



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**JOSEP M. SERT.  
RECUERDOS Y EVOCACIONES**

2022

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

---



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)





FUNDACIÓN JUAN MARCH



Josep M.  
**Sert**

recuerdos y  
evocaciones





Josep M.  
**Sert**  
recuerdos y  
evocaciones

FUNDACIÓN JUAN MARCH



# Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones

Fundación Juan March, Madrid  
Del 15 de junio al 31 de julio de 2022

Pilar Sáez Lacave,  
Manuel Fontán del Junco,  
María Toledo Gutiérrez  
(eds.)



## ÍNDICE

7

Josep M. Sert y los teatros de la pintura

11

Josep Maria Sert: catalán, cosmopolita, titán  
Pilar Sáez Lacave

29

*Los recuerdos maravillosos* (1916)  
Pilar Sáez Lacave

41

Obras en exposición

83

*Evocaciones españolas* (1942)  
Anna Wieck

97

Bibliografía

101

Exposiciones



# Josep M. Sert y los teatros de la pintura

Esta publicación acompaña la exposición *Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones*, que presenta dos conjuntos del artista catalán Josep Maria Sert (Barcelona, 1874-1945), además de algunos bocetos, especialmente del más tardío de ellos. En todos los casos se trata de obras procedentes de colecciones particulares que hasta ahora apenas habían sido presentadas al público. Esta circunstancia del desconocimiento general de ciertas obras es algo relativamente frecuente en el caso de las obras de arte, es decir, de aquellas creaciones hechas con el exclusivo destino de su exposición pública en el museo como institución. En cambio, en el caso de las obras de arte concebidas con una finalidad y una función –la decoración de un interior, por ejemplo– esa es una condición casi estructural: esas obras de arte se hacen para lugares específicos, con frecuencia del ámbito privado, normalmente por encargo, y su exposición debe intentar –como se ha hecho en este caso– que, con nuestra mirada contemporánea, podamos juzgarlas y disfrutarlas, ponernos tras la mirada que sobre ellas tuvieron sus artífices, sus propietarios y aquellos que las conocieron y las vivieron.

**JOSEP M. SERT. EVOCACIONES  
ESPAÑOLAS (TORRE HUMANA O  
CASTELL), 1942 [DETALLE]**

El primero de los dos conjuntos, el titulado *Los recuerdos maravillosos*, está formado por quince paneles pintados al óleo sobre lienzo adherido a tabla y fue realizado en 1916, en plena guerra mundial. Supuso para Sert un trabajo que le permitió evadirse del horror de la contienda, refugiándose en los recuerdos y aficiones de su infancia. El conjunto sería instalado pocos años después en el comedor de la casa de campo del pionero británico del ferrocarril Sir Saxton Noble, en Wretham Hall, Norfolk, Inglaterra. Esta obra, brillante, colorida y luminosa, que representa elementos iconográficos orientales y exóticos, y personajes ataviados con ricas y fastuosas telas, muestra –influida por el mundo teatral, tan cercano a Sert– el gusto del artista por el disfraz, lo popular y carnavalesco, por la fantasía y el artificio.

En el caso de este primer conjunto, la “teatralidad” que se adscribe a la obra de Sert es literal: él mismo diseñó un espacio arquitectónico dentro del espacio doméstico en el que debía instalarse la obra, una “caja decorativa” destinada a recibir el grupo de paneles. A partir de la documentación fotográfica existente sobre los bocetos de la misma, dicha “caja” ha sido recreada en esta muestra obedeciendo a estrictas razones ligadas al concepto expositivo, que, como se ha adelantado, ha querido vérselas desde el principio con la cuestión de cuál es el modo más justo de exhibir en espacios museísticos –y, por tanto, públicos, primordialmente contemplativos y con pretensiones de objetividad histórica– obras que originariamente se crearon para espacios específicos –en su mayoría privados, fundamentalmente pensados para su uso por parte de círculos familiares y sociales reducidos–. Por eso, en esta muestra, los paneles y murales de Sert, que tuvieron una función intencionalmente decorativa, se presentan incorporando la “publicidad” a la que las exposiciones someten los objetos privados, con el deseo de ayudar al espectador a experimentar el ambiente originario de un conjunto artístico que Sert concibió como un todo evocador de determinadas realidades, doméstico y ornamental. Un conjunto que, además, tuvo en su época –como el resto de las obras de Sert– una función simbólica y social: la de señalar la pertenencia a un determinado gusto y ambiente social y económico.

Por su parte, los cinco biombos que componen las *Evocaciones españolas* constituyen una obra de madurez que, también con marcada intención ornamental, Sert realizó en 1942 para revestir los muros de la sala de música de la residencia madrileña de Juan March Ordinas, quien creara en 1955 la fundación que lleva su nombre. Los cinco conjuntos de escenas monumentales están formados por un total de veintisiete paneles de cuatro metros de alto. Los biombos están pintados al óleo sobre tabla y sus pinturas negras sobre fondo dorado imitan, recurriendo al trampantojo, el efecto de unos lienzos colgantes en los que se representan escenas y paisajes mediterráneos. Con un claro sentido funcional y con la intención de fragmentar y trucar con artificios y simulacros el espacio rectangular interior del ámbito para el que fueron realizados, los biombos recrean verdaderos efectos de ilusionismo espacial. Sert representa escenas llenas de movimiento y fantasía cuyos personajes se acumulan en escorzo, en composiciones dominadas por perspectivas casi forzadas y de acentuado carácter dinámico.

La exposición incluye además siete bocetos, dos de ellos –lienzos pintados al óleo– para los biombos de la residencia de los señores Moore en Long Island, Nueva York, y los otros cinco –óleo sobre papel adherido a tabla– para el conjunto de las *Evocaciones españolas*, lo que permite presentar por primera vez al público este conjunto completo con sus correspondientes trabajos preparatorios.

La Fundación Juan March desea agradecer a los propietarios de las obras su generoso préstamo, que contribuye a que –en la línea de lo que ha ido ocurriendo a lo largo de los años– las creaciones de Sert sean cada vez más conocidas por el gran público. También agradece su colaboración decisiva en este proyecto a las autoras de los ensayos aquí publicados: a Pilar Sáez Lacave –especialista en la obra de Sert, de larga trayectoria y numerosas publicaciones, además de comisaria de la última exposición sobre el artista (Petit Palais, París, 2012)–, que ofrece con autoridad en estas páginas una visión del artista y de sus primeras obras sintética y clarificadora; y a Anna Wieck –investigadora sobre la renovación artística española de los años veinte y treinta–, que se ha ocupado pormenorizadamente del análisis del segundo conjunto de obras en exposición desde el contexto de la pintura decorativa y –para matizar acertadamente el lugar exacto ocupado por Sert en ella– desde la perspectiva de sus diferencias con la pintura española de costumbres. Agradecemos también a los condes de Sert –tan conocedores de la figura y las circunstancias del artista, lo que, como autores, han hecho público en monografías, catálogos y estudios sobre su obra– su inestimable ayuda, su apoyo y sus consejos, que han contribuido a enriquecer la presentación de las obras en la muestra y en esta publicación.

*Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones* quiere aproximar al interesado a la vida y a la obra de un artista cosmopolita que, trabajando al margen de la vocación de ruptura propia de las vanguardias –de cuyos círculos parisinos, por cierto, formó parte–, renovó la pintura mural y se dio a conocer por ambiciosos proyectos en edificios sacros y civiles, públicos y privados, en todo el mundo. A menudo trabajó para espacios complejos, de gran envergadura, ensayando y logrando motivos y composiciones de enorme dificultad. Como artista decorador –en el sentido que este término tuvo en el Renacimiento y durante los años veinte y treinta del siglo XX, en el contexto del *art déco* francés–, Sert citó una y otra vez, reinventándolos e idealizándolos para sus propósitos, el paisaje y el folclore del país, inspirados en la pintura manierista y barroca. Toda su obra, influida por Tintoretto, Veronés, Tiepolo, Miguel Ángel y especialmente por Goya, da testimonio de su fascinación por los temas populares, dramáticos, históricos y mitológicos, fascinación que conjugó con el marcado y potente carácter escenográfico con el que conseguía dotar a sus creaciones.

Fundación Juan March  
Madrid, junio de 2022



# Josep Maria Sert: catalán, cosmopolita, titán

---

Pilar Sáez Lacave

Se cuentan muchas anécdotas de Josep Maria Sert (1874-1945) y en casi todas se evidencia su gran seguridad en sí mismo y su destreza negociadora, dos rasgos principales de su carácter. Una de las más conocidas y repetidas narra la forma en que supuestamente negoció el pago de la decoración que realizó en 1944 para el Palau March de Palma de Mallorca, hoy sede de la Fundación Bartolomé March. Según Alberto del Castillo, biógrafo del artista, al preguntarle Juan March Ordinas por el importe de dichas pinturas, Sert pidió tres millones de pesetas. March le ofreció millón y medio, cantidad que el artista aceptó con prontitud a condición de cobrar inmediatamente un millón<sup>1</sup>. No sabemos si es cierto, pero es probable que el pintor se marchara con su millón bajo el brazo.

Millonario, seductor, culto, mundano, desmedido, oportunista, gran promotor, enérgico, entusiasta, epicúreo... El retrato de Sert [fig. 1] es el de un hombre de éxito, bien relacionado, capaz

**FIG. 1. JOSEP M. SERT DELANTE DE UN PANEL DESTINADO A LA CAPILLA DEL PALACIO DE LIRIA, C. 1931. FOTOGRAFÍA: THÉRÈSE BONNEY (1894-1978). BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS**

de idear multitud de proyectos y de concretarlos, conocedor del mundo, viajero y cosmopolita, amante de la buena vida, titán de la pintura, coleccionista de objetos bellos. Es uno de los grandes personajes que ha dado nuestra historia reciente, muy característico de esa casi mítica élite europea de entreguerras. Es también, sin duda alguna, uno de los artistas más controvertidos e insólitos del siglo XX. Insólito por su dedicación casi en exclusiva a la pintura decorativa y mural –con pequeñas incursiones en el teatro y la ilustración, nunca en la pintura de caballete–, con la cual cosechó grandes éxitos y fama mundial, hasta el punto de ser para muchos el mejor pintor decorador de su tiempo, con la acepción que este oficio tenía en el Renacimiento. Esta misma obra es fuente de controversias, pues su estilo grandilocuente y la perseverancia de ciertos gestos ligados a la tradición hacen que todavía hoy algunos sitúen las razones de su brillante carrera en su capacidad negociadora y no en su maestría artística. Lo cierto es que pocos pintores supieron responder como él, con tanto acierto, a las expectativas de toda una clase social ni reflejar con mayor tino el gusto y el estilo de vida de la sociedad en la que se movió.

Oriundo de Barcelona, Sert crece en un ambiente feliz y despreocupado. Su padre, industrial del textil, es un miembro destacado de la alta burguesía y, como tal, participa activamente en la Restauración monárquica desde las filas del partido conservador de Cánovas del Castillo, lo que le valió el título de conde<sup>2</sup>. Parece ser que, ya desde niño, Sert manifiesta aptitudes para el dibujo, de tal manera que, llegado el momento de estudiar, lo envían a la Llotja, con la intención de que formara parte más tarde del negocio familiar, entonces en plena expansión. No es, sin embargo, el joven Sert un alumno asiduo, ni de la Escuela de Bellas Artes ni de la academia de Pere Borrell, a la que también asiste<sup>3</sup>. Los pocos testimonios que conocemos de aquella época lo describen como un joven diletante, “de buena familia [...] que [va] a aprender a dibujar para dejar contentos a los de su casa”<sup>4</sup>. Donde sí es frecuente verle es en talleres, círculos y cenáculos de artistas modernistas. Alexandre de Riquer le educa en la estética modernista y en su casa tiene acceso a revistas y publicaciones extranjeras, como *The*

FIG. 2. RAMÓN CASAS, *RETRATO DE JOSEP MARIA SERT*, C. 1904. CARBONCILLO Y PASTEL SOBRE PAPEL, 62,3 x 47,7 CM. MUSEO NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, BARCELONA



*Studio, La Plume* o *Jugend*, a tratados de arte y a monografías de artistas<sup>5</sup>. Es él probablemente quien le introduce en el Cercle de Sant Lluc, una asociación artística muy activa y, a pesar de su talante conservador, frecuentada por todo tipo de creadores. Se le ve a Sert también rondar a menudo por la famosa taberna Els Quatre Gats, quizá en compañía de Enrique Granados o de Ramón Pichot, con los que coincide en casa de Isabel Llorach<sup>6</sup>. Ya desde París, colabora en dos ocasiones con la revista *Pèl & Ploma*<sup>7</sup>, dirigida por Miquel Utrillo y Ramon Casas, con quienes traba amistad, como atestiguan dos retratos a carbón de un jovencísimo Sert, de aspecto ya característico [fig. 2]. Porque, si algo cabe destacar de Sert en estos años barceloneses, no es la existencia de una obra temprana, sino el nacimiento de su personaje, que para muchos supera en fama al pintor y que, según los testimonios del momento, se manifiesta entonces con más firmeza que su vocación artística<sup>8</sup>. Su “natural suntuosidad”<sup>9</sup>, según definición de su primera mujer, junto con una extraordinaria destreza social y un talento indiscutible fueron la clave de su enorme éxito. Su imagen es también origen de críticas, reflejo para muchos de un misterio inexistente<sup>10</sup>.

En 1899, una vez muertos sus padres y con la herencia en mano, Sert decide irse a París y probar fortuna como artista. Los primeros meses los pasa



trabajando en su estudio y conociendo gente. Llama la atención la naturalidad con la que, en un tiempo muy breve, se abre camino en los ambientes artísticos parisinos, hasta el punto de que su primera obra conocida decora el comedor de Eugène Gaillard que el famoso marchante Siegfried Bing presentó en el pabellón de L'Art Nouveau de la Exposición Universal de 1900 [fig. 3]. Sin embargo, lo que realmente hace despegar su carrera es el encargo recibido ese mismo año de decorar la catedral de Vic. Sert, que necesita justificar su estancia en París, se dirige a Josep Torras i Bages, antiguo consiliario del Cercle Artístic de Sant Lluç y recién nombrado obispo de Vic, pidiéndole “una iglesia cualquiera con paredes desnudas, cuanto más amplias mejor, sobre las que hicieran falta unas cuantas pinturas”<sup>11</sup>. Imposible imaginar la magnitud de semejante ruego en aquel momento. El proyecto, del que Sert ejecuta hasta tres versiones, se extenderá durante cuarenta y cinco años. Su existencia en paralelo a la del resto de su producción, su presencia constante en el taller y su condición de obra en proceso permanente concentran y representan los principales deseos artísticos que motivan la obra del catalán. Ese mismo verano, Sert hace su primer viaje a Italia, toda una revelación, y apenas unos meses más tarde empieza a pensar en cómo organizar su taller para hacer frente a tal encargo<sup>12</sup>.

Durante los años que siguen, Sert trabaja mucho, mientras que la expectación alrededor del proyecto crece. Lo más curioso es, sin duda, constatar cómo el pintor va convirtiéndose en este tiempo en un artista notable, aunque sin obra conocida. En los ambientes artísticos, el proyecto se percibe como una gran gesta: una catedral, como se encomendara a los grandes maestros; un encargo como en el Renacimiento. Hay que decir que Sert contribuye hábilmente a imprimir este carácter heroico al proyecto al mantener un firme secreto en torno a él. Consigue que la curiosidad aumente gracias a un control férreo del acceso al taller, lo que, junto con la publicación de unos cuantos artículos, aviva el interés por su trabajo.

Hasta el otoño de 1906 no se presentan públicamente los primeros bocetos que demuestran la viabilidad del proyecto y que provocan al fin, a principios de 1907, la firma de un contrato definitivo entre Sert y el cabildo de Vic. El éxito fulgurante llega con la presentación del proyecto en París, en el Salón de Otoño de ese mismo año: “cinco lunetos enteros, cuatro paneles sobre las capillas, uno de los grandes del Altar Mayor (el de los elefantes, que produce un efecto enorme) y una serie de bocetos y estudios”<sup>13</sup>. La crítica alaba al unísono el trabajo del catalán y a partir de ese momento le compara, de manera explícita, con los grandes maestros del pasado. Tintoretto, Veronés, Tiepolo y Miguel Ángel serán los nombres más repetidos, a los que más tarde se añadirá Goya.

Desde entonces, la notoriedad de Sert irá siempre en ascenso. El encuentro en esos meses con Misia, su primera mujer y firme valedora, no hace sino aumentar la fascinación general por el personaje. Juntos se convierten en la pareja de moda del momento. Misia es una mujer influyente en el mundo del arte, de marcado perfil mundano y con una capacidad innata para detectar y potenciar el talento allí donde se encuentre. Adivina inmediatamente “la riqueza en potencia que alberg[a] [Sert] en su mente entusiasta y ávida de conocerlo todo, de disfrutarlo todo, de poseerlo todo”, e imagina “lo que podría[n] hacer juntos”. No se equivocaría: “tan pronto como comenza[ron] a hacer vida en común, su ascensión fue prodigiosa”<sup>14</sup> [fig. 4].

FIG. 3. JOSEP M. SERT. HOMENAJE A POMONA O EL CORTEJO DE LA ABUNDANCIA. COMEDOR DEL PABELLÓN DE L'ART NOUVEAU DE SIEGFRIED BING EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1900, PARÍS. FOTOGRAFÍA ANÓNIMA CONSERVADA EN EL ALBUM DE RÉFÉRENCES DE L'ART NOUVEAU, COLLECTION MACIET, BIBLIOTHÈQUE DES ARTS DÉCORATIFS, PARÍS

FIG. 4. MISIA, JOSEP M. SERT Y LAS HERMANAS DE SERT, C. 1920. FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. PLATA EN GELATINA, COPIA DE ÉPOCA. COLECCIÓN JACQUES POLGE, PARÍS



Los encargos empiezan a llegar al taller de Sert, desde Barcelona, París e incluso Londres. Las condiciones del contrato que ha firmado con Vic le obligan a buscar trabajo para poder sufragar los gastos que le ocasiona el encargo, a la vez que va alejándole de su realización. Suponemos que ya para entonces cuenta en el taller con el reducido grupo de asistentes, entre tres y cinco, que le ayudarán durante toda su vida. Esta obra temprana, anterior a la Gran Guerra, muy diferente en temas y estilo de la posterior, muestra ya alguno de los rasgos más característicos de Sert: la suntuosidad en las formas, los gestos estudiados, las composiciones alambicadas; en resumen, un marcado gusto por la puesta en escena y la teatralidad. Es también notoria la traza de un personalísimo método de trabajo en el que la fotografía tiene un papel eminente. En estos primeros años, Sert la utiliza para acortar el tiempo de pose de los modelos. Inventa situaciones, recrea decorados, instala objetos, busca gestos y movimientos que primero fotografía y luego traslada a la pintura, tal y como seguirá haciendo hasta el final de su carrera [fig. 5].

