

Entre hospitalidad y propaganda. *La Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial

ISABEL VALVERDE*

ENTRE HOSPITALIDAD Y PROPAGANDA. LA «EXPOSICIÓ D'ART FRANCÈS»
EN LA BARCELONA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

RESUMEN

En 1917, durante la Primera Guerra Mundial, se celebró en Barcelona la *Exposició d'Art Francès*, tras la invitación cursada por un grupo de artistas catalanes a las principales sociedades artísticas francesas. El resultado fue, sin embargo, un acontecimiento fuertemente institucionalizado en el que estuvieron implicados, por un lado, el Ayuntamiento de Barcelona y la Junta de Museus —en constante tensión con el gobierno español—, y por el otro, la Administración francesa de Bellas Artes y su Ministerio de Asuntos Exteriores a través del Servicio de Propaganda.

Una exposición como la de Barcelona remite a la cuestión eminentemente política del «arte nacional», debatida en los años previos a la Primera Guerra Mundial y radicalizada durante la contienda en forma de «nacionalismo artístico». La concepción de un arte nacional como encarnación de la nación subyace en el título de la exposición, abstracto y atemporal, que la convierte en una manifestación del espíritu francés, del genio de la nación. Desde esta perspectiva, la promoción de este «arte francés» debe ser controlada desde estamentos oficiales, con objetivos netamente propagandistas y con orientaciones políticas precisas. Este proceso coincide con la consolidación de la «diplomacia cultural» en los estados europeos, en particular Francia. Por otro lado, en la recepción catalana de la exposición están en juego mecanismos de identificación y la proyección de expectativas de orden ideológico como la reflexión en torno a la identidad catalana.

BETWEEN HOSPITALITY AND PROPAGANDA. THE “EXHIBITION OF FRENCH ART”
IN THE BARCELONA OF THE FIRST WORLD WAR

ABSTRACT

In 1917, during the First World War, took place in Barcelona the *Exposició d'Art Francès* following an invitation extended by a group of Catalan artists to the main French artistic organizations. The result was, however, a strongly institutionalized event involving, on the one hand, the City Council of Barcelona and the Board of Museums—in constant tension with the Spanish government—and, on the other, the French administration of Fine Arts and its Ministry of Foreign Affairs through the Service of Propaganda.

Such an exhibition points to the highly political issue of “national art”, which was discussed during the years prior to the First World War and radicalized during its course as “artistic na-

*Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación HAR2013-42987-P. La autora desea expresar su agradecimiento por su ayuda y sus comentarios a Frédérique Desbuissons, Robert Lubar, Susana Narotzky, Bertrand Tillier, Eliseu Trenc y Enric Ucelay Da Cal.

tionalism”. The conception of a national art as the embodiment of the nation underlies the title of the exhibition, abstract and timeless, which turns it into a manifestation of the French spirit, that is, the genius of the nation. From this point of view, the promotion of this “French art” must be controlled by official institutions, with purely propagandistic purposes and precise political guidelines. This process coincided with the consolidation of “cultural diplomacy” in the European states, particularly in France. At the same time, reception of the exhibition in Catalonia involved mechanisms of self-definition, together with the projection of ideological expectations, such as considerations of the Catalan (and Spanish) identity.

VALVERDE, I., «Entre hospitalidad y propaganda. La *Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, pàgs. 189-203

PALABRAS CLAVE: Barcelona, exposició, nacionalismo, propaganda, Primera Guerra Mundial, identitat

KEYWORDS: Barcelona, art exhibition, nationalism, propaganda, First World War, identity

Il faut donc que l'art entre à son tour dans la bataille et que nous nous attachions à voir en lui, non le domaine des voluptés ou des tristesses éternelles, mais le programme d'une race et le résumé de ses instincts.

HENRI FOCILLON, *L'art allemand depuis 1870*, 1915

Aquesta no es una exposició com les altres, hont los artistes van en busca d'una distinció honorífica o del preu d'una venda. En aquesta, l'artista desapareix y es l'art d'un poble que's dona a la contemplació d'un altre poble; es una gran nació que fa mostra de sa potencia artística a un'altre nació amiga [...]. Aquesta exposició té un sentit més transcendental que totes les altres: un sentit de confraternitat, d'estimació pel nostre poble, d'una alta consideració per la nostra Ciutat

«L'exposició d'art francès», *Il·lustració Catalana*, 20 de mayo de 1917

La primavera de 1917 en Barcelona fue un auténtico festival francés que giraba en torno a la *Exposició d'Art Francès*. Rehabilitado para la ocasión, el Palau de les Belles Arts acogía casi mil quinientas obras de artistas franceses en una muestra de envergadura sin precedentes en la ciudad; en el Palau de la Música se daban conciertos de música francesa, y en el Ateneu pronunciaban conferencias personalidades del mundo cultural francés. A pesar de inaudita visibilidad del evento y de sus repercusiones internas y externas, la *Exposició d'Art Francès* está poco estudiada.¹ Si no esquivada, es abordada casi de refilón por los historiadores del arte que

1. Mencionaremos los siguientes estudios que hasta el momento se han centrado en la exposición: TRENC, E.; RAILLARD, E., «Les relations franco-espagnoles pendant la guerre. La question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone», en *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*. Madrid: CSIC - Centro de Estudios Históricos, 1986, pàgs. 129-150; CASAMARTINA I PARRAROLS, J., «La “Exposition d'Art Français” (1917) en Barcelona», en LUCBERT, F. (dir.), *Roger de la Fresnaye, 1885-1925. Cubismo y tradición*, cat. exp., 1 de marzo - 5 de junio de 2006, Museu Picasso, Barcelona. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona - Somogy Éditions d'Art - Musées du Mans, 2005, pàgs. 164-171; VIDAL OLIVERAS, J., «“Une très belle affaire”: L'exposició d'Art Francès de Barcelona de 1917», en FANÉS, E.; MINGUET, J.M. (eds.), *Barcelona zona neutral, 1914-1918*, cat. exp., 25 de octubre de 2014 - 15 de febrero de 2015, Fundació Joan Miró, Barcelona. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014, pàgs. 154-171; VALVERDE, I., «Quan Barcelona era París: l'Exposició d'Art Francès

han centrado su atención en la colonia de artistas refugiados en Barcelona en torno a la figura tutelar del galerista Josep Dalmau y en la presencia, más estimulante, de la vanguardia cosmopolita en los años de la Primera Guerra Mundial, más que en un acontecimiento oficial, celebrado con pompa y solemnidad por las instituciones locales aunque controlado, en última instancia, por las autoridades francesas.

La recepción catalana del arte francés y las influencias artísticas entre Barcelona y París, tanto a nivel individual como colectivo, han sido ampliamente estudiadas hasta la fecha.² Por lo tanto, más que los artistas y las obras expuestas en Barcelona en 1917, es la exposición en sí lo que constituye el objeto del presente estudio. Desde principios del siglo XXI, y como antes lo estuviera el museo, la exposición está en el centro de la reflexión teórica y de la revisión histórica en su condición de práctica cultural de extrema complejidad. Ni la noción de transparencia ni la de neutralidad son adecuadas al abordar la discusión sobre la exposición, que ha sido caracterizada como una entidad a la vez material e inmaterial.³ En ella estarían implícitas tanto una presentación singular y contextual de objetos como las relaciones de los objetos entre ellos, y entre estos y un público y un lugar. De forma inmediata, la exposición sería el lugar de y para la apreciación estética, pero más allá de ello se constituye también en dispositivo de mediación, en gesto de enunciación, en texto y forma de ficción. Toda exposición inscribe y orienta la obra de arte que acoge en una narrativa, en la que los sentidos se producen sobre una escena específica y se transforman, en la que se negocia la visibilidad y la ocultación. Mucho de ello puede retrazarse en la exposición francesa de Barcelona de 1917.

