

**Angel de la Hoz
Benito Madariaga**



**Pancho Cossío
y su mundo**

Biblioteca de Arte - 3

Pancho Cossío y su mundo





Profiles.

Oleo/lienzo, 65 x 81 cm, 1927.

Pancho Cossío y su mundo

Textos de
Angel de la Hoz
Benito Madariaga



CAJA CANTABRIA
CAJA DE AHORROS DE SANTANDER Y CANTABRIA

Presidente

Juan Nistal Bedia

Director General

José M.ª Pérez Alvarez

Director de la Obra Social

Guillermo Rubio Haro

Biblioteca de Arte - 3

El Otro Pancho Cossío

Coordinación:

Juan A. Muñiz Castro

Textos:

Ángel de la Hoz
Benito Madariaga

Diseño gráfico:
Jorge Fernández Bolado

Fotografías:

Ángel de la Hoz

Reproducciones fotográficas:
Ángel de la Hoz
jfb

Edita:

Caja Cantabria. Obra Social y Cultural
Calle Tantín, 25 39001 Santander.
Tel.: 942/ 21.32.00 Fax: 942/ 36.04.60

Imprime:

Gráficas Calima, S. A.
D. L.: SA-594-1997
I.S.B.N.: 84-920051-4-9

© 1997 para la presente edición.
Los autores y Caja Cantabria.

Agradecimientos

Manuel Arce

Fernando Baños

Pablo Beltrán de Heredia

José Manuel Fdez. Oruña

Pablo G. Abella

Aurelio G. Cantalapiedra

Agustín Glez. Marticorena

Dimitri Papagueorguiu

Francisco Revilla Iranzo

Eduardo Rodríguez Rovira

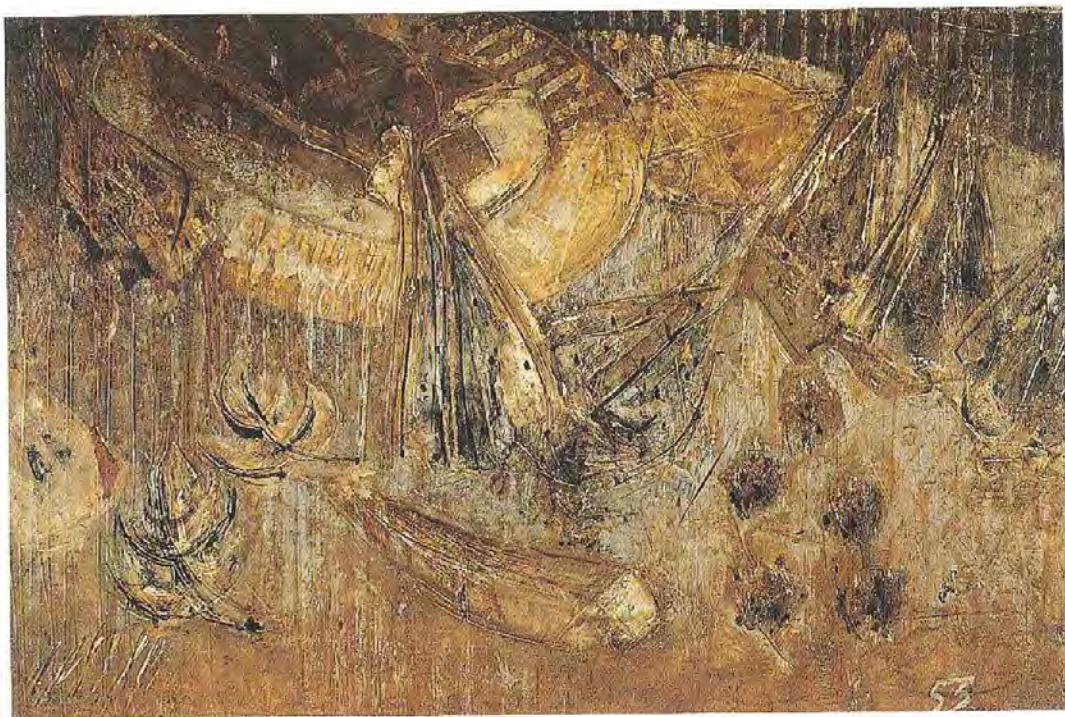
José Ramón Saiz Viadero

Alfonso de la Serna

Alvaro Zubieta

Índice

Presentación	9
Introducción	11
A.H.F.-B.	
<i>"El dibujante que no fue"</i>	13
B.M.C.	
<i>"Del balón a la pantalla"</i>	45 —
B.M.C.	
<i>"Vocación política"</i>	78 —
B.M.C.	
<i>"Ensayos literarios"</i>	96 —
Juicios críticos sobre Cossío dibujante	130
Bibliografía original de Pancho Cossío	132
Síntesis Cronológica	140



Brevas.
Óleo/lienzo, 40 x 60 cm, 1953.

Presentación

Uno de los objetivos principales de la acción desarrollada por la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria ha sido, y es, la difusión de las señas de identidad de Cantabria, a través de las manifestaciones generadas por sus artistas. La presente edición recoge la actividad de uno de los artistas españoles contemporáneos más significativos, Pancho Cossío. Pintor excepcional, con un personalísimo concepto del arte, fraguado en la consecución de un perfecto equilibrio entre técnica y sensibilidad.

Este libro ha buscado una perspectiva original, aún no tratada con la profundidad que se merece. La personalidad de Pancho Cossío presentaba múltiples facetas como son variadas las opciones en que se volcó su creatividad. Fue sobre todo pintor, pero también llamaron su atención el cine, la literatura, el deporte y la política. Esta obra viene a culminar el trabajo llevado a cabo por Ángel de la Hoz y Benito Madariaga desde hace varios años. Investigadores incansables, aportan en las páginas que siguen abundante documentación para completar la visión de un creador cántabro que innovó la pintura de su época y que está considerado como uno de los mejores artistas de su tiempo.