La guerra supone un primer punto de ruptura en su trayectoria. Sus ayudantes se van al frente y los materiales escasean. Aun así, él no deja de trabajar. Las dificultades que rodean el proyecto de Vic y la intensa realidad que vive hacen que su afán por atender el encargo de la catedral se desvanezca, mientras que su actividad sigue creciendo. En su pintura cristalizan en estos años una serie de cambios que se han ido fraguando lentamente y que no hacen sino insistir en la finalidad decorativa de la obra. Deja atrás los temas mitológicos, introduce gamas de colores puros y reduce la complejidad de las escenas, probablemente por la falta de personal en el taller. Su intención de crear decorados unitarios le lleva a colonizar el espacio con su pintura, haciendo gala de una gran libertad iconográfica y poniendo cada vez más atención en los detalles del conjunto. Su cercanía a los Ballets Rusos<sup>15</sup> hace que el exotismo y el espectáculo se adueñen del discurso principal de su obra.

A pesar de la guerra, Sert y Misia mantienen una intensa vida social. Su círculo más íntimo está formado por Diáguilev –y todos sus allegados–, los Berthelot –Philippe y Hélène–, Coco Chanel, Paul Morand, Jean Cocteau o André Gide, entre otros muchos nombres de artistas, escritores, aristócratas y hombres de negocios con los que coinciden en espectáculos y reuniones<sup>16</sup>. En aquel momento viven en el hotel Meurice, convertido en punto de encuentro de hombres de estado y políticos, con los que a menudo comparten su mesa. Esta proximidad de Sert con el poder, que mantuvo durante toda su vida, le permite demostrar su habilidad diplomática. Su impresionante red de contactos, su mente creativa y el entusiasmo con el que emprende cualquier causa hacen que sea un estupendo aliado en múltiples operaciones y proyectos cercanos al mundo del arte, bien como promotor, bien como mediador. Suyo es, en parte, el mérito de la realización de la *Exposición de Arte Francés* en Barcelona en 1917, como suyo es también parte del esfuerzo que supuso el traslado, durante la Guerra Civil española, de los fondos del Museo del Prado a Ginebra, por citar los dos ejemplos más conocidos.

Sert y Misia se casan en agosto de 1920, tras varios años de vida en común. Este matrimonio, del que Proust dijo que “tenía la belleza de las



FIG. 5. JOSEP M. SERT, ESTUDIO  
FOTOGRAFICO PARA *EL CALVARIO*,  
*LA DANZA DE LA MUERTE*, TERCER  
PROYECTO DE LA CATEDRAL  
DE VIC, 1939-1945, 30 x 24 CM  
APROX.



FIG. 6. MISIA FLANQUEADA POR GABRIELLE CHANEL Y HÉLÈNE BERTHELOT, CON JOSEP M. SERT EN SEGUNDO PLANO, EN LA PLAYA DEL LIDO, VENECIA, C. 1925. FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. PLATA EN GELATINA, COPIA DE ÉPOCA. COLECCIÓN JACQUES POLGE, PARÍS

cosas inútiles”<sup>17</sup>, no dura mucho, pero marca la vida del pintor durante toda la década. Con Misia lleva una existencia cómoda y despreocupada, con visos de bohemia, muy diferente del *glamour* que caracterizó sus años posteriores. En París viven como nómadas, de gran hotel en gran hotel, viajando mucho por Europa, España y, por supuesto, por Italia, donde pasan los veranos [fig. 6]. Visitan museos y monumentos, asisten a espectáculos y festivales musicales, y se conocen todas las ferias, los mercados, los anticuarios y las fiestas populares. De estos viajes quedan multitud de fotografías tomadas por el pintor que fueron conformando un peculiar catálogo de motivos decorativos, los cuales llenan con fuerza sus pinturas<sup>18</sup>.

Son años de mucho trabajo. Sert se ha convertido en el pintor decorador preferido de las élites cosmopolitas que él mismo frecuenta en los salones de París o Londres. Sus clientes son siempre ricos muy ricos, miembros de la realeza y de la aristocracia, industriales, grandes potentados de la siderurgia y del carbón o magnates del petróleo. Para sus salones imagina decorados fastuosos que resuelve según un ingenioso sistema de paneles desmontables y fácilmente transportables<sup>19</sup>. Su aparente dicha se traslada a su obra, que vuelve, tras el paréntesis

de la guerra, a recrear grandes y exuberantes escenas, ritmadas y con multitud de personajes, y que ahora se desarrollan en paisajes abiertos y muy amplios. Sert hace descansar la fuerza decorativa de su pintura en su poder de evocación, que sabe condensar muy bien en los temas que elige, siempre sugestivos. El más recurrente en estos primeros años veinte es Oriente, siempre cargado de exotismo y de artificio. En 1924 dará un nuevo salto y expondrá con gran éxito una serie de maquetas, bocetos y paneles decorativos en la Wildenstein Gallery de Nueva York, abriéndose así camino entre la clientela norteamericana.

Con el final de la guerra, Sert parece decidido a terminar la decoración de Vic, abandonada casi completamente después de la muerte del obispo Torras i Bages en 1916, pero los problemas económicos que rodean el proyecto desde su inicio dificultan enormemente su vuelta al trabajo. Hay varios intentos de acuerdo finalmente frustrados entre el pintor y el cabildo, que solo se resuelven cuando, en 1923, Francesc Cambó decide asumir los gastos de la ejecución, dejando así al artista la vía libre para realizar las pinturas sin necesidad de aceptar otros encargos que financiaran la decoración de la catedral. Esta generosa intervención forma parte de un vasto proyecto político personal de Cambó, líder de la Lliga Regionalista y amigo íntimo de Sert<sup>20</sup>, que comprende la construcción de un patrimonio catalán y en el que también debemos incluir su faceta de coleccionista y mecenas. El proyecto de decoración de Vic, impulsado –no lo olvidemos– por Torras i Bages, posee desde su inicio un fuerte acento político. Cambó no hace sino apropiarse de este carácter para convertir su larga y costosa realización en un símbolo de la voluntad política del grupo que lidera. El personaje Sert, con su talante cosmopolita y a la vez profundamente catalán, permite además internacionalizar la imagen de una Cataluña moderna y nacional, y, con ella, la de su proyecto político. La catedral es un símbolo eficaz, y prueba de ello es su quema en los primeros días del estallido de la Guerra Civil. Cuando, años después, se lanza el plan de Reconstrucción Nacional, la catedral es uno de los primeros edificios que se tienen en cuenta. El primer Gobierno de Franco, necesitado de nuevos símbolos nacionales, reconstruye, con la connivencia de Sert, el edificio y su significado en beneficio propio.

Para cuando, por fin, Sert retoma las pinturas de Vic, su estilo ha cambiado tanto que decide comenzar un nuevo proyecto, manteniendo en lo esencial el programa desarrollado, pero abandonando completamente el color en favor de una gama de ocre, dorados y rojos, y empleando un fondo de oro para iluminar las escenas. En poco tiempo tiene una gran parte de las pinturas de la catedral hecha y en 1926 presenta las telas que decoran el ábside en una magnífica exposición en el Jeu de Paume de París, que cuenta con la presencia de los reyes de España. La instalación de la casi totalidad de las pinturas bajo cornisa durante el verano de 1927 suscita tal admiración que, a partir de ese momento, Sert será juzgado casi de manera general como un artista consumado y definitivamente consagrado.

La rapidez con la que ejecuta las pinturas de Vic demuestra un sistema de trabajo eficaz y bien arraigado. Ya para entonces ha incorporado a su método las figuritas de belén napolitano, compradas en Nápoles en 1918, con las que



FIG. 7. JOSEP M. SERT, ESTUDIO FOTGRÁFICO PARA *HACIA LA GLORIA*, CRIPTA DE LA CAPILLA DEL ALCÁZAR DE TOLEDO, 1939 (PROYECTO PICTÓRICO NO REALIZADO). PLATA EN GELATINA CON CUADRÍCULA SUPERPUESTA, COPIA DE ÉPOCA, 24 x 30 CM APROX.



construye en el taller pequeñas escenografías que luego fotografía<sup>21</sup> [fig. 7]. Estas figuritas le permiten componer grandes escenas cada vez más pobladas, en las que introduce, igual que había hecho con las poses de modelos, objetos (palos, trajes, cajas) que le ayudan a definir el espacio. Tienen, además, la ventaja de ser manipulables y muy expresivas, y, contrariamente a lo que ocurría con la pose de modelo natural, los montajes permanecen y pueden ser estudiados, retocados y fotografiados tantas veces y desde tantos puntos como se quiera. Aunque aún le queda mucho camino por recorrer, para entonces la fotografía ya se ha adueñado del espíritu de Sert.

En 1925 aparece en el taller de Sert una joven rusa, Roussadana Mdivani, llamada Roussy [fig. 8], que dice ser escultora y buscar un lugar donde trabajar. Divertido por la propuesta, Sert deja que se instale en su estudio y en poco tiempo se convierten en amantes. Cuando Misia, alertada, la conoce, se siente a su vez terriblemente atraída por el encanto y la elegancia de la joven y, en lugar de alejarla de su marido, la recibe con los brazos abiertos en la intimidad de su pareja. En los meses que siguen, Sert, Misia y Roussy se exhiben a menudo juntos, dando pie a todo tipo de chismorreos y maledicciones<sup>22</sup>. El divorcio llega en 1927 y al año siguiente se celebra la boda de Sert y Roussy. Como era de suponer, Misia queda inmediatamente fuera de la vida de la nueva pareja.

La presencia de Roussy al lado de Sert es tan beneficiosa para el pintor como lo había sido hasta entonces la de su primera mujer. Roussy está totalmente enamorada de Sert, es joven y guapa, habla idiomas y dice ser princesa, lo cual añade a la imagen del catalán un halo de frescura y *glamour* muy apreciado en los ambientes de la costa este norteamericana que juntos empiezan a frecuentar<sup>23</sup>. Pensando en ella, Sert compra el Mas Juny, una finca abierta al mar cerca de Palamós –descrita por Dalí como el lugar “más pobre y el más lujoso de Europa”<sup>24</sup>–, que es punto de encuentro estival para “gran número de personalidades españolas y sobre todo extranjeras”<sup>25</sup>. Millonarios, escritores, artistas, cineastas, actores, políticos, deportistas “o simplemente elegantes del mundo

FIG. 8. ROUSSY Y SU MONO,  
C. 1928-1930. FOTÓGRAFO  
DESCONOCIDO. PLATA EN  
GELATINA, COPIA ADHERIDA A  
PAPEL, 15,3 X 10 CM. COLECCIÓN  
CHANEL, PARÍS



FIG. 9. ROUSSY, SERT Y AMIGOS  
(ENTRE ELLOS, SALVADOR Y  
GALA DALÍ) EN LA TERRAZA  
DEL MAS JUNY, C. 1928-1930.  
FOTÓGRAFO DESCONOCIDO.  
PLATA EN GELATINA,  
REIMPRESIÓN, 19 x 11,8 CM.  
COLECCIÓN CHANEL, PARÍS

FIG. 10. ROUSSY Y SERT  
CON AMIGOS (ENTRE ELLOS,  
NATALIE PALEY Y VENTURA  
GASSOL) EN EL MAS JUNY,  
C. 1928-1930. FOTÓGRAFO  
DESCONOCIDO. PLATA EN  
GELATINA, COPIA DE ÉPOCA.  
COLECCIÓN CHANEL, PARÍS



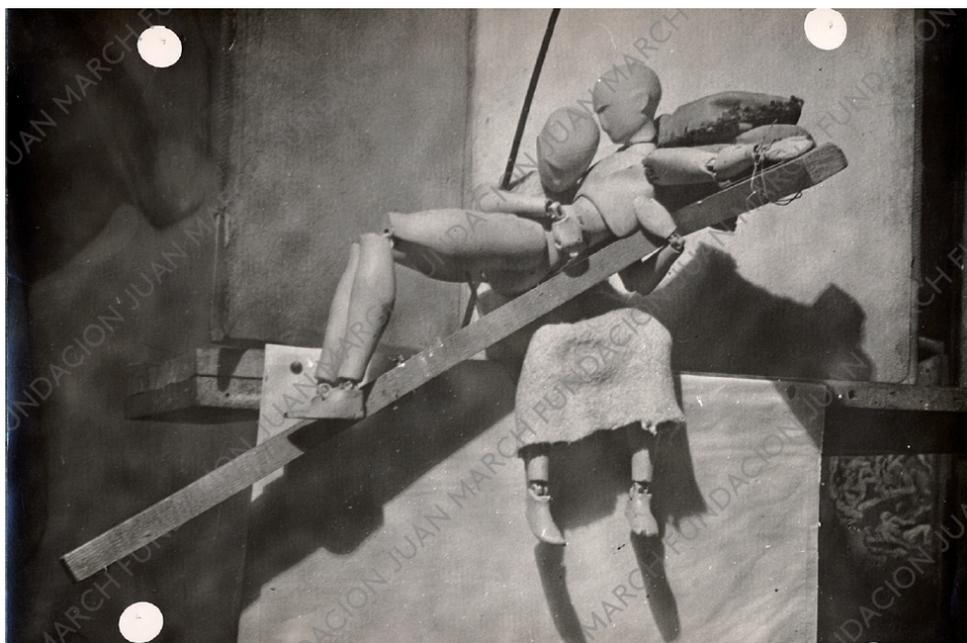
FIG. 11. JOSEP M. SERT  
EXAMINANDO LOS MURALES  
DEL ROCKEFELLER CENTER,  
NUEVA YORK, 25 DE ABRIL  
DE 1933. FOTÓGRAFO  
DESCONOCIDO. ROCKEFELLER  
CENTER ARCHIVES, NUEVA  
YORK

internacional”<sup>26</sup> se citan en casa de Sert, donde son recibidos de manera grandiosa [figs. 9 y 10].

La vida con Roussy coincide con la llegada al taller de los grandes encargos internacionales y concretamente con la realización de sus dos decoraciones más destacadas de la década de los treinta: la de la sala del consejo Francisco de Vitoria del Palacio de las Naciones en Ginebra (1935) y la del *hall* del Rockefeller Center en Nueva York (1933-1940) [figs. 11 y 12]. Los dos edificios son emblemáticos de la época que los ve nacer y ambas obras suponen un gran desafío para Sert por su enorme escala, tanto física



FIG. 12. JOSEP M. SERT ANTE  
ABOLICIÓN DE LA ESCLAVITUD  
EN EL ROCKEFELLER  
CENTER, NUEVA YORK, 1933.  
FOTÓGRAFO DESCONOCIDO.  
ROCKEFELLER CENTER  
ARCHIVES, NUEVA YORK



como moral. Su ejecución trae consigo la introducción en el taller de los maniqués de madera [fig. 13], en sustitución de las figuritas de belén napolitanas que había usado hasta entonces<sup>27</sup>. La extraordinaria maleabilidad de esta nueva herramienta y su apariencia imprecisa le permiten concentrarse en las formas del cuerpo humano, lo cual se traduce en la aparición en las telas de personajes de aspecto pétreo y gigantesco: surge el titán.

Los últimos años de la vida de Sert son una sucesión amarga de éxitos y desdichas. El 21 de julio de 1936, la catedral de Vic es incendiada por un grupo de milicianos. La iglesia queda prácticamente destruida y, con ella, sus pinturas. Parece ser que la primera reacción de Sert es bastante comedida, hasta llegar a justificar frente a su amigo Paul Claudel los actos de “un pueblo gobernado [...] por el hambre de siempre y los malos apóstoles que le retiran la fe”<sup>28</sup>. Es muy posible que entonces aún no conozca el alcance de los daños y que no tenga noticia de los asesinatos de algunos miembros del cabildo, entre los que se encuentra su amigo Jaume Serra, ni de la profanación de la tumba del obispo Torras i Bages. Su posición es, en cambio, inequívoca cuando en 1937 presenta en el pabellón del Vaticano de la Exposición Universal una pintura representando a santa Teresa, que hace alusión directa a las víctimas de la violencia radical de las zonas republicanas. Este posicionamiento en favor del bando nacional no sorprende si tenemos en cuenta los orígenes sociales y culturales de Sert, así como

**FIG. 13. JOSEP M. SERT, ESTUDIO FOTOGRÁFICO PARA EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ, TERCER PROYECTO DE LA CATEDRAL DE VIC, 1939-1945. PLATA EN GELATINA, COPIA DE ÉPOCA, 24 X 30 CM APROX. COLECCIÓN PARTICULAR**

**FIG. 14. LA PRINCESA ROUSSADANA MDIVANI VESTIDA DE CHANEL EN EL APARTAMENTO DEL MATRIMONIO SERT EN LA RUE RIVOLI DE PARÍS, 1936. FOTOGRAFÍA: FRANÇOIS KOLLAR**

los círculos en los que se mueve por entonces, marcadamente anticomunistas. Es más llamativo su compromiso en 1940 con el Movimiento Nacional<sup>29</sup>, con el que busca el favor del nuevo régimen para reconstruir Vic y que denota, sobre todo, un claro oportunismo. Sus últimos años los dedica casi en exclusiva a realizar proyectos que, de alguna manera, tienen que ver con el poder recién instaurado –ya sea por el tipo de proyecto, ya sea por el perfil del cliente–, en una búsqueda casi infantil de reconocimiento por parte de este.

A la tragedia que supone la guerra, Sert tiene que sumar la pérdida de su joven esposa [fig. 14]. En 1935, la muerte accidental de Alexis Mdivani, el adorado hermano pequeño de Roussy, termina brutalmente con la felicidad de la pareja. Sumida en una gran tristeza que trata de paliar con ayuda de las drogas, Roussy cae en un estado de decrepitud que la va consumiendo poco a poco, hasta que muere en diciembre de 1938, en un sanatorio suizo, víctima de una tuberculosis. Afortunadamente, a Sert le queda el trabajo, siempre abundante y con el que no deja de cosechar laureles.

Enferma y debilitada, Misia se instala de nuevo con Sert en su apartamento de la Rue Rivoli y desde allí ambos ven entrar a los alemanes en París. Dice Del Castillo que, ese día, Sert se puso una corbata negra. Esto no le impide acomodarse a la nueva situación, pues –siempre según Del Castillo– necesita moverse libremente para seguir con su trabajo en España “en un momento de mucha actividad”<sup>30</sup>. Las buenas relaciones que mantiene con el Régimen de Vichy y el Gobierno español, junto con su inmensa fortuna, le preservan, sin duda, de las dificultades que se viven en el París ocupado. Su casa se mantiene abierta durante toda la ocupación, recibiendo con prodigalidad a sus invitados. Por supuesto, los alemanes forman parte del círculo mundano que Misia, Sert y la élite parisina frecuentan en aquellos años. Durante algún tiempo corren rumores de una tercera boda de Sert, pues se le ve acompañado de la baronesa Ursula von Stohrer, esposa del embajador alemán en Madrid. De ser cierto este propósito, habría quedado frustrado posiblemente por la sorpresiva muerte del pintor.



