

El simbolista discreto

Foro Hispánico

Editorial board

Brigitte Adriaensen (*Radboud University Nijmegen, NL*)
Reindert Dhondt (*University of Antwerp, NL*)
Sebastiaan Faber (*Oberlin College, USA*)
Konstantin Mierau (*University of Groningen, NL*)
Dianna Niebylski (*University of Illinois at Chicago, USA*)
Alison Ribeiro de Menezes (*University of Warwick, UK*)
Valeria de los Ríos (*Pontificia Universidad Católica de Chile, CL*)

Emeritus editors

Nicole Delbecque (*Universidad de Lovaina*)
Rita De Maeseneer (*Universidad de Amberes*)
Hub Hermans (*Universidad de Groninga*)
Ilse Logie (*Universidad de Gante*)
Luz Rodríguez Carranza (*Universidad de Leiden*)
Maarten Steenmeijer (*Universidad de Nimega*)
Pablo Valdivia Martín (*University of Groningen, NL*)

VOLUME 76

The titles published in this series are listed at brill.com/foro

El simbolista discreto

José Cabrero y Mons

por

Lola Cabrero



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Ilustraciones 1, 62, 68, 69, 81 copyright © Gutiérrez Solana, Joaquín Sunyer, VEGAP, Cantabria, 2025.

Ilustración de portada: *José Cabrero y Mons* (1871–1954), *Estudio de Academia* (h. 1898),
Óleo sobre lienzo, 110 × 85 cm. COLECCIÓN CABRERO Y MONS.

The Library of Congress Cataloging-in-Publication Data is available online at <https://catalog.loc.gov>
LC record available at <https://lccn.loc.gov/2025930006>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: “Brill”. See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0925-8620

ISBN 978-90-04-72146-3 (hardback)

ISBN 978-90-04-72147-0 (e-book)

DOI 10.1163/9789004721470

Copyright 2025 by Lola Cabrero. Published by Koninklijke Brill BV, Plantijnstraat 2, 2321 JC Leiden,
The Netherlands.

Koninklijke Brill BV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönningh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau and V&R unipress.

Koninklijke Brill BV reserves the right to protect this publication against unauthorized use. Requests for
re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill BV via brill.com or copyright.com.

For more information: info@brill.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

*A mi familia, a Vicente Pérez de León y a mi maestro,
Ángel Gómez Moreno
Cualquier palabra de agradecimiento omite necesariamente otras,
ellos las reúnen todas*





Índice general

Prefacio	IX
Agradecimientos	XVII
Lista de ilustraciones	XIX
Introducción	1
1	El personaje de la novela del Arte de Gómez de la Serna 1
2	Una semblanza biográfica en un estudio cultural comparado 8
3	Integrar la cosmovisión literaria y artística de la novela del arte 12
3.1	<i>Las fuentes primarias, un bosque de símbolos</i> 12
3.2	<i>El perspectivismo</i> 14
3.3	<i>El sujeto-espectador y sus variantes</i> 16
3.4	<i>Las isotopías y el tratamiento del espacio</i> 19
3.5	<i>La recreación y la écfrasis</i> 21
1	El silencio creativo de Madernia 25
2	El soporte artístico y literario: Santander (1871–1887) 44
3	Estudio preparatorio: París, círculo del arte (1887–1891) 56
1	Los maestros de la idea 66
2	Los maestros del color 74
3	La estética simbolista: fuentes filosóficas, literarias y musicales 80
4	La estética de lo oculto y el catolicismo: Péladan y la orden Rose†Croix 88
4	La perspectiva: Lovaina y la educación (1891–1897) 93
5	La práctica: París, entre amigos (1891–1897) 103
1	Las tertulias literarias y el taller de Gauguin 110
6	La composición: Bruselas y el orden, equilibrio, unidad y armonía (1897–1898) 115
7	El modelado: Santander y sus contornos, luces y sombras (1898) 130

- 8 La concepción y la ejecución: París como objeto artístico (1898–1909) 135**
- 1 El autodidactismo 150
 - 2 Montmartre: primera residencia artística 155
 - 3 El círculo de Pigalle y el amigo Toulouse-Lautrec 163
 - 4 El año 1900, apertura a un nuevo siglo 171
 - 5 Montparnasse: segunda residencia artística 184
- 9 La inspiración: Santander y la conciencia estética (1909–1954) 214**
- 1 El Muelle 7 y 8, entre el recuerdo y la renovación 221
 - 2 Tristezas y alegrías en el año de 1914 241
 - 3 Iturrino y el encargo para Picasso 250
 - 4 Los cambios urbanísticos y culturales de Santander 256
 - 5 La tertulia de Pombo 263
 - 6 El trasfondo político, económico y social y sus consecuencias 270
 - 7 El pintor expectante 274
- Epílogo 294**
- Obras citadas 303**
- Cartas citadas del Archivo Cabrero y Mons 336**
- Índice 337**

Prefacio

En la configuración del arte moderno se dio una circunstancia excepcional para entender la renovación del arte en el fin de siglo: los diferentes círculos artísticos de Bruselas, París o Madrid reunieron a pintores, escultores, escritores o músicos en talleres, exposiciones, conciertos y tertulias. Regoyos, Iturrino, Picasso, Heredia, Darío o Gómez-Carrillo, entre otros, intervinieron en las tertulias y los banquetes parisinos que frecuentaban Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Puvis de Chavannes, Rodin o Gauguin. Todos ellos se enfrentaron al academicismo con el firme propósito de proponer nuevas fórmulas para su tiempo y para las generaciones venideras, y lo lograron.