El proyecto cultural "Pancho Cossío y su mundo" conlleva, además, la exposición del mismo título, realizada en su integridad con fondos de Pancho Cossío pertenecientes a la Colección de Arte de Caja Cantabria y se integra dentro de los actos de conmemoración del Centenario de la fundación de la Entidad.

Introducción

Al considerar las posibilidades de completar el estudio sobre el pintor Pancho Cossío realizado por los autores hace años bajo el título **Pancho Cossío, el artista y su obra**, pensamos que existían otros aspectos que merecía la pena examinar y que apenas se trajeron entonces suficientemente por motivos de extensión y de preferencia. El hecho de sobresalir como uno de los pintores más destacados de su tiempo, hizo que no se investigaran con la misma atención otras materias como el dibujo o sus facetas de escritor y cineasta. La duda estaba en si convenía tratar estos puntos que, si bien tuvieron importancia en su vida, no condicionaron su carrera de pintor. Una reflexión sobre el programa propuesto nos llevó a la conclusión de que todas las actividades de una persona deben ser tenidas en cuenta, recogidas y estudiadas antes de que se pierdan, pues pueden constituir el complemento de su personalidad. Al estar todavía en contacto con la huella de Gutiérrez Cossío, podíamos, debíamos, analizar estas distintas dedicaciones, producto de una inquietud y manera de ser suya, caracterizada por un sentido deportivo de la vida. Así, Gerardo Diego explicaba la creatividad del pintor como el resultado de su carácter, que buscaba nuevas experiencias en todo lo que le rodeaba, tal como lo expresa el término *ludus* en su triple significado de juego, escuela y ejercicio: "... porque Pancho G. Cossío ha sentido siempre sobre todas las vocaciones la del deporte. Natación o canotaje, fútbol o pintura poética, cinematografía o acción política, todo se le convierte en perpetuo, tenaz y profundo deporte".¹ Quizá ello fuera una sublimación de la dificultad que tuvo para realizarse en otros campos del vivir diario. De aquí que se interesara por cuanto despertaba su curiosidad: el fútbol, su espectáculo favorito; el cine, en el que participó de actor y guionista; la política, que era entonces acción y rebeldía; la literatura como expresión de sus ideas y, sobre todo ello, la pintura, al colmar todas las aspiraciones de su espíritu creador e inconformista. Esta puede ser, entonces, la justificación de que hayamos configurado **Pancho Cossío y su mundo** con el análisis de los cuatro temas citados, a los que hemos añadido una antología de opiniones, una relación de escritos originales y una cronología reducida de este pintor oriundo de Cantabria.

¹ Gerardo Diego, "Y otro viejo Pancho", *Alerta*, 14 de agosto de 1946, p. 3.



Figurines para
“La verdad sospechosa”.
Lápiz y acuarela/papel.
21,5 x 31 cm, h. 1930.

El dibujante que no fue

"Pero ¿cuándo os vais a enterar de que yo no sé dibujar?"
(Pancho Cossío: carta a Ángel de la Hoz de 10-XI-53).

Cuando estudiamos la labor de un pintor generalmente no consideramos el hecho de que, además, es un dibujante. Puede no ocurrir al revés, es decir, puede darse el dibujante que no sea pintor, pero nunca lo contrario. El pintor, por muy gestual que sea su técnica, por mucho que se atenga a la mancha o al color, dibuja sin proponérselo, dibuja sin necesidad de trazar líneas. Yo diría más: dibuja de acuerdo con la naturaleza, en la que no existe la línea, convención inventada por el hombre en los albores de nuestra civilización, aunque líneas constituyen los bordes de las manchas de color y líneas teóricas son las transiciones de un plano a otro.

En consecuencia, entendemos que un artista plástico dibuja cuando utiliza básicamente la línea expresa para sus creaciones. Es claro que no todos los pintores han destacado por sus dibujos, pero otros muchos incluso han sido mejores dibujantes que pintores. En el caso de Pancho Cossío, a través de su contundente *currículum* de pintor, podemos ver cómo, paso a paso, se va desembarazando del cálculo dibujístico para hacer una pintura libérrima, sin ataduras, totalmente gestual. No obstante, y quizás a su pesar, el dibujo subyace y aflora a través de las cristalinas veladuras de sus bodegones o en la exacta ecuación que delimita el rostro de un retrato.

Con el estudio que sigue queremos demostrar el cómo y el porqué de lo que decimos.

Un artista, un literato o un científico son, en parte, producto de su tiempo y son, también de alguna manera, resumen y culminación de unos antecedentes históricos. Para entender la obra de un artista plástico, para explicarnos lo que ha querido expresar con ella, debemos situarle, por tanto, en su propia época y conocer el camino por el que ha llegado a ser quien es.

Pancho Cossío no es una excepción a esta regla. Para apreciar en lo que vale su producción artística y juzgar la trayectoria que ha seguido, debemos conocer la época en que trabajó y con qué idea lo hizo. Debemos conocer las tendencias anteriores a su obra para poder considerar ésta como una síntesis de aquellas y así estimar mejor el valor de sus logros renovadores. Quizás entonces, y como consecuencia de esos antecedentes

tes, podamos explicarnos el rumbo que dió a su pintura y el imperativo que le llevó a abandonar el dibujo.

Después del Romanticismo –reacción a la gélida y dibujística etapa del Neoclasicismo–, la plástica europea adopta la nueva pauta del Realismo, cuyo camino en busca de una verdad óptica conduciría al Impresionismo.