En las páginas que siguen, la *Exposició d'Art Francès* será abordada como un «dispositivo ideológico» y situada en el marco de la constitución de una diplomacia artística que estaba precisamente emergiendo en los años de la Primera Guerra Mundial, un dispositivo cuya instrumentalidad demostraría su eficacia en la diseminación de discursos de especies distintas, de lo estético a lo ideológico. Con ello, la exposición de Barcelona se inscribe en un doble registro, el de un reforzamiento del nacionalismo catalán, por un lado, y el de la promoción de un arte francés que representaría a la nación ungida en torno a la *Union sacrée* con una finalidad explícitamente propagandística, por el otro. Para su interpretación se recurrirá al concepto antropológico de «reciprocidad» y a las teorías del don y el contra-don elaboradas a partir del pensamiento de Marcel Mauss.

Esa exposición en la que «el arte de un pueblo se ofrece a la contemplación de otro pueblo», en la que una nación se muestra a una nación amiga, como reza el artículo de la *Il·lustració Catalana*, tiene su origen en la petición para celebrar una exposición de artistas franceses que un grupo de artistas y de personalidades del mundo cultural catalán elevaron al Ayuntamiento de Barcelona, la Mancomunitat de Catalunya y la Junta de Museus en la primavera de 1916.⁴ Los destinatarios de la invitación eran las sociedades artísticas francesas cuyos Salones estaban paralizados desde el inicio de la guerra. En efecto, si la vida cultural en París ya era limitada al menos en aquellos primeros años de la contienda, las Sociétés ya no disponían de su sede en el Grand Palais, entonces afectado al Ministerio de la Guerra.

Los artistas firmantes de la petición remitían a una deuda de hospitalidad que habrían contraído y afirmaban su «obligació honrosíssima» de retornarla en aras de una «justa recipro-

de 1917 i la ideologia de la reciprocitat», *Catalonia Revue du CRIMIC-SEC*, 14, 2014, págs. 1-18, disponible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-14/>.

2. Una de las publicaciones más recientes en este sentido es LÉAL, B.; OCAÑA, T. (coords.), *París-Barcelona, 1888-1937*, cat. exp., 27 de febrero - 26 de mayo de 2002, Museu Picasso, Barcelona. París-Barcelona: Museu Picasso - Institut de Cultura de Barcelona - Réunion des Musées Nationaux, 2002.

3. Para esto y lo siguiente, véase GLICENSTEIN, J., *L'Art: une histoire d'expositions*. París: Presses Universitaires de France, 2009, págs. 9-14.

4. En la documentación conservada en el Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya y en el Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona, la petición enviada por Mariano Andreu con la firma de los artistas catalanes está fechada el 11 de abril de 1916.

citat del molt que'ls artistes catalans deuen a les entitats artístiques». ⁵ Quienes elevaban la petición a las autoridades barcelonesas y catalanas eran una serie de personalidades

tots ells espanyols, fils o residents a Barcelona o a París, [que] creurien faltar als deures de cortesia i a les obligacions dictades per la sang de la raça, si no demanessin als poders públics de la més gran i culta ciutat mediterrània [...] l'execució de la noble acció que pot realitzar, acullint i ensenyant, mentres la guerra continua la seva obra de ruina, les obres de aquells que aculliren i ensenyaren al món en plena i llarga pau, les obres dels nostres artistes. ⁶

A principios de marzo la carta fue ampliamente difundida en la prensa catalana, política y cultural, retomando en algunos casos un despacho de París donde la noticia había aparecido en distintos medios, desde *Le Temps* hasta *L'Humanité*, en los días anteriores a su publicación en Barcelona. ⁷

Los peticionarios, en su mayoría pintores, pero también escultores, críticos de arte como Romà Jori y Folch i Torres, coleccionistas como Lluís Plandiura, junto a escritores, poetas y músicos, conformaban un conjunto hartamente heterogéneo que reunía a diferentes generaciones y escuelas del arte catalán. La firma de Josep Maria Sert aparecía en primer lugar en la lista publicada en la prensa, e iba acompañada por las de Rusiñol, Casas, Utrillo, Clarà, Anglada Camarasa, Torres García y Sunyer, entre otros. En un estado oficialmente neutral, solo desde la sociedad cultural catalana —desde la esfera privada, por tanto— podía proponerse la iniciativa de un acontecimiento que delataba simpatías hacia uno de los bandos contendientes.

A principios de julio el alcalde de Barcelona enviaba las invitaciones a tres de las sociedades artísticas activas en la Francia de la Tercera República con Salones en París: la Société des Artistes Français, la Nationale des Beaux-Arts y la del Salon d'Automne, que en Barcelona expondrían unidas. Muy significativamente la invitación no se hacía extensiva al Salón más díscolo o incómodo, el de los Indépendants, entonces presidido por Paul Signac. A lo largo del otoño la invitación barcelonesa era aceptada con muestras de satisfacción, en particular por la Nationale y el Salón de Otoño.

Prevista inicialmente para finales de aquel mismo año 1916, motivos prácticos, pero también políticos, obligaron a retrasar la inauguración hasta la primavera de 1917. En primer lugar, era efectivamente preteritoria la necesidad de rehabilitar el Palau de les Belles Arts, edificio ya vetusto, construido para la Exposición Universal de 1888 y sede de las exposiciones internacionales celebradas en Barcelona hasta 1911. Los acuerdos a los que se llegaría con el Ayuntamiento de Barcelona fijaban en cien mil pesetas su hartamente generosa contribución a tan señalado acontecimiento, mientras que Francia, por su parte, pagaba lo relativo al transporte y al seguro de las obras. ⁸

Además de las dificultades de los artistas franceses —incluso los que no habían sido movilizados— para ultimar sus envíos con tal premura, ⁹ al retraso contribuyeron cuestiones de orden político, desde la oposición de los germanófilos, para quienes la exposición era un aten-

5. «Exposició d'artistes francesos», *Iberia*, 2 (49), 11 de marzo de 1916, pág. 7. Respetamos la ortografía del original.

6. *Idem*.

7. Véase VALVERDE, I., «Quan Barcelona...», págs. 2-4. La nota «Una exposición de arte francés en Barcelona», publicada en *La Vanguardia* el 12 de marzo de 1916, remite a un despacho de la agencia Havas, citando al crítico Pascal Forthuny y su artículo «Invitación de Barcelona a los artistas franceses» aparecido en el diario parisino *Excelsior*, que también fue publicado en la revista *Iberia* el 18 de marzo. En algunos medios de París la noticia es anterior: por ejemplo, en *Le Temps*, «Les artistes de Barcelone demandent une exposition française», 7 de marzo; y en *L'Humanité*, «Les sympathies des Artistes Espagnols. Pour une exposition d'artistes français à Barcelone», 9 de marzo.