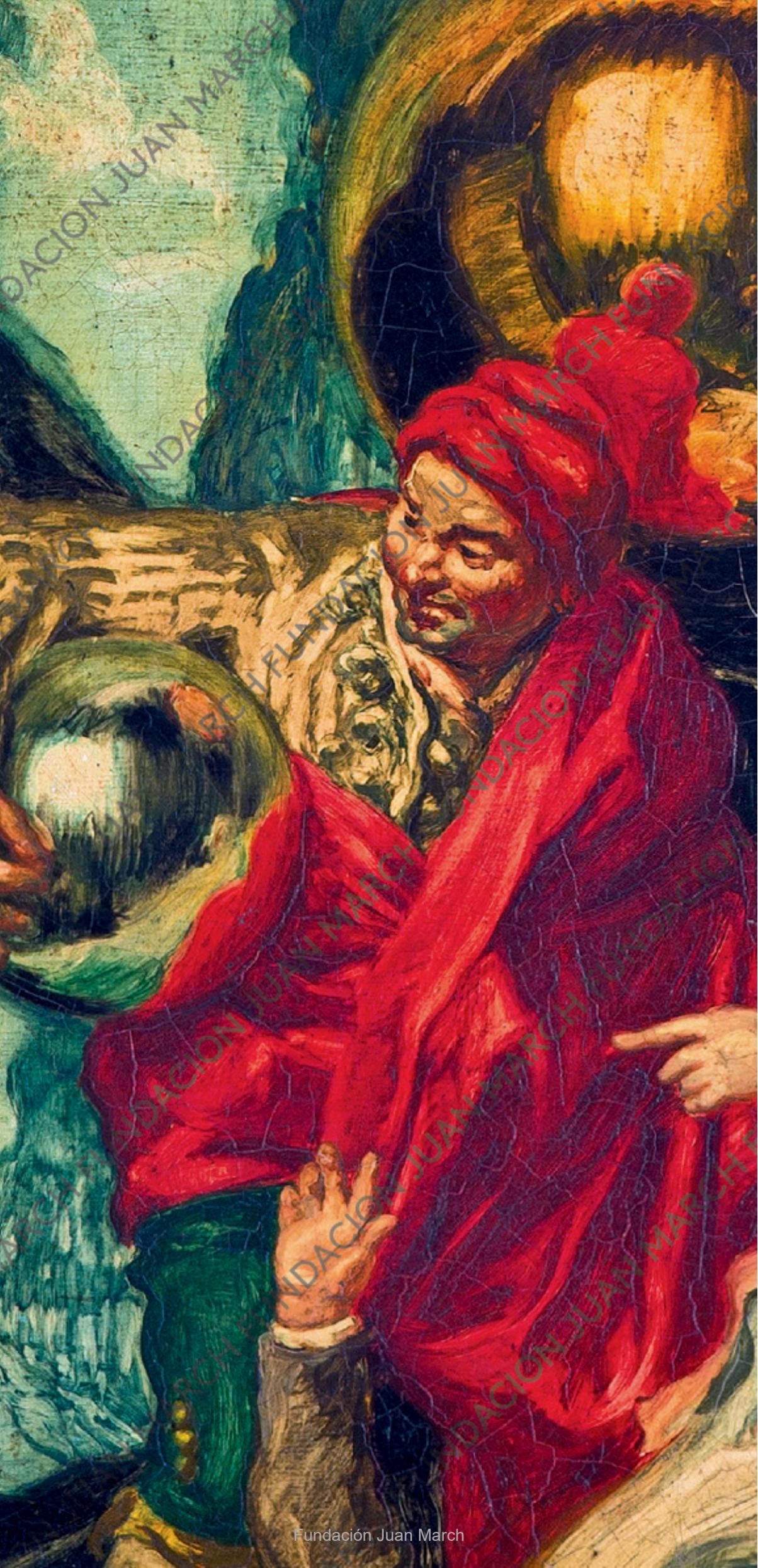
En cuanto termina la Guerra Civil, Sert emprende las gestiones para impulsar la reconstrucción de la catedral y, con ella, la ejecución de una nueva serie decorativa. Las primeras pinturas, junto con el detalle del nuevo plan iconográfico, se presentan en verano de 1941 y la catedral, solo con las pinturas bajo cornisa<sup>31</sup>, se inaugura en octubre de 1945. El conjunto es totalmente distinto al de la desaparecida decoración, pues, aunque el principio rector es el mismo, respetar la arquitectura y adaptarse a ella, Sert opta por trabajar las formas y los volúmenes de las figuras y no el espacio –o más bien, su apariencia–, de manera que el espectador cree ver relieves. El resultado son unas pinturas de estilo muy expresivo, inspiradas en la escultura y muy centradas en el cuerpo humano y en las formas. La nueva decoración se recibe con gran ovación, reconociéndose el carácter heroico del maestro y su capacidad de renovación.

La prensa no presta demasiada atención a la inauguración de la nueva catedral. En cambio, cuando, apenas un mes más tarde, Sert muere en una clínica de Barcelona en la que se le ha operado de urgencia, el eco de la noticia es enorme. Durante varias semanas se dedican artículos elogiosos al que llaman “el moderno Miguel Ángel”. La ciudad de Vic le rinde un sentido homenaje en un entierro multitudinario.

#### NOTAS

1. Cf. Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona; Buenos Aires: Argos, 1947, p. 305.
2. El título lo aceptó su hijo en 1904 al renovar la oferta Alfonso XIII.
3. Cf. F. P. Verrié, *El pintor Pidelaserra. Ensayo de biografía crítica*. Barcelona: MNAC; Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, p. 6.
4. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 45 [la traducción es mía].
5. Con Riquer se inicia en la ilustración y el grabado, y cultiva, sin duda, su gusto por los libros y la edición. Cf. Joan Lluís de Yebra, “El gravat i l'ex-libris”, en *El Modernisme, pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 165.
6. Cf. A. Gual, op. cit., p. 66.
7. Cf., en el apartado “Bibliografía” del presente volumen, los artículos de Sert reseñados en 1900 y 1902.
8. Cf. Miquel Utrillo, “José María Sert, peintre”, *Forma*, n.º 1 (Barcelona, febrero 1904; versión francesa), pp. 64-65.
9. Misia Sert, *Misia. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1989, p. 118.
10. Cf. A. Gual, op. cit., pp. 71-72.
11. Carta de Sert a Josep Torras i Bages, 20.01.1900, en *Epistolari Josep Torras i Bages - Josep Maria Sert*. Vic: Causa de Beatificació del Venerable Doctor Josep Torras i Bages, 2000, p. 22.
12. Cf. Carta de Sert a J. Torras i Bages [25.12.¿1902?], Arxiu Episcopal de Vic.
13. Carta de Sert a Jaume Serra [30.09.1907], en A. del Castillo, op. cit., p. 46.
14. M. Sert, op. cit., p. 117.
15. La amistad íntima que une a Misia con Diáguilev incluye a Sert; los tres pasan mucho tiempo juntos. Cf. Pilar Sáez Lacave, “José María Sert y *Les Ballets Russes*: Historia de una colaboración”, *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, vol. 6 (Universidad de Alcalá, diciembre 2000), pp. 17-34.
16. Entre estas personas podemos citar a Marcel Proust, Paul Valéry, Valentine Gross y Jean Hugo, Louis Gautier-Vignal, Boni de Castellane, Marthe Letellier, la condesa de Noailles, el abate Mugnier, Jacques-Émile Blanche, Paul Porel, Gabrielle Réjane, Saint-John Perse...
17. Carta de felicitación de Proust a Misia, en Arthur Gold y Robert Fizdale, *La vie de Misia Sert*. París: Gallimard (col. Folio), 1981, p. 264.

18. Cf. P. Sáez Lacave, “Sert y la fotografía. La colección Chomette”, *Goya*, n.º 326 (Madrid, enero-marzo 2009), pp. 41-60.
19. Un estupendo ejemplo de lo que eran estas “cajas decorativas” son *Las caravanas de Oriente*, conjunto realizado en 1921 para el salón de baile de la residencia londinense de Sir Philip Sassoon, que actualmente decora la llamada “sala vip” del Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona.
20. Francesc Cambó fue testigo en su boda con Misia.
21. En 1918, Sert compra más de ciento cincuenta piezas de un belén napolitano a Vincenzo Catello, un orfebre muy conocido de la región. Es posible que no fuera su primera compra, pero sí la más relevante.
22. Dos obras de teatro se escribieron inspirándose en esta relación a tres bandas: Jean Cocteau, *Les Monstres sacrés*, París: Gallimard, 1948, y Alfred Savoir, *Comédies de notre temps. La voie lactée. Maria ou La Donneuse*, París: Gallimard, 1938. A principios de los años cincuenta, Pierre Brisson, antiguo acompañante de Mimi Godebski, sobrina de Misia, escribió una novela inspirada en Misia y Sert: Pierre Brisson, *Le Lierre*, París: Gallimard, 1953.
23. Los tres hermanos de Roussy viven en Estados Unidos y son, sin duda, una de las puertas de entrada de la pareja en la sociedad norteamericana. Juntos, suman varias de las bodas –y divorcios– más sonados del momento con herederas de algunas de las mayores fortunas de la época: Sinclair, Van Allen, Hutton.
24. Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), citado por el conde de Sert, *El mundo de José María Sert*. Barcelona: Anagrama, 1987, p. 144.
25. A. del Castillo, op. cit., p. 227.
26. *Ibid.*, p. 228. Podemos citar entre los invitados a Salvador de Madariaga, Joseph Avenol, James Edward, Maurice de Wendel, Coco Chanel, Gala y Salvador Dalí, René Clair, Joan Estelrich, Francesc Macià, Josep Pla, Louisa Astor Van Alen, Ventura Gassol...
27. Estas no desaparecen totalmente del método de Sert; de hecho, el pintor siguió utilizándolas mucho hasta el final de su vida.
28. Carta de Sert a Paul Claudel, s. f. [1936], en P. Sáez Lacave, “Correspondance Paul Claudel - JM Sert”, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n.º 211 (París, 2013), p. 28.
29. Cf. el documento reproducido en el “Apèndix documental” de *L’art de la victòria*. Barcelona: Columna, 1996, pp. 229-301.
30. A. del Castillo, op. cit., p. 96.
31. Tras la muerte de Sert, su ayudante Miguel Massot realizó las pinturas sobre cornisa que están hoy en día instaladas reproduciendo las pinturas desaparecidas en 1936.



# *Los recuerdos maravillosos (1916)*

---

Pilar Sáez Lacave

*Los recuerdos maravillosos* es una de las obras menos conocidas de Josep Maria Sert, porque desde su ejecución siempre ha permanecido en manos privadas y ha sido expuesta en raras ocasiones<sup>1</sup>. Sert toma la decisión de realizarla para poder exhibirla “en vista de las proporciones del local de Nueva York”<sup>2</sup> en el que tenía prevista una exposición en diciembre de 1916, que no parece que se celebrara finalmente. El conjunto, que en origen es un encargo, es un buen ejemplo de la manera que tenía el pintor de trabajar, adelantándose en ocasiones al cliente. Encargada por Sir Saxton Noble<sup>3</sup> antes de la Gran Guerra, la obra fue suspendida al empezar esta, seguramente con la promesa de volver sobre ella una vez terminada la contienda. Pero, como deja expresado en la carta citada más arriba, Sert no espera y acomete la pintura porque prepara una exposición para la que necesita incluir alguna obra “grande”. Está seguro de poder colocarla después, ya sea en

**JOSEP M. SERT. LOS RECUERDOS  
MARAVILLOSOS (LA PAREJA DE  
LAS BOLAS DE CRISTAL), 1916  
[DETALLE]**

casa de Noble o en otra parte. Tan seguro de ello como lo estuvo de obtener el encargo unos años antes, cuando, tratando otro proyecto, escribe a Lady Noble: “para poderla realizar [*El triunfo de Baco*], puesto que no se trata más que de una cuestión de precio, prefiero sacrificarme sobre esto haciendo la concesión necesaria. Quizá más tarde me devolverá este sacrificio confiándome otro trabajo para su [casa del] campo”<sup>4</sup>. La decisión de Sert de realizar la obra revela una manera de proceder que no siempre depende directamente del cliente, a pesar de que, por definición, su trabajo está sujeto al encargo. No es la primera vez que le vemos crear una obra sin destino definido. Porque no tenía nada que hacer pintó en 1899 *El cortejo de la abundancia*<sup>5</sup>, obra que luego fue expuesta en el pabellón de L'Art Nouveau de la exposición de 1900, y probablemente un origen similar tenga también el conjunto *Alegoría de las ciudades españolas* del marqués de Salamanca<sup>6</sup>. Esta manera de actuar desmiente en parte esa idea tan extendida según la cual Sert es un artista mundano en exceso y casi ocioso, con una legión de colaboradores que le saca el trabajo adelante, e incide, en cambio, en la imagen de un artista cuyo arte no depende exclusivamente del encargo para existir, sino que lo necesita para concretar sus objetivos. *Los recuerdos maravillosos* se expusieron en la Galerie Seligmann de París en el verano de 1916<sup>7</sup> y de nuevo, en julio de 1920, en Londres<sup>8</sup>, antes de ser instalados, seguramente al terminar esta exposición, en el comedor de Wretham Hall, la casa de campo de los Noble.

La obra es importante por varias razones. Primero, porque pertenece a un periodo fecundo de la carrera de Sert, entre 1912 y 1916, del que



conocemos pocos ejemplos, pues la mayoría de sus realizaciones, por motivos diversos, ha desaparecido, y de algunas no tenemos ni siquiera una somera descripción<sup>9</sup>. Varios errores en la datación de las obras de este periodo han creado, dicho sea de paso, cierta confusión en su estudio<sup>10</sup>. Segundo, porque señala un viraje significativo en su lenguaje pictórico, tanto más evidente cuanto que nos faltan ejemplos que nos ayuden a marcar el camino de dichos cambios. Tercero, porque concreta o, mejor dicho, comienza a concretar la idea de la que podemos llamar “caja decorativa”, tema que Sert desarrolla con esplendor en los primeros años veinte, pero que pone a punto durante la guerra. Esta supone un punto de inflexión en la obra de Sert: cierra un periodo marcado por la búsqueda de un estilo propio y anuncia cuestiones que serán primordiales en los años siguientes. Es una etapa llena de cambios, tanto en el terreno de la composición como en el de la técnica o de los temas. Estas transformaciones tienen lugar en dos tiempos distintos. Primero Sert se desprende de todo aquello que le impide expresar con éxito sus aspiraciones decorativas, para, en un segundo momento, introducir nuevos componentes que pretenden reforzarlas. Las aspiraciones decorativas de Sert pasan, en su espíritu de impronta barroca, por desprenderse del clasicismo que hasta ese momento impregna sus composiciones y, para ello, elimina paulatinamente los desnudos, intensifica la presencia de elementos iconográficos de corte oriental y exótico (palmeras, tocados con plumas, animales salvajes) e inventa composiciones cada vez más trabajadas y complejas. La ruptura se produce con el conjunto *Los recuerdos maravillosos*, que, aparentemente ajeno a todo lo anterior, inaugura una serie de obras fastuosas, de temas sugestivos, en las que priman el color y el artificio. Como ya hemos indicado antes, Sert trabaja en *Los recuerdos maravillosos* precisamente durante la guerra, en 1916, pero tiene que esperar cuatro años a que el cliente acepte el conjunto. Eso quiere decir que los paneles están en el taller cuando pinta *La comedia humana* (Matías Errázuriz, 1917)<sup>11</sup>, *Las cuatro estaciones* (Arthur Capel, 1917-1919) y posiblemente durante la gestación de *Alegoría de las ciudades españolas* (marqués de Salamanca, 1921), obras, todas ellas, portadoras de este cambio.

FIG. 1. ÍGOR STRAVINSKI CON JOSEP M. Y MISIA SERT Y COCO CHANEL, PARÍS, 1920. FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. IGOR STRAVINSKY COLLECTION, PAUL SACHER FOUNDATION, BASILEA

La novedad más evidente en *Los recuerdos maravillosos* es la luminosidad y la nitidez que tienen sus colores y que dotan al conjunto de un aspecto duro y brillante, similar –en expresión del crítico François Fosca al referirse a *Las cuatro estaciones*, obra de colores y técnica similares a *Los recuerdos maravillosos*– al de una “vidriera medieval”<sup>12</sup>. Para obtener los matices deseados, Sert trabaja sus colores como un acuarelista, es decir, en tonos puros y transparentes, más o menos diluidos pero sin mezclarlos. Así, para “una pierna que modela una media verde, [...] solo utiliz[*a*] un verde, uno solo, pero transparente, y cuyo espesor, y, por lo tanto, cuya intensidad, varían según se marque la luz o la sombra”<sup>13</sup>. Este procedimiento, junto con el barnizado final, procura –según el mismo crítico– “un efecto general liso y perfectamente brillante [que] da



**LA AMAZONA, LA PAREJA DE LAS BOLAS DE CRISTAL, EL PAJARERO**



**EL NIÑO DEL GALLO, LA BOLA MÁGICA, EQUILIBRISTAS, EL ASTRÓLOGO, LA PECERA, EL ELEFANTE**

FIGS. 2-5. BOCETOS PARA  
**LOS RECUERDOS MARAVILLOSOS,**  
 PANELES REALIZADOS PARA LA  
 RESIDENCIA DE SIR SAXTON  
 NOBLE EN WRETHAM HALL,  
 NORFOLK, INGLATERRA.  
 ÓLEO SOBRE MADERA



*PERROS DE PORCELANA, EL TIOVIVO, LOS CARAMELOS*



*DE PORCELANA, ALEGORÍA DE LA FEMINEIDAD*



*LA BUENAVENTURA*



la impresión [...] de lo precioso y raro”<sup>14</sup>. Este aspecto de objeto lujoso y bello, muy apreciado por sus clientes y por la crítica, hace que a menudo se relacione la obra de Sert con el *art déco*. Sin entrar en el análisis de las posibles conexiones formales entre ambos, es cierto que, tras la guerra, la pintura de Sert se convierte en un objeto bello, sinónimo de elitismo, tanto en su ejecución, con metales preciosos, como en lo relativo a su recepción. La obra se destina a clientes particulares que resultan ser cada vez más ricos, lo que equivale a decir que poseer un salón decorado por Sert era símbolo de riqueza y de pertenencia al grupo. Con el paso de los años, los temas, el estilo y la apariencia lujosa de la obra responden cada vez mejor a los intereses de este grupo.