Pero este movimiento, si bien tiene la suficiente fuerza para hacer variar viejos conceptos decadentes, no llega a consolidarse como una completa solución a las apetencias y necesidades pictóricas de la época. Eso sí, tiene el mérito indiscutible de limpiar de telarañas extrapictóricas los ojos de sus más avisados pintores, que saben reencontrar las básicas propuestas de la mejor pintura clásica, soterradas hasta entonces por prejuicios literarios o temáticos y por imposiciones academicistas.¹ Y es así como Manet, que viaja por España, descubre la auténtica pintura en Velázquez y en Goya; es decir, descubre la pintura de siempre, la verdadera pintura clásica, entendiendo por este término el concepto pictórico transmitido a través de los grandes maestros, que fundamentaban sus obras en los puros valores pictóricos del color, la materia, la composición y el dibujo, al margen de cualquier apetencia icónica, muy respetable en un arte plástico, pero por la que se había olvidado imprudentemente esas características fundamentales. Y de la base de este redescubrimiento, es de donde van a partir todos los movimientos artísticos que se hacen cargo de las nuevas investigaciones que condicionarán el arte del siglo XX.

Los pioneros que caminan por esta senda que abren los impresionistas son Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Redon y Seurat, de los cuales los dos primeros, con un sentido latino del arte, junto con Van Gogh, nórdico dotado de una verdadera pasión meridional, van a dar a la pintura de principios de siglo una profundidad y una libertad de las cuales hoy todavía continúa viviendo.

En efecto, cuando los artistas se percatan de la creatividad que les proporcionan los nuevos conceptos artísticos, se abren ante ellos posibilidades ilimitadas para la creación. Surgen tendencias múltiples, entre las que se dan, inevitablemente, desviaciones e, incluso, regresiones; pero, en general, los pintores jóvenes sabían con claridad lo que querían, y lo iban consiguiendo. Ellos son Rouault, Matisse, Derain, Vlaminck, entre otros. Son los *fauves*, los fieras, que potencian la herencia de Cézanne y Van Gogh y van a dar paso al arte contemporáneo.

Paralelamente, un grupo nórdico en el que figuran Nolde, Becker y Munch investigan, con un lenguaje plástico similar al de los *fauves*, en

¹ "Ya no hay pintores de ojos limpios", se quejaba Dario de Regoyos, citado por Gaya Nuño en *Ars Hispaniae*, t. XXII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1966.

los impulsos más profundos del alma humana, de los que extraen una violenta carga emocional. Es el Expresionismo –movimiento que pretende ir más allá del mero lenguaje plástico visual– que queda interrumpido por una verdadera explosión de tendencias simultáneas y que, quizás por no haber agotado sus posibilidades creativas, hemos visto reaparecer en la actualidad.

Todo lo que antecede no es más que un relato muy sucinto y esquemático de la evolución de la pintura de fin de siglo a niveles de investigación, a niveles de vanguardia. El arte oficial en Europa, y por lo tanto también en Francia, sigue una línea conservadora, académica, necesariamente decadente. Es decir, los grandes avances, los descubrimientos, son, a menudo, logros de unas minorías formadas por individuos casi desconocidos del gran público de su época y, por descontado, de las Academias oficiales. Pero son estas minorías las que a finales y principios de siglo, logran hacer de París la gran central donde se cuecen los decisivos movimientos artísticos que están revolucionando el arte de su tiempo y echando los cimientos del de nuestros días.

París se convierte en el corazón de la actividad del arte internacional, y a él afluyen los artistas de todo el mundo, en busca del necesario ambiente y de la última consigna de los más recientes movimientos. Entre ellos, un español que, en poco tiempo, se hace con el timón de esta singular nave en la que tienen cabida todas las escuelas y todas las tendencias. Su fuerte personalidad impone a los demás sus propias convicciones, que pasan a ser verdaderas consignas de investigación. Se trata del malagueño Pablo Ruiz Picasso, un superdotado con fuerza y personalidad suficientes para transformar cualquier sugerencia externa, venga de donde venga, en obra de arte propia.

Y con esto llegamos a 1907, año decisivo en la historia del arte moderno. La exposición conmemorativa de Cézanne, en el Salón de Otoño de París, concitó el entusiasmo de los pintores de vanguardia, provenientes de los campos *fauves* y expresionistas. Aquella muestra fue la revelación póstuma de la gran labor de Cézanne a través de toda su vida de artista, labor casi desconocida hasta entonces, y que fue, también, el espaldarazo a todas las innovaciones que de ella surgieron; y fue, además y sobre todo, el gran relámpago que hizo a Picasso descubrir con claridad el nuevo camino a seguir. Su cuadro "Las señoritas de Aviñón" marca un importante hito en su producción y en la historia de la pintura contemporánea. De esta obra, influida por el arte negro hermanado con el constructivismo cezaniano, surgirá el Cubismo, con Picasso de pontífice máximo y Braque de oficiante destacado.

En España, como en el resto de Europa, se vive de espaldas al arte de vanguardia, es decir, al arte que evoluciona, al arte que renueva, al arte que alcanza nuevos logros. El Impresionismo, tan vivo en Francia que pudo dar cauce a las tendencias que hemos citado, se transforma aquí en un luminismo inoperante. La tradición pictórica, que tan certamente supo ver Manet precisamente a través de pintores españoles, se pierde en el Romanticismo, con un Eugenio Lucas que no supo evolucionar sobre la senda goyesca. La temprana muerte de Rosales aborta el radical y presentido cambio, que se resuelve en una pintura acartonada, bituminosa y literaria.

Sin embargo, oscuros pintores semiaficionados, medio profesionales, dotados de inquietud y curiosidad, descontentos con un ambiente poco evolutivo, han saltado los Pirineos y se han asomado al gran espectáculo del arte que ofrece París. Son Iturrino, Regoyos, Anglada, Beruete, Echevarría y pocos más. Aparte de éstos, dos geniales intuitivos: Riancho y Solana, postimpresionista el uno y expresionista el otro por pura casualidad.