8. Véase «Ayuntamiento de Barcelona. Sobre la mesa», *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1916.

9. Son estos los argumentos esgrimidos por el subsecretario francés de Bellas Artes, Albert Dalimier, en su respuesta a la invitación del alcalde de Barcelona, publicada en «Ayuntamiento de Barcelona. El salón de artistas franceses», *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1916.

tado flagrante a la neutralidad oficial, hasta la resistencia del gobierno español sobre todo.¹⁰ El tira y afloja diplomático entre Madrid y París entorpeció, y mucho, una preparación más fluida de la exposición, como remarca el cronista de *Vell i Nou*:

Sembla que de primer moment, el Govern d'Espanya veia amb no molt bons ulls la celebració d'aquesta exposició a Barcelona; es diu que's van fer gestions per a que es traslladés el lloc i tingués cabuda en el Palau del Retiro de Madrid. Però sembla també que a França van contestar dient que, havent sortit l'invitació de Barcelona, la exposició tenia de fer-se a la capital catalana o enlloc d'Espanya.¹¹

Entre julio y noviembre de 1916 se constituyeron las comisiones ejecutivas y se nombraron los delegados responsables de la exposición tanto en Barcelona como en París. En esos momentos el proyecto ya había pasado a gestionarse desde las instituciones: era un proyecto del gobierno de la ciudad que tenía como interlocutor no ya a las sociedades invitadas —destinatarias originales—, sino a la administración de Bellas Artes, es decir, el gobierno francés, a través de la figura de un delegado nombrado *ad hoc*.

Por parte catalana, el pintor Josep Maria Sert y el escultor Josep Clarà fueron designados representantes en París del comité ejecutivo de la exposición, sobre todo dados sus fuertes vínculos con la ciudad, en la que habían decidido permanecer a pesar de la guerra. La presencia de Sert en el proceso ligado a la exposición es extraordinariamente significativa. Se ha llegado a afirmar que la idea de organizar una exposición de artistas franceses en Barcelona bien podría haber partido de él, aunque faltan pruebas documentales. Sea como fuere, no cabe negar su papel de impulsor infatigable de la iniciativa y su labor de mediación entre las autoridades españolas, en Barcelona y ciertamente en Madrid, y el gobierno francés y sus servicios de propaganda con los que colaboró.¹² En este sentido, las excelentes relaciones de Sert y su compañera Misa con miembros del gobierno francés, políticos, diplomáticos y altos funcionarios, así como con figuras del mundo de la cultura, eran inmejorables.¹³ A estas se les añadían las propias de Sert, no únicamente en Cataluña, sino también en el entorno de la corte en Madrid. La guerra y sus circunstancias brindaron al pintor una ocasión para la puesta en práctica de su talento diplomático, y sería difícil negar que para promover la exposición, e incluso reconducirla cuando fue preciso, Sert usó brillantemente sus conexiones a ambos lados de los Pirineos. En comparación, el papel de Clarà se antoja más difuso.

10. Véase TRENC, E.; RAILLARD, E., «Les relations franco-espagnoles...»; Trenc y Raillard son quienes han estudiado más detenidamente las reservas del gobierno español y los impedimentos que puso hasta casi suspender la celebración, a partir de la documentación diplomática conservada en los archivos en París y Madrid.

11. «M.A. Saglio - L'Exposició d'Artistes Francesos», *Vell i Nou*, II, 38, 1 de diciembre de 1916. Otros hablarán de «*entrebanchs*»: «L'Exposició d'art francès a Barcelona», *Il·lustració Catalana*, 29 de abril de 1917. O de «*pedretes d'imbecilitat*»: «Barcelona, capital del món artístich», *Il·lustració Catalana*, 22 de abril de 1917. Véase también el artículo de ALEXANDRE, A., «Une manifestation pour la France», *Le Figaro*, 5 de marzo de 1917, en el que el autor afirma, entre otras cosas, que «*après diverses vicissitudes, cette proposition finit par être acceptée du gouvernement espagnol*».

12. Según Trenc y Raillard, Miquel Utrillo también desempeñó un papel determinante en la concepción de la exposición junto a Sert, y también los diputados Jules Pams y Émile Brousse. El estudio más reciente y exhaustivo sobre Josep M. Sert es la tesis doctoral de Pilar Sáez, *José María Sert y Badia (1874-1945), peintre Catalan, entre tradition et modernité*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007; a este respecto, véanse las págs. 154 y siguientes. En una carta a la que adjuntaba copia de las invitaciones a las tres *Sociétés*, el alcalde de Barcelona agradecía a Sert «el interés que se ha tomado para que muy pronto podamos tener el honor de albergar en nuestro palacio municipal de bellas artes las obras de los más eminentes artistas franceses»; Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Documentació Exposició d'Art Francès, Barcelona 1917*, 2 de julio de 1916. El subsecretario francés A. Dalimier, por su parte, se refiere a «la invitación que D. José María Sert nos ha transmitido en su nombre», *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1916.

13. Una lectura instructiva a este efecto, a la vez que fascinante por el mundo que evoca, es la de MORAND, P., *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-1917*. París: Gallimard, 1996 [1948]. Desde su oficina en el servicio exterior, Morand recuerda sus relaciones con Misa y Josep M. Sert, Philippe Berthelot y su esposa, el propio Saglio, Jules Pams, Auguste Bréal, Aristide Briand, Cocteau y Marcel Proust, entre muchos otros en los años de guerra en París.

El pintor y decorador André Saglio, conocido como Jacques Drésa, fue nombrado delegado para la exposición por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes francés hacia noviembre de 1916 —un nombramiento que coincide, o acaso motiva, su desmovilización del frente donde se encontraba todavía en julio—. ¹⁴ Saglio-Drésa era sin duda un hombre polifacético: artista especializado en las artes decorativas y escenógrafo de talento, miembro del Salon d'Automne, donde exponía regularmente, en 1916 ya tenía a sus espaldas un recorrido sólido en las instituciones artísticas galas como funcionario de prestigio reconocido. Conservador del Grand Palais, Saglio había sido nombrado hacia 1910 commissaire général des expositions à l'étranger y había participado en la organización de numerosas exposiciones de arte francés en manifestaciones internacionales en Saint Louis, Bruselas, Gante o Montreal. Recordando el respeto que gozaba «desde el Estado, siempre académico en cuestiones de arte hasta los artistas más revolucionarios», Feliu Elias señalaba que

Drésa ha venido a Barcelona, *a poner un marco francés al arte francés*, [la cursiva es nuestra] a realizar el esfuerzo de los artistas de Francia y a hacer resplandecer una vez más la gloria de la República en nuestra ciudad modesta y placentera. ¹⁵

La primera visita de Saglio a Barcelona a finales de noviembre de 1916 fue extensamente seguida por la prensa con sus banquetes oficiales e incluso una exposición de artistas catalanes —muchos de los signatarios de la petición— que inauguraba el «Saloncillo» del diario *La Publicidad*. Lo que ha pasado más desapercibido es la presencia en la comitiva de Saglio de Auguste Bréal, identificado por error como «director de la Maison de la Presse» y, en realidad, director de su Servicio de Propaganda, acompañado de Pierre-Marcel Lévi, un historiador del arte cercano al Service de Propagande de l'Armée. ¹⁶

