quase todos os consagrados de hoje, que então eram, para algumas pessoas, apenas os “rapazes” da *Contemporânea* (...)». Regressado a Espanha e pintados

os «muros históricos» de La Rábida com «o relato gráfico, expressionista, da empresa de Colombo, que de ali partiu para a aventura da América», Vázquez Díaz quis expor em Madrid os «numerosos estudos prévios» realizados «para conhecimento dos que não puderam ir (...) vê-los (...) em La Rábida»¹⁶⁷.

Segundo o *Diário de Lisboa*, Vázquez Díaz afirmou querer «estudar a epopeia marítima dos portugueses e pintar alguns dos seus passos, como em La Rábida pint(ou) os de Colombo»¹⁶⁸. Para além disso, o pintor manifestou o desejo de pintar os retratos de algumas figuras portuguesas, como Óscar Carmona, Oliveira Salazar, Cardeal Manuel Cerejeira (1888-1977) e Reynaldo dos Santos (1880-1970), e incluí-los na sua série *Hombres de mi tiempo*, que contaria também com o retrato de Guerra Junqueiro, que o pintor data de 1924. Segundo a mesma publicação, Óscar Carmona terá aceitado o convite para inaugurar a exposição e para posar para Vázquez Díaz, no dia 15 de janeiro de 1941.

Do retrato de Óscar Carmona conserva-se um desenho a lápis e um estudo a óleo inacabado¹⁶⁹, assim como uma fotografia do momento em que o retratado pousou para o artista¹⁷⁰. O retrato de Reynaldo dos Santos¹⁷¹, hoje na Coleção Rafael Botí, em Madrid, seria enviado para a *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1945.

O mesmo artigo informa ainda que José Francés, «que da pintura portuguesa se tem ocupado nas revistas espanholas como nosso amigo que é», viria a Lisboa «para falar da obra de Vázquez Díaz». No dia 5 de fevereiro, José Francés¹⁷² deu uma conferência no estúdio do SPN (imagem 25), sob a presidência do sub-secretário da Educação Nacional¹⁷³, antes de encerrar a exposição de Vázquez Díaz¹⁷⁴:

¹⁶⁷ Anónimo, «O pintor Vasquez Diaz vai expor no estudio do SPN os esbocetos da decoração de La Rabida», 4.

¹⁶⁸ Anónimo, 4.

¹⁶⁹ Reproduzido em Francisco Garfias, *Vida y obra de Daniel Vazquez Diaz* (Madrid: Iberico Europea, 1972).

¹⁷⁰ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia».

¹⁷¹ Reproduzido em Juan Manuel Bonet, «Portugal-España 1900-1936: Artes Plásticas», em *Suroeste. Relaciones literarias e artisticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, ed. Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010), 54.

¹⁷² Que tinha tido uma viagem acidentada até Lisboa. Anónimo, «De Madrid a Lisboa. José Francés conta-nos as peripecias duma acidentada viagem de avião», *Diário de Lisboa*, 1 de fevereiro de 1941.

¹⁷³ Anónimo, «Conferencias», *Diário de Lisboa*, 5 de fevereiro de 1941.

¹⁷⁴ Anónimo, «A obra de Vasquez Diaz apreciada por José Francés», *Diário de Lisboa*, 2 de fevereiro de 1941.

*Depois de amistosas saudações a Portugal, entrelaçando sintéticos e inteligentes comentários sobre escritores dos dois países ibéricos, (Francés) terminou a sua colorida oração com uma análise à pintura de Vasquez Diaz e o voto de que a península dos heróicos navegadores de outrora se lance em voos pelo infinito, perpetuando a glória dos dois povos amigos*¹⁷⁵.



Imagem 25 – Fotografia O escritor espanhol José Francés fazendo a sua conferência sobre a obra de Vasquez Diaz, no SPN (Secretariado de Propaganda Nacional). Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo. URL: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=8193405>

Dois dias depois, sob a presidência de Reynaldo dos Santos, realizou-se um banquete de homenagem a Vázquez Díaz¹⁷⁶, cujas inscrições foram aceites no estúdio do SPN e na *Brasileira* do Chiado¹⁷⁷. Estiveram presentes elementos da embaixada de Espanha, professores do Instituto Espanhol de Lisboa, membros do SPN, e pintores e escritores portugueses¹⁷⁸, como Almada Negreiros, Eugénio Montes, Guilherme Filipe e António Ferro. No banquete, foi lida uma carta de Aquilino Ribeiro (1885-1963) defendendo a amizade hispano-lusitana e ibero-americana e, Vázquez Díaz, evocando a

¹⁷⁵ Diogo de Macedo, *Ocidente*, março de 1941, 446.

¹⁷⁶ Anónimo, «Figuras e factos», *Mundo Gráfico*, 15 de fevereiro de 1941.

¹⁷⁷ Anónimo, «A obra de Vasquez Diaz apreciada por José Francés».

¹⁷⁸ Anónimo, «Daniel Vazquez Diaz», *Diário de Lisboa*, 7 de fevereiro de 1941.

memória de José Pacheco, recordou a antiga camaradagem com Leal da Câmara. José Francés leu uma carta do diplomático argentino Edgardo Pérez Quesada (1883-1964), onde o autor defendeu a amizade peninsular e sul-americana¹⁷⁹.

II.1.1. Possíveis comparações com os *Painéis de São Vicente* e as *Tapeçarias de Pastrana*

No que diz respeito às apreciações estéticas que o conjunto mural de Vázquez Díaz recebeu na crítica espanhola, destacam-se, pela sua recorrência, as comparações que se estabelecem com os artistas do *Quattrocento* italiano¹⁸⁰. Outras comparações surgiram que aqui nos importam, nomeadamente a analogia que o 9º Marquês de Lozoya – Juan de Contreras e Lopez de Ayala (1893-1978) – estabeleceu entre os painéis de Vázquez Díaz e a obra atribuída a Nuno Gonçalves (século XV):

*Pero si las referencias al Quattrocento italiano son muchas, no son menos las que vinculan con los primitivos portugueses y, en concreto, con Nuno Gonçalves: Es admirable su gran decoración al fresco del Monasterio de La Rábida, en que los tipos de frailes, de navegantes y de hombres del pueblo, expresan el carácter de su mandato histórico y las cualidades permanentes de su raza con la fuerza de las tablas de Nuno Gonçalves o de los tapices de Pastrana*¹⁸¹.

Sabemos que, depois de visitar e expor em Lisboa, Coimbra e Porto em 1923, Vázquez Díaz regressou a Espanha com um álbum de fotografias e uma série de “cabeças” copiadas em visitas ao Museu Nacional de Arte Antiga, antigo Museu das Janelas Verdes. O próprio pintor relatou tais visitas, na companhia de Almada Negreiros¹⁸², e revelou a sua admiração por pintores portugueses como Grão Vasco

¹⁷⁹ Anónimo, «O banquete a Vazquez Diaz foi uma bela festa do espirito», *Diário de Lisboa*, 8 de fevereiro de 1941.

¹⁸⁰ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

¹⁸¹ Marquês de Lozoya, *Historia del Arte Hipánico*, 1ª, vol. 5 (Barcelona: Salvat Editores, 1949), 650.

¹⁸² Também foi nesta primeira visita a Portugal que Vázquez Díaz conheceu José Almada Negreiros, de quem desenhou uma efígie para a capa d’*A Scena do ódio*, texto publicado n’*A Contemporânea*, em janeiro de 1923. Almada Negreiros iria homenagear Vázquez Díaz na inauguração da sua exposição-apresentação em Madrid no dia 17 de junho de 1927: “*A la memoria de Juan Gris y a Picasso, Sunyer, Vázquez Díaz y*

(séculos XV-XVI)¹⁸³ e Nuno Gonçalves. Na entrevista dada à *Contemporânea* em novembro de 1922, questionado por Oliveira Mouta sobre os pintores portugueses consagrados, Vázquez Díaz respondeu «Ah! Um grande mestre: Nuno Gonçalves! Uma maravilha!»¹⁸⁴.

Nos anos 40, esses «pintores portugueses consagrados» passaram a ser nomeados «primitivos portugueses», e correspondiam, na historiografia da arte portuguesa, aos pintores que produziram em Portugal entre meados do século XV e meados do século XVI – é esse o período indicado no catálogo da exposição *Os Primitivos Portugueses*¹⁸⁵, inaugurada na Academia Nacional de Belas Artes em Lisboa, no âmbito das comemorações nacionais de 1940. No catálogo dessa exposição, da autoria de Reynaldo dos Santos, podemos ler:

*Para Portugal, este ciclo corresponde ao período áureo da dinastia de Avis e abrange os reinados de D. Afonso V, D. João II, D. Manuel I e D. João III. Tem uma unidade de espírito que lhe vem da unidade de tradição, influência e harmonia da evolução, o que permite separá-lo, sem violência nem artifício, do período subsequente (segunda metade do século XVI), dominado por outra estética, a italiana, e até por outro ambiente nacional*¹⁸⁶.

O autor do catálogo justifica a escolha do nome assumida pela historiografia:

(...) ser-se-ia mais exato designando este ciclo artístico pura e simplesmente «A pintura portuguesa dos meados do século XV aos meados do século XVI». Se adotámos, porém, o título (...) foi por comodidade de uma expressão, correntemente consagrada

Solana dedica esta exposición Almada”. Antonio Espina, «Almada Negreiros», *La Gaceta Literaria*, 1 de julho de 1927, 5.

¹⁸³ Berrugete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

¹⁸⁴ Mouta, «Ainda sobre Vasquez Diaz», 2.

¹⁸⁵ Exemplos de pintores citados no catálogo são: Álvaro Pires, Nuno Gonçalves (que domina o ciclo afonsino dos “primitivos”, correspondente ao terceiro quartel do século XV; o segundo ciclo corresponde ao último quartel do século XV), Francisco Henriques e Frei Carlos (artistas estrangeiros mas que “podem ser integrados na evolução da pintura quincentista nacional”), Cristóvão de Figueiredo, o Mestre do retábulo da Sé de Viseu, o Mestre do Sardoal, Montemor e Coimbra, Vasco Fernandes (Grão Vasco), Gregório Lopes, Garcia Fernandes, Gaspar Vaz, Luis João de Portugal e João Gonçalves. Reynaldo dos Santos, *Os primitivos portugueses*, ed. Academia Nacional de Belas Artes, 3ª (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1958), 13.

¹⁸⁶ Santos, 13.

*e adotada lá fora nos estudos dos primitivos franceses, alemães, austríacos, etc., (...)*¹⁸⁷.

Voltemos às comparações estabelecidas entre Vázquez Díaz e Nuno Gonçalves. Ángel Benito cita Vázquez Díaz através de uma fonte desconhecida:

*Un día, en compañía de Almada Negreiros, fui a recorrer los Museos (...). Admiré telas magníficas, vi Arte, más cuando llegué a la Sala de Nuno Gonçalves, ¡oh, amigo mío! Me sentí verdaderamente maravillado. Imposible legar una mayor herencia a una patria. Demoré los ojos en aquellas tablas. En ellas los deseé fijar para siempre. Fue la mayor lección de mi vida. Aprendí mucho, aprendí muchísimo, viendo los cuadros del Gran Vasco. Hay grandes artistas en el mundo, pero Nuno Gonçalves es el mayor de todos. ¡Es el artista máximo, es el más grande que he visto! Si no hubiera otras razones para volver a Portugal, de buen grado volvería una, cien, mil veces, sólo para admirar al gran maestro*¹⁸⁸.

A partir desta confissão do pintor, Benito quis abordar o tema das relações que podem encontrar-se entre os frescos de La Rábida e os *Painéis de São Vicente* (ou *Políptico de São Vicente*) e as *Tapeçarias de Pastrana*.

O *Políptico de São Vicente*¹⁸⁹ (imagem 26) é composto por seis painéis pintados em madeira de carvalho¹⁹⁰ que, sendo procedentes do Paço Patriarcal de São Vicente de Fora, estão hoje no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. O políptico é constituído por dois painéis centrais, maiores, o *Painel do Infante* e o *Painel do Arcebispo*, e quatro painéis menores e laterais, *Os frades*, *Os pescadores*, *Os cavaleiros* e *A relíquia*.

¹⁸⁷ Santos, 13.

¹⁸⁸ Ángel Benito, «Los frescos de La Rábida», em *Poema del Descubrimiento: Los bocetos de Santa Maria de la Rábida*, ed. Juan Pedro Aladro Durán (Madrid: Cinterco, D.L., 1990), 125.

¹⁸⁹ Os painéis não se encontravam no seu estado original quando Vázquez Díaz os conheceu em 1922. De facto, as tábuas deste conjunto têm sofrido repintes e alterações na sua composição desde os finais do século XV. Encontrados em 1883 em São Vicente de Fora, aí permaneceram até 1912, quando foram transferidos para o Museu Nacional de Arte Antiga. Em 1909 foram iniciados os trabalhos de restauro e conservação dos painéis por iniciativa de José de Figueiredo (presidente da Academia Real de Belas Artes e mais tarde diretor do Museu Nacional de Arte Antiga) e Luciano Freire (pintor e professor de Desenho na Academia Real de Belas Artes), uma intervenção que terminou na primavera de 1910, coincidindo com a publicação do estudo aprofundado dos painéis realizado por José de Figueiredo. Pedro Flor, *Nuno Gonçalves* (Lisboa: Instituto de História da Arte: Quidnovi, 2010).

¹⁹⁰ João Couto, *Nuno Gonçalves: o políptico de São Vicente* (Lisboa: Estúdios Cor, 1954).

Concretizados entre as décadas de 1460 e 1470¹⁹¹ em Lisboa¹⁹², Nuno Gonçalves recheou estes seis painéis com um total de 60 figuras: para além dos protagonistas dos primeiros planos (frade, penitente, dama, arcebispo, rei, príncipe, cavaleiro, eclesiástico), o pintor construiu um verdadeiro friso de meios corpos, bustos e cabeças, altamente pormenorizados.



Imagem 26 – Nuno Gonçalves, *Painéis de São Vicente* (c.1460-1470), óleo (?) e têmpera sobre madeira de carvalho. Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga. URL: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/paineis-de-sao-vicente>

O conjunto das *Tapeçarias de Pastrana*, formado por quatro tapeçarias distintas – *O desembarque em Arzila*, *O cerco a Arzila*, *O assalto a Arzila* e *A entrada em Tânger* (imagens 27 a 30)¹⁹³ –, representa a conquista das cidades marroquinas de Arzila e Tânger pelo rei português D. Afonso V (1432-1481), e terá sido executado no último quartel do século XV. Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo (1871-1937) visitaram a Colegiada de Pastrana em 1916, onde as tapeçarias se encontravam desde, pelo menos, o século

¹⁹¹ Flor, *Nuno Gonçalves*.

¹⁹² Não se sabe quem foi o patrono da obra, “mas a sigla *FII* no sapato do homem de joelhos no painel dito ‘do Infante’, aponta para D. Fernando, filho mais velho do 2º Duque de Bragança, como mandatário dos Painéis”. Teresa M. Schedel de Castello Branco, *Os painéis de S. Vicente de Fora e as Tapeçarias de Pastrana: fruto e espírito do humanismo* (Lisboa: Lisbon International Press, 2022), 13.

¹⁹³ Inês Filipa Meira Araújo, «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra» (Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012).

xvii¹⁹⁴. Dessa visita resultou a atribuição, por parte de Reynaldo dos Santos, dos cartões originários das tapeçarias à mão de Nuno Gonçalves – «Reconhece-se nesses panos maravilhosos o sentimento da composição e nas figuras essenciais o estilo dos retratos de Nuno Gonçalves»¹⁹⁵ –, uma hipótese que, entretanto, foi afastada pela historiografia da arte.



Imagem 27 – *Desembarque em Arzila* (último quartel do século XV), lã e seda, atribuído a uma oficina flamenga. Fonte: Inês Filipa Meira Araújo, «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra», 2012



Imagem 28 – *O cerco a Arzila* (último quartel do século XV), lã e seda, atribuído a uma oficina flamenga. Fonte: Inês Filipa Meira Araújo, «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra», 2012

¹⁹⁴ Miguel Ángel Aguilar, *A invenção da glória: D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*, ed. Museu Nacional de Arte Antiga e Ana de Castro Henriques (Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2010).

¹⁹⁵ Santos, *Os primitivos portugueses*, 19.



Imagem 29 – *O assalto a Arzila* (último quartel do século XV), lã e seda, atribuído a uma oficina flamenga. Fonte: Inês Filipa Meira Araújo, «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra», 2012



Imagem 30 – *A entrada em Tânger* (último quartel do século XV), lã e seda, atribuído a uma oficina flamenga. Fonte: Inês Filipa Meira Araújo, «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra», 2012

Para Teresa de Castello Branco¹⁹⁶, é possível que as tapeçarias sejam obra de um mestre flamengo, e alguns autores parecem apoiar essa hipótese. Pedro Flor sugere que as tapeçarias são da autoria do tecelão flamengo Pasquier Grenier (1447-1493)¹⁹⁷, e Miguel Aguilar defende que as mesmas foram produzidas nas oficinas de Tournai, Bélgica¹⁹⁸. Castello Branco e Flor discordam no que diz respeito à encomenda da obra: a autora defende que o seu patrono foi D. Fernando II, 1º Duque de Guimarães e 3º Duque de Bragança (1430-1483), enquanto Flor defende ter sido Afonso V. Segundo Castello Branco, «muitos autores admitem também a hipótese de as tapeçarias terem sido executadas a partir de cartões de Nuno Gonçalves, dadas as semelhanças plásticas e compositivas com a sua obra pictórica»¹⁹⁹.

Para Benito, a análise crítica comparativa entre os murais de La Rábida e os Painéis de Nuno Gonçalves não autoriza mais do que a denúncia de algumas semelhanças técnicas no tratamento dos rostos e dos corpos das figuras que, segundo o autor, partilham a dimensão escultórica que podemos encontrar nos murais de Vázquez Díaz. Para além disso, a relação entre os murais e as tapeçarias é descartada em primeira instância devido à atitude distinta que ambos os autores assumiram com a realização das obras. Na opinião do autor, as tapeçarias de Pastrana, que narram a tomada de Argila por Afonso V de Portugal em 1478, representam uma das primeiras tentativas de ilustração de um acontecimento contemporâneo através da arte da tapeçaria. Substituindo a escrita pela figuração, o papel do artista aproximou-se daquele do historiador, ao relatar, com uma quase total ausência de distância histórica, acontecimentos contemporâneos conhecidos por versões diretas.