Esto en cuanto a la pintura en general. En cuanto al dibujo, podemos considerar una evolución paralela y similar. La libertad de las nuevas tendencias y conceptos lo libera del academicismo y lo hace más creativo. Las tendencias impresionistas parecen que, en un principio, van a prescindir de él, que el etéreo reflejo de la naturaleza lo ignora, pero no es así. Cézanne lo practica disciplinadamente, somete las evanescentes imágenes al rigor de la línea y la composición, y deja sentados los cimientos del Cubismo. Picasso, Gris, Braque, los pilares de la nueva tendencia, lo utilizan como firme andamiaje de las construcciones cubistas. Pero ya antes el dibujo había adquirido una importancia autónoma entre las producciones de la plástica, con autores que hicieron de él un procedimiento artístico importante por sí mismo, tales Daumier, Degas y Toulouse-Lautrec, entre otros. Bastante entrado el nuevo siglo, pintores como Matisse cultivan el dibujo con la misma dedicación que la pintura, siendo el propio Picasso, en todas sus épocas, su más notable ejecutante.

Y es por estos años de principio de siglo, en los que en España aún casi no se conoce el verdadero arte vivo que se ha gestado en París y en los que sigue imponiendo sus obsoletas normas el arte académico, cuando empieza a dar sus primeros pasos un joven pintor llamado Francisco Gutiérrez Cossío.

Cossío fue desde muy joven fundamentalmente un inconformista. Inconforme con la vida de lisiado que le tocó vivir, inconforme con el destino comercial previsto para él por su familia, inconforme, años después, con la vieja política española; inconforme, más tarde, con aquello que primero había defendido. Carácter contradictorio, desde luego, pero también

dotado de una especial apetencia por la búsqueda y la investigación en todos los órdenes. No es de extrañar, por lo tanto, que a este Cossío juvenil no le gustara lo que veía hacer a su alrededor, lo que le impulsará a decir años después recordando aquellas fechas, que “una vez que vi todo lo que me habían enseñado, me puse a hacer otra cosa”.

Y no “otra cosa”, sino varias “otras cosas” fueron las que Cossío hizo. Ya hemos apuntado algunas y ahora completamos la relación: cine, deporte, literatura, política. Y dentro del arte, y aparte de la pintura, cualquier procedimiento que llamara su atención: xilografía, *gouache*, litografía, monotipo. Pancho fue el gran “curiosón”, el nato investigador de modos y maneras. No muy insistentemente, es cierto, pues casi todas sus experiencias no duraron mucho ni fueron repetitivas. Claro está que, como artista plástico, nunca abandonó el dibujo que, de una u otra forma, para unos fines o para otros, siempre tuvo que realizar. Y de esta distinta y poco conocida faceta del pintor vamos a tratar en este escrito.

En primer lugar es preciso decir que Cossío no desarrolló, no cultivó, su faceta de dibujante como lo hicieron los citados Picasso, Matisse o Miró. Cossío utilizó el dibujo básicamente como elemento de construcción del cuadro y raramente podemos encontrarlo en su producción con un completo sentido de obra en sí. Pero, tomando en consideración la opinión de sus críticos – que veremos más adelante– sobre sus facultades de dibujante, y el criterio de los entendidos, tenemos que pensar que el pintor abandonó la práctica del dibujo conscientemente y que tendría sus razones para hacerlo. Apurando las conjeturas, y siguiendo la evolución de su obra, vemos cómo en sus años parisinos pasa de cuadros organizados a base de un planteamiento dibujístico básico, a pinturas gestuales en que el trazo pictórico *a la prima* desdeña la apoyatura de la línea para poder actuar con toda su fuerza. Quizás la explicación intuída por Cossío podría ser la expresada por Eugenio D'Ors con otro motivo: “¡Elige, mortal! ¡Elige, artista! si deslumbras con los colores, es imposible que sirvas a la claridad, mediante el dibujo”.² Es decir, “el artista debe escoger entre la pintura sensual y la pintura intelectual”.³ Cossío, inmerso ya en una pintura que investiga en los puros valores del color y las calidades, en las sensaciones ópticas a nivel de la estricta materia pictórica, desdeñador del “asunto” como estorbo para la libre creación, decide prescindir también del dibujo, al que considera debilitador de ese “deslumbramiento” que apunta D'Ors, propio del color. Ya en sus primeras exposiciones de Santander, un agudo y anónimo crítico nos adelantaba esta postura de Cossío que estamos analizando: “El *leitmotiv* de este artista es la concepción al color, y a la mancha da la importancia máxima, a expensas de la

² Eugenio D'Ors: “Emil Nolde”, *Revista n.º XXXIX*, Madrid, 24 de septiembre de 1953.

³ Angel de la Hoz: “La mujer en los dibujos de Ricardo Bernardo”, *Alerta*, Santander, 14 de noviembre de 1987.

composición y del dibujo".⁴ Y el crítico francés Tériade, comentando una exposición en París, nos dice: "Cossío se deja ir al azar de su sentimiento de pintor, saborea los hallazgos apreciando más la brocha que el lápiz [...]."⁵ Todo esto nos indica claramente que el pintor se distanciaba del dibujante conscientemente, a sabiendas de lo que hacía. Quizás la directa observación del quehacer de los maestros de la vanguardia y de sus propios compañeros pintores le darían la orientación precisa.

En efecto, si analizamos los cuadros cubistas de la época, podemos apreciar la poca novedad que aportaron en un principio a la ejecución, realizada en general de una manera tradicional, académica, a punta de pincel, meticulosamente, sometiendo su somera técnica a un concepto mental absorbente, es decir, dibujístico. Nada más contrario al temperamento del pintor, que trata de manifestarse cada vez más libremente a través de una manera gestual, directa y sensual. Creemos que es en ese momento –en el cual también prescinde de la paleta para hacer más directa su intervención sobre el lienzo– cuando deja de interesarse por el dibujo como procedimiento.

Y dicho todo lo que antecede como necesario preámbulo, vamos a adentrarnos en el análisis de sus dibujos.

Empezaremos por considerar sus primeras obras infantiles, producto de las interminables horas de quietud impuestas por el tratamiento

⁴ "X": *La Atalaya*, Santander, 4 de mayo de 1921.