La *Exposició d'Art Francès* se inauguró en una fecha tan connotada como la del 23 de abril de 1917, *diada* de Sant Jordi. La muestra ocupaba el vestíbulo, las galerías y las salas del Palau de les Belles Arts, donde se exponían casi mil quinientas obras. Saglio y Gustave-Louis Jaulmes, un pintor y arquitecto también socio del Salon d'Automne que por entonces trabajaba en el Servicio de la Propaganda, fueron los responsables de la decoración de las salas y de un muy alabado montaje. ¹⁷ La exposición de las obras de la Société des Artistes français, de la Nationale des Beaux-Arts y el Salon d'Automne se completaba con una brillante selección de artes decorativas y de libros de artista publicados por galeristas como Ambroise Vollard y Bernheim-Jeune. Por último, se reservó un espacio a una muestra de juguetes artesanales realizados por mutilados de guerra, siguiendo una iniciativa de la Union Centrale des Arts Décoratifs que había sido presentada con gran éxito en París, ¹⁸ lo que en realidad era un modo indirecto de hacer entrar a la guerra en la exposición.

La Sala de la Reina Regente acogía una selección de obras de los maestros del siglo XIX, en su mayoría impresionistas, pero también realistas y posimpresionistas, procedentes del Musée du Luxembourg y de colecciones privadas —por ejemplo, la de Durand-Ruel o del propio Vollard, que colaboró generosamente con el Servicio de Propaganda prestando obras para exposiciones en distintos países neutrales—. ¹⁹ El público barcelonés pudo admirar en las salas

14. Véase la carta que dirige desde el frente en Versalles para el *Bulletin du Salon d'Automne*, 3, julio-agosto de 1916, s.p.

15. ELIAS I BRACONS, F. (SACS, J.), «André Saglio», *La Publicidad*, 29 de noviembre de 1916.

16. «Notícies», *Vell i Nou*, 1 de diciembre de 1916: «Junt amb el delegat dels artistes francesos, M. André Saglio, varen venir a Barcelona M. Bréal, director de la Maison de la Presse, i M. Marcel, professor d'Historia de les Belles Arts, a París».

17. Por ejemplo J.M., «L'Exposició d'Art Francès», *Vell i Nou*, 1 de abril de 1917; RUSIÑOL, S. (XARAU), «Glosa. Espurnes de la guerra», *La Campana de Gràcia*, 28 de abril de 1917.

18. Véase JEAN, R., «Jouets artistiques», *Bulletin du Salon d'Automne*, 2, 1916, págs. 11-12. Los juguetes también se mostraron en otras exposiciones internacionales organizadas por las autoridades francesas en países neutrales.

19. Véase RABINOW, R.A. (ed.), *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, cat. exp., 14 de septiembre de 2006 - 7 de enero de 2007, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York - New Haven: Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2006, pág. 287.

obras de Manet, Morisot, Degas, Renoir y Cézanne —algunas habían estado en la *Exposición Internacional de 1907*— acompañadas por otras de Toulouse-Lautrec, Courbet, Rodin, Puvis de Chavannes y Jules Dalou. Con el Salon d'Automne, esta fue la sección de la exposición más apreciada por la prensa y particularmente entre los artistas. Por último, el Mobilier National había prestado una serie de tapices de la Manufacture des Gobelins que incluía varios de la *Histoire du roi* de Charles Le Brun.

Lo que diferencia a la exposición de Barcelona es la conjunción, no prevista inicialmente, de dos tipos de exposiciones: una de orden retrospectivo que agrupaba pintura francesa del siglo XIX en torno al impresionismo (además de los tapices del siglo XVII), y otra consagrada a la producción contemporánea, representando a las sociedades mencionadas, que sí respondía a la iniciativa original tal como se manifestaba en la invitación de los artistas catalanes. La presencia de esta parcela importante del arte contemporáneo, agrupada bajo el formato «Salón», no se produce en otras muestras de arte francés celebradas en aquellos años de la guerra. La intervención en un mismo acontecimiento de entidades de carácter distinto —por un lado, instituciones oficiales de la administración del Estado, por el otro, las sociedades de artistas más relevantes a finales de siglo—, que respondían a intereses y a expectativas distintas y en ocasiones encontrados, y la participación de agentes privados y estatales en su concepción y organización, hacen de la iniciativa de Barcelona algo mucho más complejo que otras exposiciones de propaganda.

La cuestión que se plantea es cómo interpretar un acontecimiento de esta complejidad y alcance que se desarrolla en una ciudad que reivindica —frente a España— su resonancia con Francia, por su cercanía geográfica y sus afinidades culturales —y de raza, por supuesto latina, por seguir la retórica del momento—. Como se afirmaba en el diario *Excelsior*, «la iniciativa de una Exposición en Barcelona, de obra de pintores y escultores franceses [...] es la expresión de esa comunidad de ideas y aspiraciones que existe desde hace siglos entre Francia y Cataluña».²⁰ En la *Exposició d'Art Francès* se da una transferencia en dos direcciones, una transacción de carácter a la vez simbólico y político. Es esencial indagar sobre la naturaleza y el alcance de este intercambio, esclarecer qué se ofrece, quién lo hace y quién lo recibe. Importa, para ello, recordar que el enunciado de la petición de los artistas catalanes se basa en la «justa reciprocidad». Honrar obligaciones, retornar deudas contraídas, la cortesía, la gratitud y el honor son ideas que retornan explícitamente como *leitmotiv* en los discursos generados en torno a la exposición, sobre todo por sus protagonistas catalanes.

«Reciprocidad» no es un término cualquiera, sus connotaciones remiten de forma automática o casi al campo de la antropología, y es pertinente mencionar en este sentido el *Essai sur le don*, el ensayo que Marcel Mauss publicaría pocos años después, en 1924.²¹ Aun a riesgo de simplificar en extremo su argumentación, recordaremos que Mauss caracteriza este modo de intercambio y de circulación de bienes como una constante de la vida social. En este marco teórico, el don, aparentemente espontáneo y desinteresado, constituye en realidad una transacción que responde al interés y genera obligaciones. Los obsequios —los dones— comportan una significación precisa tanto para quien los recibe como para quien los ofrece: para este último son signos de distinción, afecto o respeto; quien los recibe debe aceptarlos con expresiones de alegría, satisfacción y gratitud. Obsequiar es, por tanto, una práctica que crea lazos entre donante y receptor, y esos vínculos deben ser reforzados con dones de retorno, según la idea del don y el contra-don. Es así como el don crea redes de obligaciones mutuas: obsequiar es una transacción en la cual el retorno es esperado y obligado. El mecanismo implícito en el don puede caracterizarse como dar-recibir-retornar. La reciprocidad es una obligación que se

20. «Una exposición de arte francés...», *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1916.

21. MAUSS, M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. París: Presses Universitaires de France, 2012.

camufla bajo las reglas de la cortesía, en la que se hace patente la tensión entre interés y generosidad, ya que, en la lógica del don, las transacciones deben parecer realizadas por generosidad aun cuando el interés siempre esté presente. Y a ello se le añadiría la dimensión política de la práctica del don en la medida en que esta remite al poder y su visibilización. La reciprocidad, pues, produciría obligaciones en dos registros, el material y el simbólico, y el vínculo que crea es de carácter inherentemente político.