En los años veinte del nuevo siglo, en el Antiguo Café y Botillería de Pombo de Madrid, dos de los creadores españoles más importantes del siglo xx, Ramón Gómez de la Serna (1888–1963) y José Gutiérrez Solana (1886–1945), volvieron a convocar a quienes habían participado en aquellas citas europeas para discutir, repensar y entender con los jóvenes artistas el arranque de las vanguardias. La tertulia de Pombo¹ era la más avanzada por excelencia y para dejar constancia de su valor, José Gutiérrez Solana retrató a los asiduos en su magnífico lienzo *La tertulia del Café de Pombo* (1920) con su pincelada gruesa y temperamental y Ramón Gómez de la Serna hizo un retrato literario de cada uno de ellos en dos libros: *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924). Sin embargo, de entre las numerosas personalidades que pasaron por la tertulia de Pombo, Ramón Gómez de la Serna solamente eligió a ocho contertulios para ser inmortalizados en ese lienzo de Gutiérrez Solana. Sus nombres, por orden cronológico, eran José Cabrero y Mons (1871–1954), Pedro Emilio Coll (1872–1947), Salvador Bartolozzi (1882–1950), Manuel Abril (1884–1943), José Gutiérrez Solana, Tomás Borrás (1891–1976), Mauricio Bacarisse (1895–1931) y José Bergamín (1895–1983). Las razones que intervinieron en la elección de esas ocho figuras hieráticas y graves de la intelectualidad española del siglo xx fueron probablemente tres: sus relaciones con París, ser introductores de la vanguardia en España y contar con el reconocimiento y la admiración tanto de Gómez de la Serna como de Gutiérrez Solana. Casi todos viajaron o vivieron

1 La bibliografía sobre esta tertulia es amplia: Anderson (*recepción y configurations*), Mainer (*Edad*), López Alaminos, Sánchez-Camargo (48–50), J. M. Bonet («ismos» 21–53) son fuentes ineludibles. También Fernández Utrera, quien señala con acierto: «En este espacio decimonónico, plataforma de la Modernidad española, Gómez de la Serna une pasado, presente y futuro; une lo local y lo universal» (593–614).

en París porque querían agrandar el destino misterioso del alma² y después de haber conocido, asimilado y censado las nuevas fórmulas estéticas, las integraron en el círculo de lo moderno, pero con una nota nueva³.

Entre 1920 y 1947, el cuadro estuvo colgado en aquel café madrileño en donde se había reunido la vanguardia más internacional. El tiempo estaba haciendo mella en el estado de conservación del lienzo y Ramón Gómez de la Serna, exiliado en Buenos Aires, decidió donarlo al Museo de Arte Moderno en Madrid, museo que dio origen al actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁴. Durante poco más de cien años, la figura de José Cabrero y Mons junto a la de los otros siete contertulios ha desfilado ante la mirada de investigadores, viajeros, estudiantes, invitados a las exposiciones, extranjeros, artistas o amantes del arte sin que, hasta este ensayo, los especialistas pudieran recabar suficientes evidencias de la vida y obra de José Cabrero y Mons, el simbolista discreto. El lienzo es una de las obras principales de este museo, una fuerza documental⁵ de la historia de las ideas estéticas, sin embargo, no se disponían datos de José Cabrero y Mons. Es el único al que Gutiérrez Solana había dedicado un enigmático retrato exento y preparatorio del cuadro principal de la tertulia y a quien Ramón Gómez de la Serna siempre reservaba un lugar a su derecha en la mesa. Ramón definía a José Cabrero y Mons en su libro *La sagrada cripta de Pombo* como «ese artista dilecto, pero sobrio y lacónico, por el que sienten afición los mejores y ante el que nos produce una gran emoción que el principal personaje de la novela del Arte penetra entre nosotros»⁶. El

2 Son comentarios de Ramón Gómez de la Serna en su *Automoribundia* 287.

3 Ténganse en cuenta los estudios previos sobre la introducción de la vanguardia de Anderson.

4 Según el acta notarial del 03.06.1947, Borrás, en presencia del abogado de José María del Hoyo y Gutiérrez del Olmo, secretario del Museo de Arte Moderno, y de la dueña del café, retiró el cuadro del café el día 29.05.1947 (Hoyo y Gutiérrez del Olmo, 1–2).

5 Sánchez-Camargo 48–50. Ese año de 1920 Gil Fillol escribió en *La Tribuna* que el cuadro «sugestiona por su fuerte emoción, una emoción que no sabemos si proviene del sentimiento con que está pintado el cuadro o de un auténtico milagro de este. Sin estar allí el ambiente de la ‘cripta’ de Pombo, se presiente, como si la pintura tuviera la virtud de evocarlo. Sin ser aquellas figuras ni siquiera figuras humanas, nos es fácil reconocerlas, animadas de vibrante vida» (6).