⁵ E. Tériade: "Pintores noveles. Cossío", *Cahiers d'Art*, París, Septiembre de 1927.



Pancho Cossío con sus padres y hermanas.

de su pierna enferma. Tenemos la información de primera mano de su hermana Anita, la hermana que, al correr ante él, propició involuntariamente el accidente que le dejó cojo de por vida: "Después de eso, tenía que estar echado en una turca, y le curaban. No podía correr, se aburría. El tenía toda clase de juguetes y de todo, eso sí, pero se aburría. Cuando estaba solo miraba revistas, miraba las láminas. En casa se recibía *Blanco y Negro*. Y así le dió por dibujar, por copiar las láminas. Y después ya copiaba del natural: la casa, los animales, gente... todo lo que veía".⁶ Los dibujos copiados de las páginas de *Blanco y Negro* reproducen, casi siempre parcialmente, láminas e ilustraciones originales de los pintores más conocidos de la época: Emilio Sala, Martínez Abades, García Ramos, Muñoz Lucena, Cecilio Pla, y también ilustradores de la propia revista, como Méndez Bringa, Huertas o Medina Vera. En ellos se observa variada fortuna en su ejecución –producto, quizás, de una habilidad que se afianzaba cronológicamente–, así como un más completo acabado en algunos. En todos, una contención en el trazo, una delicadeza parsimoniosa en la ejecución, característica que se acentúa en sus apuntes del natural. Las copias corresponden casi todas a números de la revista del año 1900, dándose la curiosa circunstancia de que en una de las pocas firmadas se constata "copia de Pla", que sería su futuro maestro. Por supuesto, es de suponer que no fueron realizadas en este año de 1900, en que Pancho tenía 6 años de edad sino que los modelos pudieron ser utilizados en años sucesivos, es decir a sus ocho u once años.

Los apuntes del natural se recogen en dos álbumes de pequeño formato y van desde el año doce al catorce, es decir, entre los dieciocho y los veinte del pintor. En el primero figuran exclusivamente modelos de Renedo de Cabuérniga: una casa a la entrada del pueblo, árboles en el campo, unos serrones, campesinos en sus labores, niños jugando... Todo aquello que despertaba su atención de adolescente. En el segundo encontramos asuntos de Santander: un barco, la denominada "grúa de piedra", una farola. En este álbum aparecen los primeros retratos; lógicamente sus modelos son sus familiares más próximos: el padre, la madre, sus hermanos María, Anita y Manuel. Teniendo en cuenta que la familia Gutiérrez-Cossío alquila casa en Santander en 1909 y que dos años después contratan las clases de dibujo con Francisco Rivero, podemos pensar que estos álbumes fueron realizados como complemento o descanso de las áridas lecciones procuradas por el método *Julien* primero y los vaciados en yeso más tarde. En estas dos series, especialmente en la primera, se aprecia el rápido progreso del juvenil alumno, que llega a un mimetismo casi perfecto con las láminas litografiadas del método.

⁶ Angel de la Hoz: "Pancho Cossío en su casa de Santander", *El Diario Montañés*, Santander, 18 de enero de 1990, p. 25.



Retrato de su hermano, María. Lápiz compuesto/papel, 29 x 19 cm, h. 1922.



Apunte de su madre.

Lápiz/papel, 11,5 x 15,5 cm, h. 1908.



Copia de Cecilio Plá en Blanco y Negro.

Lápiz plomo/ papel, 25 x 19 cm, h. 1910.



Probable autorretrato.

Tinta china/papel, 24 x 15,5 cm, h. 1912.



Copias de láminas del método Julien.
Lápiz compuesto/papel, 33 x 27 cm, 1911.



Copia de escayola.
Lápiz compuesto y llano/papel,
32,5 x 24,5 cm, 1911.

Superada esta etapa, el aprendizaje continúa con diversos ejercicios, en los que se copian del natural composiciones de paños y otras con objetos diversos. El año 1914, el año de la "gran guerra", es el de su ida a Madrid para recibir las enseñanzas de Cecilio Pla. Producto de éstas son los pequeños apuntes a lápiz plomo que se conservan coleccionados en láminas de a cuatro, realizados al aire libre, de personas encontradas al deambular por las calles madrileñas. Estos croquis –similares a los que tiene el Museo de Bellas Artes de Santander de Gerardo de Alvear que estudió con Pla unos años antes– se trazaron fijando en primer lugar, rápidamente, el contorno; después, con un nervioso rayado *a lo Casas*, se establecía la gradación de las manchas, indicando la intensidad de los colores y de las sombras. El conjunto es un delicioso catálogo de tipos populares, entre los que figuran obreros, menestrales, clérigos, militares, niñeras, chulos y chulapas, modistillas, amén de tal cual elegante señorita o algún gomoso de la época.