Aplicar las nociones antropológicas de don y reciprocidad a la *Exposició d'Art Francès* de 1917 permite desvelar e interpretar la agenda oculta de la exposición, y con ello entender el empeño de un sector importante de la sociedad catalana y sus autoridades en llevar a buen puerto el proyecto. Al promocionar la exposición según la mecánica de la reciprocidad, la obligación moral de retornar un don era reiteradamente invocada. Así, artistas y autoridades en Barcelona ofrecían su hospitalidad en un momento de adversidad honrando una deuda y retornando la generosidad recibida de las instituciones francesas. Entendiendo la *Exposició d'Art Francès* como don de retorno, se genera un ciclo de nuevas obligaciones engendradas por la satisfacción de las antiguas, ateniéndose siempre a los dictados de la deferencia y la cortesía. Las palabras de Saglio en una visita oficial son suficientemente elocuentes:

ens haveu ofert un palau [...]. Haveu fet més encara, heu portat la delicadesa fins l'intent d'evitar-nos el reconeixement, ja que la vostra invitació deia que no fèieu sinó pagar una obligació, de llarga contreta, pels vostres artistes [catalans] amb el nostre país. El pervindre s'encarregarà de demostrar-vos que sabem recordar.²²

Aparte de proporcionar a los artistas una visibilidad de la que se veían privados en su país, la *Exposició d'Art Francès* fue obviamente algo más que la celebración de su potencia artística y el reconocimiento de su influencia en el arte catalán. En 1917 Francia era una nación en guerra que necesitaba hacer presente su causa por todos los medios a su alcance y en todos los frentes, incluido el de la cultura. Por un lado, en la *Exposició d'Art Francès* afloraban las discusiones entonces candentes en el escenario artístico francés, en particular el enfrentamiento entre vanguardia cosmopolita y nacionalismo xenófobo. Por el otro, los años de la guerra veían emerger dos fenómenos complementarios, la diplomacia cultural y la instrumentalización de las artes por la propaganda.

Una de las cuestiones nucleares de la exposición era la de la representación, en concreto cómo representar a la nación en guerra. En este sentido, son significativas, y en ningún caso neutras, las variaciones en la nomenclatura, y sería relevante el paso de una exposición de artistas franceses a una de arte francés. Cuando *La Vanguardia* anunciaba la exposición en septiembre de 1916, ponía en boca del crítico Pascal Forthuny la afirmación de que este sería «un salón de unión sagrada. No se hará en él diferencia alguna de escuelas, entre los pintores del Instituto y los revolucionarios, cuyos dos polos estéticos son Bonnat y Matisse».²³ Pocos meses más tarde, en su visita al Saloncillo del periódico *La Publicidad*, Saglio insistía:

Yo represento en París las tendencias más avanzadas [...]. No obstante, os equivocaríais si creyeseis que la Exposición citada va a ser exclusivamente una Exposición de arte revolucionario. Muy al contrario: nuestra Exposición será integrada en su mayor parte por elementos académicos y en una parte menor por las obras de los grandes maestros modernos. Y esto será así ante todo, porque el arte moderno es menos asequible al gran público y sobre todo porque nuestro propósito, así como también el vuestro, fue el de que la «unión sagrada» no fuese quebrantada por una cuestión

22. «Exposició d'artistes francesos. Discurs de Mr. Saglio», *El Poble Català*, 22 de abril de 1917.

23. «Una exposición de arte francés...», *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1916.

artística, cuando ha sido por tan largo tiempo mantenida en arduas y apasionadoras cuestiones de todo género.²⁴

La mención repetida de la *Union sacrée*, la unión sagrada no exenta de resonancias espirituales, es significativa. En su versión francesa, la fórmula fue difundida al inicio de la guerra en un mensaje del presidente Poincaré ante la Cámara de los Diputados.²⁵ Concedida cuando todavía resultaba creíble una «guerra corta», la unión sagrada constituía una llamada a la defensa de la patria, como la obra común, necesaria y sin fisuras, de la nación entera. Tal como es formulada al principio, la unión sagrada evoca la excepcionalidad, la urgencia por preservar la existencia misma de la patria, lo que la convertiría en un principio de extraordinaria eficacia ante la sociedad francesa. En un Estado en el que eran profundas las fracturas políticas y divisiones sociales arrastradas sobre todo desde la derrota ante Prusia, la Comuna y el caso Dreyfus, la unión sagrada significaba —o a ello aspiraba— el hermanamiento de los enemigos de ayer en una adhesión unánime a Francia, trascendiendo divergencias ideológicas, conflictos de clase e intereses sociales contrapuestos. Esta superación de las diferencias constituía una tregua política que mucho tenía en común con un pacto de unidad, con un contrato al que la sociedad francesa en su conjunto se adhería, con una movilización general de los espíritus y de manera muy particular el de los intelectuales. De la unión sagrada la nación salía fortalecida, no solo en una dimensión interna a los ojos de sus ciudadanos, sino también en la proyección al exterior de la imagen de una Francia cohesionada en y por su lucha contra el enemigo.

Con la apropiación del concepto en el discurso oficial de las instituciones artísticas, la expresión de una «exposición de unión sagrada» no puede ser casual y viene a desvelar la dimensión política de la muestra. La escenificación de la *Union sacrée* que se daba en la Asamblea entre antiguos (y no tan antiguos) adversarios, debía darse también bajo el techo del Palau de les Belles Arts, donde artistas académicos y artistas «revolucionarios» deberían participar en la promoción del arte francés y, por ende, de Francia. Las condiciones requerían una exposición sin sectarismos ni radicalismos que fragilizaran la imagen de un «arte francés» que vendría a representar no solo la esencia de la nación —lo «francés»— sino a una nación unida. La exposición se entendía como un espacio de concordia, acaso simplemente de tolerancia, donde acoger a unos y otros. Por sí sola, la presencia del Salon d'Automne, encarnación de la alternativa al arte oficial desde su fundación en 1903 y todavía no reconocido por el Estado, junto a sus recelosos, y ellos sí oficiales, hermanos mayores «de primavera» vendría a corroborarlo.²⁶

Difícilmente puede ponerse en duda la ambición programática de la administración francesa de que la muestra fuera recibida como una exposición de unión sagrada. En el Palau de les Belles Arts, un conjunto ecléctico —casi ecuménico— de obras de arte conjugando todas las tendencias participarían en la promoción de la imagen de la nación francesa. Tal alianza, señalada y celebrada, era un objetivo cumplido a decir del cronista de la *Il·lustració Catalana* en la clausura de la exposición: «*hem admirat [...] los actuals [artistes], qu'en diversitat d'estils y*

24. «El Saloncillo de “La Publicidad”. Exposición de Artistas Catalanes en honor de M. Saglio», *La Publicidad*, 3 de diciembre de 1916.

25. La expresión figuraba en el mensaje leído el 4 de agosto de 1914 ante la Cámara de los Diputados por el primer ministro Viviani: «*dans la guerre qui s'engage, la France [...] sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'Union sacrée et qui sont aujourd'hui fraternellement assemblés dans une même indignation contre l'agresseur et dans une même foi patriotique*». Para una visión general sobre el tema, véase BECKER, J.-J., «Unions sacrées et sentiment des responsabilités», en AUDOUIN-ROUZEAU, S.; BECKER, J.-J. (dirs.), *Encyclopédie de la Grande Guerre*, 2 vols. París: Perrin, 2012 (2004), vol. 1, págs. 263-279, en particular págs. 274-278.