No caso dos murais de La Rábida de Vázquez Díaz, Benito defende que não existiu o mesmo impulso de “fazer história”, mas sim a vontade de homenagear um feito histórico. Por outras palavras, o autor das tapeçarias procurou a verosimilhança histórica, enquanto Vázquez Díaz recriou de um modo «*poético, personal y moderno*» um episódio histórico: «(...) *en los murales de La Rábida, pese la ambientación histórica y al respeto*

¹⁹⁶ Castello Branco, *Os painéis de S. Vicente de Fora e as Tapeçarias de Pastrana: fruto e espírito do humanismo*.

¹⁹⁷ Flor, *Nuno Gonçalves*.

¹⁹⁸ Ángel Aguilar, *A invenção da glória: D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*.

¹⁹⁹ Flor, *Nuno Gonçalves*, 47.

por el asunto, Vázquez Díaz no ha pretendido ser un pintor verista: le bastó con no mentir en lo fundamental y recrear»²⁰⁰.

Ainda de acordo com o autor, as comparações entre os frescos de La Rábida e a obra de Nuno Gonçalves embora fracas, são, ainda assim, abundantes. Muitas vezes, as referências são mais literárias do que técnicas e, no fundo, o que manifestam, é o eco que os murais tiveram na crítica contemporânea. Benito cita o crítico de arte Manuel Siurot:

En el Cármine y en Santa M.^a Novella se han pintado frescos así. ¿Está uno en La Rábida o en Florencia? ¿Es Daniel Vázquez Díaz o es Masaccio el autor de aquellos frailes y de aquellas reuniones populares, o por ventura, han puesto allí sus manos Paolo Uccello, De la Francesca y Signorelli? ¿Es el cuatrocientos que se desliza suavemente por los muros, o es el arte nuevo de ahora el que triunfa allí?

Siurot antecipa, assim, a valorização da arte de Vázquez Díaz como uma síntese entre o novo e o velho que viria a consolidar-se na historiografia da arte espanhola, como veremos mais adiante. Concretiza-o quando diz: *«Vázquez Díaz ha tenido que hacer una obra del siglo XV, y lo consigue a la perfección; pero como su arte es personalísimo, pone en los frescos la inquietud pensativa de su alma, y resultan fundidos dos siglos en una sola emoción de belleza, el XV e el XX».*

Todavia, na nossa opinião, os argumentos de Benito são insuficientes para uma análise completa das dimensões da produção e receção dos murais realizados por Vázquez Díaz em La Rábida.

Sabemos que as cabeças das figuras representadas nos murais de La Rábida foram desenhadas a partir das populações reais das terras em seu redor, que Vázquez Díaz visitou a partir de 1927, na preparação para a execução da obra²⁰¹. Para além disso, como refere Berruguete del Ojo, o pintor visitou a Nazaré em 1928, onde *«(...) además de pintar algunos lienzos de barcas de pescadores, realiza numerosos apuntes a lápiz de estas bellas mujeres, pero también de marineros»²⁰²*. De acordo com a autora, a visita foi

²⁰⁰ Benito, «Los frescos de La Rábida», 133.

²⁰¹ Para uma descrição detalhada do processo de preparação e execução do conjunto mural em La Rábida, ver Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015.

²⁰² Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 369.

motivada por uma tentativa do pintor de captar a fisionomia destas populações litorais, e pode ser integrada no seu processo de preparação para o *Poema del Descubrimiento*.

A procura de fisionomias contemporâneas e conterrâneas para a representação da figura de Colombo, dos habitantes da região e dos monges, também baseados nos residentes do Mosteiro de La Rábida, contribuiu para o que vários autores descrevem como uma aproximação simbólica da narrativa dos murais ao presente (dos anos 1930):

*El pasado – en este caso verdaderamente histórico (...) – aparece en los murales de La Rábida no en el antesdeayer envejecido, sino en un ayer enormemente próximo. Entre la historia como ayer y la historia como anteayer media un abismo. Vázquez Díaz, a la hora irremediable de la nostalgia, no nos brinda por tanto una tribu humana, incapaz de vivir en la actualidad contingente, sino una estirpe viva, asumida de diferente manera por los individuos que pueblan su trabajo*²⁰³.

Segundo Enrique Azcoaga, mais do que representar a qualidade anedótica do episódio histórico da partida de La Rábida, os frescos de Vázquez Díaz procuraram transmitir um impulso intemporal de “descoberta”, onde a figura humana foi idealizada e mitologizada – «(...) tiene más de auciante reunión de gentes fértiles que de escena protagonizada por sujetos mercenários». É neste sentido que se torna pertinente colocar o conjunto mural de Vázquez Díaz em diálogo com os *Painéis de São Vicente* e as *Tapeçarias de Pastrana*.

Para Pedro Flor, o que os *Painéis de São Vicente* e as *Tapeçarias de Pastrana* têm em comum é um «significado correlativo e complemento direto», por procurarem fazer uma «coroação dos esforços da dinastia de Avis e de toda a nação portuguesa»²⁰⁴. No caso das tapeçarias, elas representam um «relato histórico da tomada de Arzila e Tânger», e os *Painéis de São Vicente*, uma «pintura devota» expressiva dos «mais altos valores da fé católica» da nação.

Seguindo ainda o autor, as figurações que encontramos no *Políptico de São Vicente*, «outrora na capela-mor da Sé de Lisboa, no lado da Epístola, e onde, desde sempre, foram objeto de culto», funcionaram como «modelo aglutinador das duas

²⁰³ Enrique Azcoaga, «Los murales de la Rábida», em *Vázquez Díaz: Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, mayo-julio 1982*, 1982, 20.

²⁰⁴ Flor, *Nuno Gonçalves*, 47.

tendências dominantes da arte do retrato em território nacional: o carácter informativo e propagandístico do estatuto social do representado e a sua integração muito próxima com as personagens pertencentes à dimensão do sagrado»²⁰⁵. Embora não encontremos retratos de santos nos painéis murais de Vázquez Díaz, tanto o destaque dado ao Mosteiro de La Rábida como as figuras angelicais que rodeiam “Colombo” no painel *El pensamiento del navegante*, conferem à personagem de Cristóvão Colombo um carácter de santidade e de predestinação.

Por outro lado, Flor destaca a «presença massiva de pessoas – como se de uma paisagem humana se tratasse» no *Políptico de São Vicente*, que representaria «o agradecimento eterno (pelos) triunfos militares, passados e futuros, na cruzada contra o infiel de Marrocos». Os painéis deveriam integrar-se, por isso, na tipologia de retratos de grupo, de cariz social, onde a «sucessão de rostos conhecidos na época em estreito relacionamento com outros do plano sobrenatural faz-nos pensar nessa tipologia que, entre outras vantagens, possuía a de enaltecer as qualidades físicas, morais e intelectuais dos retratados»²⁰⁶. Nesta linha de pensamento, podemos argumentar que, no *Poema del Descubrimiento*, a utilização de rostos reais para o desenho das figuras contribuiu não só para uma aproximação simbólica entre as conquistas representadas nos murais e o presente, como para uma transposição das qualidades morais das populações que protagonizaram a expansão para o atlântico (os *Heroicos hijos de Moguer*) para os seus “descendentes”, contemporâneos de Vázquez Díaz:

II.1.2. A instrumentalização do *Poema Del Descubrimiento*

As relações diplomáticas desenvolvidas entre Portugal e Espanha no século XX representam um campo de análise rico. Os acontecimentos abordados no nosso caso de estudo tiveram como pano de fundo não só a sucessão de diferentes regimes em ambos os países, como a eclosão da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Não obstante a neutralidade oficial de Portugal, ambos os conflitos

²⁰⁵ Flor, 41.

²⁰⁶ Flor, 83.

impactaram consideravelmente a trajetória da sua política exterior, especialmente no que toca às relações com o país vizinho. Segundo Bernardo Pereira, nos primeiros anos do Estado Novo, a diplomacia portuguesa estava extremamente isolada e procurava ganhar notoriedade no concerto das nações²⁰⁷. Este isolamento diplomático refletiu-se, na esfera cultural, numa política de “embaixadas artísticas” praticamente inexistente, ou seja, foram recebidas poucas exposições de artistas estrangeiros e organizadas poucas exposições de artistas portugueses no estrangeiro.

No caso das relações com Espanha, porém, o afastamento do novo governo português teve justificações muito mais concretas. Em Espanha, a legitimidade do regime da II República (1931-1939) era contestada à direita e à esquerda. À esquerda, os anarquistas, os sindicalistas, o Partido Comunista e algumas fações do Partido Socialista apostavam, a prazo, na revolução²⁰⁸. À direita, dominavam os receios que os movimentos autonómicos no País Basco, na Catalunha e na Galiza conduzissem ao separatismo, a Igreja temia o anticlericalismo e o CEDA, partido católico liderado por José María Gil-Robles (1898-1980) e principal força eleitoral de oposição, recusava-se a aceitar o regime republicano²⁰⁹.

A radicalização e a instabilidade cresciam durante a II República espanhola, e os acontecimentos eram seguidos pelo Estado Novo com enorme interesse e preocupação. Salazar desconfiava do governo republicano espanhol devido às suspeitas de apoios a exilados portugueses que conspiravam contra si, «alguns deles figuras de primeiro plano, como Afonso Costa, Jaime Cortesão, Moura Pinto, Jaime de Morais e Bernardino Machado»²¹⁰. As tensões entre os regimes vigentes nos dois países vizinhos manifestavam-se, sobretudo, através da imprensa. De acordo com Pereira,

Esta obsessão de Salazar pelo comunismo refletia na perfeição os receios e o estado de espírito das direitas europeias e da Igreja Católica, para quem comunismo era sinónimo de revolução, caos e ódio social. Já em finais de 1932, o papa Pio XI (...) transmitira ao embaixador de Portugal, Trindade Coelho, a

²⁰⁷ Bernardo Futscher Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)* (Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012), 54.

²⁰⁸ Pereira.

²⁰⁹ Pereira.

²¹⁰ Pereira, 28.

*sua convicção de que a 'propaganda bolchevique em Espanha (era) paga e prov(inha) diretamente de Moscovo' e advertira contra os perigos para Portugal dessa situação*²¹¹.

Outro fator que gerou a desconfiança de Salazar, para além das pretensões comunistas do país vizinho, dizia respeito às ideias federalistas e iberistas expressas por alguns intelectuais e políticos espanhóis, que eram constantemente referidas pelo embaixador de Portugal em Madrid, João de Melo Barreto (1873-1935):

*Apesar de muitos exageros, as desconfianças sobre as intenções de alguns políticos espanhóis relativamente a Portugal tinham certo fundamento. Algumas das principais figuras do regime republicano (...), acalentavam a esperança de fomentar uma uniformização dos regimes políticos nos dois países da Península. Em certos casos, iam mesmo mais longe, pensando que tal poderia ser o prelúdio de uma União Ibérica”*²¹².

Assim, esta Espanha republicana e governada à esquerda representava uma ameaça existencial, não apenas do regime, como da independência nacional portuguesa²¹³. Mais tarde, a vitória da coligação das direitas espanholas nas eleições de 19 de novembro de 1933 desanuviou as relações com Portugal. A aproximação começou, desde logo, com a substituição de Manuel Azaña (1880-1940), o principal chefe republicano deste período²¹⁴, por Alejandro Lerroux (1864-1949) na chefia do governo, em setembro de 1933. Em 1934, o governo de direita espanhol iniciou uma investigação parlamentar sobre o envolvimento de Azaña num esquema de fornecimento de armas aos rebeldes portugueses, o chamado «Caso Turquesa», numa tentativa de desacreditar o antigo líder republicano. A investigação, que continuou até julho de 1935, revelou

²¹¹ Pereira, 39.

²¹² Pereira, 29.

²¹³ Pereira, 29.

²¹⁴ Foi o seu desempenho enquanto Ministro da Guerra durante o primeiro governo republicano que o levou à Presidência do Governo em outubro de 1932 (até setembro de 1933). Depois da vitória da Frente Popular em fevereiro de 1936, Azaña regressou à chefia do Governo, de onde transitou para a Presidência da República, três meses antes do início da Guerra Civil. Enquanto adversário da situação em Portugal, ainda no cargo de Ministro da Guerra, Azaña ajudou os exilados portugueses e fez parte da conspiração de fornecimento de armas para a revolta de 24 de agosto de 1931. Em 1932 ainda não existiam provas dessas atividades conspirativas, mas as suspeitas já eram grandes por parte do Governo português, e “(...) esta situação de tensão perduraria até à queda do seu Governo e à designação de Alejandro Lerroux como primeiro-ministro em setembro de 1933, prelúdio da vitória das direitas nas eleições de novembro de 1933”²¹⁴. Pereira, 29.

efetivamente a cumplicidade de Azaña nas conspirações de exilados políticos portugueses contra o Estado Novo, e «a diligência com que o governo de direita espanhol promoveu o processo contra o líder republicano foi interpretada em Portugal como prova de boa-fé e proporcionou uma (...) aproximação entre os dois países (...)»²¹⁵.

Segundo Pereira, esta aproximação dos países ibéricos entre a vitória das direitas (1933) e a vitória da Frente Popular (1936) era «superficial e motivada apenas por razões oportunistas de solidariedade política e ideológica de parte a parte». O principal interessado era, segundo o autor, o governo espanhol de direita, «que via no regime de Salazar um sólido apoio perante a perigosa turbulência política e social no seu próprio país»²¹⁶. O Governo português, conhecendo e temendo essa instabilidade, que punha em questão a durabilidade da aproximação, alimentava ainda uma desconfiança em relação aos desígnios iberistas de Espanha.

Após as eleições nacionais espanholas de fevereiro de 1936, que deram a vitória à Frente Popular, uma aliança de partidos de amplo espectro ideológico que se opunha ao fascismo em ascensão²¹⁷, os dois governos tentaram manter a cordialidade no plano diplomático, mas, segundo Pereira,

*(...) esta (cordialidade) era cada vez mais desmentida pelas descrições catastrofistas da situação espanhola da imprensa portuguesa e pelas solidariedades políticas entre esquerdas e direitas de ambos os países. O diálogo político entre Governos atrofiava-se e as conspirações ganhavam terreno*²¹⁸.

A imprensa portuguesa relatava os acontecimentos do país vizinho em tom alarmista, de um país em «desordem e anarquia», sentimentos que eram reforçados não só pela Legação Portuguesa em Madrid, como por figuras que conspiravam contra o Governo espanhol junto da Embaixada portuguesa. Pereira resume o clima diplomático sentido na Península Ibérica, na segunda metade dos anos 30, da seguinte forma: «Não

²¹⁵ Pereira, 43.

²¹⁶ Pereira, 43.

²¹⁷ Desde 1934 que, por influência do Partido Comunista francês, se iniciara uma colaboração entre comunistas, socialistas e radicais espanhóis. Além disso, no verão de 1935, a União Soviética tinha adotado uma política de apoio à formação de “Frentes Populares” para o combate ao nazismo. As esquerdas que, juntas, venceram as eleições de 1936, representavam para Salazar, e para as direitas espanholas, o comunismo internacional sob o jugo de Moscovo. Mesmo com a desarticulação do PCP em setembro de 1935, Salazar mantinha-se receoso que o espírito “subversivo” de Espanha contagiasse Portugal, sem esquecer, claro, a ameaça do ideário iberista da esquerda espanhola²¹⁷. Pereira.

²¹⁸ Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, 66.

havia nada a fazer. (...) No ambiente radicalizado dos anos 30, não podiam subsistir na Península Ibérica dois regimes tão profundamente antagônicos, política e ideologicamente»²¹⁹.

Por outro lado, em 1938, a influência diplomática e militar da Itália e da Alemanha junto de Francisco Franco (1892-1975) e a implantação, através da crescente influência da Falange, de uma ideologia agressiva e expansionista, começavam a tornar-se motivo de preocupação para o regime português, que receava tais tendências imperialistas. Para além destas intenções internas, Salazar tinha ainda outras reticências em relação a Franco: havia o receio de que, iniciado um segundo conflito global, como tudo indicava em meados de 1938, Espanha seria “mais perigosa” do que durante a Grande Guerra (1914-1918), dada a forte influência alemã sobre o regime de Franco. Para a nossa investigação, é importante notar, como refere Bernardo Pereira, que:

Reveladoras das suas apreensões (Salazar), foram também as instruções que enviou pouco depois a António Ferro, recomendando-lhe a maior reserva acerca de eventuais projetos de intercâmbio cultural com o país vizinho, «sobretudo quando vemos desenvolverem-se em Espanha as mais extraordinárias ideias acerca de Portugal e da organização da Península Ibérica»²²⁰.

A 17 de julho de 1936, o golpe de estado liderado pelo general Franco deu início à Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O conflito teve repercussões imediatas em Portugal, mobilizando solidariedades tanto no lado dos apoiantes do Estado Novo como no da oposição. Salazar vigiou a situação atentamente, percebendo de imediato que o futuro do seu regime dependia do desfecho do conflito no país vizinho. A 5 de março de 1939, um novo golpe de estado resultou no fim do governo republicano de Juan Negrín (1892-1956), presidente do *Consejo de Ministros de la República*. A 17 de março de 1939, Salazar e Nicolás Franco (1891-1977) – o primeiro embaixador da ditadura de Franco em Portugal e irmão de Franco²²¹ – assinaram o Tratado de Não-Agressão entre Portugal e Espanha. A 27 de março foi decretado abrir fogo a todas as frentes espanholas, as tropas nacionalistas avançaram e exigiram a rendição das forças republicanas. A 28 de março, a

²¹⁹ Pereira, 72.

²²⁰ Pereira, 164.

²²¹ Em 1938, foi excluído do primeiro governo franquista e enviado para Lisboa, onde exerceu o cargo durante vinte anos. Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*.

Guerra Civil terminou e instaurou-se um novo sistema político em Espanha, a ditadura do general Francisco Franco²²².