6 Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo: Tomo IIº, aunque independientemente del Iº, pudiendo leerse el IIº sin contar con el Iº*, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1924, 438–439 [BCM]. Dada la importancia para este estudio de las fuentes primarias y, especialmente, de los libros guardados en la biblioteca de Cabrero y Mons, los datos editoriales de sus libros siempre se describirán completos en las notas al pie (excepto algunos datos como traducciones o ilustraciones, que se han abreviado) y en la lista de obras citadas. Para unificarlos, estos datos editoriales se han descrito en español, se ha normalizado la acentuación, se ha remitido a la paginación de esa edición concreta que Cabrero y Mons guardaba en su biblioteca y la información editorial se ha señalado en nota y dispuesto entre

escritor le identificaba con un personaje literario, probablemente porque su pasado artístico en el París de la bohemia, de las grandes inquietudes y las nuevas escuelas, era digno de novela. Sin embargo, este pintor simbolista era reservado y con un carácter sumamente discreto; en semejante línea, su obra simbolista, su colección de arte moderno, su selecta biblioteca—con primeras ediciones dedicadas—y su sorprendente archivo epistolar han estado custodiados por su familia durante años en la casa de inspiración modernista que él mismo diseñó, Madernia (Valle de Iguña, Cantabria) y en el Muelle 7 y 8 (Santander), y al margen de críticos e historiadores⁷. Los investigadores no tenían acceso a todas estas fuentes y apenas se sabía que atesoró algunas obras de sus amigos franceses, belgas y españoles, escogidas por el criterio de un pintor, no de un coleccionista de arte.

El simbolista discreto estuvo en el momento y en el lugar precisos. Desde muy joven, con apenas diecisiete años, vivió en el París finisecular, en el París de las grandes inquietudes. Más tarde, en 1891, cumplidos los veinte años, llegó a la Universidad Católica de Lovaina para estudiar Ingeniería Industrial, pero el contacto con otros artistas y escritores que había conocido en sus viajes a París y Bruselas como Vincent Van Gogh, Darío de Regoyos, Émile Verhaeren, Charles Morice, Francisco Iturrino o Henri Evenepoel, entre otros, le llevaron a abandonar progresivamente sus estudios universitarios para dedicarse a la pintura. De una acusada sensibilidad por lo moderno, buscó rodearse del espíritu de novedad que agitaba a otros artistas jóvenes como él, así que

corchetes [BCM]. Cuando las citas aparecían en francés en el texto las he traducido y, excepto que se indique lo contrario en nota, todas las traducciones del volumen son mías. Los adyacentes, como las dedicatorias, también se han traducido y dispuesto entre corchetes. La documentación sobre Cabrero se señala en los pies de imagen y en las notas entre corchetes como sigue: colección de obras de arte (setenta y siete obras localizadas) [CCM]; archivo (cincuenta y nueve cartas) [ACM]; ejemplares guardados en su biblioteca (unas seiscientas entradas) [BCM]. De este material localizado, se presenta una selección. Con la intención de no interrumpir el discurso y para adecuar este al marco conceptual de la novela del arte, se ha preferido disponer las referencias de las obras citadas en notas al pie (abreviadas) y en la lista de obras citadas (completas) en todo el volumen y de forma sistemática y consistente. En esa línea, para contribuir al sentido de sincronía que se explica en la introducción, se procura citar fuentes contemporáneas a Cabrero y Mons. Ello incluye que, por la relevancia de la prensa periódica, también se ponga de relevancia el nombre (abreviado en notas) de las revistas contemporáneas a Cabrero y Mons y las fechas.

7 Los estudios en los que se cita a Cabrero y Mons son muy limitados: García Venero, «Retablo: El diputado pintor», *La Región*, 17 de enero de 1927, 1 [BCM]; Pla, *Vida de Manolo*, Mundo Latino, 137–138 [BCM]; Sabartés, *Picasso: Retratos y recuerdos*, Afrodisio Aguado, 1953 [1.ª ed.], 84–85 [BCM]; Rodríguez Alcalde Solana 45; *Retablo* 24; y «vanguardia» 13–14; Alvear «memorias» 12–13 y *Santander* 49–53; Río Sainz «atrevimientos» (1927), recogido en *Aire de la calle* 106–108; Simón Cabarga *Riancho*.

se trasladó a París definitivamente en 1898, en donde vivió más de diez años entre Montmartre y Montparnasse. Allí convivió con bohemios, dandis y anarquistas y trató con figuras relevantes del arte y de la literatura como Puvis de Chavannes, Rodin, Carrière, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Picasso, Morice, Verhaeren o Pierre-Paul Plan. En 1909 abandonó París y volvió a su ciudad natal, Santander, para casarse con Ana Torres-Quevedo, sobrina del ingeniero Leonardo Torres Quevedo. Allí entabló amistad con José Gutiérrez Solana, Gerardo Diego, Pancho Cossío, Gerardo de Alvear, José María Cossío o Daniel Alegre y actuó de mecenas de alguno de ellos. Se instaló en el Muelle 7 y 8 (actual Paseo de Pereda) y quiso inculcar a su familia una educación artística acorde con su experiencia y conocimiento adquirido. Por esa razón, fue el primero que introdujo a uno de sus hijos, el arquitecto Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912–2005)—Medalla de Oro de la Arquitectura—, en el movimiento moderno.