26. Sobre los Salones durante y después de la Primera Guerra Mundial, véase MAINGON, C., *L'âge critique des Salons: 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

de valors, però representant el moment, ens han portat la visió d'un art nacional plè de força i de voluntat».²⁷

Sin embargo, era el propio Saglio quien parecía aludir a una difusa amenaza a la unión sagrada y es determinante el empleo del término «revolucionario» como criterio de exclusión del arte más escorado hacia la vanguardia, un «arte revolucionario» que se quiere relegar frente al académico en aras de preservar la unión sagrada de la quiebra «por una cuestión artística».

Desde una perspectiva modernista, es conspicua la ausencia de los «revolucionarios», entre quienes se contarían en primer lugar aquellos representantes de la vanguardia refugiados en la propia Barcelona y que Saglio no podía ignorar —su primera visita a la ciudad coincidió con la exposición de Albert Gleizes en las galerías Dalmau—. Francis Picabia, uno de ellos, en una invectiva contra las élites culturales barcelonesas —esa «ville de mauvaise vie [...] pleine de morpions et d'intellectuels»— lamentaba la invisibilización de los artistas vanguardistas: «[les artistes] comptent si peu dans le temps, que M. Saglio, traversant Barcelone, les aperçoit à peine».²⁸ Por su parte, Apollinaire, al escribir una breve nota sobre la muestra, critica el desdibujamiento de la Société des Artistes Indépendants —en efecto, vetado por la administración de Bellas Artes— en estos términos:

les organisateurs des expositions de propagande, ceux de Barcelone en tête, semblent oublier que c'est aux Indépendants que se sont révélés les noms qui s'imposent dans le monde entier de Seurat, Van Gogh, Cézanne, Henri Rousseau, Maurice Denis, Signac, Henri Matisse, Braque, Derain et Maurice de Vlaminck, dont certains sont représentés à Barcelone au titre du Salon d'automne et un vraiment trop petit nombre au titre des Indépendants.²⁹

En la prensa barcelonesa Torres García y Togores echaban a faltar, incluso para el Salón de Otoño, un arte auténticamente actual que señalara el camino del porvenir en lugar de mirar al pasado.³⁰ Togores aludía al fauve Matisse y —casi el único en hacerlo— a Roger de La Fresnaye, un cubista «de salón» que presentaba su *Cuirassier* (1910-1911), una revisitación de Géricault de grandes dimensiones, que no figura en el catálogo.³¹ Ambos, «mal representados» según el artista, parecían marcar el límite que no había que transgredir. Y el punto sensible era el «kubismo», es decir, lo que en la exacerbación nacionalista y xenófoba propiciada por la guerra significaba un arte antipatriótico, la claudicación de la tradición francesa ante la quintaesencia de la barbarie germana.³² La asimilación de la innovación artística, y de su epítome cubista, a la influencia corruptora extranjera era un fantasma esgrimido incluso antes de 1914. De hecho, llegó a acusarse al Salon d'Automne de colaboracionismo y de estar subvencionado por el enemigo.³³ Personalidades no sospechosas de simpatías hacia las vanguardias salieron a defender la innovación moderna en el arte por ser precisamente francesa, y a negar categóricamente que el cubismo fuera arte «boche».³⁴ Lo que subyace en estas querellas es el debate en torno a la

27. «Clausura de l'exposició d'Art Francès», *Il·lustració Catalana*, 15 de julio de 1917.

28. PICABIA, F. (PHARAMOUSSE), «Barcelone», 391, 5, 1917, pág. 6.

29. APOLLINAIRE, G., «"The Blindman", gazette américaine», *Mercur de France*, CXXI, 455, 1 de junio de 1917.

30. «La Exposició d'Art Francès», *La Revista*, III (42), 16 de junio de 1917, pág. 234.

31. Véase CASAMARTINA I PARRAROLS, J., «La "Exposition d'Art Français" (1917)...», págs. 164-166.

32. Para lo que sigue, véase la publicación reciente de JOYEUX-PRUNEL, B., *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. París: Gallimard, 2015, en especial el capítulo «Entre le feu et l'ordre. L'épreuve de la Grande Guerre», págs. 537-592. Los estudios clásicos son SILVER, K., *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University, 1989; y COTTINGTON, D., *Cubism in the Shadow of War*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1998.

33. Véase JOURDAIN, F.; REY, R., *Le Salon d'Automne*. París: Les Arts et le Livre, 1926.

34. Véase a título de ejemplo KOECHLIN, R., «L'art français moderne n'est pas "muniquois"», *L'art français moderne*, enero de 1916, págs. 1-37; VAUXCELLES, L., «Bilan», *Bulletin du Salon d'Automne*, 6, 1917, s.p.; PIOT, R., «À propos des cubistes», *Bulletin du Salon d'Automne*, 5, 1917, s.p.

existencia de un arte nacional ligado a una tradición esencialmente francesa, una discusión que había arrancado en los primeros años de la Tercera República, y que se manifestaba entonces tanto en el discurso crítico como en el de la historia del arte.³⁵ En este marco debe situarse la crisis centrada en cómo definir un arte francés —es decir, nacional— de vanguardia, o, lo que es lo mismo, cómo asimilar la vanguardia a un linaje artístico y de valores estéticos que se pretendían propiamente franceses. Todo ello permite interpretar la posición apenas ambigua de los organizadores franceses frente a las corrientes más «modernas» —el cubismo, el futurismo, los fauves—, la conciencia del límite que no debían cruzar, y la invisibilización de la vanguardia, incluyendo, por supuesto, los refugiados en Barcelona.

La *Union sacrée* fue el argumento implícito para controlar la exposición en detrimento de las Sociétés, un proceso que se dibuja claramente en las discusiones con la Société des Artistes Français, la más oficial de las tres presentes en Barcelona y acaso la más reticente ante la influencia de la administración. Desde el momento en que Albert Dalimier, subsecretario de Bellas Artes, transmitió la invitación de celebrar los Salones en el Palau de les Belles Arts hasta pocas semanas antes de la inauguración, las fricciones entre la Société des Artistes Français y los responsables del ministerio fueron constantes. Las discrepancias tenían por objeto las exigencias por parte de la Sociedad de control exclusivo en la selección de obras de sus miembros, la proporción de su participación en el jurado, la adjudicación de espacios en la exposición y la supervisión del montaje final en las salas. De hecho, la subsecretaría de Bellas Artes forzó su intervención en las condiciones de participación de las Sociétés, amparándose en la excepcionalidad de las circunstancias que se daban en las manifestaciones francesas en países neutrales, con el fin de evitar incidentes diplomáticos.³⁶ Así, un *jury d'État* con fuerte presencia de altos funcionarios ministeriales, directores de los museos nacionales —entre ellos Léonce Bénédite, entonces conservador del Musée du Luxembourg—, y políticos como Emmanuel Brousse, diputado de la Catalunya Nord comprometido desde el origen en el proyecto de la exposición, fue el encargado de seleccionar las obras.³⁷ En marzo de 1917, siguiendo una orden del Ministerio de Asuntos Exteriores, se concedía la responsabilidad exclusiva a André Saglio del montaje en Barcelona.³⁸ Quedaba claro que, en definitiva, eran los responsables diplomáticos y de Bellas Artes, a través de sus respectivos servicios de propaganda, quienes ejercían el control real de la exposición de Barcelona.