Não obstante a ameaça que representava para a soberania portuguesa, a instauração de uma ditadura em Espanha foi, logicamente, uma vitória para o Estado Novo. Por outro lado, desde a sua tomada de posse em 1932, Salazar defendeu a importância da Aliança inglesa, por ele encarada como o principal apoio da política externa portuguesa. Esta opção pela Aliança inglesa «estava em harmonia com a visão de Portugal como um país de vocação colonial, atlântico e essencialmente isolado da Europa e tinha sólidos fundamentos na tradição diplomática portuguesa e na razão de Estado»²²³. No entanto, de acordo com Pereira, dadas as ambições de regeneração nacional e afirmação histórica do Estado Novo, era necessário minorar o que seria a tradicional posição subalterna de Portugal relativamente à Grã-Bretanha. Assim, houve desde o início uma intenção de valorização do papel português na Aliança:

*(...) a visão de Salazar, tal pressupunha duas coisas: primeira, que o país reunisse as suas próprias forças, para depender o menos possível de terceiros; segunda, que Portugal desenvolvesse uma política externa própria e, até certo ponto, autónoma, que ele tinha plena intenção de dirigir pessoalmente*²²⁴.

A contradição entre a postura ideológica do regime português, simpatizante com o país vizinho, e o seu alinhamento internacional, sempre atento ao seu aliado mais antigo, marcou toda a história do Estado Novo. Segundo Pereira, foi o cuidado constante de Salazar em equilibrar ideologia e estratégia, e a forma como esse equilíbrio foi conseguido, que explicam em boa parte a longevidade do regime: «O apoio internacional que conseguiu congrega por parte das potências anglo-saxónicas ao longo deste período foi um dos fatores que mais contribuíram para inviabilizar uma alternativa democrática ao Estado Novo»²²⁵.

²²² Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 439.

²²³ Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, 24.

²²⁴ Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*.

²²⁵ Pereira, 25.

Como propõe Javier Pérez Segura, os frescos de Vázquez Díaz em La Rábida representam um excelente exemplo de como os diferentes contextos sociais e políticos condicionam a receção de uma obra de arte:

*(...) nacido en tiempos del Directorio y impulsado por Alfonso XIII, en pocos años se sucederían una república (y exilio de ese mismo monarca), una guerra civil, una dictadura y, cuatro décadas más tarde, una democracia. Cada uno de estos períodos se planteó, antes o después, la necesidad de girar la cabeza hacia los frescos onubenses y expresar su propia opinión*²²⁶.

Entre a conclusão dos frescos (1930) e o início do conflito civil em Espanha, sucederam-se numerosas referências aos murais de La Rábida, onde abundaram os argumentos de exaltação do evento histórico representado e onde se manifestou a vontade de que o presente fosse capaz de repetir o protagonismo de Espanha no contexto internacional.

A primeira receção crítica que se produziu em torno do *Poema del Descubrimiento* foi de um claro teor republicano. Esta receção definiu-se pelas considerações quase exclusivamente estéticas, que se basearam na defesa da pintura mural como a expressão artística mais plenamente moderna²²⁷. A ênfase no aspeto muralista da obra servia aos argumentos da II República, nomeadamente pela defesa ideológica da dimensão social da arte e, por outro lado, promovia o tão desejado estreitamento das relações entre Espanha e a Hispano-América: «*Ya no es sólo la idea de hispanidad, que parecía reverdecer y que era defendida desde ambas orillas del océano, sino sobre todo la creciente influencia del muralismo mexicano en esos formatos monumentales (...)*»²²⁸.

Donde, os murais de Vázquez Díaz em La Rábida foram consagrados pela historiografia ainda no período republicano: em maio de 1933, celebrou-se uma exposição dedicada aos murais no *Museo de Arte Moderno*; no mesmo ano, Vázquez Díaz foi eleito professor na *Academia de San Fernando*, na cadeira de *Pintura y Composición Decorativa*; e em 1934 foi publicada uma monografia acerca dos murais da autoria de Victor de la Serna, cujo êxito motivou a organização de uma homenagem ao pintor, que

²²⁶ Pérez Segura, «Los murales de La Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)», 91.

²²⁷ Pérez Segura.

²²⁸ Pérez Segura, 93.

contou com alguns dos nomes mais destacados da arte e da cultura contemporâneas²²⁹. No entanto, importa considerar que os frescos de Vázquez Díaz se converteram na encarnação final dos ideais de “hispanidade” depois de terminada a Guerra Civil em Espanha e de ser instituído o regime encabeçado por Francisco Franco.

Segundo Berruguete del Ojo, em Espanha, o período do pós-guerra caracterizou-se por um ambiente de profunda crise económica e isolamento diplomático, causado pelas sanções estabelecidas por várias nações estrangeiras. Este contexto provocou mudanças notáveis no panorama artístico espanhol. Para além dos artistas que desapareceram, por exílio ou falecimento, os que permaneceram no país teriam de continuar o seu trabalho num ambiente em que, não só a atividade artística era tremendamente reduzida, como estava limitada, na sua grande maioria, à consolidação da imagem e dos valores ideológicos do novo regime²³⁰.

Esta domesticação e potencial instrumentalização da arte traduziu-se, nos primeiros anos do regime franquista, numa oposição radical às vanguardas, então culpadas pela suposta perda de identidade nacional, e numa recuperação e exaltação dos esplendores da tradição artística espanhola, ou seja, da pintura do Século de Ouro, acentuando o seu conteúdo religioso e a identificação do “hispânico” como característica singular e excepcional²³¹. Embora se reconhecessem, em alguns casos, os valores plásticos da arte considerada “moderna”, estes eram rejeitados enquanto transmissores dos valores culturais e ideológicos do regime: *«En el ámbito de la plástica, el arte pasa a ser un eficaz instrumento político del nuevo sistema. En el campo de la pintura se fomenta y aplude un retorno al clasicismo, al academicismo y a la pintura de paisaje y poco más»*²³².

Para a produção artística de Daniel Vázquez Díaz, esta conjuntura cultural traduziu-se na ressurgência do velho debate acerca do seu caráter “afrancesado” ou

²²⁹ Pérez Segura.

²³⁰ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 441.

²³¹ A autora cita Gil Fillol, que resume a distinção entre o gosto oficial das duas épocas: “*Un Alcalá Zamora o un Azaña podían inaugurar una Exposición de Pintura con las ‘pecheras de camisas’ de Cézanne, los ‘brazos largos’ de Gauguin o la ‘luz’ de Manet... Pero la Pintura de hoy para ponerse a tono con la ambición de la España de ahora habrá de ‘ambicionar’ las dulces ‘Concepciones’ de Murillo, los frailes blancos de Zurbarán, ‘las Meninas’, rodeadas de aire, de Velázquez y las ‘Majas’ señoriales de Goya. Cuadros de verdadera Historia que reflejen el ámbito nacional, ennoblezcan la ruta, iluminen el camino y ensanchen el espíritu como las armas de conquista ensanchan el imperio*”. Berruguete del Ojo, 446.

²³² Imaculada Julián, «Las artes plásticas del siglo XX en España», em *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001), 97.

insuficientemente espanhol, originado desde a sua estadia em Paris (1906-1918). Consequentemente, verificou-se um esforço ativo, por parte da crítica, de criar uma narrativa de superação desse passado vanguardista, reforçando o “espírito racial” espanhol da sua obra e a sua dívida estilística para com os “clássicos” – que abrangiam, no seu caso, não só a pintura do Século de Ouro como os “primitivos” italianos do *Quattrocento*. Segundo Berruguete del Ojo, o próprio pintor reivindicou para a sua obra em La Rábida os novos ideais de hispanidade que se queriam promover, e a proximidade com as tradições pictóricas hispânica e italiana²³³.

No âmbito da exposição do *Poema del Descubrimiento* celebrada no *Ministerio de Asuntos Exteriores* em 1940, José Francés, agora *Secretario de la Real Academia de Bellas Artes*, pronunciou uma conferência intitulada *Vázquez Díaz y su visión constructiva y patriótica*. No seu discurso, o crítico defendeu que Vázquez Díaz, através dos seus frescos, restituía à pintura toda a sua dignidade clássica, e recordou como, em Paris, o pintor soube refletir a nostalgia da sua pátria (recordemos a sua fase «espanholista»), «a través de un sentido de luminosidad moderna, muy contrario al exaltado impresionismo detonante»²³⁴.

Outros críticos assinalaram a essência clássica de Vázquez Díaz, simultaneamente moderna e devedora dos mestres de *Quattrocento*: Tomás Borrás (1891-1976) reconhecera no pintor «un clásico que despeja la marcha de la joven pintura de la era falangista» que não se deixou submergir nos «caleidoscopio de volúmenes que es el cubismo», continuando a tradição dos «cuatrocentistas italianos», de Giotto (1266-1337) e de Francisco de Zurbarán (1598-1664)²³⁵; e Cecilio Barberán (1899-1982) identificou no pintor o «exponente del arte nuevo sin que esto choque con el sentido español y clásico del arte», cuja depuração estética e linguagem geométrica remontavam aos «maestros del *Quattrocento*». Segundo Berruguete del Ojo, a receção do *Poema del Descubrimiento* começava a refletir uma «conciencia actual del arte, sin contraposición ni fisuras con la tradición que quería recuperarse»²³⁶. Luis Gil Fillo, na sua monografia de Vázquez Díaz publicada em 1947, resumiria bem esta consagração definitiva:

²³³ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 447.

²³⁴ Berruguete del Ojo, 448.

²³⁵ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 448.

²³⁶ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 454.

(...) parece ponerse fin a la vieja polémica entre lo viejo y lo nuevo, la vanguardia y la tradición, esos dos conceptos en origen, contradictorios y, en ese momento, tan complementarios. (...) En general, la crítica de arte durante el Franquismo destaca la profunda raíz española de la obra de Vázquez Díaz resaltando, como vemos, conceptos como el de 'raza' y de 'hispanidad'. La visita a su estudio la aprovechan algunos para hacer apología de los ideales del Franquismo: catolicismo, imperialismo, españolidad etc. ²³⁷

Em pouco tempo, os murais de Vázquez Díaz em La Rábida foram perfeitamente assimilados nas linhas que se procuravam para a estética do novo regime, que continuava, embora num tom distinto, a promover o aprofundamento das relações hispano-americanas, especialmente promovidas no âmbito da sua política exterior.²³⁸ A obra de La Rábida converte-se, assim,

*(...) en la encarnación más acabada de los ideales de la hispanidad pero también los de españolidad. La retórica de muchos intelectuales franquistas (en especial, los de Falange mientras ésta tuvo poder dentro del régimen) hizo el resto, y tiñó a menudo el arte de Vázquez Díaz con ese farragoso discurso racial plagado de alusiones al nacionalcatolicismo que dominase los primeros momentos de la Autarquía*²³⁹.

Para além disso, relembremos a ideia, atrás referida, da transfiguração de um relato histórico em mito, encontrada no *Poema del Descubrimiento*, promovida não só pela simplificação da narrativa histórica e das composições plásticas dos murais correspondentes, que são reduzidas ao essencial, como pela monumentalização anatómica das figuras representadas e respetivas expressões austeras e dignificadas – aproximando o conteúdo dos painéis de La Rábida ao que Pedro Flor encontra no *Político de São Vicente* e descreve como uma «narrativa icónica, na qual a ação é eliminada»²⁴⁰.

²³⁷ Berruguete del Ojo, 450.

²³⁸ Berruguete del Ojo, 452.

²³⁹ Berruguete del Ojo, 452.

²⁴⁰ Flor, *Nuno Gonçalves*, 79.

Em *Fascism, Modernism and Modernity*²⁴¹, Mark Antliff argumenta que as diferentes estéticas criadas no contexto dos regimes fascistas que surgiram no século XX podem caracterizar-se pela sua dimensão reconciliatória de aspetos da vanguarda artística e da tecnologia moderna com valores tradicionais, contrariando assim a contraposição que por vezes é imposta entre fascismo e vanguarda: «*The fascists' new politics has its roots not only in state-sanctioned cults and religious institutions but also in the cultural politics of avant-garde primitivismo*»²⁴². Segundo o autor, nos regimes fascistas verificou-se uma recuperação de valores específicos do passado, que seriam reativados para a construção de gerações futuras, mas com ideais de perfeição plenamente contemporâneos, dependentes da “modernidade”.

De acordo com Antliff, o mito constituiu um denominador comum nas estéticas modernistas e nas estéticas dos regimes fascistas do século XX – ao lado de conceitos como regeneração, vanguarda, religião secular e primitivismo. De acordo com o autor, implícito no conceito de mito, está o julgamento de um «presente decadente» que necessita de uma renovação cultural regeneradora. Recorrendo ao mito, num processo que o autor define como «conversão espiritual» e «transformação psicológica» do público, as ideologias fascistas podiam referir-se ao passado e ao futuro em simultâneo para exaltar essa necessidade de ação regeneradora.

Como demonstram Antliff e Patricia Leighton²⁴³, no contexto do modernismo, o primitivismo manifestou-se através da celebração e apropriação de traços da cultura de populações consideradas primitivas, “encontradas” dentro e fora da Europa e em diferentes épocas. O termo rejeita a agência individual, contingência histórica e a especificidade cultural dessas populações, conferindo-lhes uma “natureza intemporal”, por oposição à mutabilidade e desenvolvimento de outras culturas “civilizadas”. No caso das sociedades europeias “primitivas”²⁴⁴, incorruptas pela civilização ocidental, seriam idealizadas características como a simplicidade, a autenticidade e a religiosidade:

²⁴¹ Mark Antliff, «Fascism, Modernism and Modernity», *The Art Bulletin* 84, n.º 1 (março de 2002): 148–69.

²⁴² Antliff, 157.

²⁴³ Mark Antliff e Patricia Leighton, «Primitive», em *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson e Richard Shiff (Londres: The University of Chicago Press, 2003).

²⁴⁴ Os autores referem, como exemplo, a saída de Paul Gauguin de Paris para a Bretanha em meados da década de 1880, motivado pela procura das raízes medievais da sociedade ocidental, pressupondo uma rejeição da coevidade temporal da cultura bretã com a parisiense. Antliff e Leighton.

*Far from requiring a colonial other, modernists could as easily accommodate rural and urban peasants to primitivist categories of authenticity and outsiderhood, looking to folk art of the rural peasantry or popular art of the urban working class to lend greater authenticity to their own expressions of artistic and social criticism*²⁴⁵.

O conceito de “primitivo” acabado de introduzir é bastante distinto daquele que estaria subjacente ao uso do termo «primitivos portugueses», já que o segundo remete para a ideia de que os pintores que produziram em Portugal entre meados do século XV e meados do século XVI antecederam a vaga de “contaminação” de fórmulas pictóricas, vinda de Itália a partir da segunda metade do século XVI, que caracterizou o Renascimento. Estes “primitivos” seriam, portanto, mais “puramente” portugueses.

Antliff analisa as produções artísticas de alguns pintores italianos associados ao regime de Mussolini, que procuraram na estética «regionalista» de Cézanne um modelo para as suas próprias pesquisas no período de «regresso à ordem». Para o autor, a obra de Ardengo Soffici (1879-1964) é demonstrativa não só da dimensão reconciliatória do fascismo, entre vanguarda e tradição, como expressa um novo conceito, o de «regionalismo politizado», visto que, nas suas pinturas, é enaltecida a autenticidade e religiosidade dos camponeses e a sua harmonia com a natureza, uma essência folclórica “primitiva” que se opõe ao materialismo e aos valores corruptos do cosmopolitismo da sociedade burguesa.

Alguns paralelos podem ser estabelecidos entre Ardengo Soffici e Daniel Vázquez Díaz, para além do facto de que ambos transitaram, entre as primeiras duas décadas do século XX e o período entre guerras, de uma produção artística associada à vanguarda para um alinhamento ao movimento estético de «regresso à ordem». Tal como Soffici, Vázquez Díaz serviu-se da técnica do fresco para representar os seus pescadores e monges contemporâneos, sendo visto como um «primitivo» cuja arte sintetizava os valores intemporais de uma cultura rural folclórica com o modernismo herdeiro de Cézanne e a herança artística de Giotto.

Partindo dos conceitos introduzidos por Antliff, argumentamos que, mais do que celebrar um episódio histórico, nos painéis do *Poema del Descubrimiento*, Vázquez Díaz

²⁴⁵ Antliff e Leighton, 230.

procurou servir-se da ruralidade enquanto “código mítico”, inserindo-o numa estética primitivista. Ou seja, com a utilização de rostos contemporâneos e de uma estética plenamente moderna, o pintor procurou aproximar o conteúdo da narrativa representada ao presente histórico, atualizando o mito “primitivista” no seu presente. Assim, conferia à nação espanhola – representada pelos camponeses – as características “primitivas” de autenticidade, religiosidade, simplicidade e intemporalidade, totalmente alinhado com o que iria ser o projeto ideológico do Franquismo.

II.2. Exposição de *Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (1943)

A *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* esteve aberta ao público entre os dias 10 e 29 de novembro de 1943, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa. O evento foi uma iniciativa do governo espanhol e foi organizado pelo *Ministerio de Asuntos Exteriores e de Educación Nacional*²⁴⁶. Querendo apresentar em Lisboa o «conjunto mais variado e seletivo de arte espanhola contemporânea» produzida até ao momento, a organização do evento pretendeu contribuir para o «necessário estreitamento das relações culturais e o aprofundamento da mútua compreensão dos índoles dos dois povos peninsulares»²⁴⁷, cumprindo, assim, «um dos ditames da fraternidade peninsular»²⁴⁸.

²⁴⁶ Anónimo, «Exposição de arte espanhola», *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, dezembro de 1943.

²⁴⁷ Anónimo, 55.

²⁴⁸ Sociedade Nacional de Belas Artes, ed., *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* (Lisboa: Bertrand (Irmãos), LDA., 1943), s.p..

Foram apresentadas 85²⁴⁹ pinturas e 17 esculturas²⁵⁰. Vázquez Díaz expôs *Damas del Andévalo (Huelva)* (n.73), *Retrato de Zuloaga* (n.74) (imagem 22) – que já tinha sido apresentado na *Exposição do Poema do Descobrimento* no SPN dois anos antes – e *Retrato do Padre Sancho* (n.75). No catálogo, o pintor é erroneamente identificado como «Manuel» Vázquez Díaz. Para além disso, são indicadas as cidades natais de todos os artistas, e para o nosso pintor indicam «Nava» em vez de Nerva.