Estos colores vivos y la riqueza de los vestuarios, de las telas y, en general, del atrezzo, por emplear un término teatral, son consecuencia de la proximidad y de la intimidad de Sert con los Ballets Rusos; también los budas y animales de porcelana, muy vinculados al lujo y el exotismo que pone de moda la compañía de Diáguilev. En cambio, el gusto también manifiesto por el disfraz y por el traje, y la presencia de objetos inanimados junto con los personajes animados tendrían más que ver con la voluntad del teatro de la época de suprimir –o, al menos, de abstraer– la presencia del comediante, tal y como hace, por ejemplo, Cocteau en *Parade*, al sustituir al actor por su voz<sup>15</sup>. Esta influencia no extraña. La relación que mantiene Sert con el teatro y con la escena en su sentido más amplio es intensa y particular. Primero, por afición, pues asiste con frecuencia a todo tipo de espectáculos, y, segundo, por amistad, ya que trata asiduamente con empresarios teatrales, actores, directores, autores y compositores<sup>16</sup> [fig. 1]. Él mismo hace varias incursiones en la escena diseñando trajes y decorados. La influencia que recibe del teatro es clara a la hora de construir y organizar el espacio pictórico, y también lo es cuando toma prestados recursos estilísticos de las artes escénicas para su pintura decorativa.

Un excelente ejemplo de esta relación es la invención de la mencionada “caja decorativa”, de la que Sert realiza aquí, en *Los recuerdos maravillosos*, su primer ensayo. El pintor lleva años intentado unificar el espacio pictórico con el espacio real y con este objetivo crea un sistema que le permite



FIGS. 6 Y 7. GABINETE DE MATÍAS (MATO) ERRÁZURIZ EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO DE BUENOS AIRES, ANTIGUO PALACIO DE ERRÁZURIZ. PINTURAS Y DECORACIÓN DE JOSEP M. SERT

dominar ambos como totalidad. Si atendemos a los bocetos [figs. 2-5], el conjunto estaba compuesto por un soporte o estructura de madera, hoy desaparecido, en el que iban encajados los quince<sup>17</sup> lienzos –cada uno de ellos, a su vez, sobre tabla– que forman la serie. Es la primera vez –que sepamos– que Sert recurre a este artificio. Hasta entonces había adaptado sus pinturas al marco arquitectónico de las estancias que debía decorar –los lienzos se fijan a la pared–; en este caso crea su propia arquitectura. Siempre según los bocetos, pues no conocemos fotografías de la instalación final, el armazón estaba pintado de color verde con cortinones cubriendo las aberturas de la sala. Lo que sí conocemos y tiene un sistema similar es el gabinete que Sert decora en 1917 para Matías Errázuriz en Buenos Aires, *La comedia humana*, donde crea una estructura, esta de estuco dorado, que cubre toda la habitación y en la que se acoplan las pinturas [figs. 6 y 7]. Sert trabaja con mimo todos los detalles del interior: mobiliario, iluminación, puertas, pomos... El resultado es un conjunto de gran armonía, cerrado y compacto. En ambos casos, cada panel –cuatro en Buenos Aires– representa una sola escena que se encuentra situada muy cerca del espectador y que cuenta con uno, dos o, como mucho, cuatro personajes –con la excepción del “Tiovivo” de *Los recuerdos maravillosos*–, provocando de esta manera un cierto equilibrio en la mirada, puesto que nada en particular atrae su atención en primer lugar.

Sert consigue que, una vez en la sala, el visitante quede atrapado en la “caja”, pasando a ser parte integrante de la puesta en escena que en ella tiene lugar. Primero, como espectador que contempla las escenas que se le proponen; después, como elemento vivo, similar a los de las pinturas, del mundo en el que se ha transformado la habitación, participando, sobre todo, de las sensaciones que este mundo le provoca<sup>18</sup>.

Este sistema de “caja decorativa” recorre toda la obra de Sert de manera más o menos evidente, pero aparece mejorado y utilizado sobre todo durante la década de los veinte, llegando a su apoteosis en conjuntos como *Las cuatro estaciones* (Arthur Capel, 1917-1919) o *Las caravanas de Oriente* (Sir Philip Sassoon, 1922), cuando la pintura, sobre madera, se adueña de la estructura de la caja. En estos casos, la obra se compone de paneles de madera que se enganchan unos a otros hasta recubrir la totalidad del espacio que decoran, incluido el techo. No es de extrañar que en estos años comience el interés del artista por los biombos, piezas que tienen la misma resolución técnica<sup>19</sup>.

Con este procedimiento, Sert supera con creces la simple ornamentación arquitectónica. El carácter portátil de estas “cajas” –en sí, una idea muy moderna– y el cuidado que pone en cada detalle manifiestan cuánto debe su proyecto decorativo a la escenografía teatral, en la que el conjunto sirve para representar lugares donde se desarrolla la acción. Sus obras son mundos cuyo origen y esencia, al igual que en el teatro, radican en lo ficticio, la mascarada, el espectáculo o el juego. No olvidemos que es su carácter de conjunto lo que mejor define estas obras, puesto que el suyo no es un asunto exclusivamente pictórico. Las pinturas se completan más allá de la estructura en la que se acoplan, por el mobiliario, la iluminación, los colores, los cortinajes y tapicerías, los objetos decorativos y todo tipo de artificio que pueda ayudar a recrear el ambiente deseado. Cuando entramos en el gabinete de Matías Errázuriz, tanto la unidad y el equilibrio como el color dorado o las pinturas atraen nuestra atención; ningún elemento es disonante. El conjunto gana en consistencia si nos fijamos en los detalles y en cómo entre todos componen el todo: los pomos en jade de las puertas, los farolillos sujetos por cadenas, los muebles de estilo oriental, la chimenea de espejos, las puertas falsas, el estuco dorado. El resultado es glorioso; difícilmente podemos escapar a la puesta en escena de la ficción que nos propone el pintor. Desde las cortinas que esconden las puertas en *Los recuerdos maravillosos* hasta el exceso decorativo y visual de *Las caravanas de Oriente*, todos esos elementos exteriores a la pintura van creciendo en importancia a la hora de materializar la escenografía, pues a través de ellos se efectúa en gran medida el intercambio ficticio entre el espacio de la pintura y el espacio de lo real.

En estas circunstancias, el tema que desarrollan las pinturas cobra especial interés por ser en buena parte el vehículo de la sugestión, sobre todo si pensamos que el carácter figurativo de la representación facilita su comprensión inmediata. Sert se siente especialmente atraído por una serie de temas cuya capacidad de evocación permite precisar eficazmente sus objetivos; pero mejor que enumerarlos es diferenciarlos por familias de conceptos o de ideas que se relacionan con emociones, puesto que son estos conceptos los que iluminan el sentimiento artístico que motiva su obra. Así, podemos distinguir cinco categorías principales de ideas sobre las que trabaja en estos

años: la idea de lo teatral –en el sentido de espectáculo–, de lo exótico, de lo artificial, de lo grotesco y de lo ficticio. Estos conceptos se presentan bajo temas que podemos identificar como tales y que en este momento son principalmente Oriente, el circo, la feria y el carnaval. Pero atención: no es el circo lo que verdaderamente atrae a Sert, sino el efecto visual del movimiento de los acróbatas. Estos se convierten de facto en un motivo decorativo. La multitud de objetos, personajes o escenas que pueblan la obra de Sert lo hacen, pues, en virtud de su capacidad decorativa y evocadora.

En *Los recuerdos maravillosos*, estos conceptos se precisan por primera vez en objetos que a priori no tienen ninguna significación. Cuando, en 1919, el coleccionista y marchante de arte René Gimpel visita al pintor en su taller, este le dice que “para escapar al horror de la guerra tuvo que sujetarse a los recuerdos de la infancia, esos caballos de madera, ese acróbata, ese elefante blanco, esos pájaros, esos peces rojos”<sup>20</sup>. Estos objetos caracterizan el mundo infantil y vehiculan su recuerdo. Sert tiene la habilidad de entender que pueden provocar en el espectador los mismos recuerdos –o emociones– que le provocan a él y encuentra en la locura de su amontonamiento la expresión de su carácter exagerado y excesivo. Son objetos –o iconos– que toman un gran protagonismo en su lenguaje, pues en ellos se sustentan sus intenciones decorativas. Del Castillo ve en cada elemento iconográfico de la obra de Sert el propósito de una metáfora. Aunque es cierto que Sert se sirve a menudo de imágenes icono, reconocibles por todos y pertenecientes a la historia del arte o al imaginario popular y colectivo, para comunicar sus objetivos más fácilmente estas han perdido su valor simbólico y se han transformado en sus manos en simples motivos decorativos, todo lo más en elementos de carácter romántico.

La iconografía de Sert condensa todas esas nociones o conceptos a los que se refiere su obra. Por ello se renueva poco a lo largo de los años y por eso también la repetición de objetos, gestos, personajes e incluso de escenas completas es una de las constantes de su lenguaje. Si esta práctica revela ante todo una manera de trabajar, hay que decir que en Sert la repetición es casi enfermiza. Podemos incluso establecer un catálogo en el que encontraríamos, por ejemplo, toda una serie de gestos exagerados, como los brazos abiertos en arco; personajes como el chino, el músico o la vieja; trajes, tocados y telas; objetos como los jarrones de porcelana o las bolas de cristal, o escenas como los personajes bailando en círculo, los grupos peleando, las torres humanas o los desfiles. Es la reiteración, cual motivo decorativo en sí mismo, lo que subraya el carácter ornamental de la obra.

#### NOTAS

1. Cf., en el apartado “Exposiciones” del presente volumen, las entradas correspondientes a los años 1916 y 1920.

2. Carta de Sert a sus hermanas, s. f. [¿1916?], citada en Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona; Buenos Aires: Argos, 1947, p. 78.

3. Sir Saxton Noble era propietario de Armstrong Whitworth, una de las mayores industrias inglesas del momento, dedicada a la construcción de barcos, ferrocarriles, automóviles, aviones y armas.

4. Carta de Sert a Lady Noble, s. f. [¿1910-1912?], Bibliothèque de l’Institut de France, París, Fondo Blanche, 7050, fol. 247 [la traducción es mía].

5. Es, al menos, lo que se desprende de una carta del verano de 1899 en la que Sert, haciendo muy probablemente alusión a esta obra, dice que está ya trabajando en ella. En ese momento, Siegfried Bing aún no había decidido su propia participación en la exposición. Cf. *Ignacio Zuloaga. Epistolarios y dibujos*, 1989, p. 131.
6. Este conjunto se expuso por primera vez en 1921, pero Sert empezó a trabajar en él durante la Primera Guerra Mundial, sin que exista ningún rastro del encargo en esos años. Uno de los bocetos tiene al dorso una Menina de las que dibujó para el vestuario del *ballet* de Diáguilev *La Pavane espagnole* en 1916. Yo creo que Sert dibuja en este momento un par de bocetos que le servirán más tarde para realizar el conjunto. Es posible que se refiera a ellos en una carta dirigida a sus hermanas también en 1916 en la que habla de “abocetar una porción de cosas que estos días se me han ocurrido aquí y en el Escorial”; carta citada en A. del Castillo, op. cit., p. 79.
7. Cf. *Vell i Nou*, n.º 30 (Barcelona, 01.08.1916), p. 145.
8. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 99.
9. De los ocho conjuntos decorativos realizados por Sert entre 1912 y 1916 de los que tenemos noticia, han desaparecido cinco. Cf. la lista de obras publicada en el catálogo de la exposición *José María Sert, le Titan à l'œuvre (1874-1945)*, París: Paris Musées, 2012.
10. Los errores de cronología en los que incurre Del Castillo son reproducidos en el catálogo de la exposición *José María Sert (1874-1945)*, que tuvo lugar primero en Madrid y luego en Barcelona en 1987-1988.
11. Estas pinturas, erróneamente datadas en 1922 por Del Castillo, fueron enviadas a su propietario, Matías Errázuriz, a Buenos Aires en enero de 1918. Sert le manda por error uno de los paneles de *Los recuerdos maravillosos* y pide por carta que le sea devuelto. Carta de Sert a Matías Errázuriz, 24.01.1918, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, n.º 202-203. En este caso y los análogos siguientes, los datos proporcionados entre paréntesis junto al título de la obra se refieren, en primer término, al cliente que la encarga y, en segundo, a su fecha de instalación.
12. F. Fosca, «Décorations de José Maria Sert», *L'Amour de l'art*, 1921, p. 279.
13. *Ibíd.*
14. *Ibíd.*
15. En un primer momento, Cocteau piensa en introducir un altavoz, sustituto moderno, según él, de la máscara clásica. Los ensayos con sombras y muñecos van en esta misma dirección, así como el auge del teatro de marionetas, en el que participaron, por ejemplo, Falla y Lorca.
16. La lista sería muy larga, pero, por dar algún ejemplo, podemos citar, además de, por supuesto, a Diáguilev, a Adrià Gual, Max Reinhardt, Gabriel Astruc, Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, Jean-Louis Forain, Serge Lifar, Gabriele D'Annunzio, Manuel de Falla, Ígor Stravinski, Darius Milhaud, Jean Cocteau, Paul Claudel, René Clair, Sacha Guitry, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal...
17. Existen, en realidad, dieciocho paneles pertenecientes a esta serie. La lista de paneles que cita Del Castillo no coincide con la de los paneles actuales y, si las cruzamos, obtenemos dieciséis pinturas. El número diecisiete parece haber sido un regalo de Sert a Lady Juliet, la hija de Lady Ripon, y fue vendido por Sotheby's en subasta en 1985 bajo el título de *Blackmoors* [fig. 8]. Existe, además, otro panel en manos privadas, inacabado, que parece pertenecer al mismo conjunto.
18. Sert suele crear composiciones para comedores, salones de baile o de música, lugares donde se recibe y que, de alguna manera, se convierten en escena teatral. El caso del gabinete de Errázuriz no tiene un uso claro, aunque no parece ser una habitación para trabajar o leer, sino más bien para recibir. El museo que conserva la obra cree que la sala podría haber servido de fumadero, dado que su ambiente parece propicio para la ensoñación y el abandono, y teniendo en cuenta la adicción al opio de su dueño.
19. Su primer biombo, *Escenas de circo*, actualmente en el Palacio Real de El Pardo, data de 1920 y estaba destinado al tocador de la reina Victoria Eugenia. De estos primeros años veinte son también los dos biombo que pinta para Chanel, que Del Castillo, equivocado, sitúa en los años treinta y bajo la denominación de Ruiseñada. En 1926 expone en París el biombo Moore, de cuarenta hojas, que instala en Long Island completamente acoplado a la pared de la sala que decora. La misma disposición que sugiere a Coco Chanel para sus biombo cuando le ayuda a decorar su apartamento de la Rue Cambon en París. En 1938 realiza un extraordinario biombo para Corina Kavanagh, hoy en paradero desconocido, y en 1942 realiza un total de cinco piezas para la sala de música de Juan March [cf. cat. 2].
20. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur*. París: Calmann Levi, 1963, p. 101 [la traducción es mía].

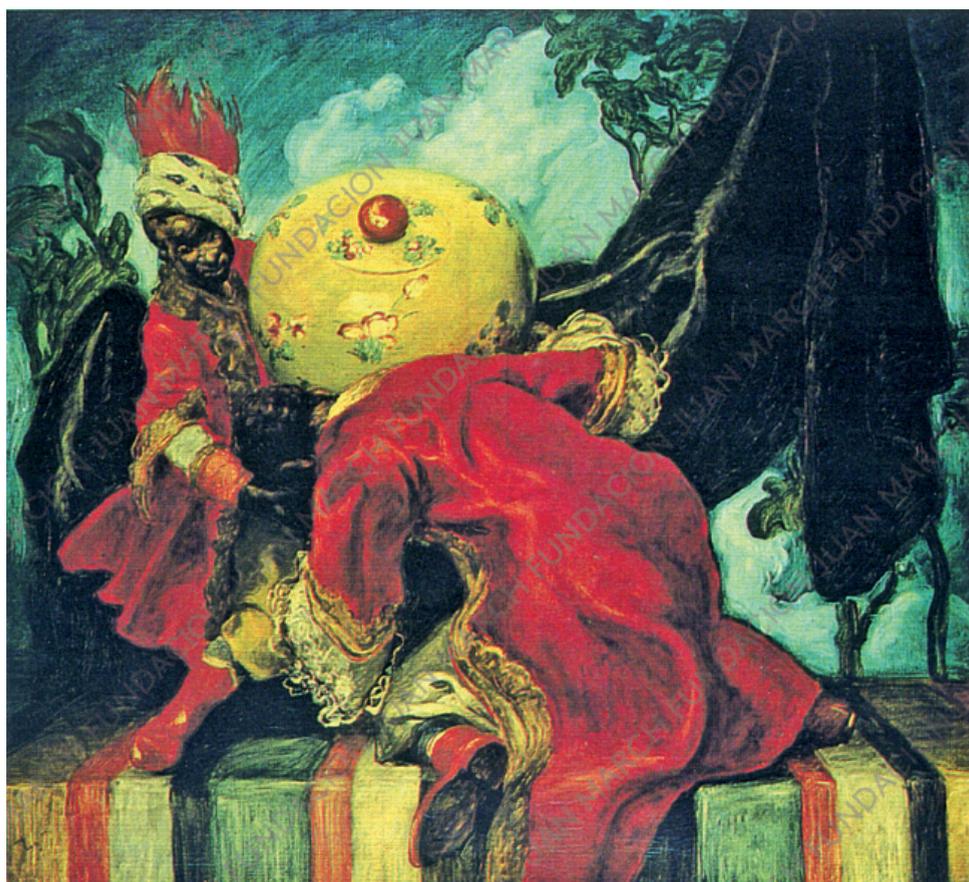


FIG. 8. JOSEP M. SERT,  
*BLACKAMOORS*, 1916. REGALO DE  
SERT A LADY JULLIET



# Obras en exposición



# 1

## *Los recuerdos maravillosos*

1916

Paneles realizados  
para la residencia de  
Sir Saxton Noble en Wretham Hall,  
Norfolk, Inglaterra  
Óleo sobre lienzo adherido a tabla  
Colección particular