El ensayo plantea un caso de estudio cultural comparado a partir del marco conceptual de la novela de formación de un artista. En su estructura, los capítulos componen una obra circular⁸. Se inicia con la figura de Enrique Lafuente Ferrari, uno de los primeros investigadores que buscaron noticias sobre Cabrero y Mons. Era el director del Museo de Arte Moderno en 1964 cuando se celebró, frente al cuadro *La tertulia del Café de Pombo*, el primer aniversario de la muerte de Gómez de la Serna⁹. Unas notas encontradas en las cajas que Lafuente Ferrari legó a la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando demuestran que el investigador estuvo en las casas del simbolista discreto: Madernia y el Muelle 7 y 8. El ensayo concluye cuando el silencio sobre el personaje de ese cuadro ya ha sido desvelado. La distribución temática y geográfica de los capítulos que van vertebrando el estudio también coinciden con una estructura circular y con la novela de formación de un artista: comienza en Cantabria, la región natal de Cabrero y Mons, antes de iniciar su viaje de estudios, y finaliza con su vuelta, cuando ya esa etapa de aprendizaje en el extranjero ha concluido. Siguiendo la cronometría vital de Cabrero y Mons, el lector puede recorrer las ciudades de Santander, Lovaina, Bruselas o París como un *flâneur*—aplicando las consideraciones de Tambling acerca

8 Interesa el concepto de circularidad que determina Hegel: «cada círculo singular siendo en sí mismo una totalidad, rompe también los límites de su elemento y funda una más amplia esfera: el Todo. El Todo se pone a sí mismo como un círculo de círculos, cada uno de los cuales es un momento necesario» (15). El ensayo, siguiendo este principio, puede incluir esos momentos necesarios que van formando el Todo de los círculos artísticos.

9 Lafuente Ferrari fue director de este museo entre 1954 y 1967 (Cabrera 102) y Cabezas relata lo acontecido en ese aniversario (2).

de la creación y recreación de las ciudades¹⁰—y, en su camino, examinar los ismos del momento y su contexto.

En el primer capítulo, a partir de la visita de Lafuente Ferrari a Madernia, el lector se adentra en el universo estético, literario, arquitectónico y decorativo que Cabrero se diseñó después de conocer las tendencias artísticas relevantes del momento. Madernia es el lugar de retiro que, frente a la alienación de la modernidad urbana, invita a comprender la soledad interior de Cabrero, aislada de palabras y poblada de recuerdos, visibles e invisibles, simbólicos y meditativos¹¹.

En el segundo capítulo, el lector explora el realismo y el regionalismo literario y artístico en autores como Galdós, Pereda, Campuzano, Casimiro Sainz y Carlos de Haes con motivos como el puerto del Cantábrico y sus conexiones con América, los indianos y armadores, los procesos de modernización técnica, el contexto de los viajes y la exploración geográfica.

En la tercera sección se aborda la importancia de determinados maestros, la sucesión de tendencias en París y el valor de las reuniones de artistas y escritores que quedan reflejadas en libros, cartas, diarios, revistas y periódicos: *Durendal* (1894–1914), *L'Art Moderne* (1881–1914), *The Studio* (1893–1964), *Vers et Prose* (1905–1913), *La Revue Blanche* (1889–1903), *La Plume* (1896–1901) o *Le Mercure de France* (1890–1947), entre otras. Al mismo tiempo, se revisa la experimentación simbolista, en especial, los Salones Rose†Croix, iniciados por Joséphin Péladan.

En el cuarto capítulo salen a relucir lecturas de Cabrero y Mons sobre otros artistas, intelectuales y viajeros como Humboldt, Regoyos, Verhaeren, Mercier o Ruskin. Antes de partir a Lovaina para comenzar sus estudios de ingeniería, Cabrero comprende que el mundo, gracias a los libros de viajes, es legible y penetrable¹² y la experiencia misma del viaje revela los cambios científicos y artísticos del fin de siglo y un sentir de la ciudad como objeto lírico. Lovaina y su universidad son espejos de estos cambios.

En el quinto capítulo, los relatos de dos estudiantes belgas amigos de Cabrero y Mons, De Groux y Evenepoel, sobre su experiencia en París informan acerca del aprendizaje en talleres, museos y escuelas. Los dos jóvenes, apasionados por seguir su vocación, exploran la ciudad como extranjeros y en sus paseos descubren que París ofrece realidades inesperadas.

10 Véase la aplicación de Tambling sobre las teorías de Benjamin acerca de París en el XIX (1478–1484).

11 Díaz-Plaja desarrolla el arte de cultivar la soledad y su relación literaria (5–12).

12 Litvak *ajedrez* 15.

La sexta sección sitúa al simbolista discreto en 1898 en Bruselas en pleno avance del simbolismo, del *art nouveau* y de las artes decorativas. Se revisan las exposiciones artísticas—Les xx, La Libre Esthétique y L'Art dans tout—a partir de las experiencias de Cabrero y Mons, como extranjero en la capital belga y como invitado a la inauguración de La Libre Esthétique de 1898.

El capítulo séptimo se centra en la vuelta a Santander por el desastre del 98 y cómo el caso concreto de Cabrero y Mons puede informar, desde su perspectiva vital, sobre por qué esa pérdida fue crucial para toda una generación.

La siguiente sección coincide con su nueva vida en París. En la ciudad de las grandes sorpresas comprende que la liberación técnica podía llevar a la liberación artística. Las posibilidades de ensayar con el material básico de la técnica de composición, con todas las propiedades que gobiernan la construcción, se convierte en un fin en sí mismo¹³.