Lo que en un principio había surgido de una invitación a sociedades artísticas lanzada por un grupo de artistas ajenos a cualquier institución, asumida luego por las autoridades locales, acabó siendo un acontecimiento oficial negociado con la administración del Estado que, en nombre de una unión sagrada y de la defensa de la patria, pasó a convertirse en interlocutor privilegiado y, finalmente, único. Todo ello vuelve a remitir al núcleo de las tensiones, que no es otro que la cuestión de la representación y su corolario, el de una identidad nacional expresada a través de la producción artística. La intención primera del proyecto consistía en representar a las tres sociedades y sus Salones, como figura explícitamente tanto en el cartel de la muestra como en la portada del catálogo, mientras que el título remitía a una exposición de un arte francés que representaba a la nación y, obviamente, a su causa.

La *Union sacrée* mostró su eficacia más allá del registro estrictamente político al impulsar una movilización cultural de un alcance sin precedentes: intelectuales —escritores, historiadores,

35. Véase PASSINI, M., *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. París: Maison des Sciences de l'Homme, 2013.

36. Sobre estas discusiones, véanse, por ejemplo, las actas de las reuniones de la Société des Artistes Français en *Compte rendu mensuel des travaux de la Société des Artistes Français*, 210, marzo de 1916 – marzo de 1917, págs. 377-379.

37. La composición del jurado es citada en una única ocasión por COMBE, E., «La Exposición francesa de Barcelona», *La Publicidad*, 3 de marzo de 1917.

38. Véase «Comité des 90. Séance du 5 mars 1917», *Compte rendu mensuel des travaux de la Société des Artistes Français*, 210, marzo de 1916 – marzo de 1917, pág. 400.

poetas, filósofos, el caso de Henri Bergson es emblemático— se adhirieron masivamente y con entusiasmo a la defensa nacional. Les siguieron numerosos artistas para quienes la nación devino casi una categoría estética.³⁹ Uno de los medios de colaboración activa eran las misiones de propaganda, especialmente en el exterior. En este ámbito de acción el arte —incluso el moderno— y las exposiciones podían desempeñar un papel esencial a un nivel simbólico: de ahí su instrumentalización en el esfuerzo de propaganda, que entenderemos, más que como mensaje controlado y distorsionado destinado al enemigo, como empresa de convicción destinada a los países neutrales y en general a las sociedades enfrentadas a la guerra.⁴⁰ Y aunque tarde, la idea de la propaganda artística, en todas sus declinaciones, también cuajó en Francia, y la ocasión brindada desde Barcelona no podía ser desaprovechada. Esta constelación permite interpretar con una mirada nueva la *Exposició d'Art Francès* y a la vez integrarla en una secuencia más amplia que implica a otros países neutrales —sobre todo Suiza, Escandinavia y Estados Unidos—. ⁴¹ Esta serie de exposiciones —en las que el impresionismo tenía un protagonismo significativo al ser objeto de una apropiación nacionalista— debe entenderse en el marco de la diplomacia cultural emergente que integraba las artes plásticas, además de las habituales manifestaciones literarias, teatrales o científicas, en el gran diseño de irradiación nacionalista de la cultura francesa.

El Servicio de Propaganda artística creado a finales de 1916 por la subsecretaría de Bellas Artes fue confiado al músico Alfred Cortot. En una nota confidencial, sin fechar y dirigida a su superior, Cortot esbozaba un programa de «saisons françaises» a celebrar en grandes ciudades extranjeras en coordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo contenido ayuda a vislumbrar la clave de lo que estaría en juego en Barcelona en 1917 y que merece ser citada in extenso:

des manifestations artistiques françaises comprenant: représentations, concerts, expositions, d'œuvres et d'ouvrages d'art, conférences etc. [...], dont l'opportunité sera approuvée par le ministère des Affaires Étrangères, offriront un tableau aussi exact que possible de notre art classique et des tendances si fécondes du mouvement artistique moderne dont la propagande est indispensable au maintien et à l'augmentation de notre influence à l'étranger. Par conséquent, les principes régissant les programmes des spectacles et concerts, les plans d'expositions, les arguments des conférences devront être soumis suivant chaque pays à des directions différentes sous l'impulsion du service de la propagande et suivant avis des Affaires Étrangères. [...] Les saisons françaises seront *apparemment* [sic] organisées dans chaque ville ou pays par un comité de notabilités locales dont le dévouement à la cause française est connu et dont l'influence sera assez grande pour créer le mouvement d'opinion populaire ou mondain nécessaire. Ce comité sera placé d'office sous le patronage d'honneur de notre représentant diplomatique.⁴²

Como no podía ser de otro modo, en Barcelona la exposición consagró la superioridad de Francia. Era indiscutible en el mundo del arte, como lo repetía machaconamente la prensa, una superioridad tan apabullante que hasta los alemanes preferían comprar arte francés en las subastas, según ironizaba la prensa. Además Francia, potencia internacional en lo político como

39. Véase a este respecto el estudio clásico de PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A., *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*. París: La Découverte, 1996, y en castellano: PROCHASSON, C., «Los intelectuales franceses y la Gran Guerra. Las nuevas formas del compromiso», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 91, 2013, págs. 33-62.

40. PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A., «La guerre incertaine», en PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A. (eds.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*. París: La Découverte, 2004, págs. 9-33 (pág. 17).

41. Véase VALVERDE, I., «Quan Barcelona...», págs. 10-11. Sobre la propaganda francesa en España véase, asimismo, TRENC, E., «La propaganda francesa a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial», *Locus Amoenus*, 13, 2015, págs. 187-196; y AUBERT, P., «La propagande étrangère en Espagne dans le premier tiers du xx^e siècle», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 1995, xxxi (3), págs. 103-176.

42. Ministère des Affaires Étrangères, *Archives Diplomatiques, Papiers d'agents*. Berthelot, Philippe. Dossiers II Propagande août 1916-1917.

patria de la libertad y los derechos humanos, se erigía en el vencedor moral de la guerra a un nivel simbólico.

Con la confrontación entre la claridad y la lógica de la cultura latina y la confusión y la pesadez del espíritu germánico, Francia se promovía como la heredera de Grecia y Roma, como una nación capaz de instilar su amor por la belleza al resto del mundo latino, en el que Cataluña tenía, o quería tener, un lugar preeminente.