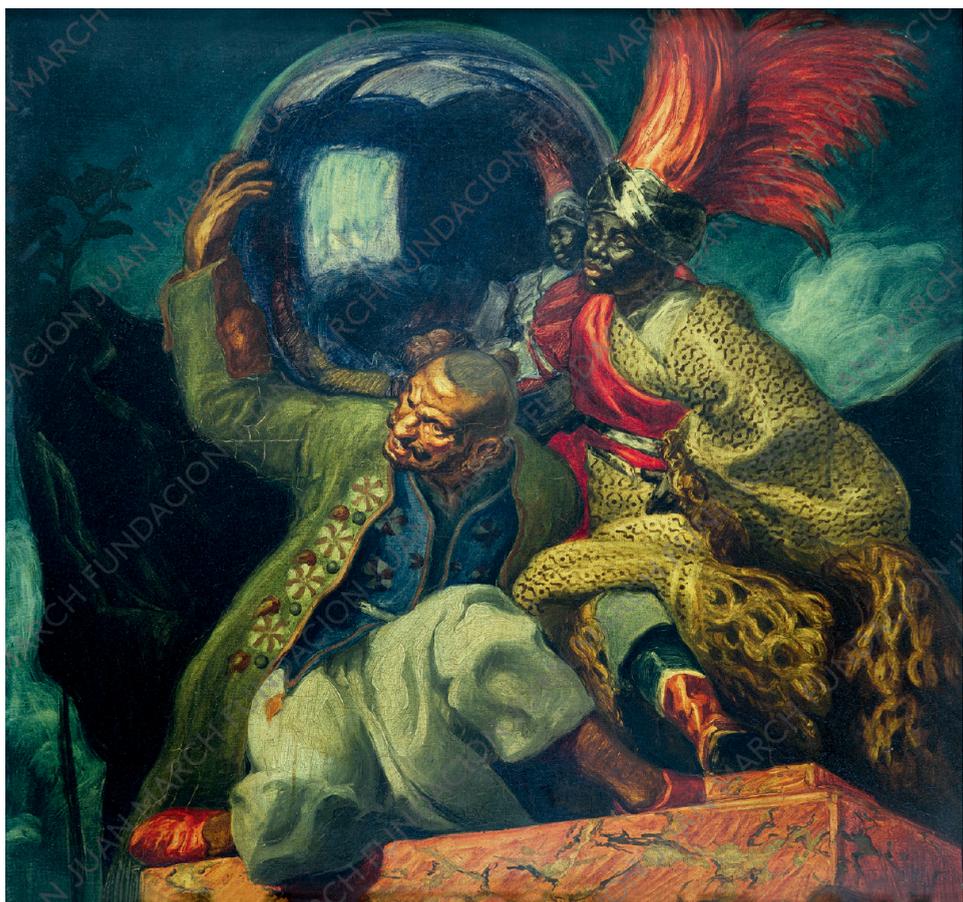
1.1. *LA AMAZONA*  
265,5 x 49,3 CM

1.2. *EL PAJARERO*  
265,5 x 52 CM

1.3. *LA PAREJA DE LAS  
BOLAS DE CRISTAL*  
265,5 x 85 CM







1.4. *EL TIOVIVO*  
262,5 x 152 CM

1.5. *LA BOLA MÁGICA*  
110 x 118,5 CM



1.6. *PERROS DE PORCELANA*  
105 x 115 CM

1.7. *LOS CARAMELOS*  
105 x 115 CM





1.8. *ALEGORÍA DE LA FEMINEIDAD*  
265,5 x 45 CM

1.9. *EL NIÑO DEL GALLO*  
266 x 39 CM

1.10. *LA PECERA*  
265 x 51,5 CM





1.11. *EL ELEFANTE DE  
PORCELANA*  
110 x 122,5 CM

1.12. *LA BUENAVENTURA*  
265,5 x 108 CM







1.14. *EQUILIBRISTAS*  
265 x 48 CM

1.15. *EL ASTRÓLOGO*  
210,5 x 135,5 CM







# 2

## *Evocaciones españolas* 1942

Biombos de la sala de música  
de Juan March Ordinas, Madrid  
Óleo y pan de oro sobre tabla  
5 biombos / 27 hojas  
de 400 x 80 cm cada una  
Colección particular



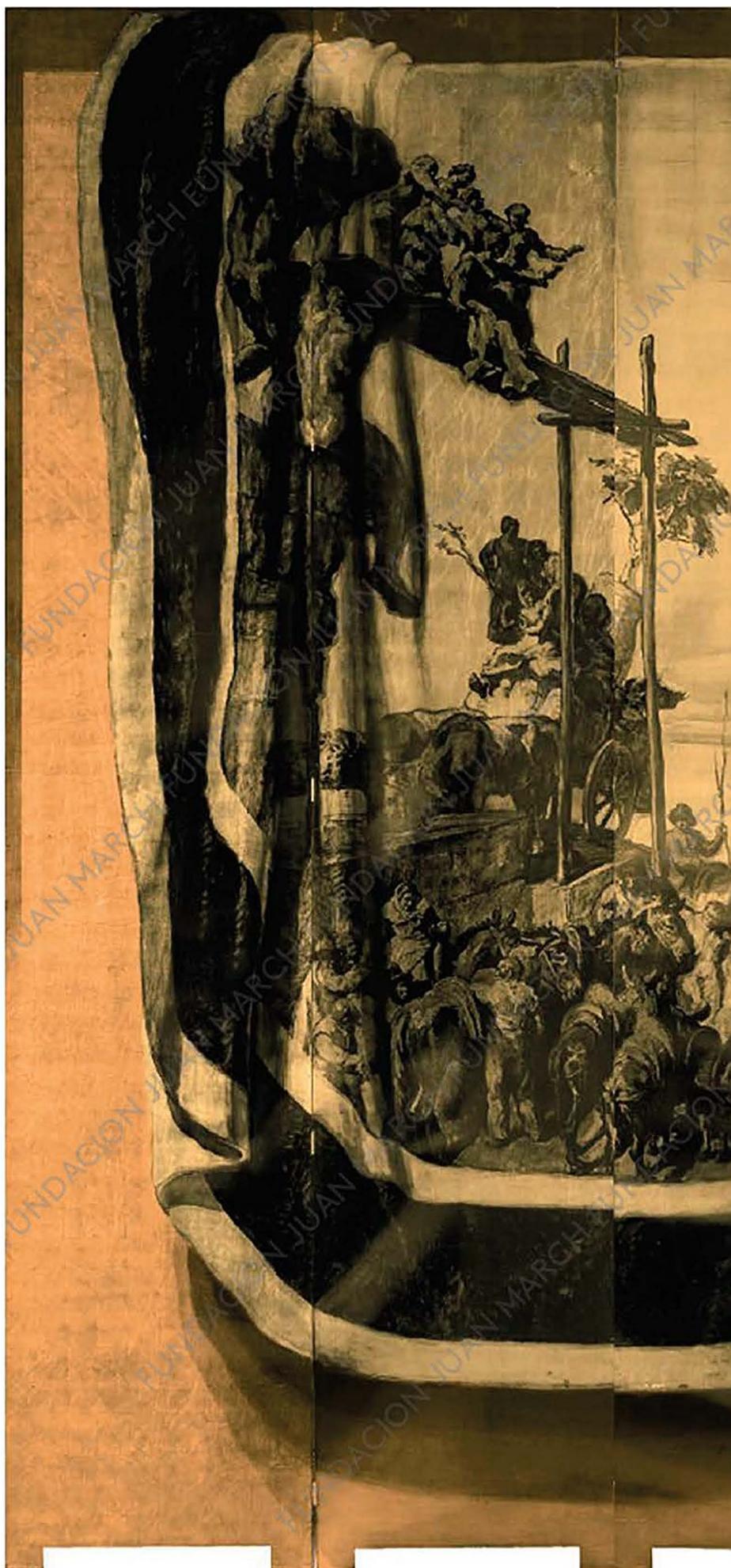
2.1. 400 x 160 CM





2.2. 400 x 320 CM

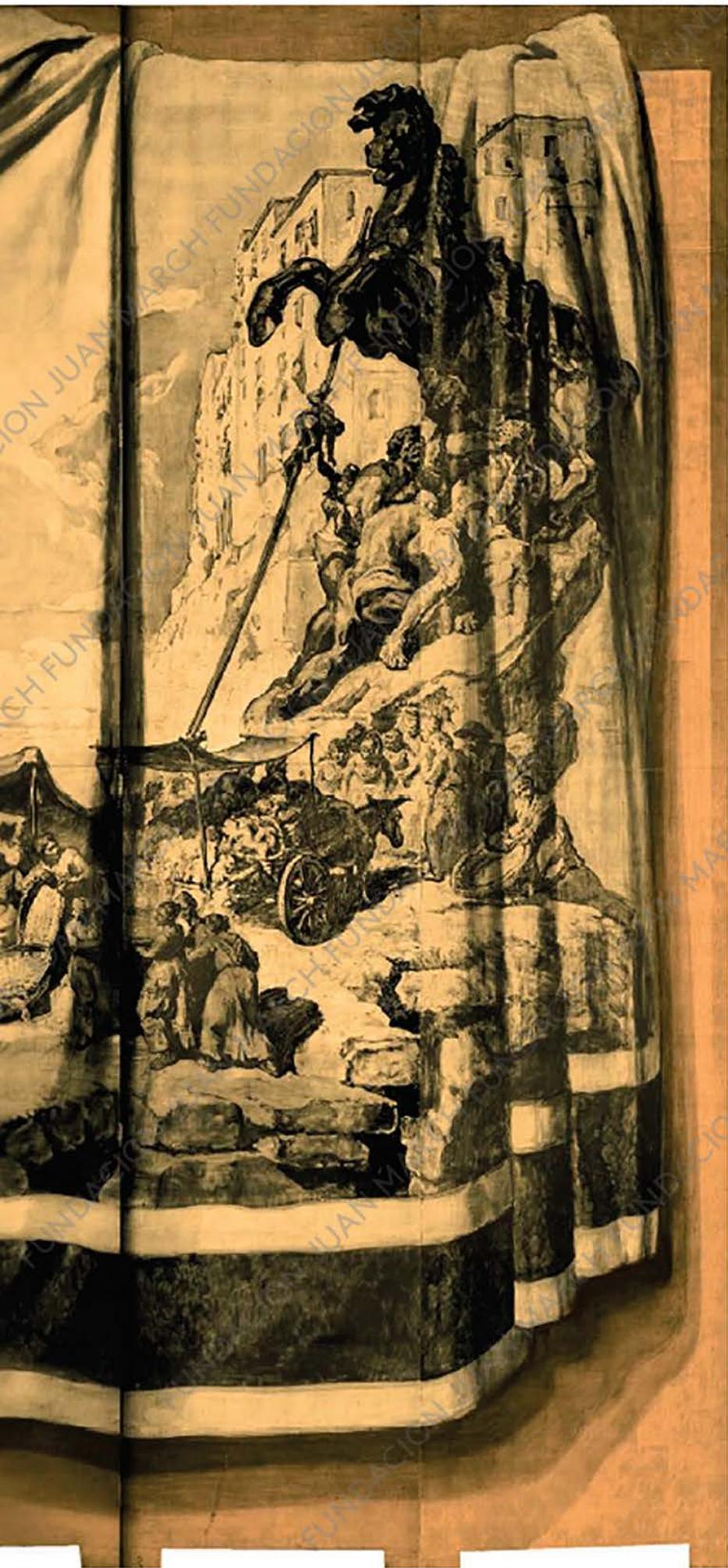




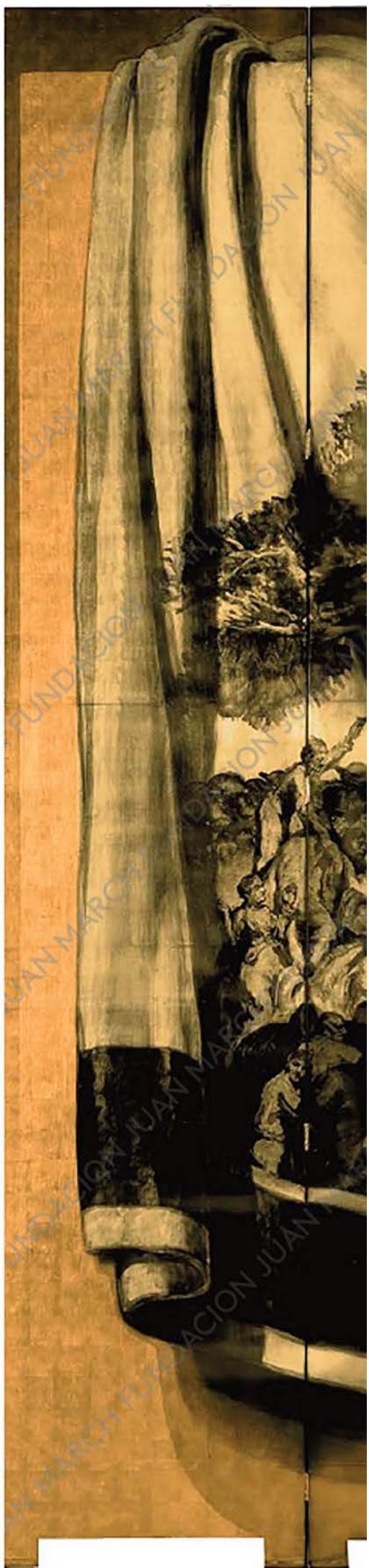
2.3. 400 x 880 CM



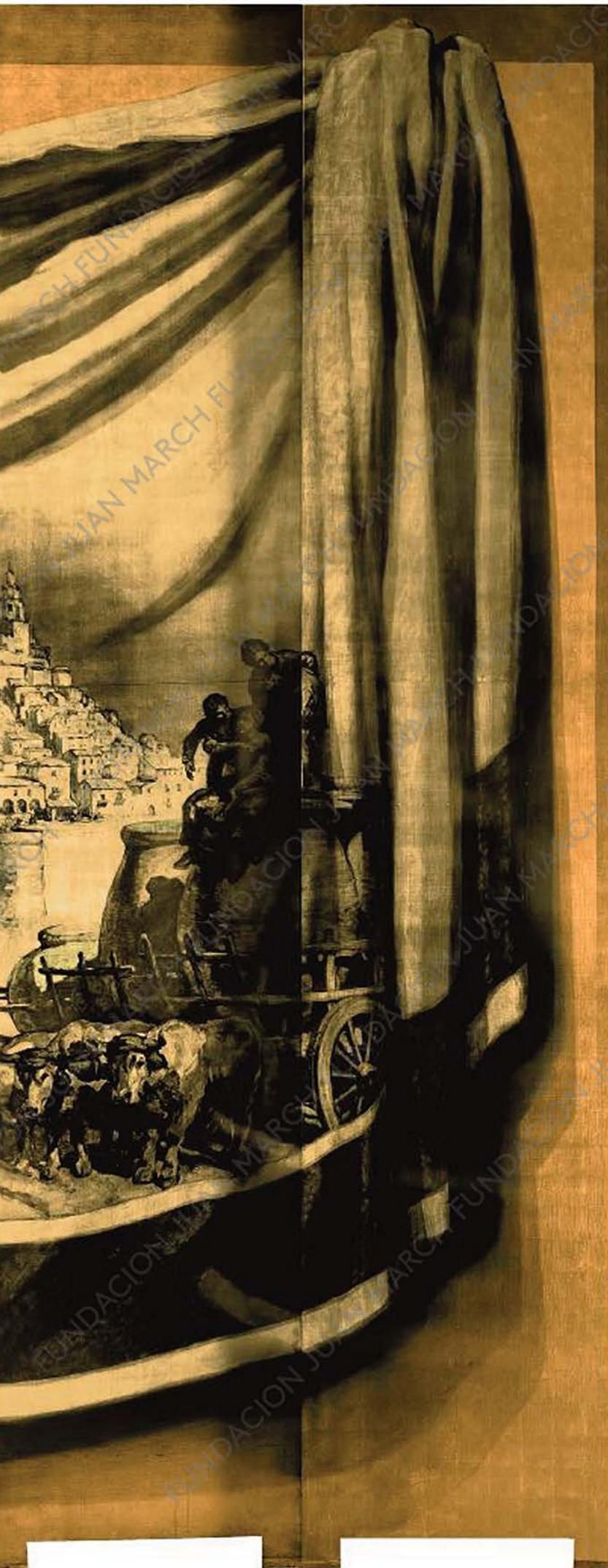




2.4. 400 x 480 CM













# 3

## *Evocaciones españolas*

5 bocetos sin fecha  
Óleo y pan de oro sobre papel adherido a tabla  
Colección particular

# 4

## *Mercado en una ciudad del Mediterráneo*

2 bocetos sin fecha para el biombo de Benjamin Moore (1926)  
Óleo y pan de oro sobre lienzo  
Colección particular

El hecho de que estos siete bocetos [cats. 3 y 4] hayan permanecido unidos como parte de un mismo conjunto se debe, con toda seguridad, a que todos formaban parte de un único envío del artista a su cliente. En el lote de bocetos para las *Evocaciones españolas* “se cuelan” dos pertenecientes a una obra realizada quince años antes, *Mercado en una ciudad del Mediterráneo*, y que al parecer quedaban en manos de Sert. Este gesto, que no podemos considerar fortuito (ni el soporte ni las dimensiones se parecen), nos indica un origen común en el imaginario del artista, algo que quiere compartir con su cliente. Si desde esta perspectiva comparamos los cinco bocetos preparatorios de las *Evocaciones* con los cinco biombos para los que fueron creados, entenderemos aún mejor este envío conjunto.

*Evocaciones españolas* es una síntesis magistral de obras anteriores. Los bocetos resumen la esencia de lo que será el conjunto: la distribución general de las escenas y sus atributos decorativos, fundamentados en el falso cortinaje sobre el que se desarrollan y el tono en oro y negro que las uniformiza. Sin embargo, no se trata de bocetos definitivos. Los biombos introducen numerosas modificaciones, con lo que la disparidad que hay entre estas obras preparatorias y su resultado final es grande, a pesar de que se mantienen con fidelidad los rasgos principales del conjunto. En ambos casos, la representación se compone a partir de una articulación minuciosa y estudiada de imágenes y motivos ya utilizados con anterioridad en composiciones similares, es decir, en evocaciones de paisajes y ciudades<sup>1</sup>. No sabemos cuántos bocetos o trabajos preparatorios se hicieron hasta llegar a la composición final, probablemente varios, ni qué razones motivaron los cambios. Lo que sí parece claro es que el reciclaje es aquí un sistema de trabajo que, aunque quizá motivado por la necesidad de responder con eficacia al encargo, no supone, en todo caso, molestia alguna para el cliente, puesto que se le sabe al corriente de dicha práctica. De hecho, ¿quién nos dice que la sorprendente transformación de una ciudad marítima, que fácilmente imaginamos mediterránea [cat. 3.5], en una vista de Toledo [cat. 2.4], casi idéntica a otra realizada para el duque de Elchingen en 1920 [p. 86, fig. 5], no es petición del propio coleccionista? Porque lo que sí sabemos es que un boceto preparatorio de grandes dimensiones para dicho panel de 1920 estuvo en el taller de Sert hasta su muerte.