Desde o dia 25 de outubro de 1943 que Francisco Sanchéz Cantón (1891-1971), subdiretor do Museu do Prado, e o arquiteto Francisco Íñiguez Almech (1901-1982),

²⁴⁹ José Aguiar: *Rapariga à janela* (n.1) e *Retrato* (n.2); Fernando Álvarez de Sotomayor: *Retrato da filha do artista* (n.3), *Retrato da Sr.^a de Muñoz Aguilar* (n.4) e *Retrato da filha do Duque de Alba* (n.5); José Amat Pagés: *Calle Atlántida (Barcelona)* (n.6); Hermenegildo Anglada Camarasa: *Vendedeiras de romãs* (n.7) e “*Andares gitanos*” (n.8); Manuel Benedito: “*Capra Hispanica*” (n.9), *Flor de Sevilha* (n.10) e *Retrato de Conchita Piquer* (n.11); Ismael Blat: *Retrato* (n.12); José Campillo: *Pôrto de Barcelona* (n.13); Eduardo Chicharro: *Cabeça* (n.14); Maria Teresa Condeminas: *O Espêlho* (n.15); Rafael Durancamps: *A garrafa verde* (n.16); Mariano Fortuny y Madrazo: *Nú* (n.17); José Frau: *Paisagem ao entardecer* (n.18); Sebastián García Vazquez: *Pastoral* (n.19); José Gutierrez Solana: *A visita do Senhor Bispo* (n.20); Eugenio Hermoso: *Festa de aldeia* (n.21); Hipólito Hidalgo de Caviedes: *Retrato do pai do artista* (n.22); Fernando Labrada: *Paisagem* (n.23); Jenaro Lahuerta: *Retrato da mãe do artista* (n.24); Bonifacio Lázaro Lozano: *A Vénus de veludo* (n.25) e *Paisagem de Candelario* (n.26); Carmen R. de Legisima: *Retrato da irmã da artista* (n.27); Magdalena Leroux de Perez Comendador: *Ceia do Natal* (n.28) e *Família Chinesa* (n.29); Francisco Llorens: *A ria do Minho* (n.30) e *A praia de Sada* (n.31); Juan Luis López: *Mulheres na praia* (n.32); Francisco Marsá: *Natureza morta* (n.33); Enrique Martínez Cubells: *À hora da comida* (n.34); Eduardo Martínez Vazquez: *Neblina* (n.35) e *Pastores de Gredos* (n.36); Luis Masriera: *Natureza morta* (n.37) e *O almoço do adêlo* (n.38); Anselmo Miguel Nieto: *Nú* (n.39); Júlia Minguillón: *A escola da Doloresinhas* (n.40); Julio Moisés: *Retrato de senhora* (n.41); Luis Mosquera: *Natureza morta* (n.42); Victor Moya: *Vida interior* (n.43); Luis Muntané: *Nú* (n.44); Ricardo Navarro: *Quinta-Feira Santa em Espanha* (n.45); Francisco Nuñez Losada: *Paisagem de Liébana* (n.46); Jacint Olivé: *O Balears* (n.47); Benjamin Palencia: *Toledo* (n.48); Rafael Pellicer: *Vindima* (n.49); Rafael Peñuelas: *Tipos Leoneses* (n.50); Gregorio Prieto: *Taormina* (n.51); Pedro Pruna: *Nú* (n.52); Dario de Regoyos: *Galinheiro* (n.53); Manuel Ricart Serra: *Neblina* (n.54); Ramón Rogent: *Verão* (n.55); Marceliano Santa Maria: *Calle de Puenteadura* (n.56), *Pancorbo* (n.57) e *Salceda de Arlanzón* (n.58); José Maria Sert: *Biombo (de oito fôlhas)* (n.59); Joaquín Sorolla: *Retrato de Maria Guerrero* (n.60), *Retrato de Beruete* (n.61), *Crianças na praia* (n.62) e *A entrada das Barcas (Valência)* (n.63); Joaquín Sunyer: *Maria Dolores* (n.64); José Togores: *Nú* (n.65); Gregorio Toledo: *A Rapariga do colar* (n.66) e *À Varanda* (n.67); Joaquín Valverde: *Ontem* (n.68); Evaristo Valle: *Espigueiro* (n.69); Joaquín Vaquero: *Demolição* (n.70) e *Arrabalde* (n.71); Vázquez Aggerholm: *Costa de Malhorca* (n.72); Daniel Vázquez Díaz: *Damas del Andévalo (Huelva)* (n.73), *Retrato de Zuloaga* (n.74) e *Retrato do Padre Sancho* (n.75); Rosario Velasco: *Adão e Eva* (n.76); Eduardo Vicente: *Senhora de Biosca* (n.77); Antonio Vila Arrufat: *Intimidade* (n.78); Juan Vila Puig: *San Cugat del Vallés* (n.79); José Ramón Zaragoza: *Velhos Bretões* (n.80); Ramón Zubiaurre: *Marinheiro vasco* (n.81); Valentín Zubiaurre: *Versolaris* (n.82); Ignacio Zuloaga: *Torerillos de Pueblo* (n.83), *Montes de Catalayud* (n.84) e *Retrato do pai do artista* (n.85). Nenhuma das obras referidas está datada no catálogo. Sociedade Nacional de Belas Artes.

²⁵⁰ Luis Benedito: “*Capra Hispanica*” (n.1); Mariano Benlliure: *El Encierro* (n.2), *O Duque de Rivas* (n.3), *Señorita de Sangroniz* (n.4) e *Busto do escultor Teixeira Lopes* (n.5); José Capuz: *Nú* (n.6) e *Torso* (n.7); Josep Clará: *Cabeça de jovem* (n.8); Pablo Gargallo: *Homem* (n.9); Moisés de Huerta: *Piedade* (n.10); Mateo Inurria: *Torso* (n.11); Julio Antonio: *O Cabreiro* (n.12) e *O Mancebo* (n.13); Fructuoso Orduna: *O Generalíssimo Franco, Caudilho de Espanha* (n.14); Enrique Perez Comendador: *Busto de mulher* (n.15) e *Figura de mulher* (n.16); Margarida Sans Jordí: *A Rapariga do pássaro* (n.17). Nenhuma das obras referidas está datada no catálogo. Sociedade Nacional de Belas Artes.

Comissário-Geral do Património Artístico Nacional de Espanha, se encontravam em Lisboa, com o propósito de organizar uma exposição de arte espanhola contemporânea na SNBA²⁵¹. O *Diário de Lisboa*, informando os seus leitores desta visita, salientou a sua importância, ao tratar-se de um «notável acontecimento que dev(ia) interessar, profundamente, os meios plásticos e literários nacionais». No dia 26 de outubro, lia-se, nesse periódico, que a exposição deveria inaugurar-se a 1 ou 2 de novembro de 1943, «aproveitando-se a decoração habitual do palácio Barata Salgueiro». Seriam expostas cerca de 68 pinturas, quase todas de grandes dimensões, e 20 esculturas – números que, no caso da pintura, foram significativamente superados. Sobre a escolha de obras, o *Diário* informou os seus leitores que

(...) metade das obras pertence ao Museu de Arte Contemporânea, de Madrid. Entre outros, figuram Sorolla, com a sua visão deslumbrante de cor; Regoyos, moderníssimo, mas vincado de espanholismo; Zuloaga, o mago dos azuis; Sottomayor, de vibração goyesca; Benedicto, Moisés, Vázquez Díaz, e os catalães Togores, Sunyer, Frau, Vila Arrujat, Vila Puig, etc. As escolhas de Sevilha e de Valência, embora não tenham tantos trabalhos, são também mostradas ao público. Entre os escultores figuram Inurria, medalha de ouro em Espanha, ainda de sabor clássico, e o famoso Julio Antonio, de construtivismo realista²⁵².

A inauguração da *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* foi visitada por figuras dos mais altos cargos políticos: Óscar Carmona (Presidente da República), Nicolás Franco (embaixador de Espanha), Ministro da Educação Nacional, Ministro da Marinha, Ministro das Finanças, Conde Montefuerte (Ministro Conselheiro da Embaixada de Espanha), presidente da Câmara Municipal de Lisboa, D. João de Macedo (representante do governador civil), embaixador de Inglaterra, Ministro da Alemanha, Júlio Dantas (1876-1962) (presidente da Academia das Ciências), Reynaldo dos Santos (presidente da Academia de Belas Artes), toda a direção da SNBA, incluindo o seu presidente Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947), Alberto Peixoto e Cunha (vice-presidente da Assembleia Nacional), e altos funcionários da embaixada de Espanha como Jesús Suevos (1907-2001), Francisco Romero, para além de numerosos artistas e

²⁵¹ Anónimo, «A Exposição de Arte Espanhola inaugura-se, amanhã, na Sociedade de Belas Artes», *O Século*, 9 de novembro de 1943.

²⁵² Anónimo, «Uma exposição de arte moderna espanhola no palacio de Barata Salgueiro», *Diário de Lisboa*, 26 de outubro de 1943, 2ª edição, 5.

escritores. Nas palavras d' *O Século*, «tudo o que a cidade tem de mais representativo – artistas, escritores, diplomatas, políticos, jornalistas – compareceu na exposição, numa parada de fraques e lapelas floridas»²⁵³.

No seu discurso no dia da inauguração da exposição, Francisco Sánchez Cantón, junto do busto de Fructuoso Orduna (1893-1973) intitulado *Generalíssimo Franco, Caudilho de Espanha* (n.14), salientou o papel do certame na tentativa de «firmar ainda melhor a amizade luso-espanhola (...), enaltecendo aquele abraço espiritual das duas pátrias»²⁵⁴. O mesmo objetivo é referido pela *Revista Municipal* de Lisboa, que contextualizou a iniciativa da exposição «dentro do programa e intenções dos governos português e espanhol» continuando, assim, «a política de aproximação e amizade entre os dois países (...)»²⁵⁵. São referidas outras iniciativas que fizeram parte deste programa de aproximação, nomeadamente, a *Viagem pelo Tejo*²⁵⁶, e a criação do Lusitano – Expresso, um comboio rápido que faria o trajeto Lisboa – Madrid em 14 horas: «Todos estes acontecimentos serviram de pretexto para afirmação de maior apreço e amizade mútua entre portugueses e espanhóis, dentro da certeza de que são inconfundíveis as fronteiras que os separam»²⁵⁷.

Para esta exposição, e de forma que fossem mostradas, com a «maior exatidão, as tendências artísticas do período em questão», foram escolhidas, com poucas exceções, obras de artistas vivos e ativos no momento. As exceções dizem respeito a dois pintores – Joaquín Sorolla (1863-1923) e Darío de Regoyos (1857-1913) – e a dois escultores –

²⁵³ Anónimo, «O Sr. Presidente da República inaugurou a Exposição de Arte Moderna Espanhola», *O Século*, 11 de novembro de 1943, 2.

²⁵⁴ Anónimo, «O Chefe do Estado inaugurou a Exposição de Arte Espanhola», *Diário de Lisboa*, 10 de novembro de 1943, 2 edição, 4.

²⁵⁵ Anónimo, «Aproximação Luso-Espanhola», *Revista Municipal. Publicação Cultural da Camara Municipal de Lisboa*, 4º Trimestre de 1943, 63.

²⁵⁶ Refere-se à expedição concretizada por 12 estudantes universitários espanhóis que percorreram o Tejo em seis canoas, entre Toledo e Lisboa, numa distância total de 650 quilómetros. A expedição começou no dia 1 de outubro de 1943 e terminou a 17 de outubro, com uma receção no Palácio da Independência pelo comissário nacional da Mocidade Portuguesa. Anónimo, «De Toledo a Lisboa. Os estudantes espanhóis chegaram hoje a Abrantes», *Diário de Lisboa*, 13 de outubro de 1943, 7: Anónimo, «Pelo Tejo fora... Foram festivamente recebidos os estudantes espanhóis que vieram de Toledo navegando em canoas de borracha», *Diário de Lisboa*, 17 de outubro de 1943, 4.

²⁵⁷ Anónimo, «Aproximação Luso-Espanhola», 63.

Julio Antonio (1889-1919) e Mateo Inurria (1867-1924) –, e são justificadas pelo seu papel de «antecedentes gloriosos e explicação histórica de modalidades posteriores»²⁵⁸.

No catálogo da exposição, o panorama da arte espanhola é descrito como amplo e tão variado como o próprio «solo peninsular», revelando «dentro da sua multiformidade caracteres inconfundíveis, que exprimem a sensibilidade do nosso povo (espanhol)». Para o autor do prefácio deste catálogo, o panorama artístico espanhol demonstrava que até as obras dos mais artistas mais novos provavam que se tinha superado a «crise artística mundial, renovadora e violenta, de há um quarto de século, da qual, aliás, alguns espanhóis haviam de ser fatores decisivos»²⁵⁹. O leitor/visitante da exposição é desde logo advertido para o facto de que quaisquer lacunas que se possam sentir no conjunto de artistas, não resultam de «exclusivismos técnicos ou estéticos», mas sim por dificuldades de ordem prática. Verdade ou não, essas lacunas não escaparam à imprensa portuguesa:

*Tem-se notado que, tratando-se duma exposição de moderna pintura espanhola, Picasso aí não figura. Fomos encontrar a explicação desta ausência na entrevista que ontem o Sr. Sánchez Cantón concedeu ao crítico de arte Sr. Luiz Reis Santos, ao microfone da Emissora Nacional. Ei-la: os únicos quadros de Picasso que a Espanha possui, encontram-se no Museu de Barcelona. Tornou-se impossível remover certas dificuldades administrativas, e, só por isso, Picasso não se apresenta neste certame*²⁶⁰.

No entanto, para a realização da exposição em Lisboa, não só se abriram as portas «regularmente herméticas» do Museu Nacional de Arte Moderna de Madrid, como cederam quadros o 17º Duque de Alba (1878-1953), Julio Muñoz de Aguilar, o Chefe da Casa Civil de Francisco Franco, Cristobal de Castillo, Marquês de Lozoya, Luis Martínez-Feduchi (1901-1975) e Maria Bauzá de Rodriguez, e enviaram obras alguns artistas «que habitualmente não manda(va)m trabalhos seus às exposições»²⁶¹.

Voltando ao seu discurso de inauguração da exposição, Sánchez Cantón declarou que «alguns dos nomes que assinam as obras expostas, após o grande drama que há

²⁵⁸ Sociedade Nacional de Belas Artes, *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*, 5.

²⁵⁹ Sociedade Nacional de Belas Artes, 6.

²⁶⁰ Anónimo, «O Sr. Presidente da República inaugurou a Exposição de Arte Moderna Espanhola», 2.

²⁶¹ Sociedade Nacional de Belas Artes, *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*, 6.

poucos anos avassalou a Espanha, regressaram aos caminhos da arte». A pintura espanhola contemporânea tinha, assim, ultrapassado os «extremismos», agora totalmente ausentes em Espanha, mas subsistentes em França, e a «lição dessas escolas» havia servido para renovar a «tradição plástica castelhana», resultando numa prática artística caracterizada pela

*(...) procura substancial da ideia e um desenho vigoroso, considerando-se a cor um elemento secundário. Entre o realismo, o ímpeto das tintas, qualidades dominadoras de Goya, de que os primeiros contemporâneos são, no tempo e na maneira, continuadores diretos de Goya e um equilibrado modernismo dos últimos, de sabor castiço, se deve situar o ambiente da (...) exposição*²⁶².

Nas páginas d’*O Século*, «C.A.» elogiou a arte espanhola trazida a Lisboa, que, numa «época de confusão de valores, de maneiras velhas, que se pretendem novas, de impotências manifestas que se põem em bicos de pés; duma arte cada vez mais desumanizada e artificializada», onde se vê o «abandono quase sistemático do desenho e do canhestro manejo da paleta», surge como «uma vigorosa lição plástica de nítido sentido nacional, tradicionalista na experiência dos mestres e evolutiva dentro das modernas aquisições técnicas, documentando uma profunda e eloquente expressão racial». Nesta exposição, não se ouviria «o grito estrídulo e empolgante dos modernistas à maneira de Picasso», pois encontrar-se-ia uma «arte clássica sóbria, quanto possível achegada às lições dos maiores». Para o crítico, a exposição revelava os tais «aspetos multiformes de um espanholismo» já referidos, que expressavam uma «manifestação superior de pura arte (...) nas suas características singulares». As pinturas expostas seriam

*(...) cheias de carácter (e) seriedade da sua escola no requintado sabor pictural dos seus modelos humanos – gente de Espanha, na emoção de certos quadros íntimos, na poesia das paisagens e marinhas, a existência de um engenho racial que se prolonga da sucessão gloriosa de Velázquez, de Goya, de Murillo. Ali, mais do que geograficamente, está a Espanha, a dos «lienzos» de Goya, a do «siglo de oro» de Velázquez, e até, nos negros melancólicos de Solana, algo da de Ribera*²⁶³.

²⁶² Anónimo, «Uma exposição de arte moderna espanhola no palacio de Barata Salgueiro», 5.

²⁶³ C.A., «Inaugura-se hoje na Sociedade de Belas Artes a exposição da moderna arte espanhola», *O Século*, 10 de novembro de 1943, 2.

No mesmo texto, C.A. reflete sobre a possibilidade de existir, tal como esta exposição de arte espanhola veio mostrar, um «paralelismo correspondente a afirmar, substantivamente, uma escola, uma época, e uma soma de valores» em Portugal. Tal reflexão era, para o crítico, inexistente no meio português, o que representava um problema «gravíssimo», visto que «os críticos, como Pôncio Pilatos, lavam as mãos, denegando culpa ou intenção, à espera que a posteridade lavre o justo “*veridictum*”». Já outro redator anónimo, no mesmo periódico, propôs a realização de uma exposição de arte portuguesa contemporânea em Madrid²⁶⁴.

A exposição encerrou a 29 de novembro com uma sessão de homenagem aos artistas espanhóis que nela participaram²⁶⁵. Presidida pelo Conde de Montefuerte, estiveram presentes Armando de Lucena (1886-1975), Arnaldo Ressano Garcia, Eugenio Montez (diretor do Instituto de Espanha em Lisboa), António Couto, João Valério e Alfredo Cândido (1879-1960). Montez afirmou, no seu discurso, que a «pintura moderna mundial»²⁶⁶ tinha sido inspirada pela pintura espanhola e que, por outro lado, os «primitivos portugueses» teriam tido os seus continuadores nos artistas espanhóis. Concluiu com a afirmação da sua vontade de que «Portugal levasse a Espanha os valores mais representativos da sua arte», acontecimento sem o qual esta exposição na SNBA não completaria a sua missão. Ressano Garcia agradeceu às entidades espanholas e portuguesas «as facilidades concedidas para que o certame se realizasse», anunciando ainda «o convite feito pelo governo espanhol para se efetuar em Madrid idêntico exposição portuguesa», pensada para a primavera seguinte, e que já estaria a ser organizada. O Conde de Montefuerte encerrou o evento com agradecimentos pelo acolhimento português e anunciou a inauguração da mesma exposição na cidade do Porto²⁶⁷:

Dado o êxito obtido em Lisboa pela exposição, os ministérios dos Assuntos Exteriores e da Educação Nacional de Espanha não quiseram que o público

²⁶⁴ Anónimo, «À Exposição de Arte Espanhola em Lisboa poderíamos corresponder realizando em Madrid uma outra com idênticas características», *O Século*, 29 de novembro de 1943, 4.