El capítulo final se inicia en el año 1909 y se centra en Santander, aunque trata Madrid. A la luz de todo lo vivido, Cabrero y Mons puede contribuir al espíritu de renovación de los años 20, ejercer de mecenas y participar directamente en el arranque y la consolidación de las vanguardias desde contextos específicos como la tertulia de Pombo o el Ateneo de Santander. Se cierra este apartado con la tertulia organizada en 1964 frente al cuadro expuesto en el Museo de Arte Moderno y con la figura de Lafuente Ferrari, su director, presentando a los retratados del pasado y a los contertulios del futuro.

El epílogo se centra en la vida y el diálogo interartístico que Cabrero mantuvo con sus contemporáneos dibujando, a la luz de lo estudiado, las líneas concluyentes del paradigma de la historia de las ideas estéticas de este período de entre siglos.

El planteamiento del ensayo hace coincidir un criterio cronológico y geográfico, pero también temático, pues los diferentes capítulos se construyen con alegorías que atienden al proceso reflexivo y técnico necesario en la elaboración de un cuadro: el soporte, el estudio preparatorio, la perspectiva, la composición, el modelado, la concepción y ejecución, y la inspiración. Cada una de estas fases tiene un referente simbólico y vital con la trayectoria de formación y experiencia estética de Cabrero que se define en el título y se desarrolla en su interior. El soporte pictórico—lienzo, muro, tabla, papel o cartón, por ejemplo—constituye la base material sobre la cual un artista desarrolla su trabajo, y permite explicar la base educativa, familiar y artística en la que transcurre su infancia y adolescencia. Posteriormente, en pintura, el estudio preparatorio o, más exactamente, la capa de preparación es lo que permite

13 Albright *Modernism* 10.

que el pigmento se adhiriera mejor. Está relacionado con las nuevas directrices que adquiere su educación durante su primera estancia en París. La necesidad de aprender la perspectiva y, más en concreto, las perspectivas lineal y a vista de pájaro se orienta en el tercer capítulo hacia la importancia de compaginar la educación científica que recibe en sus años de universidad en Lovaina con la artística. Las visitas a amigos y maestros en París le descubren que la práctica en los museos, academias o talleres es esencial. Cuando el joven llega a Bruselas con la intención de dedicarse a pintar, debe aprender a componer. También el modelado es una práctica necesaria para aprender los matices, las sombras arrojadas y el dibujo de los contornos. El cambio que el simbolista discreto constató en su vuelta a Santander en 1898 supuso una circunstancia vital e histórica importante. En la formación de un artista, concebir y ejecutar una obra de creación son dos procesos particulares y la instalación definitiva en París en 1898 ayuda a Cabrero y Mons a apreciar diferentes modos de concepción y ejecución de una obra, lo que le servirá para iniciar la suya propia. Por último, la inspiración surge durante el trabajo y gracias a todo un bagaje anterior; por eso, cuando vuelve a Santander, el pintor expectante, como le definía Gómez de la Serna, se dedica plenamente a su arte.

El ensayo presenta a una figura en momento histórico, un ambiente determinado y un espacio entrelazado con unas relaciones personales y artísticas que se han puesto de relevancia en la medida en que la documentación lo permitía. El arte, la literatura y el pensamiento resultan pertinentes y necesarios para reconstruir no solo una biografía total de Cabrero y Mons, sino para revelar las claves estéticas que conoció en una época irrepetible de la historia. Las imágenes, tertulias, silencios, lecturas y cartas construyen el pensamiento creativo a través del cosmos particular y único de cada artista y durante los veinte años que vivió entre Lovaina, Bruselas y París, Cabrero y Mons conoció la transición hacia la modernidad a través de grandes movimientos pictóricos y literarios: realismo, impresionismo, postimpresionismo, simbolismo, modernismo y vanguardias. El regreso a su ciudad natal, Santander, y su participación, como artista, mecenas y contertulio, en los nuevos parámetros estéticos de renovación es crucial para trazar las influencias interartísticas de las nuevas tendencias que se sucedieron en España. En torno a esa red intersubjetiva de símbolos, acciones e ideas sobre personas, sociedades o culturas que Cabrero conoció, se articularon verbal y visualmente sus experiencias. Sus cartas son el testimonio directo de la vida de sus amigos artistas, sus lecturas y ediciones dedicadas son sintomáticas de toda una corriente de pensamiento estético, filosófico, histórico y literario, su colección de arte incluye regalos y, por último, su propia obra simbolista no se sometió al criterio del gran público ni de los marchantes. Su voluntario silencio le ha hecho figurar como el pintor

desconocido de la tertulia y, desde entonces, no se había cubierto esta laguna para los estudios científicos en torno a la literatura y el arte de finales del XIX. Su biblioteca, correspondencia, obra y colección inédita no solo forman un conjunto de datos esenciales, sino que se integran en un bosque de símbolos, diría Baudelaire, que el peso del silencio arrastró a las brumas del olvido. Era imprescindible, por tanto, elaborar el retrato de este joven artista para exponer, por medio de sus experiencias y su obra, el contexto artístico, literario y plástico que conoció, aquel mundo en el que escritores, pintores, escultores, músicos o arquitectos hicieron de su vida una vida por el arte, un arte que se enfrentó al academicismo y propuso nuevos parámetros estéticos. Este estudio es el resultado de la revelación del pasado artístico de Cabrero y Mons y de sus amigos y se presenta en el marco de la novela de formación del artista para, en línea con el concepto de la novela del Arte enunciado por Gómez de la Serna, reconsiderar el grado de integración e influencia de este círculo en una dinámica internacional de sucesión de tendencias, transición a la modernidad e impulso de las vanguardias¹⁴. El ensayo *El simbolista discreto* descubre ese silencio que rodea al desconocido de Pombo, su propia obra y su colección formada por obras inéditas y, gracias a las fuentes auténticas descubiertas acerca de su círculo de amigos, avanza en los estudios sobre la migración de las ideas estéticas. Con ello alumbra un vacío historiográfico que abre un capítulo ignoto de la Edad de Plata de las letras y del arte español.