Pilar Sáez Lacave

1. Hasta siete ciclos decorativos distintos forman esta ascendencia a la que nos referimos: *Evocación de Toledo y Evocación de Salamanca* (duque de Elchingen, 1920), *Alegoría de las ciudades españolas* (marqués de Salamanca, 1921), *Visión de Nápoles y Visión mediterránea* (Coco Chanel, 1920–1922), *Mercado en una ciudad del Mediterráneo* (Benjamin Moore, 1926), *Evocaciones catalanas* (Francesc Cambó, 1927), *Fantasia mediterránea* (Roussadana Mdivani, 1934) y *Escenas de pesca* (Corina Kavanagh, 1937).



3.1. 61 x 132 CM

3.2. 61 x 52,5 CM



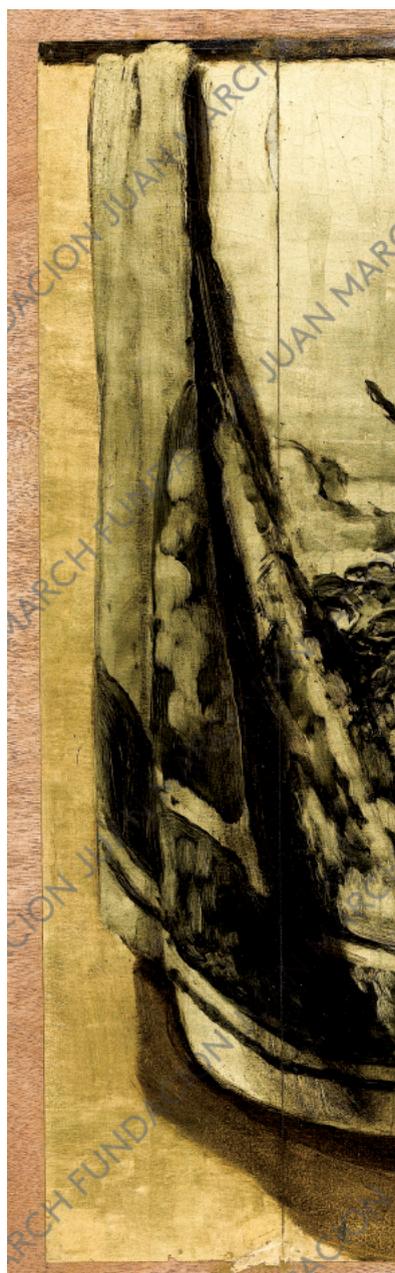


3.3. 62 x 53 CM

3.4. 61,5 x 36 CM



3.5. 61,5 x 72,5 CM







4.1. 125 x 65 CM

4.2. 125 x 65 CM





# *Evocaciones españolas (1942)*

---

Anna Wieck

Los biombos en negro y oro que Josep Maria Sert pintó en 1942 bajo el título *Evocaciones españolas*, con destino a la sala de música de la residencia de Juan March Ordinas en Madrid [fig. 1], son objetos verdaderamente deslumbrantes. Superan con mucho en altura al espectador más alto y el trampantojo de la tela decorada que se extiende ilusoriamente sobre los biombos es un auténtico placer para la mirada [figs. 2 y 3]. La amplia extensión de pan de oro que cubre la superficie de los biombos brilla debajo de unas composiciones dinámicas en las que aparecen personas, animales, ciudades y paisajes marinos. A lo largo de su vida, Sert pintó numerosos paneles decorativos como estos, encargos privados de adinerados mecenas de tres continentes distintos, miembros de la realeza incluidos, que estaban ansiosos por disfrutar de la experiencia de inmersión que proporcionaban estas obras ornamentales creadas a medida<sup>1</sup>.

**FIG. 1. JUAN MARCH ORDINAS  
FOTOGRAFIADO EN 1948 PARA  
LA REVISTA *LIFE* EN LA SALA  
DE MÚSICA DE SU RESIDENCIA DE  
MADRID, CON LOS PANELES  
DE LAS *EVOCACIONES ESPAÑOLAS*  
AL FONDO**



Las *Evocaciones españolas* están compuestas por veintisiete tablas (de cuatro metros de alto por ochenta centímetros de ancho cada una) que, en conjunto, componen cinco escenas diferentes de tamaño variable. El biombo más grande está integrado por once hojas y representa la imagen de una feria de ganado sobre el fondo de una imaginaria ciudad mediterránea [cat. 2.3]. El comercio también es el tema de otro biombo de seis hojas que muestra a unos mercaderes que disponen sus mercancías frente al emblemático puente de Alcántara de Toledo [cat. 2.4]. Otros dos biombo de cuatro hojas se complementan entre sí en virtud del violento dinamismo diagonal de sus respectivas composiciones: uno representa a unos hombres enzarzados en una pelea, una masa de figuras que se extienden de izquierda a derecha [cat. 2.5], y el otro a unos muleros que luchan con todas sus fuerzas por arrastrar a sus testarudas bestias de carga hacia lo alto de una colina, trepando en este caso de derecha a izquierda [cat. 2.2]. Por último, las dos hojas del biombo más reducido muestran a un grupo de hombres que el espectador puede identificar como los *castellers* de la Cataluña natal de Sert, que forman una torre humana, un *castell* [cat. 2.1].

Los historiadores del arte coinciden en que estas escenas de origen popular representan la aportación personal de Sert al costumbrismo artístico, un género que se caracteriza en

FIGS. 2 Y 3. SALA DE MÚSICA DE LA RESIDENCIA MADRILEÑA DE JUAN MARCH CON LOS PANELES DE LAS *EVOCACIONES ESPAÑOLAS*



términos generales por la descripción de tipos y costumbres, a menudo caricaturizados<sup>2</sup>. Este género, que alcanzó su cénit en el siglo XIX, permitía a los artistas identificar los valores y las características locales, tanto los positivos como los negativos, y exagerarlos para lograr un efecto dramático<sup>3</sup>. Entre los artistas contemporáneos de Sert que se suelen asociar con el costumbrismo se encuentran Joaquín Sorolla (1863–1923), Ignacio Zuloaga (1870–1945) y José Gutiérrez Solana (1886–1945). Aunque representan diferentes estilos pictóricos, los tres pintores abordaron temas y objetos de representación populares centrándose en mayor o menor medida en las peculiaridades favorables o desfavorables de España. Sorolla, famoso por sus lienzos inundados de sol de la costa mediterránea española, concibió catorce pinturas de gran formato dedicadas a las distintas regiones del país para la Hispanic Society of America de Washington Heights, en Harlem, Manhattan (*Visión de España*, 1913–1919). Tanto Zuloaga como Solana ofrecerían un contrapunto a la visión radiante de Sorolla con sus sombrías representaciones de los áridos paisajes de Castilla; Zuloaga, quien, al igual que Sert, contaba con una selecta clientela extranjera, haría hincapié en el exotismo, mientras que las composiciones de Solana evocaban más bien la vida real y sus dificultades intrínsecas<sup>4</sup>.

Si el ambiente específico y local es un elemento decisivo en algunas obras de estos tres artistas, para Sert se trata, en cambio, de un mero punto de partida, pues, aunque el catalán representaba monumentos y costumbres que podían resultar familiares, nunca les concedía una posición primordial. Todos los elementos de sus composiciones pictóricas, aun en el caso de que incluyan espacios que evocan lugares concretos, se integran para crear escenas identificables e imaginarias al mismo tiempo, conocidas e intemporales. Para Sert, un pintor decorativo que tenía que cubrir muchos metros cuadrados de superficie, la armonía espacial, la fluidez compositiva y la fidelidad al tema general se anteponían a las pretensiones de especificidad que exigía el género del costumbrismo. Puede que Sert estuviera ligado a este género en un sentido



FIG. 4. JOSEP M. SERT, *ALEGORÍA DE LAS CIUDADES ESPAÑOLAS (TOLEDO)*, 1920. TABLA DEL COMEDOR DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA, HOY EN EL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, MADRID

FIG. 5. JOSEP M. SERT, *EVOCACIÓN DE TOLEDO. DECORACIÓN PARA EL PALACIO ELCHINGEN EN PARÍS*, 1922. MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, BARCELONA

general, pero su práctica artística, que consistía en la reorganización de personajes, gestos y espacios geográficos y arquitectónicos en infinitas combinaciones, entraba en contradicción con el requisito más elemental del costumbrismo.

Como ya hemos señalado, Sert concibió numerosas obras por encargo similares a las *Evocaciones españolas*, tanto en lo que respecta a la técnica como al contenido. Sus primeras pinturas decorativas sobre paneles de madera fueron las que realizó entre 1917 y 1922 para las residencias particulares y los elegantes hoteles de algunos adinerados clientes radicados en cuatro países distintos. Los mecenas de estos proyectos fueron el millonario argentino de origen vasco Matías Errázuriz, el duque de Elchingen, la reina Victoria Eugenia, el marqués de Salamanca, Sir Philip Sassoon y Coco Chanel<sup>5</sup>. Dos de estas composiciones las representó sobre cortinajes pintados en trampantojo (la del marqués de Salamanca y la de Chanel) y en todas ellas, salvo en las de Errázuriz y el marqués de Salamanca, utilizó la técnica de la grisalla ejecutada sobre una superficie metálica (bien fuera de oro o de peltre), al igual que en los biombos que pintaría para Juan March Ordinas dos décadas después. Sert pensaba que los fondos de oro le permitían alcanzar la “máxima luminosidad”<sup>6</sup>. Aparte de las similitudes temáticas y compositivas, también se repiten los sucesos reales y las estructuras arquitectónicas. Por ejemplo, el puente de Alcántara de Toledo no solo aparece en las *Evocaciones españolas*, sino también en las pinturas decorativas del marqués de Salamanca [fig. 4] y en las del duque de Elchingen [fig. 5]. De hecho, la repetición constante de elementos temáticos y compositivos es una característica definitoria de la obra de Sert.

Estos grandes paneles y lienzos de inspiración arquitectónica empezaron a viajar de manera casi inmediata. Al principio, a pesar de los traslados, las obras permanecieron estrictamente dentro del ámbito privado. Por ejemplo, en 1924, Charles Deering trasladó los lienzos que le había encargado a Sert para decorar su Palau Maricel en Sitges a su residencia de Chicago<sup>7</sup>, una decisión que fue censurada por el Congreso de los Diputados de España, que lamentaba la pérdida de varios tesoros artísticos<sup>8</sup>. El Gobierno debió de sentirse

especialmente satisfecho décadas más tarde, cuando adquirió la serie *Alegoría de las ciudades españolas*, concebida en un principio para el palacio del marqués de Salamanca; los paneles se quedaron en Madrid y en la actualidad, a raíz de la adquisición del conjunto por parte de Patrimonio Nacional en 2004, se conservan en la sede del Parlamento español<sup>9</sup>. Otros procesos favorecerían aún más la difusión de las obras: es el caso del palacio de Errázuriz en Buenos Aires, que aún conserva las pinturas decorativas que realizó Sert en 1917 y que alberga la sede del Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1937. Por otra parte, la Chelsea Mansion de Long Island es hoy una propiedad pública; la antigua hacienda de Benjamin y Alexandra Moore está abierta al público, que puede admirar el imponente ciclo de 1926 formado por cuarenta paneles y titulado *Mercado en una ciudad del Mediterráneo*. Por último, el conjunto decorativo *Evocaciones españolas*, en otros tiempos en la residencia de la familia March en Madrid, se presenta ahora en esta exposición, donde el público puede disfrutar de él. Todos estos ejemplos de cambios y traslados del ámbito privado al público han supuesto un considerable incremento del número de personas que han podido conocer y apreciar la obra de Sert durante los últimos decenios.

Este cambio ha dado lugar a una nueva perspectiva que quizá nos permita empezar a entender los rasgos característicos del estilo de Sert y tomar en consideración, por ejemplo, la retórica que subyace a su uso estratégico de la repetición. Alberto del Castillo, el biógrafo de nuestro pintor decorativo, señalaba que Sert no temía plagiarse a sí mismo<sup>10</sup> y que, animado por un espíritu de síntesis, incluía en sus obras nuevas importantes motivos compositivos procedentes de otras anteriores<sup>11</sup>. Parece lógico que un artista que compaginaba numerosos encargos y que tenía a su servicio a varios ayudantes expertos trabajara de acuerdo con un modelo repetitivo, reutilizando aquellos elementos cuyo funcionamiento compositivo ya conocía. Sin embargo, la nueva contextualización pública de estas pinturas decorativas privadas permite comprender mejor esta cuestión. La obra de Sert estaba destinada a un público selecto, cosmopolita y aristocrático, y muchas de estas personas se conocían entre sí, una circunstancia a la que podemos atribuir en parte la rápida difusión internacional de la fama del artista. El observador que reconocía esta repetición de motivos demostraba a los demás que se había hospedado en hoteles exclusivos y que había sido invitado a las lujosas mansiones de lo más granado de la cultura y de los negocios. A los propios clientes de Sert les reconfortaba saber que habían alcanzado la cumbre de la alta sociedad por el hecho de que algunas habitaciones de sus casas se parecían a los interiores de los palacios de la realeza.

En las *Evocaciones españolas* se alternan las escenas de naturaleza cotidiana, festiva y violenta, rasgos que contrastan radicalmente con el brillo idealizador del fondo dorado. Sin duda, los espectadores originales repararon en estos elementos menos respetables, pero, en el contexto de la sociedad en la que se movían y del lugar donde estaban situados los biombos, no creo que se sintieran animados a subrayar este aspecto. El contraste era un elemento decorativo más<sup>12</sup>. La reacción que mostró Miquel Utrillo al contemplar *Mercado en una ciudad del Mediterráneo* es un buen ejemplo del tipo de respuesta que provocaban las pinturas decorativas de Sert en el público al que estaban inicialmente dirigidas. Aunque se trataba de un encargo privado, la serie se

expuso públicamente en el Jeu de Paume a finales de junio de 1926, antes de ser trasladada a la Chelsea Mansion. También se mostraron entonces los lienzos que Sert había preparado para el políptico de Vic<sup>13</sup>. El acontecimiento tuvo un éxito arrollador. A pesar de que la crítica se centró de manera casi exclusiva en las obras religiosas, una carta que Utrillo remitió a las hermanas de Sert revela que el contexto en el que se generaron los biombos permitía a los espectadores pasar por alto los elementos desagradables, las escenas de lucha y de violencia. “A su lado –escribió Utrillo– el biombo del Mediterráneo, que por sí solo sería una obra maestra, es solo una lindeza elegante, acertada, exuberante y alegre, en comparación con la majestad apocalíptica y barroca de la decoración de Vich.”<sup>14</sup> Puede que el *Mercado* no fuera tan majestuoso como un lienzo políptico, pero es evidente que los calificativos de Utrillo no le hacen justicia, pues ignoran en gran medida el contenido de la serie, sobre todo su dimensión violenta. Sin embargo, ahora que Sert ya no está en boga, el espectador de hoy puede disfrutar de una experiencia visual totalmente novedosa, libre de las expectativas sociales que, al igual que los muebles, los libros y los instrumentos musicales del entorno doméstico en el que estas obras se pudieron contemplar por primera vez, entorpecían la visión del observador de entonces.

Al margen del contexto, el análisis de los métodos de trabajo de Sert ayuda al espectador a reconocer las fuentes de las que el artista extraía las imágenes que utilizaba de forma recurrente. Para componer las *Evocaciones españolas*, Sert acudió al catálogo de imágenes personalizadas que había ido reuniendo en las décadas anteriores. A través del uso repetido, estas imágenes de acontecimientos tan diversos como las ferias de ganado, las fiestas populares y las violentas escaramuzas rurales acabaron asumiendo un papel clave en el conjunto de la obra del artista. Además de estas escenas, los espacios, los monumentos y los objetos de la vida real reaparecían una y otra vez.

Sert, un apasionado de la fotografía, andaba siempre a la búsqueda de imágenes que pudiera utilizar en sus proyectos. Viajaba mucho y registraba sus observaciones en todo momento, una costumbre que le ayudó a crear un imponente catálogo de fotografías<sup>15</sup>. Además, Sert fotografiaba modelos, maniqués de madera y figuritas de belén en diversas poses, imágenes que también se incorporaron a su archivo principal, el cual se puede dividir en dos secciones generales: las imágenes de estudio y las de viajes<sup>16</sup>. Dentro de esta última sección, ordenaba concienzudamente las fotos por actitudes y por motivos, no por lugares, para utilizarlas en el futuro. Así, las fotos de sus viajes se dividían, entre otras categorías, en fotos de paisajes, de ferias de ganado [figs. 6 y 7], de mercados, de puertos y de esculturas<sup>17</sup>.

Uno de los muchos lugares que Sert recorrió en la búsqueda de imágenes fue su Cataluña natal. Josep Pla cuenta que solía viajar por los campos catalanes en compañía de Sert cuando el artista acudía a su propia residencia de verano en Palamós, el Mas Juny. El escritor recuerda el entusiasmo que experimentaba Sert ante el paisaje y los frutos de la tierra, por no hablar de las fiestas y las tradiciones locales, como la sardana –una de sus expresiones de folclore predilectas, según Pla–, los *castellers* o las ferias de ganado<sup>18</sup>.

Como se desprende de su uso de la fotografía, Sert trabajaba en secciones independientes que después ensamblaba. Confeccionaba a medida todas

las pinturas decorativas en su estudio de París con la ayuda de cinco o seis asistentes cuidadosamente instruidos. Tomaba como punto de partida un dibujo o una fotografía, y después colocaba una cuadrícula sobre la imagen para transformarla en un boceto más grande que dibujaba a carboncillo<sup>19</sup>. Por lo general, los ayudantes se encargaban del paso siguiente, que consistía en elaborar bocetos en color y maquetas a escala de las decoraciones. Recurriendo de nuevo al uso de la cuadrícula, Sert y sus ayudantes trasladaban los bocetos finales a un lienzo o a una tabla previamente preparados<sup>20</sup>, y, por tanto, dejaban tras de sí una buena cantidad de ilustraciones preliminares, muchas de las cuales se conservan en la actualidad<sup>21</sup>.