²⁶⁵ Anónimo, «Exposição de Arte Espanhola», *Diário de Lisboa*, 27 de novembro de 1943, 2ª edição.

²⁶⁶ Anónimo, «Encerrou-se a Exposição de Arte Contemporânea Espanhola», *O Século*, 30 de novembro de 1943, 6.

²⁶⁷ Anónimo, «Encerrou-se a Exposição de Arte Contemporânea Espanhola».

*portuense deixasse de apreciar a variedade e riqueza da pintura e escultura modernas do país vizinho, ali representadas (...)*²⁶⁸.

No diário madrileno *ABC*, publicou-se um artigo de Marino Rico, seu correspondente em Lisboa, onde o crítico destacou as «*telas maestras*» que mais interesse tinham despertado no público português, entre as quais refere o *Retrato do Padre Sancho* (n.75) de Daniel Vázquez Díaz²⁶⁹.

II.3. Exposição de *Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (1943)

Entre os dias 14 de dezembro de 1943²⁷⁰ e 16 de janeiro de 1944²⁷¹, a *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* esteve patente no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. A exposição foi encerrada uma semana após o previsto.

No catálogo da exposição portuense, podemos ler:

*O bom acolhimento com que as autoridades, os artistas, a imprensa e o público de Portugal honraram a presente exposição e instâncias carinhosas a que não era lícito desatender, levaram os Ministérios dos Assuntos Exteriores e da Educação Nacional de Espanha a trasladar as pinturas e esculturas expostas no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, de Lisboa, para as formosas salas do Museu Nacional de Soares dos Reis. Corresponde-se assim à gentileza com que foi recebida esta nossa manifestação de amizade.*²⁷²

²⁶⁸ Anónimo, «O Século no Porto. Exposição de pintura e escultura espanholas», *O Século*, 14 de dezembro de 1943, 8.

²⁶⁹ As outras seriam *Torerillos de Pueblo* (n.83), de Ignacio Zuloaga, o *Retrato de Beruete* (n.61) de Joaquín Sorolla, *A visita do Senhor Bispo* (n.20) de Gutierrez Solana, *Versolaris* (n.82), de Valentín Zubiaurre, e o *Retrato da filha do Duque de Alba* (n.5), de Fernando Álvarez de Sotomayor. Marino Rico, «El arte español en Portugal», *ABC*, 12 de novembro de 1943, 12.

²⁷⁰ Anónimo, «O Século no Porto. Foi inaugurada a Exposição de Pintura e Escultura Espanholas», *O Século*, 15 de dezembro de 1943.

²⁷¹ Anónimo, «O Século no Porto. Exposição de Arte», *O Século*, 16 de janeiro de 1944.

²⁷² Museu Nacional de Soares dos Reis, ed., *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* (Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1943), 5.

No dia 13 de dezembro, a exposição foi visitada pelos representantes da imprensa e pelas autoridades «civis e militares», entre as quais se encontravam Francisco Sánchez Cantón, Francisco Íñiguez Almech, José Erice (cônsul de Espanha em Portugal), e Vasco Valente (diretor do Museu Nacional Soares dos Reis). «Depois de percorrida a galeria do 1º andar, onde se encontra(va)m expostos os quadros e esculturas, foi servido um Porto de honra, na sala do Círculo do Dr. José de Figueiredo, durante o qual o Sr. cônsul de Espanha saudou a imprensa»²⁷³.

A abertura da exposição ao público, no dia seguinte, contou com a presença de Nicolás Franco, António Augusto Pires de Lima (1880-1953) (Governador Civil do Distrito do Porto), o Comandante da I Região Militar, Albano do Carmo Rodrigues Sarmiento (1889-1970) (Presidente da Câmara Municipal do Porto), e «numerosas individualidades de destaque no meio social, literário e científico»²⁷⁴. Percorrida a galeria de quadros e esculturas, Sánchez Cantón proferiu um novo discurso, onde «(...) saudou o Porto, pôs em evidência o significado da inauguração do certame e aludiu aos fundamentos da arte espanhola e às modernas tendências da escultura e da pintura»²⁷⁵.

As obras expostas no Museu Nacional Soares dos Reis foram praticamente as mesmas que no mês anterior puderam ser visitadas na SNBA em Lisboa, salvo algumas exceções²⁷⁶. As «limitações forçadas e exclusões involuntárias» são de novo mencionadas no catálogo, para justificar a ausência de certas tendências ou artistas que completariam o mostrado «caminho seguido pela arte espanhola» no período que tratava a exposição:

²⁷³ Anónimo, «O Século no Porto. Exposição de pintura e escultura espanholas», 8.

²⁷⁴ Anónimo, «O Século no Porto. Foi inaugurada a Exposição de Pintura e Escultura Espanholas», *O Século*, 15 de dezembro de 1943, 6.

²⁷⁵ Anónimo, «O Século no Porto. Foi inaugurada a Exposição de Pintura e Escultura Espanholas», *O Século*, 15 de dezembro de 1943, 6.

²⁷⁶ A primeira diferença entre as exposições lisboeta e portuense diz respeito à ausência da obra *Quinta-Feira Santa em Espanha* do pintor Ricardo Navarro Poves, reduzindo o número de pintores expostos para 62. No entanto, manteve-se o número de obras expostas (85), visto que Gutierrez Solana expôs, para além de *A visita do Senhor Bispo* (n.20), uma segunda obra, *A cabeleira* (n.21), que estava na posse do Conde de Dampierre, em Lisboa (não sabemos porque não terá sido exposta na SNBA no mês anterior). Outra diferença diz respeito às obras da autoria de Lázaro Lozano, dado que são trocadas *A Vénus de veludo* e *Paisagem de Candelario* expostas em Lisboa, por *Orfãos da Nazaré* (n.26) e *Casas de Candelario* (n.27, que poderá ser a mesma obra que *Paisagem de Candelario* mas com outro nome, dado que as dimensões referidas são iguais em ambos os catálogos). Museu Nacional de Soares dos Reis, *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*.

«A riqueza e variedade da pintura da Espanha foi e é tão grande que a seleção poderia fazer-se segundo critérios diferentes e, quiçá, todos eles defensáveis»²⁷⁷.

Ao contrário do que se verificou na exposição lisboeta, no catálogo portuense encontramos os valores de venda de algumas obras, em pesetas. No caso que nos interessa, as três pinturas a óleo *Damas del Andévalo (Huelva)* (n.73), *Retrato de Zuloaga* (n.74) e *Retrato do Padre Sancho* (n.75) de Vázquez Díaz estão marcadas a 40.000, 30.000 e 25.000 pesetas respetivamente, superando, de forma geral, os restantes valores²⁷⁸. O nome do artista foi corrigido neste catálogo – «Daniel Vázquez Díaz» -, embora se mantenha a indicação de que é natural de «Nava» (seria Nerva, província de Huelva).

A revista *Seara Nova* publicou um texto do historiador e crítico de arte Adriano de Gusmão (1908-1993) sobre a *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* apresentada em Lisboa e no Porto, repartido em quatro partes e lançado entre novembro e dezembro de 1943. Na primeira parte, intitulada *Exposição de arte espanhola: I - Museus, exposições temporárias e crítica de arte*²⁷⁹, o redator denunciou a insuficiência do ensino escolar no âmbito da cultura a falta de investimento no papel educativo dos museus. Além disso, sublinhou o grande dever social da imprensa, onde devem existir críticos particularmente instruídos, neste caso, nos assuntos de arte. Para o crítico, no caso da «notável exposição de arte espanhola»:

Escreveu-se com o laconismo e a pobre leveza com que se comentaria o nosso salão anual, desistindo-se de falar mais sobre as obras expostas, porque faltou

²⁷⁷ Museu Nacional de Soares dos Reis, 5.

²⁷⁸ Para além das obras de Daniel Vázquez Díaz, são apresentados os valores das obras: *Calle Atlântida (Barcelona)* (n.6) de José Amat Pagés, marcada a 15.000 pesetas; *Flor de Sevilha* (n.10) de Manuel Benedito, a 70.000 pesetas; *Pôrto de Barcelona* (n.13) de José Campillo, a 5.000 pesetas; *Paisagem ao entardecer* (n.18) de José Frau, a 6.000 pesetas; *Paisagem* (n.24) de Fernando Labrada, a 20.000 pesetas; *A ria do Minho* (n.31) e *A praia de Sada* (n.32) de Francisco Llorens, ambas a 15.000 pesetas; *À hora da comida* (n.35) de Enrique Martínez Cubells, a 12.000 pesetas; *Neblina* (n.36) de Eduardo Martínez Vázquez, a 12.000 pesetas; *O almoço do adêlo* (n.39) de Lluís Masriera, a 25.000 pesetas; *Natureza Morta* (n.43) de Luis Mosquera, a 3.500 pesetas; *Vida interior* (n.44) de Victor Moya, a 30.000 pesetas; *O baleares* (n.47) de Jacint Olivé, a 7.000 pesetas; *Vindima* (n.49) de Rafael Pellicer, a 15.000 pesetas; *Tipos Leoneses* (n.50) de Rafael Peñuelas, a 15.000 pesetas; *Verão* (n.55) de Ramón Rogent, a 12.000 pesetas; *A rapariga do colar* (n.66) de Gregorio Toledo, a 4.000 pesetas; *Demolição* (n.70) e *Arrabalde* (n.71) de Joaquín Vaquero, ambas a 3.000 pesetas; *Costa de Malhorca* (n.72) de Rafael Vázquez Aggerholm, a 2.500 pesetas; e *San Cugat del Vallés* (n.79) de Juan Vila Puig, a 15.000 pesetas. Museu Nacional de Soares dos Reis, 17.

²⁷⁹ Adriano de Gusmão, «Exposição de arte espanhola: I - Museus, exposições temporárias e crítica de arte», *Seara Nova*, 20 de novembro de 1943, 209.

*espaço ou porque elas eram tantas que muito ficaria ainda por dizer...
Francamente, desculpas de mau pagador, melhor: de mau crítico...*²⁸⁰

Para Gusmão, a imprensa deveria ter correspondido em seriedade ao conteúdo da exposição, com artigos «dignos e à altura do acontecimento». O facto de tal não ter acontecido deveria ter mostrado às direções dos jornais o erro de se ter negligenciado esse setor cultural: «A arte, ninguém o duvida, caracteriza as civilizações, o que melhor se verifica quando estas já estão, no tempo, afastadas de nós»²⁸¹. De acordo com o redator, um crítico de arte não conseguiria desenvolver a sua «formação espiritual» em Portugal, sendo necessário viajar para o estrangeiro e dedicar-se, lá, à sua aprendizagem. A «Política do Espírito», caso fosse «real», teria significado um verdadeiro esforço em cultivar a cultura da população, através das críticas que dariam a conhecer esta exposição: «É claro, as direções e administrações dos periódicos não pensam nestas ninharias. Política do Espírito, defesa da civilização ocidental, e quejandos dísticos, são pura bobagem, para empregar um justo brasileiro».

A segunda parte do texto de Gusmão, *Um Panorama incompleto em que figuram notáveis obras*, dedicou-se à exposição em questão. Adriano de Gusmão confessou estar dececionado, embora só justifique tais sentimentos no segmento seguinte, em relação às obras de Anglada Camarasa (1871-1959)²⁸², Eugénio Hermoso (1883-1963), os irmãos Zubiaurre e, principalmente, com a escultura: «A escultura em Espanha durante o século passado foi ainda menos feliz do que a pintura depois de Goya»²⁸³. Gusmão encontrou os testemunhos artísticos «mais significativos» nas obras do começo do século, particularmente com Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga²⁸⁴.

²⁸⁰ Gusmão, 209.

²⁸¹ Gusmão, 209.

²⁸² Para o crítico, Anglada Camarasa “teria sido um moderno pela sua independência diante da realidade, num momento de triunfante impressionismo”, embora Gusmão considere que a sua pintura já não tem o mesmo interesse, “pois os caminhos seguidos, pela arte, felizmente, foram outros”. Os quadros exibidos por Camarasa (*Vendedeiras de romãs* e *Andares gitanos*) não conseguem comover o observador dada a sua “exacerbada sensualidade de cor” e desenho “muito decorativo”, para além de que as pinturas revelam-se frágeis, como consequência do processo criativo do pintor: “O próprio processo excessivamente pastoso não assegura grande resistência aos seus quadros. Em ‘Vendedeiras de romãs’ há vários pedaços não só profundamente estalados como caídos e arrancados”. Adriano de Gusmão, «Exposição de arte espanhola: III - A Pintura (Conclusão) - A escultura», *Seara Nova*, 4 de dezembro de 1943, 243.

²⁸³ Gusmão, 245.

²⁸⁴ Adriano de Gusmão, «Exposição de arte espanhola: II - Um panorama incompleto em que figuram notáveis obras», *Seara Nova*, 27 de novembro de 1943.

A terceira parte intitula-se *A Pintura (Conclusão) – A Escultura*. Foi aqui que Adriano de Gusmão se deteve sobre as obras de Daniel Vázquez Díaz. Na obra do nosso pintor, Gusmão elogiou a harmonia entre as tendências modernistas, onde localizou o cubismo, e as lições da pintura clássica:

*Vázquez Díaz é o grande pintor moderno que concilia superiormente as suas experiências de inquieto artista hodierno com as lições de dignidade de expressão dos mestres antigos. O cubismo, manifesto na sua obra, dá-lhe uma mocidade viva, ainda que o movimento criado por Picasso tenha há muito fechado o seu ciclo experimental. Vázquez Díaz deteve do seu tempo a força renovadora e associou à sua criação própria o exemplo da nobreza formal dos seus grandes antecessores*²⁸⁵.

Não deixou de fazer referência à dimensão “psicológica” dos retratos de Vázquez Díaz, um tópico já profundamente consolidado tanto na historiografia de arte como na imprensa espanholas:

*Por isso, vemos o seu belo ‘Retrato de Zuloaga’, uma das mais importantes peças que nos visita, cheio duma atração dominadora. Grande estilo no seu desenho, tanto da linha como da cor– e esta é bem forte na sua sobriedade – realismo alto, realismo superado pela síntese, escala tal como, secretamente, ordenaria a boa tradição, tudo enfim se conjuga para um excelente efeito plástico, a que não falta a justa expressão psíquica do retratado. Uma obra moderna, bela e séria, que convence gregos e troianos. O ‘Retrato de Padre Sancho’, padece do fraco desenho do capuz, mas a cor tem as mesmas virtudes do retrato antecedente, de que é notório o branco das vestes. ‘Damas del Andévalo’, quadro grande com figuras rígidas e frias como inexpressivos manequins, deleita pela composição e pela beleza sensual da cor dos trajos, cujas dobras e quebras têm um cubismo implícito, moderado, elegante, inteligente*²⁸⁶.

No último segmento do texto de Adriano de Gusmão, as suas *Considerações gerais e finais* acerca da *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*, o

²⁸⁵ Gusmão, «Exposição de arte espanhola: III - A Pintura (Conclusão) - A escultura», 244.

²⁸⁶ Gusmão, 244.

crítico afirmou ter feito uma «análise objetiva» da exposição, caracterizada como um «acontecimento digno de especial registo» onde

*não representou favor a atenção dispensada às obras expostas, pois algumas delas, tanto em pintura como em escultura, têm jus ao nosso melhor apreço. E um certame desta qualidade, registem-se embora falhas ou presenças dispensáveis, não acontece todos os dias*²⁸⁷.

Não obstante o valor indiscutível do certame, para o crítico de arte, as proporções que a exposição tomou estiveram relacionadas com o meio em que surgiu:

Se fosse vista numa das grandes cidades europeias, onde a cultura artística é mais extensa e a vitalidade própria é maior, este conjunto não causaria a mesma emoção nem provocaria o mesmo ruído à sua volta. É compreensível, portanto, que tendo em conta a escassez e insuficiência cultural portuguesa, tenhamos posto em relevo este salão.

Um salão que, para si, foi desequilibrado no que toca às diferentes tendências da arte espanhola, já que houve uma presença dominante de pintura do século XIX, de artistas «até certo ponto filhos do movimento impressionista», para uma escassa «obra de espírito mais moderno», dentro do qual destaca a pintura de Vázquez Díaz. A solução para esse desequilíbrio teria sido a inclusão de «um Picasso, um Juan Gris, um Dalí ou um Miró». Considera a ausência de Pablo Picasso (1881-1973), «pela sua envergadura e projeção», trágica e «comprometedora do êxito da exposição». Advertiu, no entanto, que «a ausência só se dá em corpo, porque em espírito ele já lá está num Vázquez Díaz e até – quem o havia de dizer! – em Rosálio Velasco»²⁸⁸.

A deceção do crítico resultou do «espírito ordeiro e a mansidão» de grande parte dos artistas «modernos» da exposição espanhola. Afirmou ainda que, se houvesse uma exposição de arte portuguesa em Espanha, e se fossem escolhidos artistas participantes da Exposição Nacional, se verificaria o mesmo efeito geral de desilusão:

Bem sabemos que a verdade envolve essa produção de personalidades frouxas ou de impessoais «pasticheurs». Uma exposição de propaganda artística deve,

²⁸⁷ Adriano de Gusmão, «Exposição de arte espanhola: IV - Considerações gerais e finais», *Seara Nova*, 11 de dezembro de 1943, 263.

²⁸⁸ Gusmão, 263.

porém, obedecer a um espírito de seleção qualitativa, como que uma antecipação do que o tempo há-de julgar. É claro que desta seleção qualitativa não deve resultar que em vez dum Picasso ou dum Miró vejamos um Pellicer ou um Lozano, nem que, por nossa parte, exponhamos um Acácio Lino ou um Romano Esteves em vez dum António Soares ou dum Almada Negreiros.