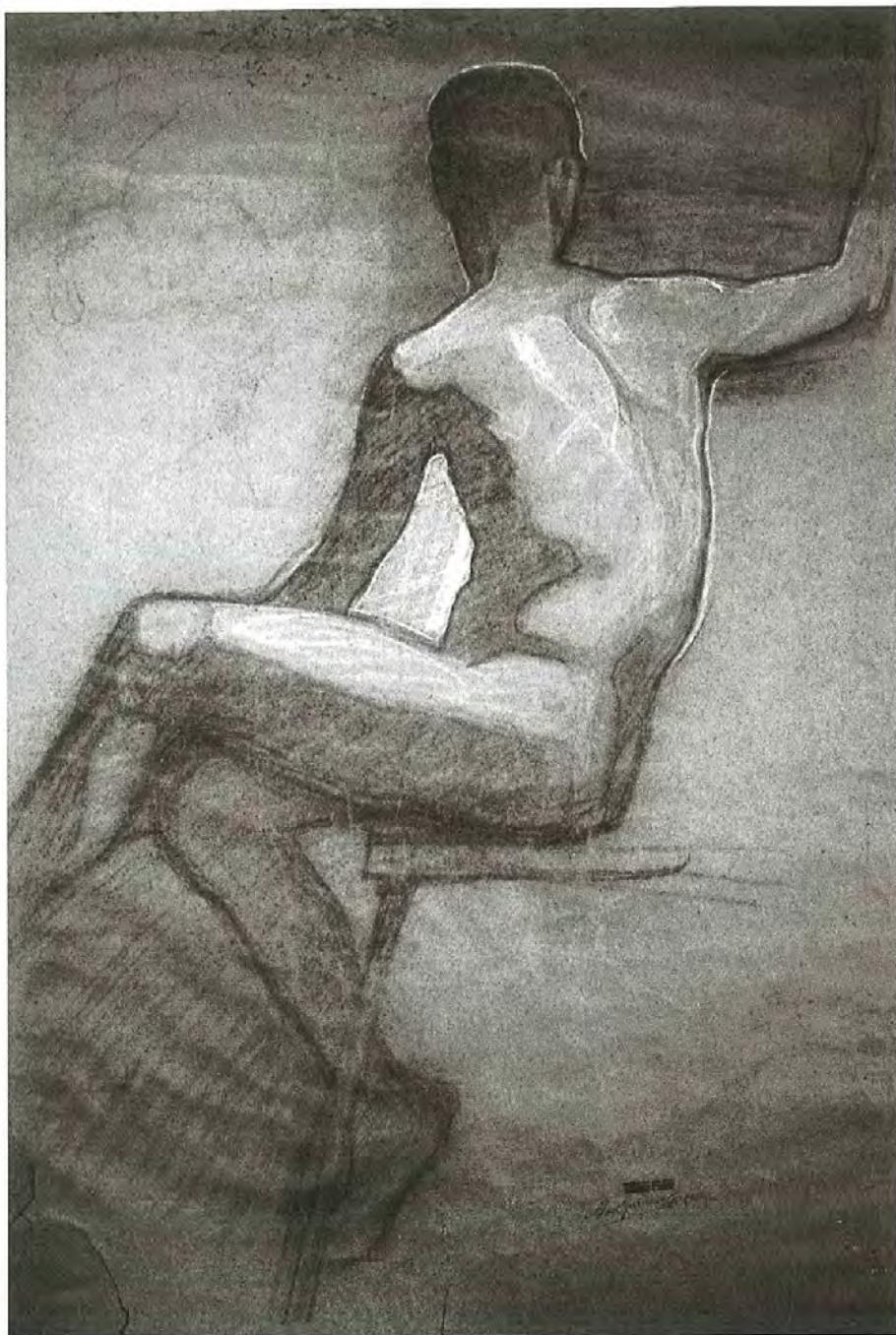
Alternando con las clases mañaneras en el estudio de don Cecilio y con los ejercicios dibujísticos descritos, nuestro estudiante acudía al Casón del Buen Retiro a trabajar con modelo vivo por las tardes. Resultado de estas sesiones son varias "academias" de gran formato, realizadas al carboncillo y clarión sobre papel de embalar, con un tratamiento en el sombreado muy cerca del que puso de moda el *modern stil* y parecido al que empleaba por aquellas fechas Anglada Camarasa, pintor que influyó un cierto tiempo en las primeras obras de Cossío.



Fotografía del estudio de Cecilio Pla.



Apuntes del natural.
Lápiz plomo/papel.
15,5 x 10 cm, h. 1915



Academia.

Carbón y tiza/papel.

105 x 70 cm, h. 1914.

Los estudios con Cecilio Pla terminan en 1918. Al año siguiente instala taller en la calle de Fernando el Santo, en Madrid. Este taller, bien por persuasión familiar, bien por desánimo propio, dura poco. En 1920 se encuentra en Santander, donde abre estudio en la calle del Arcillero n.º 1, tercero. Aquí se ejercita concienzudamente durante tres años, tratando de situarse en su región como pintor, pero sin perder de vista el contacto con Madrid. En este tiempo celebra sus dos primeras exposiciones personales en la sala del recientemente inaugurado Ateneo santanderino, y otra en el de Madrid. Trabaja intensamente, buscando una manera propia, tratando con empeño de hacer algo nuevo y distinto de la manida pintura de la época.

La información que se logra en provincias sobre la marcha del arte mundial es precaria y el ambiente de tertulias y cenáculos, rutinario. Sin embargo, hay una minoría formada por gente joven como él, que no acepta los agotados cauces de la cultura oficial. Al amparo del recién fundado Ateneo, una generación impetuosa y vanguardista va destacando nombres en los círculos culturales de la ciudad. Son los poetas José de Ciria, Luis Corona, Gerardo Diego; los escritores José Simón Cabarga, Manuel y Santiago de la Escalera; los pintores Gerardo de Alvear, Angel Espinosa, Ricardo Bernardo, Flavio San Román; el escultor Daniel Alegre, el periodista José del Río...

Con el solo apoyo de esta minoría, en un ambiente conservador y poco culto, contrario al cambio y a la innovación, Cossío se lanza a contrastar su obra juvenil con la opinión pública. La reacción no se hace esperar. Los "entendidos" de siempre atacan duramente, sarcásticamente, en la prensa esta pintura que no entienden y que consideran una chiquillada, una tomadura de pelo. Pero, naturalmente, la contraofensiva llega de manos de los componentes de la minoría renovadora. Y es aquí donde encontramos las primeras referencias críticas a sus dibujos. *Apeles* –Simón Cabarga– realiza un análisis de la primera exposición de 1921. Admira los retratos de los padres –“de un parecido admirable, reciamente trabajados, construidos con pleno conocimiento de su técnica”– para, a continuación reseñar los cinco dibujos, retratos también, que completan la exposición. De ellos dice que son “de un parecido grandioso, trazados sin vacilación, con plena confianza en su lápiz”.⁷ En efecto, estos retratos, dibujados con lápiz compuesto sobre papel, dan la sensación de una gran seguridad tanto en su realización como en el concepto que los informa. Modelos todos ellos bien conocidos del autor –familiares y amigos–, acusan descripciones psicológicas muy agudas. La notación gráfica es estricta en la representación; escueta, diríamos. Se nota una especie de preocupación por no tomar en



Alvaro Zubieta.
Lápiz compuesto/papel, h. 1922.