Las *Evocaciones españolas* se pintaron sobre tablas de madera recubiertas de pan de oro. Si se examinan de cerca, se percibe con claridad que la superficie de cada tabla de cuatro metros por ochenta centímetros está formada por dos planchas de madera clavadas a una estructura interior. El reducido tamaño de cada cuadrado de pan de oro, aplicado con suma pericia por los ayudantes de Sert, revela la gran calidad del material, pues el pan de oro de calidad inferior suele ser más grande<sup>22</sup>. Una vez aplicado el dorado, Sert pintaba delicadamente sobre el soporte reluciente con pintura al óleo muy diluida. Los diversos grados de disolución le permitían obtener diferentes texturas de negro a lo largo de la serie. Una vez terminados, los biombos se cubrían con una gruesa capa de barniz que, en el caso de las *Evocaciones españolas*, se ha oxidado ligeramente, pese a lo cual la serie se encuentra en unas condiciones excelentes.

Además de utilizar los instrumentos de su oficio, el artista se recubría a veces los dedos pulgares con un trapo para dar los toques finales<sup>23</sup>. En su estudio de Ville Segur disponía de un sistema de poleas que le permitía realizar grandes composiciones con relativa facilidad, pero, a pesar de las dimensiones de este espacio de trabajo que había sido construido a medida en 1922, Sert no veía la versión final de sus grandes pinturas decorativas hasta que se instalaban en su lugar de destino<sup>24</sup>.

Contemplar in situ las *Evocaciones españolas* sería, sin duda, una experiencia inigualable. La sala de música de la residencia madrileña de Juan March Ordinas, la mencionada ubicación original de la serie, es un espacio rectangular cuyo perímetro, prácticamente en su totalidad, quedaba cubierto por la decoración, dejando escasos espacios libres entre los biombos y las ventanas. Al acceder desde el extremo sur, el observador podía contemplar los *castellers*, encajados entre la esquina de su izquierda y la amplitud de la escena del mercado de ganado que se extendía a lo largo de la pared oriental. La escena toledana estaba ubicada en la pared occidental, donde el puente de Alcántara se encontraba más o menos delante de la ciudad sobre la colina representada en el centro en el biombo más grande. Los dos biombos de cuatro hojas ocupaban las esquinas del norte de la sala, la pelea el lado occidental y los muleros, con su obstinada grey, el oriental.

El proyecto que más se asemeja a las *Evocaciones españolas* es la gran serie de la Chelsea Mansion antes mencionada, *Mercado en una ciudad del Mediterráneo*, realizada unos dieciséis años antes. Aunque las dimensiones de esta obra, integrada por cuarenta tablas, son considerablemente superiores a las de las *Evocaciones españolas*<sup>25</sup>, en esta última, la calidad y el detalle del efecto de los cortinajes ilusoriamente tendidos sobre los biombos, con sus pliegues y



FIG. 6. JOSEP M. SERT, ESTUDIO DE ÁRBOL, FOTOGRAFÍA DIRECTA DE LA NATURALEZA, S. F. PLATA EN GELATINA, AMPLIACIÓN EN TALLER CON CUADRÍCULA SUPERPUESTA, COPIA DE ÉPOCA, 29,7 x 24 CM

FIG. 7. JOSEP M. SERT, ESTUDIO DE GRUPAS, MERCADO DE GANADO, FOTOGRAFÍA DIRECTA DE LA NATURALEZA, S. F. PLATA EN GELATINA, AMPLIACIÓN EN TALLER CON CUADRÍCULA SUPERPUESTA, COPIA DE ÉPOCA, 23,8 x 23,5 CM



sus sombras, le otorgan un carácter único que ha llevado a los historiadores del arte a elogiar a Sert por su capacidad de trasladar con éxito los elementos compositivos de *Mercado* a un espacio mucho más reducido<sup>26</sup>. En algunas fotografías antiguas de la sala de música se puede advertir que, en un principio, los biombos estaban unidos por unas cortinas reales que contribuían a acentuar la ilusión de profundidad y a dotar a la representación bidimensional de un efecto tridimensional [fig. 8].

El biombo más grande, el que representa la feria de ganado [cat. 2.3], rebosa de actividad. El uso del

escorzo y de la perspectiva permiten al espectador captar simultáneamente los numerosos estratos de la composición, lo cual le lleva a descubrir una sorprendente paradoja: un examen detenido revela que los elementos tan solo han sido esbozados, a pesar de que la infinidad de formas y de figuras transmite una impresión de gran detalle. En el lado izquierdo del biombo, unos personajes contemplan desde un refugio improvisado el ajetreo de las figuras que se mueven debajo de ellos, grandes rebaños de animales que dominan el primer plano y el plano intermedio. Esta disposición circular del ganado, basada en una fotografía que realizó Sert [fig. 7], es idéntica a la que aparece en los biombos de Moore.

Al fondo aparece una ciudad de aspecto italianizante, aunque algunos de sus rasgos evocan los de las ciudades españolas. Por ejemplo, la torre cilíndrica situada justo a la izquierda de un portalón con un escudo de armas renacentista recuerda a la Puerta Nueva de Bisagra de Toledo, aunque Del Castillo también señala que podría tratarse de una alusión al Castel Nuovo de Nápoles<sup>27</sup>. A fin de cuentas, Sert no pintaba reproducciones exactas de monumentos conocidos, sino reflejos de los mismos<sup>28</sup>. Los estrechos edificios rectangulares con ventanas protegidas por toldos y la ropa tendida también formaban parte del repertorio de imágenes habitual de Sert y aparecen tanto en los biombos de Moore como en la *Visión de Nápoles* que creó para Chanel.

En el lado derecho del biombo se recogen varias viñetas de mujeres que venden verduras, preparan y observan su mercancía, y chismorrear. En la novena hoja contando desde la izquierda, unas mujeres se reúnen en torno a una figura central que parece mostrarles con orgullo un anillo. La estatua barroca de un caballo de bronce domina el extremo derecho de la escena y amenaza con saltar para unirse a la refriega que tiene lugar debajo. La estatua hace referencia al menos a dos fuentes escultóricas: las esculturas de mármol del siglo XVIII que se conservan en el Louvre, conocidas como los “caballos de Marly”, y la estatua ecuestre de Pedro el Grande de Falconet, *El jinete de bronce* (1770–1782). Curiosamente, esta estatua aparece en la *Visión mediterránea* de Chanel<sup>29</sup>, mientras que, en la *Visión de Nápoles*, Sert representó el desenterramiento de la Venus de Milo. Por su parte, en el panel de la ciudad de Salamanca que el artista pintó para el marqués de Salamanca se incluye la obra maestra de Berruguete *El sacrificio de Isaac* (1526). Con estas referencias lúdicas, Sert reivindicaba su linaje artístico al mismo tiempo que planteaba a su público un entretenido juego de adivinanzas. Por tanto, el pintor citaba la obra de sus precursores artísticos casi con la misma frecuencia que la suya<sup>30</sup>.

Las composiciones que ocupan los dos biombos de cuatro hojas pertenecientes al ciclo *Evocaciones españolas* [cats. 2.2 y 2.5] también tenían un antecedente en la obra que el artista concibió para Moore. Aunque los hombres se lanzan puñetazos e intentan estrangularse los unos a los otros con igual dinamismo, en *Evocaciones españolas*, Sert demuestra una mayor osadía artística y hace gala de su dominio del trampantojo. Los árboles que flanquean la pelea de los cretinos se doblan con los pliegues de la tela pintada y al fondo podemos ver una ciudad representada con todo detalle, incluido un puerto, en lugar de las colinas difuminadas del *Mercado*.

Los biombos que representan a los *castellers* [cat. 2.1] y a Toledo [cat. 2.4] son con diferencia los que mejor “evocan” a España, pues su contenido se relaciona



FIG. 8. BIOMBOS EN LA SALA DE MÚSICA DE LA RESIDENCIA MADRILEÑA DE JUAN MARCH ORDINAS EN MADRID

respectivamente con una tradición catalana y con una ciudad española perfectamente reconocible. Como es habitual, Sert repite escenas que ya había representado con anterioridad; los *castellers*, por ejemplo, ya aparecían en un panel de la serie que pintó en 1927 para Francesc Cambó, líder del partido político catalán Lliga Regionalista, y en un lienzo de la serie del hotel Waldorf Astoria (1930-1931). Curiosamente, en otras obras de Sert aparecen también pirámides humanas, pero no siempre se designan como *castellers*. En las tablas que pintó en 1920 para la reina Victoria Eugenia, por ejemplo, los personajes representados son acróbatas circenses que realizan una serie de proezas de equilibrio y de fuerza ajenas a cualquier tradición nacional o regional.

El espectáculo continúa en el biombo de Toledo [cat. 2.4], pues, delante de la ciudad de El Greco, una pelea de gallos y una echadora de cartas acaparan el protagonismo. Algunas personas de la agitada muchedumbre contemplan con atención la pelea y animan a su gallo favorito, mientras que otras, más discretas, se acomodan en las ramas de un inmenso árbol, por encima de la escena. En el centro, una mujer gesticula exageradamente al ver la carta que le pone ante sí la suerte y quienes la observan parecen alarmarse ante su visión del futuro. A la derecha, los mercaderes que llegan con su carga de vino y aceite de oliva completan la escena, que representa las actividades más variadas, desde las más violentas a las más prosaicas, sin descartar el humor. A lo lejos, al fondo, se reconoce el Alcázar, al tiempo que el arcoíris que se insinúa añade cierta profundidad atmosférica a este biombo, el único de la serie exento de nubes.

Sert concluyó la totalidad del ciclo *Evocaciones españolas* en su estudio de París durante la ocupación nazi<sup>31</sup>. Si bien la repetición es una de las características que definen su práctica en general, puede que, en este caso, le ayudara además a ejecutar el conjunto un equipo de ayudantes reducido<sup>32</sup>. Del Castillo subraya, sin embargo, que, a pesar de la guerra, a Sert nunca le faltaron los materiales<sup>33</sup>, como también se ha dicho, quizá exageradamente, que le seguían enviando el pan de oro desde Italia, los pinceles desde Londres y los lienzos desde Suiza<sup>34</sup>.

Es evidente que, desde el principio de su carrera, Sert generó el deseo de un determinado tipo de espectáculo y que se dedicó a satisfacerlo durante décadas, incluso bajo circunstancias difíciles. Aunque el gran interés que despertaran los biombos y lienzos del artista catalán fuera disminuyendo, las obras han perdurado y muchas de ellas se han trasladado a nuevos espacios donde un espectador distinto puede reflexionar acerca de las condiciones en que se elaboraron y de su significado actual. Si bien en sus composiciones Sert retrató una panoplia de experiencias humanas que evocan en gran medida un costumbrismo específicamente español, en esencia son obras de naturaleza decorativa. Sert no elogia ni desaprueba determinadas costumbres o conductas, sino que las utiliza para impulsar sus composiciones con habilidad y destreza, creando un universo idiosincrásico que hasta hace poco no estaba al alcance del público en general.

#### NOTAS

1. Pilar Sáez Lacave señala que Sert era, ante todo, un pintor decorativo. Cf. Pilar Sáez Lacave, "Sert y la fotografía. La colección Chomette", *Goya*, n.º 326 (Madrid, enero-marzo 2009), p. 41. Por su parte, Manuel Abril, en el libro en el que agrupa en tendencias a algunos pintores españoles destacados, incluye a Sert en el capítulo sobre los pintores "decorativos". Cf. Manuel Abril, *De la naturaleza al espíritu: ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, p. 111.
2. Cf. Fernando Jiménez-Placer, *Sert, genio y estilo*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1947, pp. 69-71. Valeriano Bozal, "Dibujos grotescos de Goya", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (Madrid, 2008), p. 424.
3. Cf. José Manuel Losada Goya, "Costumbrismos y costumbrismo romántico", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 75, n.º 4 (Glasgow, 1998), p. 467.
4. Cf. José María Salaverría, "La España pintoresca", *Abc* (Madrid, 19 mayo 1910), pp. 4-5.
5. Para una lista en la que aparecen estas y otras obras, cf. "Liste non-exhaustive d'œuvres de Sert", en *José María Sert, le Titan à l'œuvre (1874-1945)* (ed. Hélène Studievic). París: Paris Musées, 2012, pp. 210-212.
6. José María Sert, "Las nuevas decoraciones de la Catedral de Vich", *Reconstrucción*, n.º 22 (Madrid, abril 1942), p. 149.
7. Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona: Argos, 1949, p. 84.
8. El traslado se produjo a raíz de un desencuentro entre Deering y Miquel Utrillo, que había sido amigo y empleado del industrial y coleccionista de arte americano, y le había ayudado a comprar y a decorar el Palau Maricel, pero que también se había tomado alguna que otra libertad con su talonario. De no ser por este incidente, la colección de Deering se habría quedado en Sitges; el traslado repentino se recibió, por lo tanto, como un duro golpe. Cf. Isabel Coll Mirabent, *Charles Deering and Ramón Casas: A Friendship in Art*. Chicago: Northwestern University Press, 2012.
9. Cf. María Dolores Jiménez-Blanco, *Alegoría de las ciudades españolas: la obra de Sert en el Congreso de los Diputados*. Madrid: Congreso de los Diputados, 2010.
10. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 287.
11. Cf. ibíd., p. 132.
12. Cf. Enrique Azcoaga, "En el dorado y negro mundo de José María Sert", *Fotos* (Madrid, 15 diciembre 1945).
13. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 127.
14. Ibíd., p. 128.

15. Sert viajó por España y por Europa, y también por los Estados Unidos, Oriente Medio, el norte de África y, posiblemente, por Sudamérica y China. Cf. P. Sáez Lacave, art. cit. (2009), p. 50.
16. Cf. *ibíd.*, p. 42.
17. Cf. *ibíd.*, p. 44.
18. Cf. Josep Pla, *Grandes tipos: Unamuno, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Gaudí, Blasco Ibáñez, Eugenio d'Ors, José María Sert, Juan Alcover, Salvador Dalí*. Barcelona: Aedos, 1959, pp. 144-147.
19. Cf. P. Sáez Lacave, art. cit. (2009), p. 44.
20. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 31.
21. Cf. P. Sáez Lacave, art. cit. (2009), p. 42.
22. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 31.
23. Cf. *ibíd.*
24. Cf. *ibíd.* pp. 108-109. P. Sáez Lacave, art. cit. (2009), p. 43.
25. Está dividida en nueve biombos independientes, el mayor de ellos formado por veintitrés hojas; los ocho restantes son de tamaño más reducido, integrados por cinco hojas o menos. Cf. A. del Castillo, op. cit., pp. 130-132.
26. Cf. *José María Sert, 1874-1945* (ed. María del Mar Arnús). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987, p. 206.
27. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 131.
28. Cf. *ibíd.*, p. 94.
29. Cf. *ibíd.*, p. 286.
30. Julián Gállego también señala que Sert sacaba ideas de las pinturas de otros artistas que se contaban entre sus favoritas. Cf. Julián Gállego, “Servidumbre y grandeza de la pintura de Sert”, en *José María Sert, 1874-1945*, cit., p. 39.
31. Para profundizar en la relación de Sert con la política, cf. Susana Gállego Cuesta y Pilar Sáez Lacave, “Sert et la politique”, en *José María Sert, le Titan à l'œuvre (1874-1945)*, cit., pp. 57-61.
32. Durante la Primera Guerra Mundial, el artista contaba con menos ayudantes y es lógico suponer que lo mismo le sucedió durante la segunda contienda. Cf. P. Sáez Lacave, art. cit. (2009), p. 45.
33. Cf. A. del Castillo, op. cit., p. 284.
34. Cf. Arthur Gold y Robert Fizdale, *Misia: The Life of Misia Sert*. Nueva York: Knopf, 1980, p. 282 [trad. al español: *La vida de Misia Sert*. Barcelona: Destino, 1985].



# Bibliografía

Pilar Sáez Lacave

---

## Referencias generales

BRISSON, Pierre, *Le Lierre*. París: Gallimard, 1953.

CASTILLO, Alberto del (en colaboración con Alexandre Cirici Pellicer), *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona; Buenos Aires: Librería Editorial Argos, 1947.

CHOMETTE, Michèle (ed), *Photographies inédites de José María Sert 1874-1945. Peintre du monumental*. París: J. Damase, 1990.

COCTEAU, Jean, *Les Monstres sacrés*. París: Gallimard, 1948.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Les Peintures murales de José María Sert dans la salle Francisco de Vitoria*. Nueva York: Nations Unies, 1985.

———, *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra 1939*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1991.

ESPATH PEDROSO, Franklin y Fabio GREMENTIERI, *Palacio Pereda*. Buenos Aires: Embajada de Brasil en Buenos Aires, 2010.

FORNELLS ANGELATS, Montserrat, *Los lienzos de José María Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, 1985.

GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Sert a l'Argentina i Espanya* [ed. en castellano: *Sert en la Argentina y en España*]. Barcelona: Gas Natural, 1995.

GOLD, Arthur y Robert FIZDALE, *Misia: The Life of Misia Sert*. Nueva York: Knopf, 1980 [ed. en francés: *Misia. La vie de Misia Sert*. París: Gallimard, 1981; ed. en castellano: *La vida de Misia Sert*. Barcelona: Destino, 1985].

GUDIOL I CUNILL, Josep, *La catedral de Vich y su decoración*. Vic: Tipografía Balmesiana, 1930.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Alegoría de las ciudades españolas: la obra de Sert en el Congreso de los Diputados*. Madrid: Congreso de los Diputados, 2010.

JIMÉNEZ-PLACER, Fernando, *Sert, genio y estilo*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1947.

JUNYENT, Eduardo, *La decoración pictórica de la catedral de Vich*. Vic: Seráfica, 1936.

———, *La catedral de Vich y la decoración de Sert*. Vic: Museo Episcopal, 1949.

———, *La catedral de Vic*. Barcelona: AUSA, 1995.

MONREAL Y TEJADA, Luis, *La catedral de Vich. Su historia, su arte y su reconstrucción. Las pinturas murales de José María Sert*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1942.

MORAND, Paul, *L'Allure de Chanel*. París: Hermann, 1976.

PASCUAL I RODRÍGUEZ, Vicenç, *Josep Maria Sert i les pintures de la catedral de Vic*. Vic: Ed. Vicenç Pascual, 1994.

———, *Sert, el darrer pintor muralista*. Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat, 1997.

PLA, Josep, *Homenots. Tercera sèrie*. Barcelona: Destino, 1972.

SÁEZ LACAVE, Pilar, «José María Sert y *Les Ballets Russes*: Historia de una colaboración», *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, vol. 6 (Universidad de Alcalá, diciembre 2000).

———, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», en Fontbona, Francesc (dir.), *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2002.

———, «La obra de José María Sert en Argentina», *Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 1 (Buenos Aires, 2003).

———, «El MNAC expone a José María Sert», *Revista de Catalunya*, vol. 210 (Barcelona, noviembre 2005).

———, *José María Sert y Badía (1874-1945). Peintre catalan entre tradition et modernité*, tesis doctoral, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand; Universidad Autónoma, Madrid, 2007, 4 vols.