O crítico encorajou os artistas espanhóis contemporâneos a que, embora pressionados pela tradição pictórica do realismo espanhol, cedessem também às forças «renovadoras e revolucionárias» do século XX, projetando-se para fora do seu âmbito nacional, mas mantendo-se dentro do seu «estilo» espanhol. Por fim, Gusmão condenou os ambientes artísticos que não alimentavam a experimentação formal da vanguarda, levando os artistas a abandonar o seu país ou a deixar-se levar pelo «regresso à ordem»:

Se em Espanha os artistas regressam ao classicismo, como foi afirmado à nossa imprensa, não lhes podemos augurar grande futuro. É cedo ainda para a arte se mover para algum regresso, que não poderá ser senão um testemunho de moleza e de falta de originalidade. Fraco período e ambiente aquele em que os artistas não encontram estímulos criadores no presente para se encontrarem e exprimirem. Mas a Espanha está um pouco como a Alemanha: aqueles artistas que empunham um facho de real independência do espírito, e conservam, portanto, uma atitude moça nos seus lances dramáticos de investigação formal, não vivem no solo pátria²⁸⁹.

O escritor e jornalista Artur Portela (1901-1959), no âmbito da sua crítica à exposição de arte espanhola contemporânea, que teria sido uma «lição» dada a Portugal durante «um mês de euforia estética», ofereceu-nos um valioso resumo do gosto oficial do momento:

Prossegue, infinitamente, cansada, a luta entre novos e velhos, como se no meio termo não estivesse a virtude. Se algumas maneiras novas, nascidas na «Coupole», de Montmartre, com mais ou menos talento e mistificação, são hoje cadáveres enfaixados pela crítica e bom senso do público, outras, vitalizantes e criadoras, projetaram a arte em planos definitivos, renovando formalismos e maneirismos que o pessoalismo dos mestres, anquilosara terrivelmente. O que se

²⁸⁹ Gusmão, 263.

*pede a este ou aquele, a um e a todos, - é que a verdade, a forma, o desenho, a cor, o objeto, a sensibilidade, a emoção, sejam produtos naturais, na sua claridade, sinceramente compreensiva e interpretativa. Temas não faltam, e, embora se esteja em plena crise de super-produção plástica, as zonas do inédito figurativo e paisagístico abrangem quasi todo o país. (...) Embora desajudada, praça de concórdia de todas as tendências, respeitando velhos e novos, a S.N.B.A. continua a ser a casa-mater, de boa e carinhosa sombra*²⁹⁰.

Para Portela²⁹¹, as salas «consagradas» da SNBA e o estúdio do SPN seriam os únicos locais onde estaria «ainda acesa a lâmpada votiva da beleza». Outros salões, como o «velho Bobone» e a Liga Naval, há muito que tinham deixado «de viver como galerias de arte plástica». Isto surpreendeu-o, visto que, segundo o redator, «nunca se pint(ara) e esculpi(ra) tanto em Portugal»²⁹². Assim, Portela descreveu as filas de dezenas de artistas que pretendiam expor em S. Pedro de Alcântara (estúdio do SPN²⁹³) e na Rua Barata Salgueiro (SNBA), que não tinham outras alternativas de exposição se não nestes locais consagrados.

Aarão de Lacerda (1890-1947), escritor e historiador de arte, foi convidado por Vasco Valente para proferir um discurso na sessão de encerramento da *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* portuense, segundo o qual os «mestres» da pintura e escultura portuguesas – citando Silva Porto (1850-1893), Henrique Pousão (1859-1884), Marques de Oliveira (1853-1927) e Soares dos Reis (1847-1889)– teriam cedido o seu lugar aos seus «camaradas espanhóis, representativos também das modernas correntes renovadoras»²⁹⁴. Depois de agradecer à organização, recordou, ao voltar a ver as obras de Daniel Vázquez Díaz, a exposição individual do artista no Porto, vinte anos antes. Lacerda afirmou ter sido «o primeiro a saudar (Vázquez Díaz) em 1923, quando de

²⁹⁰ Artur Portela, «O ano artístico. Nunca se pintou tanto em Portugal. 1943. A estátua equestre de D. João IV e a exposição de arte espanhola», *Diário de Lisboa*, 31 de dezembro de 1943, 9.

²⁹¹ Portela, 9.

²⁹² Portela, 9.

²⁹³ O SPN foi inaugurado a 26 de outubro de 1933 na Rua de São Pedro de Alcântara. Em novembro de 1944, o SPN transformou-se em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) e, três anos depois, instalou-se no Palácio Foz. António Ferro et al., *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição* (Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1948). António Ferro foi diretor do SPN de 1933 a 1944 e diretor do SNI de 1944 a 1950. Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*.

²⁹⁴ Aarão de Lacerda, «A propósito da exposição de arte espanhola», *Museu: revista de arte, arqueologia, tradições*, dezembro de 1943, 102.

uma exposição sua na Sociedade de Belas-Artes do Porto, num artigo publicado no *Primeiro de Janeiro*, em que à maneira de legenda resumitiva (sic)», citou Ortega y Gasset: «*Arte no es copia de cosas, sino criación de formas*»²⁹⁵.

O artigo de Aarão de Lacerda concluiu-se com uma ardente defesa da aliança peninsular:

Eis com esta exposição um admirável e decisivo ato intercultural que deverá ser continuado (...), de entendimento espiritual entre as duas pátrias irmãs. Que esta expressão tão significativa da aliança hispânica não fique por aqui: outros atos reforçarão o bloco peninsular que Franco e Salazar alicerçaram. Com Ricardo Jorge, outro dos grandes defensores da intercultura de Portugal e Espanha, eu perguntarei ainda: 'Irmãos do mesmo rincão de terra, irmãos do mesmo sangue, irmãos da mesma cepa lingual, irmãos das mesmas glórias, irmãos das mesmas vicissitudes, das mesmas virtudes, dos mesmos vícios, das mesmas desgraças, donde vem este tremendo apartamento?'

E terminou a citar Almeida Garrett (1799-1854) – «Somos hispanos e devemos chamar hispanos a quantos habitamos na Península Ibérica» – e André de Resende (1498-1573) – «*Hispani omnes sumus!*»

É interessante notar que, seis meses depois da *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas 1900-1943*, é referida o seu impacto nos artistas que participaram no XLI Salão da Primavera da SNBA²⁹⁶: «Trezentos e dois trabalhos, onde, no geral, se voltou aos mesmos temas e onde se notam influências curiosas, nomeadamente do malogrado Mário Augusto (...), e da exposição espanhola»²⁹⁷.

II.4. Diplomacia cultural: o papel de Vázquez Díaz em Portugal

²⁹⁵ Lacerda, 106.

²⁹⁶ Anónimo, «O Salão da Primavera. A exposição anual foi hoje inaugurada pelo Chefe de Estado», *Diário de Lisboa*, 11 de maio de 1944, 2ª edição.

²⁹⁷ Anónimo, «O Salão da Primavera na Sociedade de Belas Artes», *Diário de Lisboa*, 10 de maio de 1944, 2ª edição, 1.

*Pocos artistas como (Daniel Vázquez Díaz) se sitúan en un punto de vista privilegiado, como verdadero embajador, en el diálogo mantenido entre los dos países que forman la Península Ibérica, reforzando en su unión el concepto o, por qué no, sentimiento de lo 'ibérico', unido sin fisuras al de 'moderno'*²⁹⁸.

De acordo com Lorenzo Delgado Gomez-Escalonilla, a ação cultural, entendida num sentido restrito e circunscrito ao campo da política exterior dos estados, configurou-se como um instrumento diplomático fundamentalmente no decorrer do século passado. A sua atividade foi determinada por funções de índole diversa e variáveis consoante as conjunturas de cada nação. Com a expansão das metrópoles industrializadas a uma escala mundial, a penetração cultural constituiu um meio de dominação indireta, dependente das capacidades de cada nação para incutir os respetivos sistemas de valores e comportamentos sociais. Esse fenómeno obedeceu, inicialmente, a uma lógica de desenvolvimento técnico e científico, e não a uma vontade imperialista consciente e explícita. Mais tarde, deu-se uma progressiva tomada de consciência da importância da dimensão cultural no processo de expansão e consolidação das diferentes «zonas de influência» de cada nação²⁹⁹.

Ao mesmo tempo, os países mais industrializados viram surgir, desde os inícios do século XX, a consciência da opinião pública e da propaganda como agentes interativos na modelação, não só das decisões políticas nacionais como no cenário mais abrangente das relações internacionais. Subjacente a este processo, estariam as transformações registadas ao nível socioeconómico – como o crescimento da urbanização, a melhoria da qualidade de vida, o crescimento da população alfabetizada – e ao nível político – como a extensão paulatina do sufrágio universal e, também, o desenvolvimento dos meios de comunicação. A propaganda emergia, assim, como um instrumento para moldar a opinião pública, utilizando para a sua finalidade persuasiva, todos os recursos proporcionados pelo avanço das técnicas de comunicação em massa.

Os efeitos de ambos os agentes, opinião pública e propaganda, não ficaram limitados à esfera nacional. A política exterior, embora conservando o seu carácter restrito à atuação de minorias influentes e formadas na tradição diplomática, começou a sentir

²⁹⁸ Berruguete, «Vázquez Díaz y Portugal», 2010, 325.

²⁹⁹ Lorenzo Delgado Gomez-Escalonilla, *Imperio de papel: Accion cultural y politica exterior durante el primer franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1992).

igualmente as consequências geradas pelo progressivo desenvolvimento da sociedade de massas. Segundo o autor, a I Guerra Mundial (1914-1918) demonstrou às diferentes nações a importância do apoio dos outros países no seu posicionamento bélico: «*La propaganda política encontró la cooperación del mundo intelectual para avalar la justicia de las respectivas causas, tradujo a términos culturales, de pugna entre modelos de civilización y convivencia internacional, los valores que defendía cada contendiente*»³⁰⁰.

Concluído o conflito da Grande Guerra (1914-1918), as imagens negativas associadas à propaganda política direta, junto à evidência dos seus resultados contraproducentes na opinião pública, deram lugar a uma lenta transformação dos organismos encarregues da propaganda. A intensificação dos vínculos culturais foi um dos mecanismos concebidos para fomentar uma atmosfera de compreensão internacional. Cada nação começou a criar uma verdadeira política cultural exterior, organizada e executada ao nível oficial e obedecendo a propósitos particulares ao seu interesse.

Em Espanha, o ensaio preliminar da ação cultural exterior apoiada diplomaticamente foi a fundação, em 1921, no seio do *Ministerio de Estado*, da *Oficina de Relaciones Culturales Españolas* (ORCE). Este organismo ficou encarregado de preparar iniciativas que fomentassem, no estrangeiro, o conhecimento da cultura espanhola e o ensino do seu idioma. Mais tarde, a partir da II República (1931-1939), deu-se um desenvolvimento exponencial da política cultural espanhola, e foram criados regulamentos que definiam, ao pormenor, os objetivos da ação cultural. Entre estes, encontrava-se 1) a criação de escolas de língua espanhola no estrangeiro, incluindo Portugal (em Lisboa, Porto e Elvas), 2) a promoção do intercâmbio intelectual através do envio de representantes espanhóis para lecionar cursos e conferências no estrangeiro, e 3) a organização de concertos e exposições artísticas em países estrangeiros³⁰¹.

Para o autor, a instrumentalização da cultura na difusão das pretensões hispano-americanas teve um papel de primeira ordem na criação destes organismos estatais encarregados da política exterior. Aqui deve sublinhar-se a ideia, profundamente enraizada na mentalidade coletiva espanhola, de que os países da América latina

³⁰⁰ Delgado Gomez-Escalonilla, 11.

³⁰¹ Delgado Gomez-Escalonilla, *Imperio de papel: Accion cultural y politica exterior durante el primer franquismo*.

integrantes da antiga metrópole espanhola, formavam uma «comunidade cultural» que, à margem de fatores de índole política ou economia, permitia recompor a «identidade» essencial partilhada pelos diferentes povos de raiz hispânica³⁰². Esta ideia remontava ao século XIX, depois do processo de emancipação da maior parte dos territórios coloniais no continente americano, e tinha tido um eco em Espanha, nos defensores de um estreitamento dos vínculos com esses territórios a partir do incremento de relações culturais. De acordo com o autor, a projeção até à América latina esteve na génese dos serviços diplomáticos dedicados à organização da ação cultural espanhola no estrangeiro.

A produção ideológica e cultural do Franquismo articulou-se numa cosmovisão erguida a partir do binómio Pátria-Religião, que procurou doutrinar grandes fatias da população através da manipulação de mensagens propagandísticas e da sua socialização informativa, escolar, eclesiástica e sindical. Segundo Gomez-Escalonilla, as mensagens que se pretendiam passar podem ser resumidas em alguns pontos-chave: 1) conceção hierárquico-autoritária das relações políticas e sociais; 2) visão harmoniosa do conjunto de interesses sociais, que contrapunha a luta de classes a um corporativismo de tom arcaizante sustentado num enquadramento laboral; 3) obsessão com a unidade nacional e a rejeição de qualquer tipo reivindicação de autonomia (Catalunha, Galiza, País Basco...); 4) representação teológica e providencialista da história, condensada numa síntese entre projeto nacional e identidade católica; 5) anticomunismo visceral e militante; 6) antiliberalismo; 7) patriotismo exacerbado vinculado a uma intenção regeneradora do «destino nacional».

Vimos como os murais de La Rábida atingiram a consagração máxima durante a ditadura espanhola, representando os ideais católicos e imperialistas que o regime pretendia consolidar. Como propõe Berruguete del Ojo, o classicismo do pintor, associado a uma estética pós-cubista, era percecionado no meio artístico oficial como sendo exemplo de uma pintura plenamente moderna, o que permitiu ao governo de Franco exibir uma certa abertura cultural: «*Es lo que Ángel Llorente y Julián Díaz Sánchez identificaron como la llamada 'tercera vía', la solución que permitió salvar el aparentemente insalvable escalón entre modernidad y Franquismo*»³⁰³. No primeiro número da revista franquista *Santo y Seña*, a obra do pintor é caracterizada como exemplo estético a seguir:

³⁰² Delgado Gomez-Escalonilla, 47.

³⁰³ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 502.

«Buen jalón para un gran estilo, para una línea que aún podría robustecerse con nuevos pintores, para las grandes concepciones murales, bajo el signo y la orientación del Estado»³⁰⁴.

Fazendo um balanço da postura de Vázquez Díaz durante o conflito espanhol, torna-se claro o seu posicionamento em relação ao novo regime. De acordo com o próprio pintor, ele rejeitou o convite de exílio feito pelo governo republicano durante a Guerra Civil (1936-1939) – aceite por artistas como Gutiérrez Solana (1866-1945) – no que foi visto como uma «evacuação de intelectuais», implementada entre novembro e dezembro de 1936 pelo *Ministerio de Instrucción Pública*, o *5º Regimiento* e o Partido Comunista espanhol. Vázquez Díaz optou por permanecer na sua casa-estúdio na rua María de Molina, em Madrid, em cuja porta afixou a frase «*Pueblo, respeta esta casa que es casa de cultura*»³⁰⁵. Nesse local, Vázquez Díaz continuou a lecionar as suas aulas particulares, tal como na Real Academia de San Fernando, provisoriamente instalada no *Palacio de Bibliotecas y Museos*.

Em geral, durante a II República, os representantes intelectuais da cultura e política espanholas, entre os quais muitos dirigentes republicanos e socialistas, tiveram protagonismo nos retratos de Vázquez Díaz. No entanto, quando questionado pelo *Almanaque literario*, em 1935, sobre o nível necessário de compromisso da arte e da literatura com as inquietações sociais do seu tempo, Vázquez Díaz defendeu a total autonomia da arte em relação à propaganda política:

*¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo? Vázquez Díaz contesta de inmediato: Si por inquietudes sociales se entiende partidos políticos, desde luego; pero si entendemos la total vida de una época, no*³⁰⁶.

Essa neutralidade política desapareceu, porém, terminada a Guerra Civil (1936-1939), quando Vázquez Díaz destruiu um retrato de Manuel Azaña (1932) e, por outro lado, conservou no seu estúdio, até à sua morte, o retrato a óleo de José Calvo Sotelo (1893-1936) de 1935, um dos líderes da direita monárquica e Ministro das Finanças durante a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), assassinado em julho de 1936 por

³⁰⁴ Berruguete del Ojo, 452.

³⁰⁵ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 430.

³⁰⁶ Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 2015, 396.

ativistas anarquistas. Com este gesto, terminada a Guerra Civil (1936-1939), Vázquez Díaz escolheu afastar-se explicitamente do partido republicano. As suas motivações são desconhecidas, pelo que apenas podemos questionar-nos se o gesto resultou de uma genuína aproximação ideológica à direita conservadora ou de uma atitude de autopreservação, fundada no medo de ser associado ao republicanismo depois de estar instaurada a ditadura de Franco. Ainda em 1938, antes de terminar o conflito civil, Vázquez Díaz recebeu proteção política após realizar um retrato de dois metros de altura do Duque de Ahumada, fundador da *Guardia Civil* do *Ministerio de Gobernación*.

A partir de 1939, iniciou-se um período de intensa colaboração de Vázquez Díaz com o regime franquista, que se refletiu na participação do artista em eventos culturais como a *Primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura* (organizada pela *Delegación de Bellas Artes* da *Falange de Valencia* em 1939), a *Exposición de Acuarela, Dibujo y Grabado del Mediterráneo* (em 1940, no *Museo de Arte Moderno*), a *Exposición de Pintura* (Sevilha, 1940) e a *Bienal de Veneza* (1940). Para além da sua presença em exposições, o artista começou a ganhar protagonismo na imprensa alinhada com o regime de Franco³⁰⁷.

Em janeiro de 1941, Vázquez Díaz era considerado o pioneiro de uma nova pintura representativa do regime espanhol. Foi neste contexto que o pintor expôs em Portugal os seus esboços para o *Poema del Descubrimiento* (1930), entre outras obras igualmente consagradas pelo meio artístico oficial do seu país. Resta, então, analisar a razão pela qual o Estado Novo decidiu convidar o pintor para expor no SPN, no que foi uma das primeiras saídas ao exterior da política cultural franquista.