⁷ *El Pueblo Cántabro*, Santander, 12 de mayo de 1921.

cuenta más que lo imprescindible para la necesaria caracterización. Al mismo tiempo se echa de ver la influencia de estilos imperantes, puestos en circulación por figuras como el citado Anglada y otros, influencia que llega hasta el mismo grafismo de la firma del artista.

Durante esta época, el dibujo domina de tal modo su pintura que, sin hacerlo patente, es, sin embargo, el que organiza el cuadro con esquemas muy meditados, en los que no se improvisa nada. Después vendrá, pero ya sobre esa trama dibujística, la sensualidad cromática de las bellas pastas pictóricas, que "son verdaderos esmaltes: en ellos el color está colocado sobre el lienzo en superficies lisas, bruñidas y compactas; los colores, enteros y vibrantes, se yuxtaponen sin transición y, frecuentemente, sin obedecer a más lógica ni razón que la de buscar una armonía espléndida que halague a la retina: el modelado desaparece como cosa supérflua para el efecto que se busca y el dibujo se simplifica, se estiliza, hasta dejar de él lo puramente necesario para la definición de las formas en sus elementos esenciales y expresivos, eliminando todo lo episódico".⁸

De estos años son también multitud de dibujos que podríamos calificar como circunstanciales: caricaturas personales, viñetas, ilustraciones. Nada importante ni consistente, puro ejercicio de habilidad para satisfacer peticiones amistosas. Entre ellos destacan las caricaturas del profesor Amblard y de Manuel de la Escalera y las ilustraciones de tipo erótico, destinadas a un texto que no conocemos. Por cierto que es curiosa la técnica seguida en algunos de ellos para su realización: partiendo de

⁸ Un aficionado: *La Atalaya*, Santander, 12 de mayo de 1921.



Mariano Bustamante.
Lápiz compuesto/papel.
29,5 x 22 cm, h. 1922.



Carlos Rodríguez de Bedia.
Lápiz compuesto/papel, 27 x 19 cm, 1921.
(Figura en el catálogo de la exposición en el Ateneo de Santander)



Caricatura personal.
Tinta china y acuarela/papel, 25 x 16,5 cm,
h. 1919.

pequeños bocetos a lápiz, se ejecutan después los dibujos a tinta. De éstos se entresacan las partes mejor realizadas y se montan con técnica de *collage* para obtener el dibujo definitivo, apto para ser reproducido en fotograbado de línea.

En este año de 1923, Bores, el amigo y compañero madrileño del estudio de Cecilio Pla, viene a Santander, adonde su padre ha sido destinado como gobernador civil de la provincia. Bores había realizado en Madrid bastantes ilustraciones, adoptando la técnica de la xilografía. Pancho pide a su amigo que le enseñe la sucinta labor del grabado en madera, impelido por su genio curioso e investigador, y produce su primera obra de estampación, una humilde viñeta. Los siguientes grabados los realiza sobre linóleum, material más cómodo para un principiante. Con este mismo material graba también una ilustración para el catálogo de su exposición en el Ateneo madrileño y otras tres de temática varia.⁹ La siguiente prueba es ya sobre madera, con el tema proporcionado por una poesía de su amigo el marino, poeta y periodista José del Río, *Pick*; concretamente para la titulada "La mancebía de Burgos". Este grabado —que es muy celebrado en la tertulia del Ateneo y en el Café Boulevard, centros de reunión de la *crema* intelectual de la época—, decide a *Pick* a publicar el resto de las composiciones que, con una temática sobre diversos prostíbulos y gentes de burdel, se reúnen bajo el título un poco ambiguo de *Hampa*.¹⁰ El libro causa impacto en su doble vertiente literaria y artística. Las *maderas* de Cossío son muy bien recibidas entre los entendidos de Santander y de Madrid. Bartolozzi, el gran dibujante del momento, renovador de la ilustración en España, elogia el trabajo del novel grabador y le proporciona el contacto con la Editorial Calleja, que le encarga las ilustraciones para un libro de Gabriela Mistral.¹¹

Al poco tiempo de llegar a París, en carta a Bores, al que anima a reunirse con él, le da cuenta de unos encargos que le han hecho allí algunas editoriales.¹² Si llegó a cumplirlos —cosa que ignoramos— serían las últimas xilografías que hiciera; en su dilatada vida de artista no volvió a emplear este procedimiento nunca más. Tal circunstancia proporciona a los grabados de *Hampa* el mismo interés que a sus litografías y monótipos posteriores: el interés, independiente de su valor artístico, de su rareza. Y también que de las 23 planchas de que constaba la primitiva tirada sólamente se han conservado ocho, que son las que dieron lugar a la edición de una magnífica carpeta promocionada por el arquitecto y pintor Rafael Gutiérrez Colomer en 1984.¹³

Entrando en el análisis de los grabados de *Hampa*, diremos que Cossío opta en ellos por una técnica sencilla, directa, en la que el juego

⁹ Con estos tres linóleums editó Aurelio García Cantalapiedra en 1976 una carpeta con texto de Joaquín de la Puente.

¹⁰ José del Río Sáinz: *Hampa*, Santander, 1923.

¹¹ Gabriela Mistral: *Ternura*, Ed. Calleja, Madrid, 1924. (22x19 cm). 105 p., 2 h.

¹² Pancho Cossío: carta a Bores de 1924. Catálogo *Pancho Cossío y las vanguardias*, Madrid, Banco de Bilbao, 1986.