———, «Sert y la fotografía. La colección Chomette», *Goya*, n.º 326 (Madrid, enero-marzo 2009).

———, «José María Sert. La rencontre de l'extravagance et la démesure», *Recherches en Histoire de l'Art*, n.º 8 (2010).

———, «Un projet inabouti: L'Atlantide de José Maria Sert et Manuel de Falla», en *Du Romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

———, «El conato clásico en JM Sert», en *Diàlegs amb l'antiguitat. El clàssic com a referent en l'art i la cultura contemporànies*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013 (Col·lecció Singularitats).

———, «Correspondance Paul Claudel - JM Sert», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n.º 211 (París, 2013).

———, «Un museo para JM Sert». *Josep Maria Sert en Vic*, proyecto museográfico, 2017 (disponible en línea: [https://www.academia.edu/39339537/Un\\_museo\\_para\\_JM\\_Sert](https://www.academia.edu/39339537/Un_museo_para_JM_Sert)).

———, «El taller del artista. Desmontando a Sert», en Jiménez, Lourdes (ed.), *Fortuny i els impressionistes. Liber Amicorum a Francesc Fontbona, historiador de l'art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2019.

———, «El Museo Carnavalet y la restauración del conjunto decorativo Wendel de J. M. Sert», *Descubrir el arte*, n.º 276 (Madrid, febrero 2022).

SERT, Conde de, *El mundo de José María Sert*. Barcelona: Anagrama, 1987.

SERT, Misia, *Misia*. París: Gallimard, 1952.

TELLECHEA, Domingo, *Restauración de las pinturas de Sert. Palacio Pereda, Embajada de Brasil*. Buenos Aires: Tellechea ed. [1990].

TORRAS I BAGES, Josep, *Epistolari Josep Torras I Bages - Josep Maria Sert* (intr. / notas Miquel Ylla-Català). Vic: Causa de

Beatificació del Venerable Doctor Josep Torras i Bages, 2000.

TUAL, Denise, *Le Temps dévoré*. París: Fayard, 1980.

YLLA-CATALÀ, Miquel, *Josep Maria Sert a la ciutat de Vic*. Vic: 2000.

---

## Catálogos de exposició

*José María Sert: peintures murales pour la décoration de l'abside de la cathédrale de Vich*. París: Galeries Nationales du Jeu de Paume, 1926.

*Exposition Sert*. Barcelona: Museu d'Art Modern, 1947.

*Sert*. Barcelona: Palacio de Pedralbes, 1973.

*Josep Maria Sert: col·lecció del Dr. Antoni Puigvert: pintures, dibuixos, esbossos, maquetes*. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1986.

*José María Sert, 1874-1945*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987.

*José María Sert, photographien*. Berlín: Georg Kolbe Museum, 1996.

*El taller de Sert*. Palma de Mallorca: Fundació Bartolomé March, 2003.

*José María Sert 1874-1945*. París: Frémontier Antiquaires, 2006.

*Josep M. Sert*. Gerona: AG Galeria d'Art, 2006.

*Josep M. Sert. El archivo fotográfico del modelo (1921-1945)*. Barcelona: La Fàbrica, 2011.

*Josep M. Sert. El archivo fotográfico del modelo (1921-1945)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

*José María Sert, le Titan à l'œuvre (1874-1945)*. París: Paris Musées, 2012.

*Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones*. Madrid: Fundació Juan March, 2022.

---

## Artículos escritos por Josep M. Sert

“Els jardins d'en Santiago Rusiñol”, *Pèl & Ploma* (Barcelona, 1 diciembre 1900).

“En Besnard dins l'art”, *Pèl & Ploma* (Barcelona, marzo 1902).

SERT J. M. y Carlos de CASTERA, “Une décoration de M. Maurice Denis pour une chambre de musique”, *L'Occident* (junio 1906).

“Les nouvelles décorations de la cathédrale de Vic”, *L'Illustration* (París, diciembre 1941).

“Las nuevas decoraciones de la Catedral de Vich”, *Reconstrucción*, n.º 22 (Madrid, 22 abril 1942).

“Mis pinturas en la catedral de Vic”, *Diario de Barcelona* (Barcelona, 25 noviembre 1942).



# Exposiciones

Pilar Sáez Lacave

**1900, París**, Exposition Universelle, Pavillon de l'Art Nouveau, S. Bing, 14 abril-12 noviembre 1900.  
*El Cortejo de la abundancia u Homenaje a Pomona.*

**1904, Barcelona**, Sala Parés, septiembre 1904.  
*Wotan.*  
*El Cortejo de la abundancia u Homenaje a Pomona.*

**1905, Barcelona**, taller de Ramón Casas, mayo 1905,  
Comisión de la catedral de Vic.  
Bocetos de Vic pintados sobre una maqueta hecha a escala y algunos lienzos definitivos.

**1906, Vic**, catedral de Vic, septiembre 1906.  
Varios lienzos de la primera decoración de la catedral de Vic.

**1906, Barcelona**, Sala Parés, octubre 1906.  
Varios lienzos de la primera decoración de la catedral de Vic.

**1906, Viena**, Wiener Secession, 1906.  
Boceto y lienzos de la primera decoración de la catedral de Vic.

**1907, París**, Salon d'Automne, octubre 1907.  
Varios lienzos de la decoración de la catedral de Vic:  
*Adán y Eva expulsados del Paraíso*  
*La lucha de Jacob y el Ángel*  
*Bienaventurados los que lloran porque...*  
*La anunciación de la Virgen*  
*El anuncio a los pastores*  
*La llegada de los poderosos de Oriente*  
Dos bienaventuranzas.

**1907, Vic**, catedral, 28 diciembre 1907.  
Varios lienzos de la decoración de la catedral de Vic.

**1907, Londres**, The International Society of Sculptors, Painters and Gravers, diciembre 1907.  
Un panel de la decoración de la catedral de Vic.

**1907, París**, École des Beaux-Arts, *Exposition des acquisitions de l'état français.*  
Parte de los bocetos de la decoración de la catedral de Vic.

**1910, París**, Salon d'Automne, octubre 1910.  
*La Danza del Amor*, salón de baile del marqués de Alella.

**1911, Barcelona,** Faianç Català y Galeries Laietanes, exposició colectiva *Tómbola Casellas*, marzo 1911.

**1911, París,** Cercle International des Arts, *Exposició d'Artistes Catalans*, noviembre 1911.

**1912, París,** Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, mayo 1912.  
Techo del comedor de la mansión de la condesa de Béarn.

**1912, Bruselas,** Palais du Centenaire, *Exposition internationale d'art religieux moderne*. Algunos lienzos de la decoración de la catedral de Vic.

**1913, París,** Galerie Manzi-Joyant, marzo 1913, exposición de decoradores. Techo del comedor de la mansión de la condesa de Béarn.

**1916, París,** Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition collective pour le Foyer du Soldat Aveugle*, junio 1916.  
*Hombre soplando el fuego*.

**1916, París,** Galerie Seligmann, agosto 1916. *La Victoria de los Aliados*, salón de Lady Ripon. *Los recuerdos maravillosos* (15 paneles), comedor de Sir Saxton Noble.

**1920, Londres,** Agnew Gallery, julio 1920. *Los recuerdos maravillosos* (paneles y bocetos), comedor de Sir Saxton Noble. *La victoria de los Aliados* (paneles), salón de Lady Ripon.  
*Alegorías de la Primera Guerra Mundial* (bocetos), salón de Charles Deering. *Las cuatro estaciones* (boceto), comedor para Boy Capel.

**1921, París,** Galerie Seligmann, 23 junio 1921. *Las cuatro estaciones* (boceto), comedor para Boy Capel.  
*Alegoría de las ciudades españolas*, comedor del marqués de Salamanca.  
*Alegorías de la Primera Guerra Mundial* (bocetos), salón de Charles Deering. *Escenas del Quijote* (maqueta), salón de música de Jules Pams.

**1924, Nueva York,** Wildenstein Gallery, febrero 1924.  
Nueve cartones para tapiz, palacio de La Granja, Alfonso XIII.  
*Las aventuras de Simbad el Marino*, salón de música de Joshua Cosden.  
*Alegorías de la Primera Guerra Mundial* (bocetos), salón de Charles Deering. *Escenas del Quijote* (maqueta), salón de música de Jules Pams.  
*Las cuatro estaciones* (maqueta), comedor de Boy Capel.  
*Alegoría de las ciudades españolas* (maqueta), comedor del marqués de Salamanca.  
*Las caravanas de Oriente* (maqueta), salón de baile de Sir Philip Sassoon.  
*La expedición de la Reina de Saba* (maqueta), salón de Maurice de Wendel.

**1926, París,** Galeries du Jeu de Paume, 23 junio-14 julio 1926.

Sala A:

*Mercado en una ciudad del Mediterráneo*, biombo de Benjamin Moore.

Sala B:

Varios paneles del ábside de la catedral de Vic:

*Homenaje de Oriente*

*San Marcos*

*San Juan*

*San Pedro y San Pablo*

*San Lucas*

*San Mateo*

*Homenaje de Occidente*

*Heliodoro expulsado del templo*.

Maqueta de la decoración del ábside y de la nave central de la catedral de Vic.

**1927, París,** taller de Sert, villa Ségur, abril 1927.

Algunos paneles de la catedral de Vic.

**1928, París,** taller de Sert, villa Ségur, 11 julio-12 julio 1928.  
Últimos trabajos.

**1930, Madrid,** Academia de Bellas Artes de San Fernando, febrero 1930.  
Maqueta de las cúpulas de la catedral de Vic.

**1930, Nueva York,** Wildenstein Gallery, diciembre 1930-enero 1931.  
*Homenaje a la casa de Alba*, capilla del palacio de Liria, duque de Alba.

**1931, París,** taller de Sert, villa Ségur, marzo 1931.  
*Homenaje a la casa de Alba*, capilla del palacio de Liria, duque de Alba.

**1931, París,** taller de Sert, villa Ségur, julio 1931.  
*Las bodas de Camacho*, salón Sert, hotel Waldorf Astoria.

**1936, París,** Galeries du Jeu de Paume, marzo 1936, exposición de arte español contemporáneo.  
Algunas maquetas.  
Cartones para tapiz, manufactura de los Gobelinos.

**1937, París,** Exposition Universelle, Pavillon du Vatican, verano 1937.  
*Altar por los mártires de la patria*.

**1943, Madrid,** palacio de Santa Cruz, Ministerio de Asuntos Exteriores, 29 octubre-6 noviembre 1943.  
Catorce lienzos de la catedral de Vic:  
*San Marcos*  
*La incredulidad de Santo Tomás*  
*El martirio de Santiago*  
*El martirio de san Andrés*  
*El martirio de san Pedro y san Pablo*  
*San Juan*  
*San Mateo*

- San Simón y san Judas Tadeo*  
*El martirio de san Bartolomé*  
*El martirio de san Felipe*  
*El martirio de Santiago el Menor*  
*San Lucas*  
*El entierro de Cristo*  
*La Ascensión.*  
 Maqueta y bocetos de la tercera decoración de la catedral de Vic.  
 Reproducción de las pinturas desaparecidas de la decoración precedente.  
 Maqueta de *La defensa del Alcázar*, capilla del Alcázar de Toledo.
- 1946, Barcelona**, Cercle Artístic.
- 1947, Buenos Aires**, Museo Nacional, septiembre–octubre 1947, exposición de arte español contemporáneo.
- 1947, Barcelona**, Ayuntamiento, Salón Tinell, Museo de Arte Moderno.  
*Exposición Sert*, diciembre 1947–enero 1948.
- 1949, Nueva York**, Knoedler Gallery.
- 1954, Madrid**, Biblioteca Nacional y Museo de Arte Contemporáneo, marzo 1954.  
 Colección de los reyes de Rumanía.
- 1955, Barcelona**, Hospital de Santa Cruz y San Pablo, junio–julio 1955.  
 Bocetos.
- 1973, Barcelona**, Palau Reial de Pedralbes, octubre 1973.  
*Las bodas de Camacho*, Salón Sert, hotel Waldorf–Astoria.
- 1975, Vic**, Ajuntament. *Commemoració del centenari del naixement de Sert*, 12–19 octubre 1975.  
 Bocetos de la colección Puigvert.
- 1985, París**, Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), *José M. Sert, estudios fotográficos 1910–1945*, 5–13 octubre 1985.
- 1986, Barcelona**, Fundació Caixa de Barcelona, *Josep Maria Sert. Col·lecció d'Antoni Puigvert*, febrero–marzo 1986.
- 1987, Madrid**, Palacio de Velázquez, parque del Retiro, *José María Sert (1874–1945)*, 27 octubre 1987–3 enero 1988.
- 1995, París**, Galerie Neo Senso, marzo 1995.
- 1995, Vic**, Convent del Carme, *Sert, una visió*, 1–30 abril 1995.
- 2000, París**, Galerie Michèle Chomette, *Photographie et J. M. Sert*, 31 mayo–29 julio 2000.
- 2001, París**, Galeries Nationales du Grand Palais, *Paris–Barcelone, de Gaudí à Miró, 1888–1937*, 11 octubre 2001–15 enero 2002.
- 2002, Barcelona**, Museu Picasso, *Paris–Barcelona, de Gaudí a Miró, 1888–1937*, 28 febrero–26 mayo 2002.  
*Expedición de la reina de Saba* (maqueta), salón de baile de Maurice de Wendel.
- 2003, Palma de Mallorca**, Fundación Bartolomé March, *El taller de Sert*, primavera 2003.  
 Maquetas de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
 Fotos de taller y personales.
- 2006, Vic**, Biblioteca Joan Triadú y Archivos Comarcales, *La pintura mural com transformació de l'espai*, 28 febrero–26 mayo 2006.  
*Las bodas de Camacho*.  
 Maquetas de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
 Bocetos.
- 2006, París**, Frémontier Antiquaires, 15 septiembre–15 octubre 2006.  
 Paneles y bocetos de varias obras.
- 2006, Gerona**, AG Galeria d'Art, *Josep M. Sert*, 19 octubre–14 noviembre 2006.  
 Bocetos de diversas obras.
- 2007, París**, Galerie Michèle Chomette, *José María Sert (1874–1945). Études Photographiques*, 15–20 octubre 2007.
- 2009, París**, Galerie Michèle Chomette, *José María Sert (1874–1945). Études et scènes avec modèles*, 26 marzo–16 mayo 2009.
- 2011, Barcelona**, Arts Santa Mònica, *Josep Maria Sert, l'arxiu fotogràfic del model*, 19 mayo–23 octubre 2011.
- 2012, París**, Petit Palais, *José María Sert, le Titan à l'œuvre (1874–1945)*, 8 marzo–5 agosto 2012.
- 2012, San Sebastián**, Museo San Telmo, *Josep Maria Sert, el archivo fotográfico del modelo*, 11 febrero–20 mayo 2012.
- 2012, Valladolid**, Museo Nacional de Escultura, *Josep Maria Sert, el archivo fotográfico del modelo*, 21 septiembre–20 enero 2013.
- 2022, Madrid**, Fundación Juan March, *Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones*, 15 junio–31 julio 2022.  
*Los recuerdos maravillosos*  
*Evocaciones españolas: biombos y bocetos*.  
 Bocetos del biombo de Benjamin Moore:  
*Mercado en una ciudad del Mediterráneo*.

Este libro se publica con motivo de la exposición

## **Josep M. Sert: recuerdos y evocaciones**

Fundación Juan March, Madrid

Del 15 de junio al 31 de julio de 2022

### **CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN**

#### **Fundación Juan March**

Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones

María Toledo Gutiérrez, Jefe de Proyecto Expositivo

Pilar Sáez Lacave, comisaria invitada

#### **EXPOSICIÓN**

##### **Coordinación de seguros, transporte e instalación**

Marta Ramírez, Departamento de Arte, Fundación Juan March

##### **Museografía**

Frade Arquitectos y Departamento de Arte, Fundación Juan March

##### **Instalación y rotulación**

SIT Grupo empresarial

##### **Seguros**

March R.S.

##### **Transporte**

SIT Grupo empresarial

##### **Restauración**

El Taller, S.C.: Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras

### **CATÁLOGO**

#### **Edita**

© Fundación Juan March, Madrid, 2022

#### **Textos**

© Fundación Juan March

© Pilar Sáez Lacave

© Anna Wieck

#### **Coordinación editorial**

María Toledo Gutiérrez

#### **Producción editorial**

Jordi Sanguino Woodward, Responsable de Publicaciones, Fundación Juan March

#### **Edición y revisión de textos**

Antonia Castaño y Departamento de Arte, Fundación Juan March

#### **Traducción**

Inglés/español: Jaime Blanco Castiñeyra

#### **Diseño**

Guillermo Nagore

#### **De esta edición**

© Fundación Juan March, Madrid, 2022

### Créditos fotográficos y reproducciones autorizadas

- © Archivo del Congreso de los Diputados/Oronoz Fotógrafos, Madrid: p. 86 [fig. 4]
- © Bibliothèque des Arts décoratifs, París: p. 14
- © David Bonet Ensenyat: pp. 74-81
- © Thérèse Bonney/The Bancroft Library, University of California, Berkeley: p. 10
- © Cortesía The Bancroft Library, University of California, Berkeley: p. 11 [fig. 1]
- © Cortesía Galerie Michèle Chomette, París, 2015: pp. 17 [fig. 5], 20 [fig. 7], 24 [fig. 13], 91 [figs. 6 y 7]
- © Photo D.R./Collection CHANEL: pp. 20 [fig. 8], 22 [figs. 9-10]; colección Jacques Polge: pp. 15, 18
- © Dmitri Kessel/Time & Life Pictures/Getty Images: p. 82
- © François Kollar: p. 25
- © Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires/Sebastián Gringauz: pp. 34-35
- © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona/Calveras/Mérida/Sagristà: pp. 13, 86 [fig. 5]
- © Oronoz Fotógrafos: pp. 84-85
- © Fernando Ramajo (de las obras en exposición): pp. 44-71
- © 2022 Rockefeller Group Inc/Rockefeller Center Archives: pp. 22-23 [figs. 11-12]
- © Paul Sacher Stiftung: p. 30
- © José María Sert (Josep Maria Sert)/Todos los derechos reservados: todas las obras y fotografías de Sert

### Tipografía

Velino (Dino Santos)

### Papel

Magno Satin 150 gr

**Fotomecánica e impresión:** Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

**Encuadernación:** Felipe Méndez

ISBN: 978-84-7075-676-4

Depósito Legal: M-11311-2022

Cubierta: Josep M. Sert, *Los recuerdos maravillosos (La pecera)*, 1916 [cat. 1.10, detalle]

Contracubierta: Josep M. Sert, *Evocaciones españolas*, 1942 [cat. 2.5, detalle]

## FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77  
28006 Madrid





La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.