Segundo Jorge Ramos do Ó, a instauração, na década de 30 do século XX, da ditadura do Estado Novo em Portugal (1933-1974), implicou a montagem de um dispositivo cultural que permitisse que «a sua visão da realidade se estruturasse na vida»³⁰⁸. António Ferro, o primeiro diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, compreendeu que para tal ser possível, as produções culturais deveriam ser subordinadas à principal tarefa de apresentar e naturalizar a ordem social estabelecida pelo regime.

³⁰⁷ São publicados desenhos de Vázquez Díaz no número inicial do semanário *Tajo (Información de Política nacional y internacional)*, de 1940, intervém também no lançamento da revista *Santo y Seña* em 1941, e ganha protagonismo nas publicações de *El Alcázar*, *Arriba*, *El Escorial* e *El Español*. Berruguete del Ojo.

³⁰⁸ Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito», 1933-1949: Ideologia, instituições, agentes e práticas* (Lisboa: Editorial Estampa, 1999), 15.

Assim nasceu a política cultural do Estado Novo, nomeada de «Política do Espírito» por Ferro e por ele definida como uma «ânsia de renovação» e desejo de ver «um Portugal desempoeirado, um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova»³⁰⁹, apostando todos os seus recursos na «formação da alma de um povo»³¹⁰.

Para tal, o campo cultural, que abrangia não só a produção artística e literária como a ciência, foi reorganizado sob o único objetivo de executar o que Ramos do Ó define como uma «doutrinação sistemática e tentacular sobre a sociedade civil». Estas áreas de conhecimento transformaram-se em «elementos e fatores de regime», ficando ao «serviço de uma causa novíssima, a da explicitação constante de ideias concebidas pelos políticos»³¹¹. Para o autor, o intercâmbio entre as esferas política e cultural foi, nos anos 30 e 40, essencial à manutenção do Estado Novo.

Um dos processos que auxiliaram essa doutrinação foi a construção de uma relação específica entre o país e o seu passado histórico. Segundo ainda o autor, os contornos dessa relação foram materializados pelos artistas plásticos portugueses, que ficaram encarregues de «reconstituir o *vivido* da memória coletiva» e construir uma ideia de «portugalidade» que seria definida em várias frentes. Este novo paradigma implicou uma maior importância dada ao papel do artista, em relação ao do historiador, já que «os rituais destinados a solidificar o sentimento nacional começaram a ser dominados por uma imagética que atualizava, refabricando e redimensionando, acontecimentos, objetos e personagens do passado»³¹².

No discurso que fez no banquete comemorativo da *I Exposição de Arte Moderna* inaugurada a 23 de março de 1935 na SNBA, António Ferro quis destacar o interesse tomado pelo governo nos artistas portugueses, elencando uma série de eventos realizados nos anos imediatamente anteriores para os quais tinham sido feitas encomendas públicas³¹³: «(...) artistas portugueses aqui presentes, eu apelo para a vossa boa fé e

³⁰⁹ Ferro et al., *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição*, 28.

³¹⁰ Ferro et al., 30.

³¹¹ Ó, *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito», 1933-1949: Ideologia, instituições, agentes e práticas*, 30.

³¹² Ó, 167.

³¹³ Ferro refere, entre outros, a *Exposição Ibero-Americana* em Sevilha (1929), a *Exposição Internacional de Paris* (1931), a *Exposição Colonial do Porto* (1934), a decoração de edifícios públicos, a restauração de monumentos nacionais, as festas da cidade e inúmeros concursos de projetos de construção e urbanização

pergunto-lhes se, em vossa vida, houve algum momento em Portugal em que o Estado mais se preocupasse em vos dar que fazer, em vos reconhecer?»³¹⁴

Para além disso, para mérito do SPN, essas oportunidades tinham sido dadas a «pintores, escultores, arquitetos, de todas as ideologias artísticas e políticas»³¹⁵ – entenda-se, académicos e modernistas, “velhos” e “novos”. Mais de uma década passada, no catálogo *Catorze Anos de Política do Espírito*, apresentaram-se, retrospectivamente, os objetivos que tinham guiado a administração cultural do SPN/SNI. Um deles seria defender «audaciosamente, com irreverência oficial», a arte moderna, não por «falta de respeito ou admiração pelos mestres do passado», mas pela consciência da necessidade de haver um «equilíbrio» entre a «maturidade» e a «audácia dos 20 anos» no panorama artístico nacional, e que esse equilíbrio era ameaçado pela «falta de apoio ou incompreensão» dados a «certos valores»³¹⁶.

Por outro lado, justificou-se a defesa da arte moderna com a ideia de que «a arte viva se presta mais à divulgação das coisas (...)». Não obstante o teor paternalista do discurso que encontramos no catálogo, ele demonstra que os apoios dados às vanguardas refletiram, na verdade, os interesses do regime, porque a arte «viva», ou moderna, contribuía mais eficazmente para a consolidação da ideologia do regime. Nas palavras de Ferro, as realizações culturais do Estado Novo demonstravam, «definitivamente, que nacionalismo e vanguardismo não são duas palavras incompatíveis», mas que, «pelo contrário, algumas vezes se completam»³¹⁷.

Para além de referir a encomenda pública de obras, Ferro elencou outras estratégias através das quais o Estado Novo apoiou os artistas: pondo os estúdios do SPN/SNI à sua disposição, não só promoveu salões coletivos como patrocinou, através da publicação de convites e da edição de catálogos, a realização de 176 exposições individuais entre 1934 e 1947, «entre as quais algumas de consagrados artistas

do país. António Ferro, *Arte moderna: discursos pronunciados em 23 de março de 1935 e 6 de maio de 1949* (Lisboa: SNI, 1949), 12.

³¹⁴ Ferro, 12.

³¹⁵ Ferro, 12.

³¹⁶ Ferro et al., *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição*, s.p.

³¹⁷ Ferro et al., 28.

estrangeiros»³¹⁸. No discurso de 1935, encontramos a defesa da posição do SPN em relação à receção de artistas estrangeiros:

Aos que não compreendam as múltiplas diretrizes do nosso organismo, tudo o que se contém dentro do seu vastíssimo e ondulante programa, limitamo-nos a informá-los que o verbo que a Propaganda Nacional mais deve conjugar é o verbo atrair... Um pintor estrangeiro, de nome internacional, que seja recebido por nós, que pinte e exponha em Portugal, oficialmente acarinhado, é sempre um utilíssimo agente, lá fora, de Propaganda Nacional... Que diriam, por exemplo, dos países onde tencionamos mandá-los, se fossem mal recebidos, alguns dos nossos artistas?»³¹⁹

Mais adiante, Ferro clarificou a intenção do organismo cultural do Estado Novo para organizar exposições de artistas estrangeiros em Portugal, que assentava em dois propósitos: por um lado, transformar os mesmos em agentes de propaganda externa, ao deixá-los inspirar-se por, e divulgar ao mundo, as «nossas paisagens (e) as nossas tintas»; e por outro lado, «dar a conhecer aos artistas portugueses, estimulando-os, o que se vai fazendo lá fora, discutível ou não»³²⁰. Segundo o mesmo, o sucesso da propaganda externa refletir-se-ia na propaganda interna: «(...) E não se diga, sequer, que tal propaganda constitui, apenas, um serviço exterior, porque a sua repercussão interna forjou, em poucos anos, uma das grandes armas da nossa política interna (...)»³²¹.

Não surge, no discurso de 1935, uma diretriz explícita relativa ao estreitamento das relações com Espanha – ao contrário do que sucede com o Brasil e outros países da América do Sul, com os quais se pretendia afirmar o «espírito atlântico» e solidificar a atualidade do império colonial português. Não é difícil perceber porquê, visto que em Portugal viviam-se os primeiros anos do Estado Novo e, em Espanha, os inícios da II República – o que, como vimos, traduziu-se num clima intenso de desconfiança e afastamento entre as políticas externas dos dois países, que só seria atenuado após a vitória de Franco em Espanha. De facto, no 10º aniversário do SPN (1943), instauradas já as ditaduras nos dois países, Ferro expressou a vontade de «completar a obra esboçada»

³¹⁸ Ferro et al., *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição*, s.p.

³¹⁹ Ferro, *Arte moderna: discursos pronunciados em 23 de março de 1935 e 6 de maio de 1949*, 21.

³²⁰ Ferro, 22.

³²¹ Ferro et al., *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição*, 27.

pelo SPN, enumerando alguns projetos que teriam ficado por concluir, nomeadamente a sua contribuição «para a consolidação de uma consciência cívica e política no povo português» e, o que nos interessa, de «desenvolver e completar a nossa política de amizade espiritual com o Brasil e com a Espanha (...)»³²².

Em setembro de 1939, fundou-se o *Instituto de Estudios Políticos* com o objetivo de formar os quadros ideológicos e políticos falangistas. O órgão de expressão deste Instituto, a *Revista de Estudios Políticos*, começou a ser publicado em janeiro de 1941, no mesmo mês em que foi inaugurada a exposição do *Poema del Descubrimiento* de Daniel Vázquez Díaz no estúdio do SPN. No primeiro número dessa revista, o diretor do *Instituto de Estudios Políticos*, Alfonso García Valdecasas (1904-1993), publicou um artigo onde defendeu que, ante a reorganização mundial que se avistava, onde a Europa tinha de «afrentar el reto de lograr su coordinación política o perder su posición mundial», a «Idea que España representaba en la Historia podía aún forjar sus mejores creaciones». Neste artigo, Valdecasas apresentou a missão do seu Instituto – e, por consequência, a missão de Espanha –, ampliando à sua ação, a colaboração de Portugal e dos «pueblos de América», para elevar a «unidad de destino en lo universal»³²³.

Essa colaboração refletiu-se, desde logo, na participação de Espanha na *Exposición do Mundo Português*, em 1940. A *Exposição do Mundo Português* foi o foco principal das *Comemorações do Duplo Centenário* (da independência e da restauração da independência de Portugal) e, segundo Pereira, a estética do certame assentou sobre uma «síntese de revivalismo medievalista e de iconografia cristã expressa na linguagem do modernismo», tornando-se uma «espécie de imagem de marca do regime»³²⁴. Para o autor, estas comemorações, que representaram «uma gigantesca encenação das glórias pátrias deliberadamente concebida para restaurar o orgulho nacional», foram «a grande obra de propaganda do Estado Novo».

Num evento onde se celebrou «com magnificência a (...) existência secular (de Portugal) como nação soberana e imperial», a participação de Espanha – a nação da qual se celebrava a independência – foi composta pela *Série de Recordações Portuguesas em*

³²² Ferro et al., 32.

³²³ Delgado Gomez-Escalonilla, *Imperio de papel: Accion cultural y politica exterior durante el primer franquismo*, 168.

³²⁴ Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, 225.

Espanha, que contou com obras de El Greco, Juan de Valdés Leal (1622-1690) e Claudio Coello (1642-1693), entre outras, inseridas num

*(...) aparato documental integrado por códices, livros, mapas, manuscritos e armas alusivos aos laços históricos que unem ambos os países (...), numa subjetiva e incompleta panorâmica que pretendia estender pontes culturais, políticas e científicas e apoiar a ideia imperialista do governo português, partilhada pelo espanhol e fomentada no seu território*³²⁵.

A exposição do *Poema del Descubrimiento* nos estúdios do SPN (1941) e a *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* realizada em Lisboa e no Porto (1943) devem ser analisadas na sequência destes acontecimentos. Se, ainda em 1938, o governo português demonstrava uma séria preocupação com a crescente influência de Itália e a Alemanha sobre as tendências imperialistas de Franco – com Salazar a recomendar a António Ferro a maior ponderação relativa a projetos de intercâmbio cultural com o país vizinho –, essa desconfiança foi atenuada no decorrer da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), durante a qual o regime de Franco assumiu, tal como em Portugal, uma política oficial de neutralidade³²⁶.

Em 1941, com a realização da exposição das pinturas executadas por Daniel Vázquez Díaz no Mosteiro de La Rábida, o SPN cumpria os objetivos da «Política do Espírito» de Ferro, ao conciliar a promoção da «arte viva» com a consolidação da narrativa da predestinação portuguesa para uma tarefa colonizadora e civilizacional. Por outro lado, o aparato criado à volta desta exposição servia também à propaganda externa de Portugal, dada a receção tão amistosa de um artista que representava, no momento, os valores do novo regime espanhol. O mesmo se pode dizer em relação à *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*, organizada dois anos depois pelo governo de Franco, onde se pretendeu exibir um panorama da arte espanhola contemporânea que demonstrasse que, superadas as crises artísticas do início do século, a produção artística revelava, «dentro da sua multiformidade», o caráter inconfundível da nação espanhola.

³²⁵ María Jesús Ávila, «Proximidad geográfica, el diálogo inexistente», em *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*, ed. Expo 98 e Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, trad. Miguel Nuno Santos Montez Leal (Lisboa: Expo' 98, 1998), 74.

³²⁶ Pereira, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*.

Conclusão

Daniel Vázquez Díaz foi um dos protagonistas da renovação estética das artes plásticas espanholas no século XX. No início do século, o pintor representara uma experimentação formal próxima da vanguarda, chegando a interpretar plasticamente os pressupostos do Ultraísmo, embora nunca a tenha assumido radicalmente. Depois, e em concordância com o movimento de “regresso à ordem” que se generalizou na arte ocidental a partir dos anos 1920, Vázquez Díaz assimilou a linguagem do Classicismo, refletida na sua pintura através de uma conciliação de referências formais do Cubismo, como a geometrização das formas, com valores clássicos, como a monumentalidade e a simplificação. Esta nova linguagem, de absoluta atualidade, legitimou a modernidade do pintor.

A primeira apresentação de Vázquez Díaz em Portugal surgiu no contexto da exposição coletiva dos *Humoristas Portugueses* em 1920, que contou com a presença das obras de alguns pintores e caricaturistas espanhóis, graças ao crítico de arte José Francés. Como vimos, este salão “humorista” foi, na verdade, um pretexto para expor um conjunto variadíssimo de objetos artísticos, da pintura às artes industriais, passando pela escultura e a arquitetura. Resguardando-se sob o escudo “humorista” – dada a falta de clareza e consciência estética que o modernismo português manifestava –, a mostra opunha-se ao academicismo dos salões da SNBA.

É importante sublinhar a dimensão programática desta exposição. Ao colocar artistas “humoristas” portugueses e espanhóis lado a lado, pretendia-se fortalecer uma ideia de estética ibérica, realçando as proximidades entre Portugal e Espanha. José Francés explicita-o nas suas observações; a seu ver, a boa receção crítica das obras apresentadas pelos artistas espanhóis em Lisboa – em contraste com a incompreensão sentida no país de origem – devia-se a uma afinidade estética que unia artistas portugueses e espanhóis. Contudo, a tentativa de aproximação ibérica perdeu rapidamente o fôlego, não se tendo realizado mais nenhuma exposição em Portugal com o objetivo de reunir artistas portugueses e espanhóis sob a mesma temática.

Apesar da boa receção das obras espanholas nesta exposição partilhada, a crítica portuguesa não deu particular destaque a Vázquez Díaz. Todavia, o fraco mediatismo de Vázquez Díaz alterou-se com a sua segunda vinda a Portugal, a convite da revista *Contemporânea* que, por estes anos, assumia a liderança da difusão do pensamento

iberista nas artes. Decorrida entre janeiro e fevereiro de 1923, a exposição de Vázquez Díaz no salão da *Ilustração portuguesa* foi, para periódicos espanhóis e portugueses, uma verdadeira «embaixada artística». Segundo o próprio pintor, desiludido com o conservadorismo do meio espanhol, buscava em Portugal reconhecimento artístico.

Dada a polarização sentida no meio artístico português, entre o modernismo e o academicismo, surgiu a necessidade, na imprensa portuguesa, de qualificar e remeter a pintura de Vázquez Díaz para uma das barricadas: enquanto uns elogiavam o seu classicismo, outros aplaudiam o seu cosmopolitismo e papel na vanguarda artística. O consenso, porém, parecia residir no reconhecimento das exposições do pintor em Portugal enquanto instrumentos de aproximação cultural dos dois países ibéricos – uma atividade que, neste período, parecia estar totalmente nas mãos dos artistas.

Entre 1923 e 1941 – datas das duas exposições individuais do pintor em Portugal –, ocorreram diversas mudanças políticas estruturais nos dois países ibéricos, com a implementação da Ditadura Militar (1926-1933) e a criação do Estado Novo (1933-1974) em Portugal, bem como a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), a experiência republicana (1931-1939) seguida pela Guerra Civil (1936-39), e o Franquismo (1939-1975) em Espanha. Neste intervalo de cerca de duas décadas, Vázquez Díaz não expôs em Portugal – embora, segundo Berruguete del Ojo, tenha vindo recolher inspiração para as suas personagens do *Poema del Descubrimiento* (1930) em 1928.

Em 1941, o Estado Novo convidou o pintor para vir a Lisboa expor esboços e fotografias do seu conjunto mural realizado em La Rábida. O certame foi objeto de inúmeros artigos publicados na imprensa e foi visitado por altos representantes dos governos português e espanhol. O aparato da exposição reflete a importância atribuída ao evento pelos dois países envolvidos. No caso espanhol, a exposição do *Poema del Descubrimiento* representou uma das primeiras saídas ao exterior do regime franquista. O conteúdo da exposição, centrado na narrativa dos “descobrimientos” do continente americano, contribuía assim para a difusão das pretensões imperialistas de Espanha na América Latina.

No que diz respeito à receção do *Poema del Descubrimiento* em Portugal, destacam-se as comparações feitas entre o conjunto mural e os *Painéis de São Vicente* (c.1460-1470) e as *Tapeçarias de Pastrana* (segundo quartel do século XV). A partir dos argumentos de Ángel Benito, defendemos que existe um diálogo entre o *Poema del*

Descubrimiento e as obras quatrocentistas, que vai para lá das semelhanças meramente estéticas assinaladas pelo autor. Argumentamos que as opções de Vázquez Díaz em retratar fisionomias contemporâneas e, ao mesmo tempo, de santificar as personagens da narrativa dos “descobrimientos”, contribuíram para uma transposição das qualidades morais “primitivas” das personagens históricas para a nação espanhola, escolhas cuja dimensão ideológica e política não deve ser ignorada, visto que a obra atingiu a sua consagração máxima com o regime de Franco.