Paralelamente a la exaltación de Francia como nación de cultura y custodia de la civilización, Alemania aparecía como su antítesis rendida a la barbarie. El concepto de «cultura de guerra» remite, entre otras cosas, a la construcción ideológica y discursiva de la guerra como la lucha entre civilización y barbarie, a la consolidación de una serie de estereotipos del enemigo dirigidos al conjunto de la nación con el fin de cimentar el sentimiento de su unidad, pero también a la generación de un discurso militante dirigido hacia el exterior.⁴³ La movilización masiva de intelectuales y artistas fue instrumental en la descalificación sistemática de los alemanes, en su demonización como bárbaros destructores —de la que los aliadófilos españoles se hacen eco al tildarlos de «trogloditas»—, e incluso de su criminalización. De ahí la *boutade* de Santiago Rusiñol, en una de las recepciones de la exposición, al enfrentar a los franceses que llevaban libros y cuadros a Barcelona a los alemanes que enviaban torpedos. Parte de la construcción ideológica de la superioridad francesa se basaba en la diseminación nacional e internacional de la imagen de los alemanes como vándalos destructores del patrimonio identitario y, en este sentido, la cultura de guerra y la propaganda francesa sacaron partido al bombardeo de las catedrales góticas, unos hechos ampliamente mediatizados y difundidos por la prensa aliadófila. La insistencia de la prensa catalana sobre la cortesía y generosidad de Francia en su aceptación de la invitación de Barcelona, su civilidad y *politesse*, debe ser leída por oposición al «trogloditismo» germano.

¿Cuál es la contrapartida a esta consagración de Francia de acuerdo con la lógica de la cultura de guerra y, más generalmente, cuáles son los términos de la transacción realizada según la mecánica de la reciprocidad?

En primer lugar, se dio una transferencia de capitalidad artística: de ser un centro periférico, Barcelona pasó a ser un *Ersatz* de París, la metrópolis del arte, como los títulos de varias crónicas proclamaban altamente: «Barcelona, capital del món artístich» (*Il·lustració Catalana*) o «Barcelona, capital de l'art» (*La Veu de Catalunya*). Según Joaquim Folch i Torres, Barcelona a todas luces ganaba

la seva internacionalitat en el món de l'art [atès que] tot un segle, els artistes de la terra tota han sospirat per París. I avui, París ve a Barcelona, i avui Barcelona, gràcies a París, gràcies a França, rep la consagració, per un bell moment, de capital del món artístic.⁴⁴

Y la *Il·lustració Catalana* recordaba cuán honroso resultaba para Barcelona

acullir la manifestació artística de un gran poble com el francès. Axó sense comptar que en l'aculliment hi guanyem més nosaltres que no pas els nostres hostes, els quals a cambi d'un ambient de simpatía —¿què menys els podem donar?— erigeixen per un moment a Barcelona en capitalitat del món artístich.⁴⁵

Y Barcelona era París: la centralidad como capital artística, transferida excepcionalmente a Barcelona, era el capital simbólica objeto de la transacción.

43. Véase AUDOUIN-ROUZEAU, S.; BECKER, A., 14-18. *Retrouver la Guerre*. París: Gallimard, 2000.

44. FOLCH I TORRES, J. (FLAMA), «L'Exposició dels artistes francesos a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 24 de julio de 1916.

45. «Barcelona, capital del món artístich», *Il·lustració Catalana*, 22 de abril de 1917.

Barcelona pudo beneficiarse del acontecimiento en otro nivel: pasar de ser una capital artística a ser una capital *tout court*. Durante la preparación y la celebración de la *Exposició d'Art Francès*, Barcelona vivió la poderosa fantasía de ser un interlocutor en las negociaciones con las autoridades francesas, lo más autónomamente posible de los canales oficiales del gobierno español, en ocasiones eludiéndolos o transgrediéndolos con la complicidad de figuras como los parlamentarios franceses Jules Pams y Emmanuel Brousse. Las tensiones con el gobierno español fueron constantes desde el principio, ya que en Madrid la exposición se veía como una iniciativa inequívocamente catalana, si no catalanista. La celebración de la exposición no pudo impedirse, pero Madrid quería su propia exposición a cualquier precio. En 1918, efectivamente, se abrió una *exposición de arte contemporáneo francés* que fue un tibio remedo de la de Barcelona.

Como para la parte francesa, en Barcelona la inversión material y simbólica desbordaba los límites del campo artístico: la voluntad de invitar y acoger con extrema generosidad tiene un doble registro, o un registro oculto. Para una gran parte de los nacionalistas aliadófilos, junto a republicanos y socialistas, la victoria aliada brindaría la oportunidad de resolver una candente «cuestión catalana», ya fuera a través del reconocimiento de su especificidad por el autogobierno o la autodeterminación, o de la renegociación de su lugar en España, todo ello junto a unas reformas democráticas o, incluso para algunos, la proclamación de la república. En un número extraordinario de *La Revista*, Josep Carner, en el artículo «La França Universal» escribía:

Pels nacionalistes catalans, l'orientació de la nostra cordialitat vers la França ha d'esser aquesta: fer de la França el tornaveu de la nostra causa ideològica. La nostra causa no pot ésser, espiritualment, una qüestió interior de l'Estat espanyol. En sobreix. Necessitem un crèdit exterior per les contingències de la nostra vida llegítimament ambiciosa. Necessitem que la França, que ha creat la visió que el mon té de l'Espanya [...] creï la imatge, per a ús de les nacions, de la nostra fesomia peculiar, trasmetent a la consciència universal la nostra idealitat i la nostra protesta.⁴⁶

Los aliados, y los franceses en particular, se quedaron lejos de cumplir las expectativas y con ello comprometer su relación con la monarquía española, menos aún en momentos potencialmente revolucionarios como dejaba presagiar la radicalización política española y catalana. Poco puede dudarse que los francófilos que habían impulsado la exposición francesa esperaran un gesto proporcionado al que aquella había significado. En la lógica del don y la reciprocidad obligada, se esperaba un don de retorno adecuado. Este podría haber sido el apoyo a un cambio político significativo para la causa catalana o simplemente el reconocimiento de la existencia de una «cuestión nacional» por resolver, un contra-don que nunca llegó.

«El porvenir se encargará de demostrar que sabemos recordar», había anunciado André Saglio al agradecer el gesto de Barcelona.⁴⁷ La deuda contraída esta vez por la parte francesa fue honrada con un gesto simbólico que apenas guardaba relación con las expectativas invertidas y se mantuvo en el ámbito estrictamente artístico. En 1917, el artista Géo Weiss, tesorero del Salon d'Automne, informaba desde Barcelona para el boletín de la Sociedad sobre la inauguración de la *Exposició d'Art Francès* expresando este deseo:

La joie du succès, la vibrante émotion des discours prononcés à la gloire de la France, de notre art et de nos artistes, me fait souhaiter que le Salon d'Automne, pour sa première exposition à venir, se réserve le grand plaisir de faire une section espagnole en l'honneur des artistes catalans.

46. CARNER, J., «La França Universal», *La Revista*, 23 de abril de 1917, pág. 161.

47. Véase más arriba.

El Salon d'Automne de 1920, el primero en celebrarse después de la guerra, además de una sección dedicada a la Alsacia rescatada de los alemanes, dedicó una sala a una *Exposition des Artistes Catalans*.⁴⁸ Pero tal vez, y eso nos llevaría demasiado lejos en todos los sentidos, el auténtico *don de retour* de la *Exposició d'Art Francès* fuera la exposición consagrada a los primitivos catalanes que, con el título de *L'Art Catalan. Du x^e au xv^e siècle*, se abrió en el Musée du Jeu de Paume en 1937, también durante una guerra, aquella vez la Guerra Civil española.⁴⁹

48. Sobre ello, véase RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., «Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4, 2009, disponible en <http://ccec.revues.org/2711>.

49. Véase en este mismo número el artículo de Eva March, «Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937».