14 Para Cózar las vanguardias históricas son un proceso más o menos unitario. Su sentido histórico sobrepasa los valores de los diferentes ismos y de las obras concretas. Es la consecuencia estética y la actitud ante la progresiva industrialización del mundo y del arte (3-30). Anderson puntualiza y se refiere a la importancia de la «vanguardia histórica» como haz de tendencias y grupos. Considera que suele servir como un término de periodización. Desde esta perspectiva cronológica señala el cubismo como la primera manifestación concreta en el ámbito pictórico de la vanguardia y el futurismo en el ámbito de lo literario (Anderson *recepción* 7-9). El simbolismo significa también un rechazo y una salida estética que concierne arte y literatura, pero no supone un hito de ruptura tan nítido como los dos movimientos anteriores, sino una formulación estética de recuperación, continuidad e innovación que busca distinguirse de los demás ismos.

Agradecimientos

La autora desea agradecer la inestimable ayuda de los familiares de José Cabrero y Mons y la de los familiares de los artistas que se estudian: Isabel Anasagasti, Manuel Cullía Riancho, José Charines, Elena Diego, Federico de Echevarría, Eduardo Laborde Zuloaga, Laura Iturrino, Manuel Losada, Dra. Verónica Mendieta, Claude Picasso, Bertrand Puvis de Chavannes, Itziar Toja Bilbao, Elena Uranga, Manuel de Villota y familia Menchaca.

La colaboración de académicos, archiveros de museos y bibliotecas o especialistas en la búsqueda de datos y archivos epistolares ha sido esencial, por lo que el agradecimiento se extiende a: Ana Aguilar; Candelas Argüello y Clemente Bernal (Biblioteca Casa-Museo Unamuno); Alexandra Bainbridge y Timothy Babcock (Penn State University Libraries); Dr. Luc Blanchart (Université Catholique de Louvain); Carmen Cabrera (Subdirección General de Gestión y Coordinación de Bienes Culturales); Edith Caignon (Musée Charles Milcendeau); Dra. Rocío Calvo; Véronique Cardon (Archivos de Arte Contemporáneo en Bélgica); Salvador Carretero (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria); José Andrés Casquero Fernández (Archivo Histórico Provincial de Zamora); Dr. Sébastien Chauffour (Direction des Archives, París); Laure Collignon (Musée Nationale Picasso); Jaione Cortázar Arruiz (Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo); Marie-Noelle Douxfils (Musée Félicien Rops); Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey (Biblioteca y Casa-Museo de Menéndez Pelayo); Dra. Gudrun Föttinger (Richard Wagner Museum, Bayreuth); Juan Pedro Gabino (Real Academia Española); Antonio González Millán (Casa Museo Valle-Inclán); Anna M. Gudayol Torelló (Biblioteca de Cataluña); Francisco Gutiérrez (Centro de Estudios Montañeses, Santander); Carol Ann Harris (Center Temple University Libraries); Dr. Rik Hemmerijckx (Musée Émile Verhaeren, Sint-Amands); Paule Hochuli Dubuis (Bibliothèque de Genève); Sylvie Le Gratiet (Société des Amis d'Eugène Carrière); Marie-Elisabeth Loiseau (Musées de la Vendée, La Roche-sur-Yon); Andone Narváez (Museo Guggenheim, Bilbao); Alberto del Olmo (Museo de Zamora); Dr. Alfonso Palacio (Museo Nacional del Prado); Georges Rosset (asistente del Dr. Eric Thévenet y D.^a Paloma Picasso); Dra. Inga Rossi-Schrimpf (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique); Angelika Riley (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg); Tracey Schuster (The Getty Research Institute); Dra. María José Salazar; Juan San Nicolás; Dr. Johan de Smet (Museum voor Schone Kunsten Gent); Dra. Francisca Vandepitte (Musée Constantin Meunier); Ramón Viadero; Celia Villar; Miguel Zugaza, Mikel Urizar y Miriam Alzuri (Museo de Bellas Artes de Bilbao).

Gracias a la generosa financiación otorgada por el grupo de investigación Sociedad y Literaturas Hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento (Universidad Complutense de Madrid) una parte del libro ha sido editada en acceso abierto.

El agradecimiento no podría concluir sin mencionar al Comité Editorial de Brill y a su equipo, por su profesionalidad y atenta supervisión: Iulia Ivana, Masja Horn, Pieter Boeschoten y Dinah Rapliza.