Por outro lado, é interessante notar que a exposição contou com outras obras para além daquelas relativas ao *Poema del Descubrimiento* e igualmente consagradas no meio artístico espanhol, como o *Retrato de Ignacio Zuloaga* (1932) e o *Retrato da mãe do artista* (1929). No entanto, ficaram de parte os óleos sobre tela inspirados pela sua estadia em Portugal entre 1922 e 1923, no contexto da preparação e apresentação da sua primeira exposição individual. As razões para tal decisão são desconhecidas, mas podemos supor que estejam relacionadas com a discrepância estética que se sentiria ao ver obras como *La rúa de Portugal* (c.1922-23) e *Ventana sobre Portugal* (c.1922-23), que representam uma experimentação formal mais próxima do vanguardismo de Robert Delaunay, e as obras escolhidas para o certame, que apresentam uma linguagem formal clássica e figurativa, embora totalmente moderna. Esta última opção seria, como vimos, a única aceite para representar os valores do regime franquista, um papel que Daniel Vázquez Díaz passara a representar ainda desde os finais da Guerra Civil Espanhola.

Em Portugal, a realização da exposição do *Poema del Descubrimiento* (1941) de Vázquez Díaz, a convite do SPN, deve ser entendida, por um lado, no contexto da «Política do Espírito» de António Ferro. A exposição promoveu, a um tempo, a arte moderna – em moldes específicos que conciliavam tradição com inovação – e a narrativa imperialista do “génio descobridor” das populações ibéricas, instrumentos fundamentais na reorganização da relação de Portugal com o seu passado e conseqüente construção de uma “portugalidade”. Por outro lado, também foi beneficiada a política externa do país, ao dar um palco às manifestações de nacionalismo espanhol que foram a exposição do *Poema del Descubrimiento* (1941) e a *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*.

A presença de Vázquez Díaz em Portugal foi fundamental no processo de intercâmbio cultural entre Portugal e Espanha na primeira metade do século passado, como demonstram as diversas apreciações publicadas em periódicos portugueses e

espanhóis e aqui citadas. Nesta dissertação quisemos demonstrar que a base desse intercâmbio foi distinta entre os anos 20 e os anos 40.

No início dos anos 20, o diálogo que Vázquez Díaz manteve com o meio artístico português, esteve envolvido, essencialmente, pela esfera do pensamento iberista, de que se ocuparam importantes protagonistas do modernismo nos dois países vizinhos.

Duas décadas depois, com as alterações significativas nas conjunturas políticas de Portugal e Espanha, também o próprio projeto iberista deu lugar a uma projeção iberoamericanista, focada na expansão das respetivas esferas de influência para o continente americano, seguindo uma ideologia nacionalista e imperialista que era partilhada pelos dois países. Através da sua aproximação diplomática, que significou, como vimos, um reconhecimento da importância das trocas culturais enquanto propaganda nacional, cada país encontrou no outro a legitimação do seu próprio sistema de valores.

A investigação que deu origem a esta dissertação teria beneficiado do acesso à correspondência e espólio pessoais de Daniel Vázquez Díaz, o que talvez permitisse conhecer algumas das obras referidas, às quais não tivemos acesso, confirmar as suas datas exatas e recolher mais dados sobre as iniciativas por detrás das exposições do pintor em Portugal. Não obstante as lacunas apresentadas, esta investigação procurou desenvolver uma temática pouco estudada, que diz respeito às relações do pintor com o meio artístico e político português, e pretendeu corrigir algumas informações inexatas que se encontram nos principais estudos espanhóis sobre o autor. Destacamos os subcapítulos II.2. e II.3, que dizem respeito à *Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)* realizada em Lisboa e no Porto, onde a informação apresentada é maioritariamente descritiva porque os dados são, pelo que sabemos, inéditos no contexto dos estudos da presença do pintor em Portugal e da sua biografia geral.

Referências bibliográficas

- Ángel Aguilar, Miguel. *A invenção da glória: D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Editado por Museu Nacional de Arte Antiga e Ana de Castro Henriques. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.
- Anónimo. «À Exposição de Arte Espanhola em Lisboa poderíamos corresponder realizando em Madrid uma outra com idênticas características». *O Século*, 29 de novembro de 1943.
- . «A Exposição de Arte Espanhola inaugura-se, amanhã, na Sociedade de Belas Artes». *O Século*, 9 de novembro de 1943.
- . «A exposição do ilustre Pintor Vasques Diaz Foi inaugurada hoje no salão do Hotel Avenida». *Gazeta de Coimbra*, 10 de fevereiro de 1923.
- . «A exposição do pintor Vasquez Diaz. A Cidade ouve um apreciador autorizado. Fala o artista Sr. Dr. Germano Vieira». *A Cidade*, 17 de fevereiro de 1923.
- . «A obra de Vasquez Diaz apreciada por José Francés». *Diário de Lisboa*, 2 de fevereiro de 1941.
- . «Aproximação Luso-Espanhola». *Revista Municipal. Publicação Cultural da Camara Municipal de Lisboa*, 4º Trimestre de 1943.
- . «Arte e artistas». *Ilustração Portuguesa*, 20 de janeiro de 1923.
- . «Conferencias». *Diário de Lisboa*, 5 de fevereiro de 1941.
- . «Daniel Vazquez Diaz». *Diário de Lisboa*, 7 de fevereiro de 1941.
- . «De Madrid a Lisboa. José Francés conta-nos as peripecias duma acidentada viagem de avião». *Diário de Lisboa*, 1 de fevereiro de 1941.
- . «Durante o Primeiro Ano, Contemporânea realizou». *Contemporânea*, março de 1923.
- . «Echos». *Contemporânea*, outubro de 1922.
- . «Encerrou-se a Exposição de Arte Contemporânea Espanhola». *O Século*, 30 de novembro de 1943.
- . «Exposição de Arte Espanhola». *Diário de Lisboa*, 27 de novembro de 1943, 2ª edição.
- . «Exposição de arte espanhola». *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, dezembro de 1943.
- . «Exposições de Pintura e de Escultura». *Ilustração Portuguesa*, 13 de janeiro de 1923.
- . «Figuras e factos». *Mundo Gráfico*, 15 de fevereiro de 1941.
- . «Notas Varias de Portugal». *ABC*, 21 de fevereiro de 1923.
- . «O banquete a Vazquez Diaz foi uma bela festa do espirito». *Diário de Lisboa*, 8 de fevereiro de 1941.
- . «O Chefe do Estado inaugurou a Exposição de Arte Espanhola». *Diário de Lisboa*, 10 de novembro de 1943, 2ª edição.
- . «O pintor Vasquez Diaz conta ao “Diário de Lisboa” as suas impressões de Portugal». *Diário de Lisboa*, 20 de setembro de 1922.
- . «O pintor Vasquez Diaz vai expôr no estudio do SPN os esbocetos da decoração de La Rabida». *Diário de Lisboa*, 15 de janeiro de 1941.

- . «O Salão da Primavera. A exposição anual foi hoje inaugurada pelo Chefe de Estado». *Diário de Lisboa*, 11 de maio de 1944, 2ª edição.
- . «O Salão da Primavera na Sociedade de Belas Artes». *Diário de Lisboa*, 10 de maio de 1944, 2ª edição.
- . «O Século no Porto. Exposição de pintura e escultura espanholas». *O Século*, 14 de dezembro de 1943.
- . «O Século no Porto. Foi inaugurada a Exposição de Pintura e Escultura Espanholas». *O Século*, 15 de dezembro de 1943.
- . «O Sr. Presidente da República inaugurou a Exposição de Arte Moderna Espanhola». *O Século*, 11 de novembro de 1943.
- . «Pintura». *A Cidade*, 10 de fevereiro de 1923.
- . «Uma exposição de arte moderna espanhola no palacio de Barata Salgueiro». *Diário de Lisboa*, 26 de outubro de 1943, 2ª edição.
- . «Vázquez Díaz». *El Sol*, 27 de agosto de 1922.
- . «Vázquez Díaz, en Portugal». *La Voz*, 26 de agosto de 1922.
- Antliff, Mark. «Fascism, Modernism and Modernity». *The Art Bulletin* 84, n.º 1 (março de 2002): 148–69.
- Antliff, Mark, e Patricia Leighton. «Primitive». Em *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson e Richard Shiff. Londres: The University of Chicago Press, 2003.
- Araújo, Inês Filipa Meira. «As Tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra». Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.
- Azcoaga, Enrique. «Los murales de la Rábida». Em *Vázquez Díaz: Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, mayo-julio 1982*, editado por Subdirección General de Museos, 19–23. Madrid: Subdirección General de Museos, 1982.
- . *Vázquez Díaz: Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas*. Editado por Subdirección General de Museos. Madrid: Subdirección General de Museos, 1982.
- Benito, Ángel. «Los frescos de La Rábida». Em *Poema del Descubrimiento: Los bocetos de Santa Maria de la Rábida*, editado por Juan Pedro Aladro Durán. Madrid: Cinterco, D.L., 1990.
- Berruguete, Ana. «Vázquez Díaz y Portugal». Em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 325–40. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- . «Vázquez Díaz y Portugal». Em *Suroeste. Relaciones literarias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 325–. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Berruguete del Ojo, Ana. «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia». Doutoramento, Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, 2015.
- . «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia». Doutoramento, Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, 2015.
- Blanco Coris, José. «En la Exposición de Humoristas». *El Heraldo de Madrid*, 3 de março de 1920.

- Blanquerna. «Vázquez Díaz, embaixador». *La Correspondencia de España*, 25 de agosto de 1922.
- Bonet, Juan Manuel. «Portugal-Espanha 1900-1936: Artes Plásticas». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 45–58. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Brun, André. *Salão dos Humoristas portugueses: catálogo da segunda exposição de caricaturas*. Lisboa: Tipografia do Comercio, 1913.
- C.A. «Inaugura-se hoje na Sociedade de Belas Artes a exposição da moderna arte espanhola». *O Século*, 10 de novembro de 1943.
- Caetano, Joaquim Inácio. «A pintura a fresco e as suas características técnicas. O caso dos exemplares dos séculos XV e XVI no norte de Portugal e sua conservação». *Revista de Guimarães* 111 (2001).
- Castello Branco, Teresa M. Schedel de. *Os painéis de S. Vicente de Fora e as Tapeçarias de Pastrana: fruto e espírito do humanismo*. Lisboa: Lisbon International Press, 2022.
- Couto, João. *Nuno Gonçalves: o políptico de São Vicente*. Lisboa: Estúdios Cor, 1954.
- Cruz, António João. «Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes». *Conservar Património*, n.º 6 (dezembro de 2007).
- D’Aragão, Alexandre. «A segunda exposição: Guilherme Filipe». *Byzancio: revista coimbrã, arte e letras*, junho de 1923.
- Delgado, António Sáez. «Sobre la encrucijada ideológico-estética del modernismo y la vanguardia en la península ibérica: el caso de la revista Contemporânea». Em *Procesos de nacionalización e identidades en la península ibérica*, editado por César Rina Simón. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017.
- Delgado Gomez-Escalonilla, Lorenzo. *Imperio de papel: Accion cultural y politica exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1992.
- Ferreira, Armando. «A Exposição dos Humoristas - Portugueses e Espanhoes - Uma nota interessantíssima no nosso meio artístico». *A Capital*, 1 de julho de 1920.
- — —. «A proxima exposição dos humoristas portugueses e hespanhoes». *A Capital*, 27 de maio de 1920.
- Ferreira, Sara Afonso. «Almada e Espanha “Os embaixadores desconhecidos”». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 283–311. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Ferro, António. *Arte moderna: discursos pronunciados em 23 de março de 1935 e 6 de maio de 1949*. Lisboa: SNI, 1949.
- Ferro, António, António de Oliveira Salazar, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, e Presidência do Conselho. *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma exposição*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1948.
- Filipe, Guilherme. «Arte. O Pintor Vasquez Diaz. A sua exposição em Coimbra». *A Cidade*, 7 de fevereiro de 1923.
- Flor, Pedro. *Nuno Gonçalves*. Lisboa: Instituto de História da Arte: Quidnovi, 2010.

- França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1974.
- . *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- . «A Contemporânea e os magazines do seu tempo». Em *Revistas Ideias e Doutrinas: Leituras do Pensamento Contemporâneo*, 189–203. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- Francés, José. «Humoristas Contemporâneos: Emerico H. Nunes». *Bven Hvmor*, 1921.
- . *O Poema do Descobrimento; desenhos, esboços e cartões para as grandes pinturas murais realizadas a fresco por Daniel Vázquez Díaz*. Estúdio do Secretariado da Propaganda Nacional, 1941.
- Franco Domínguez, Antonio. «La extremadura portuguesa y la estremadura espanhola. Los imaginarios del oficialismo». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 205–11. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Fundação Calouste Gulbenkian, ed. *Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Viana Amadeo de Souza-Cardoso José Pacheco Almada Negreiros*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- García García, Isabel. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid, 1909-1922*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.
- García Rodríguez, Fernando. «Entre la tradición y la vanguardia (académicos y modernos): un debate en la crítica de arte de España del primer tercio del siglo XX». Em *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 105–24. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Garfias, Francisco. *Vida y obra de Daniel Vazquez Diaz*. Madrid: Iberico Europea, 1972.
- Grupo de Humoristas portugueses. *Grupo de Humoristas portugueses: 3ª exposição*. Lisboa: s.n., 1920.
- . *Salão dos Humoristas portugueses: catálogo da primeira exposição de caricaturas, em 1912*. Lisboa: Papelaria e Typographia de Baptista & Ca., 1912.
- Gusmão, Adriano de. «Exposição de arte espanhola: I - Museus, exposições temporárias e crítica de arte». *Seara Nova*, 20 de novembro de 1943.
- . «Exposição de arte espanhola: II - Um panorama incompleto em que figuram notáveis obras». *Seara Nova*, 27 de novembro de 1943.
- . «Exposição de arte espanhola: III - A Pintura (Conclusão) - A escultura». *Seara Nova*, 4 de dezembro de 1943.
- . «Exposição de arte espanhola: IV - Considerações gerais e finais». *Seara Nova*, 11 de dezembro de 1943.
- Jesús Ávila, María. «Proximidad geográfica, el diálogo inexistente». Em *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*, editado por Expo 98 e Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, traduzido por Miguel Nuno Santos Montez Leal, 69–85. Lisboa: Expo' 98, 1998.
- Jorge, Maria, e Luis Manuel Gaspar. «Miren ustedes: Leal da Câmara em Espanha». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 157–61. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.

- Julián, Imaculada. «Las artes plásticas del siglo XX en España». Em *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 89–103. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Khiel, E.C. «Exposición Nacional». *El Liberal*, 17 de junho de 1920.
- Lacerda, Aarão de. «A propósito da exposição de arte espanhola». *Museu: revista de arte, arqueologia, tradições*, dezembro de 1943.
- Lago, Silvio. «La Exposición Nacional. El Grabado». *La Esfera*, 24 de julho de 1920.
- — —. «Los Humoristas portugueses». *La Esfera*, 18 de setembro de 1920.
- Leal, Joana Cunha. «A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta». Em *O Círculo Delaunay*, editado por Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 37–68. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM, 2015.
- — —. «A pousada dos ciganos, de Eduardo Viana. Política da forma e representações do campo artístico em Portugal na década de 1920». *Ler História*, n.º 80 (14 de junho de 2022). <http://journals.openedition.org/lerhistoria/10547>.
- Leighten, Patricia. *The liberation of painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Lozoya, Marquês de. *Historia del Arte Hipánico*. 1ª. Vol. 5. Barcelona: Salvat Editores, 1949.
- Machado, Falcão. «Exposição de pintura Vazquez Diaz». *O Despertar: Bi-Semanário Republicano*, 17 de fevereiro de 1923.
- Martínez-Gil, Víctor. «Portugal y Cataluña ante la modernidad: Intercambios artísticos y literarios». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 189–203. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Martins, Fernando Cabral. «A obsessão da identidade (Pessoa e a Ibéria do século XX)». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Morais, Álvaro de. «Vazquez-Diaz». *A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica*, 1 de março de 1923.
- Mouta, Oliveira. «Ainda sobre Vasquez Diaz». *Contemporânea*, novembro de 1922.
- Museu Nacional de Soares dos Reis, ed. *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1943.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito», 1933-1949: Ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- Paiva, Acácio de. «Crónica». *Ilustração Portuguesa*, 12 de julho de 1920.
- Pereira, Bernardo Futscher. *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012.
- Pérez Segura, Javier. «Los murales de La Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)». Em *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969*, editado por Daniel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.
- Piotrowski, Piotr. «Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde». Em *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, editado por Sasha

- Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, e Hubert van den Berg, 49–58. Nova Iorque: De Gruyter, 2009.
- Portela, Artur. «O ano artístico. Nunca se pintou tanto em Portugal. 1943. A estátua equestre de D. João IV e a exposição de arte espanhola». *Diário de Lisboa*, 31 de dezembro de 1943.
- Rico, Marino. «El arte español en Portugal». *ABC*, 12 de novembro de 1943.
- Sáez Delgado, Antonio. «Adriano del Valle y Rogelio Buendía: Los interlocutores ultraístas». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 251–56. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- . *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- . *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- . «Suroeste: El universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936)». Em *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, editado por Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar, 29–44. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Sáez Delgado, Antonio, e Luis Manuel Gaspar, eds. *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/MEIAC, 2010.
- Santos, Reynaldo dos. *Os primitivos portugueses*. Editado por Academia Nacional de Belas Artes. 3ª. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1958.
- Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. *Catálogo da Exposição de Pintura e Escultura Espanholas (1900-1943)*. Lisboa: Bertrand (Irmãos), LDA., 1943.
- Tusell, Javier. «A circunstância histórica da vanguarda plástica espanhola (1907-1936)». Em *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*, editado por Expo 98 e Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, traduzido por Miguel Nuno Santos Montez Leal, 49–67. Lisboa: Expo' 98, 1998.
- Vázquez Díaz, Daniel. «Roberto Delaunay (ABC, 12-8-1962)». Em *Mis Artículos en «ABC»*, 205–9. Madrid: Iberico Europea, 1974.
- Weil, Benjamin, e Maria José Salazar. *Retratos: Esencia y Expresión – Obras Maestras del Siglo XX Procedentes de la Colección de Jaime Botín*. Editado por Begoña Guerrica Echevarría. Santander: Fundación Botín, 2018.
- X.Y. «Salón de Humoristas». *El Liberal*, 6 de março de 1920.