Ilustraciones

- 1 José Gutiérrez Solana (1886–1945). *La tertulia del Café de Pombo* (1920). Óleo sobre lienzo, 161,5 × 211,5 cm 2
- 2 Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). *La sagrada cripta de Pombo*. [Dedicatoria: «A mi buen amigo José Cabrero de parte del Pombiano Ramón»] 3
- 3 Jardines de la casa de Madernia 29
- 4 Fachada principal de la casa de Madernia 30
- 5 José Cabrero y Mons (1871–1954). Croquis de los jardines de Madernia 32
- 6 José Cabrero y Mons (1871–1954). Diseño de vidrieras, 1,48 × 0,6 m (ud.), Madernia 35
- 7 Asís Cabrero Rodríguez (1979). Plano de la distribución de la casa de Madernia 38
- 8 Comedor de Madernia 39
- 9 Biblioteca de Madernia (fotografía actual) 40
- 10 Biblioteca de Madernia (fotografía, h. 1940, en la que se puede ver la distribución original de los cuadros y objetos decorativos) 40
- 11 Biblioteca de Madernia, espacio reservado a la lectura 45
- 12 Tomás Campuzano y Aguirre (1857–1934). *Marina en bote* (h. 1895). Óleo sobre tabla, 35 × 18 cm 50
- 13 Carlos de Haes (1826–1898). *Marina*. Óleo sobre tabla, 21,5 × 15 cm 52
- 14 Casimiro Sainz (1853–1898). *Alameda*. Óleo sobre tabla, 30 × 17 cm 53
- 15 Pierre Paul Prud'hon (1758–1824), atribuido, s.t. (asunto romano). Óleo sobre lienzo (boceto), 25 × 20 cm 61
- 16 Eugène Carrière (1849–1906), atribuido, s.t. (paisaje). Aguafuerte con aguatinta, 0,56 × 0,35 cm 70
- 17 Auguste Rodin (1840–1917). *Anatomía*. Dibujo a tinta sobre papel, 18 × 11 cm 71
- 18 Henry de Groux (1866–1930). *Richard Wagner*. Litografía, 36 × 26 cm 83
- 19 Anónimo. *El descendimiento de Cristo* (s. XVI). Óleo sobre tabla, 76 × 106 cm 97
- 20 Eugenio Lucas Velázquez (1817–1870). *Interior de iglesia*. Óleo sobre tabla, 16 × 13 cm 98
- 21 Darío de Regoyos (1857–1913). *Paisaje marina Las Arenas de Bilbao*. Óleo sobre lienzo, 59 × 73 cm 102
- 22 José Cabrero y Mons (el primero por la izquierda, sentado) con amigos 114
- 23 José Cabrero y Mons (1871–1954). Diseño de la mesa de comedor, 2,98 × 1 m, Madernia 120

- 24 José Cabrero y Mons (1871–1954). Diseño de la mesa de comedor, Madernia 120
- 25 Daniel Zuloaga (1852–1921). *Cerámica modernista*, 16,5 × 11 cm 123
- 26 Tarjeta de visita de José Cabrero y Mons con la dirección de Bruselas 124
- 27 Francisco Iturrino (1864–1924). *Retrato de José Cabrero y Mons*. Óleo sobre lienzo, 84 × 61 cm 129
- 28 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Estudio de Academia*. Pastel, 42 × 32 cm 134
- 29 Puvis de Chavannes (1824–1898). *Estudio de Sainte Geneviève*. Dibujo a lápiz sobre papel, 29 × 9 cm 141
- 30 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Bois de Boulogne (estanques y cisnes)*. Óleo y pastel sobre tabla, 17,5 × 34,3 cm 143
- 31 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Estanque rodelas verdes*. Óleo sobre tabla, 16 × 20 cm 144
- 32 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Puente de París*. Óleo sobre tabla, 14 × 8 cm 145
- 33 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Casa, puesta de sol*. Óleo sobre tabla, 15 × 10 cm 145
- 34 Henri Evenepoel (1872–1899). *El Sena*. Óleo sobre lienzo, 90 × 65 cm 153
- 35 Tarjeta de visita de José Cabrero y Mons 156
- 36 Francisco Durrio (1868–1940). *José Cabrero*. Bajorrelieve en bronce, 26 × 21 cm. Dedicatoria «A mi amigo Cabrero» 159
- 37 Dante Alighieri (1265–1321). *La divina commedia in 120 composizioni di Giovanni Flaxman*, Barbini, s. a. 169
- 38 Henry de Groux (1866–1930). *Cabeza mística*. Pastel, 42 × 47 cm 170
- 39 Máscara africana. Madera, 50 × 20 cm 172
- 40 Fotografía de Cabrero (el primero a la derecha, de pie, es el más alto) con amigos. Echevarría está sentado el primero a la izquierda ¿Maison du Trappeur? París 174
- 41 Fotografía de Cabrero (con la guitarra levantada) con amigos, ¿Maison du Trappeur? París 174
- 42 Fotografía de Cabrero (el primero a la izquierda, de pie) con amigos 176
- 43 Fotografía de amigos de Cabrero, París 176
- 44 Invitación de La Plume 187
- 45 Paul Gauguin (1848–1903) y Charles Morice (1860–1919). *Noa noa*, 2.^a ed., París, La Plume, 1904 189
- 46 Albert Trachsel (1863–1929). *Paisaje de Suiza*. Acuarela, 34 × 24 cm 191
- 47 Invitación de La Plume 192
- 48 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Autorretrato*. Óleo sobre lienzo, 63 × 50 cm 195
- 49 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Estudio de Academia* (sin terminar). Óleo sobre lienzo, 110 × 85 cm 197

- 50 Eugène Carrière (1849–1906). *Cabeza de estudio*. Litografía sobre papel, 47 × 35 cm 201
- 51 Fotografía de José Cabrero y Mons (h. 1909), Vichy 205
- 52 Fotografía de Ana Torres-Quevedo (h. 1909) 206
- 53 Théâtre du Chatelet (mai–juin, 1909). Saison Russe 208
- 54 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Teresa Torres-Quevedo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 51 × 42 cm 213
- 55 Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912–2005). *La inspiración vivificante*. Dibujo incluido en *Cuatro libros de arquitectura* (4: 178) 215
- 56 Giulio Romano (1499–1546). *Danza di Apollo con le Muse*. Grabado sobre papel, 35 × 78 cm 216
- 57 Gerardo de Alvear (1887–1964). *s.t.* Óleos, 23 × 15 cm (los dos laterales) y 23 × 30 el central 222
- 58 Francisco Iturrino (1864–1924). *Finca de la Concepción, Málaga*. Óleo sobre lienzo, 61 × 46 cm 223
- 59 Francisco Iturrino (1864–1924). *Busto de gitana*. Óleo sobre lienzo, 60 × 43,5 cm 225
- 60 Francisco Iturrino (1864–1924). *Manola*. Óleo sobre tabla, 33 × 26 cm 226
- 61 Francisco Iturrino (1864–1924). *Danza campestre*. Óleo sobre lienzo, 57,5 × 81 cm 227
- 62 Joaquín Sunyer (1874–1956). *Muchacha haciendo calceta*. Óleo sobre lienzo, 0,73 × 0,60 cm 228
- 63 Gustavo de Maeztu (1887–1947). *Vapor de pesca*. Óleo sobre lienzo, 1 m × 85 cm 229
- 64 Adolfo Guiard (1860–1916). *Paisaje*. Óleo sobre tabla, 33 × 22 cm 229
- 65 Francisco Gutiérrez Cossío (1894–1970). *Faro de Mouro, Santander*. Óleo sobre lienzo, 41 × 39 cm 230
- 66 Agustín Riancho (1841–1929). *Márgenes de río*. Dibujo a tinta, 39 × 27 cm 231
- 67 Agustín Riancho (1841–1929). *Paisaje* (es el último del autor). Óleo, 32 × 21 cm 232
- 68 José Gutiérrez Solana (1886–1945). *Los pellejeros*. Óleo sobre lienzo, 46 × 37 cm 233
- 69 José Gutiérrez Solana (1886–1945). *Martes de carnaval*. Óleo sobre lienzo, 80 × 65 cm 234
- 70 Daniel Alegre (1887–1949). *Busto retrato Ana Torres-Quevedo*. Mármol, 38 × 24,5 × 25 cm, 1926 235
- 71 Daniel Alegre (1887–1949). *Busto retrato José Cabrero y Mons*. Bronce, 54 × 4,5 × 21,5 cm, 1926 236
- 72 Gerardo de Alvear (1887–1964). *Retrato de Antonio Cabrero Campo*. Óleo sobre lienzo, 190 × 90 cm 242

- 73 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Luis Felipe Ortiz, obispo de Zamora*. Óleo sobre lienzo, 128 × 95 cm 243
- 74 Postal de la Universidad de Lovaina destruida durante la Primera Guerra Mundial 246
- 75 Carta de Francisco Durrio a José Cabrero y Mons de 15.01.1916 248
- 76 Carta de Joaquín Sunyer a José Cabrero y Mons de 10.04.1917, 2 249
- 77 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 18.07.1922, 1 252
- 78 Anónimo. *Estudio de cabeza*. Óleo sobre lienzo, 43 × 31 cm 254
- 79 Miguel Artigas (1887–1947). *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925 260
- 80 Gerardo Diego (1896–1987). *Imagen. Poemas (1918-1921)*. Madrid, Gráfica Ambos Mundos, 1922 261
- 81 José Gutiérrez Solana (1886–1945). *Estudio retrato hecho pastel para el cuadro titulado "Tertulia en la botillería de Pombo"*. Lápiz coloreado, 55 × 47 cm 265
- 82 Francisco de Asís Cabrero (1912–2005). *Vistas desde la casa del Muelle 7 y 8*. Acuarela, 70 × 60 cm 273
- 83 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Ana Cabrero Perogordo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 70 × 60 cm 276
- 84 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Carmen Mons*. Óleo y pastel sobre lienzo, 55,5 × 50,5 cm 277
- 85 José Cabrero y Mons (1871–1954). *María Cabrero y Mons*. Óleo y pastel sobre lienzo, 81,5 × 65,5 cm 278
- 86 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Ana Torres-Quevedo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 95 × 65 cm 279
- 87 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Teresa Torres-Quevedo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 51 × 42 cm 281
- 88 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Angelita y Carmen Cabrero Pombo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 50 × 40 cm 282
- 89 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Lola Cabrero Torres-Quevedo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 51 × 42 cm 283
- 90 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Sacerdote*. Óleo sobre lienzo, 52 × 45 cm 285
- 91 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Paisaje de Peñacastillo*. Óleo y pastel sobre lienzo, 66 × 88 cm 286
- 92 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Boceto de Peñacastillo*. Pastel sobre lienzo, 52 × 44 cm 287
- 93 José Cabrero y Mons (1871–1954). *Paisaje iglesia y árboles*. Óleo y pastel, 22 × 30 cm 288