¹³ *Hampa, escenas de la mala vida*, texto de Angel de la Hoz, 75 ejemplares numerados, más 24 para colaboradores, Madrid, Imprenta Aguirre, 1984.



Ilustración en el catálogo de su exposición en el Ateneo de Madrid.
Xilografía, 12,5 x 11 cm, 1923.



Hampa. *La Mancebía de Burgos*,
Xilografía, 18 x 12,8 cm, 1923.

luz/sombra se resuelve sin transiciones, buscando un contraste violento para definir un grafismo parco en efectos descriptivos, recurriendo rara vez a recursos menos duros, como comentaremos más adelante. Por estas fechas sus inquietudes creativas le han llevado a su conocimiento de los últimos movimientos artísticos europeos. Ya en Madrid se da cuenta, a través de la exposición "Pintura íntegra", de lo que se está haciendo fuera de nuestras fronteras; su amigo Daniel Alegre, ayudante del escultor Bourdell y buen conocedor del ambiente parisino, le trae noticias de las últimas tendencias, y acabará por facilitarle el viaje a Francia. Su pintura entra por estos días en un postimpresionismo que tiene que ver mucho con los *fauves*. Pero en estos grabados la huella que se percibe más claramente es la de los expresionistas, concretamente la de los grabadores expresionistas alemanes, en cuyo procedimiento, duro e impactante, habían encontrado un vehículo eficaz para exponer plásticamente conceptos más bien filosófico-literarios. Pancho, inteligentemente, vió sus posibilidades y supo emplearlas en este caso sin contradecir sus creencias de que "para motivo de un cuadro, son suficientes unas líneas y unos colores", puesto que ahora la propuesta consistía en ilustrar; es decir, en representar plásticamente lo que se relata en el texto.

Además de esta influencia, que podríamos calificar "de escuela" –que brilla con gran fuerza en las planchas "Vieja Claudia", "Melilla", "La mancebía de Burgos" y otras– sufre algunas meramente parciales, sólamente en algunos grabados, por ejemplo los titulados "La que dormía en el café", "Cora y Enriqueta", "Cartagena" y "Salutación lírica", cuyos esquemas manifiestan huellas estilísticas de algunos ilustradores del momento, como Viera Esparza, Emilio Ferrer o el mismo Salvador Bartolozzi. Pero estas pequeñas e inevitables influencias en una producción juvenil, caracterizada por esa lucha que va conformando la propia personalidad del artista, pierden importancia ante el conjunto de la obra, en la que brilla, a su pesar, una originalidad conceptual de los temas y de las soluciones al binomio luz/sombra totalmente originales. Originales son, y personalísimos, aciertos tan sensiblemente plásticos como el desnudo de "Bilbao", el arabesco de luz de "Málaga" o el inusitado tratamiento de "El niño de la mancebía", por citar algunos. Curiosamente, y esto constituye un detalle muy revelador, en ésta y en otras planchas, como "Los mendigos de los dokes" o en "El que mató al chaval", resalta el recurso que apuntamos más arriba, que rompe un poco el concepto técnico expresionista. Consiste en un rayado en blanco de la mancha negra, entrecruzado a veces, que proporciona una gradación que no es luz ni penumbra, sino más bien como una transición agrisada entre la luz y la sombra;



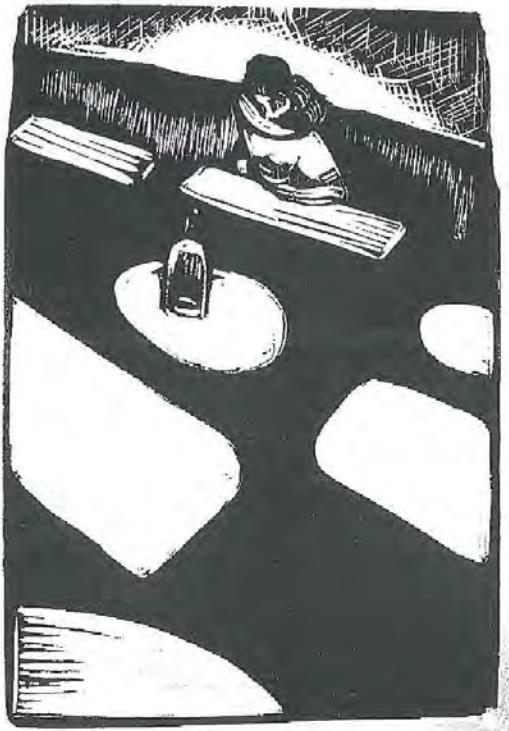
Hampa. *Melilla*,
Xilografía, 18 x 13 cm, 1923.



Hampa. *Cora y Enriqueta*,
Xilografía, 17,8 x 12,5 cm, 1923.



Hampa. *Salutación lírica*,
Xilografía, 17,8 x 12,5 cm, 1923.



Hampa. *La que dormía en el café*,
Xilografía, 17,8 x 12,5 cm, 1923.

es una especie de apetencia por dulcificar algo la crudeza óptica de estas escenas de burdel que nos relata el poeta en toda su triste crudeza, sí, pero también con una soterrada compasión; son, además, un avance, una premonición de las etéreas veladuras que caracterizarán la futura obra pictórica del artista.

De las xilogravías realizadas para Calleja, ilustrando el libro de poesías *Ternura* de Gabriela Mistral, se conservan un total de doce pruebas, correspondientes a siete planchas. Casi todas son *pruebas de estado*, considerando obras terminadas sólamente tres de ellas, las tituladas "Canciones de guerra", "El Angel de la Guarda" y "La danza". De ésta hay, además, tres impresiones por las que se puede seguir el proceso de su ejecución. No se conocen las características de la edición, ni más ejemplares de la misma, pero sí se conservan las cartas de Calleja a Cossío en las que trata de este encargo y en las que la editorial expresa sus satisfacción por la calidad obtenida. De esta época de sus primeras exposiciones son también, al parecer, las ilustraciones de tipo erótico citadas más arriba.

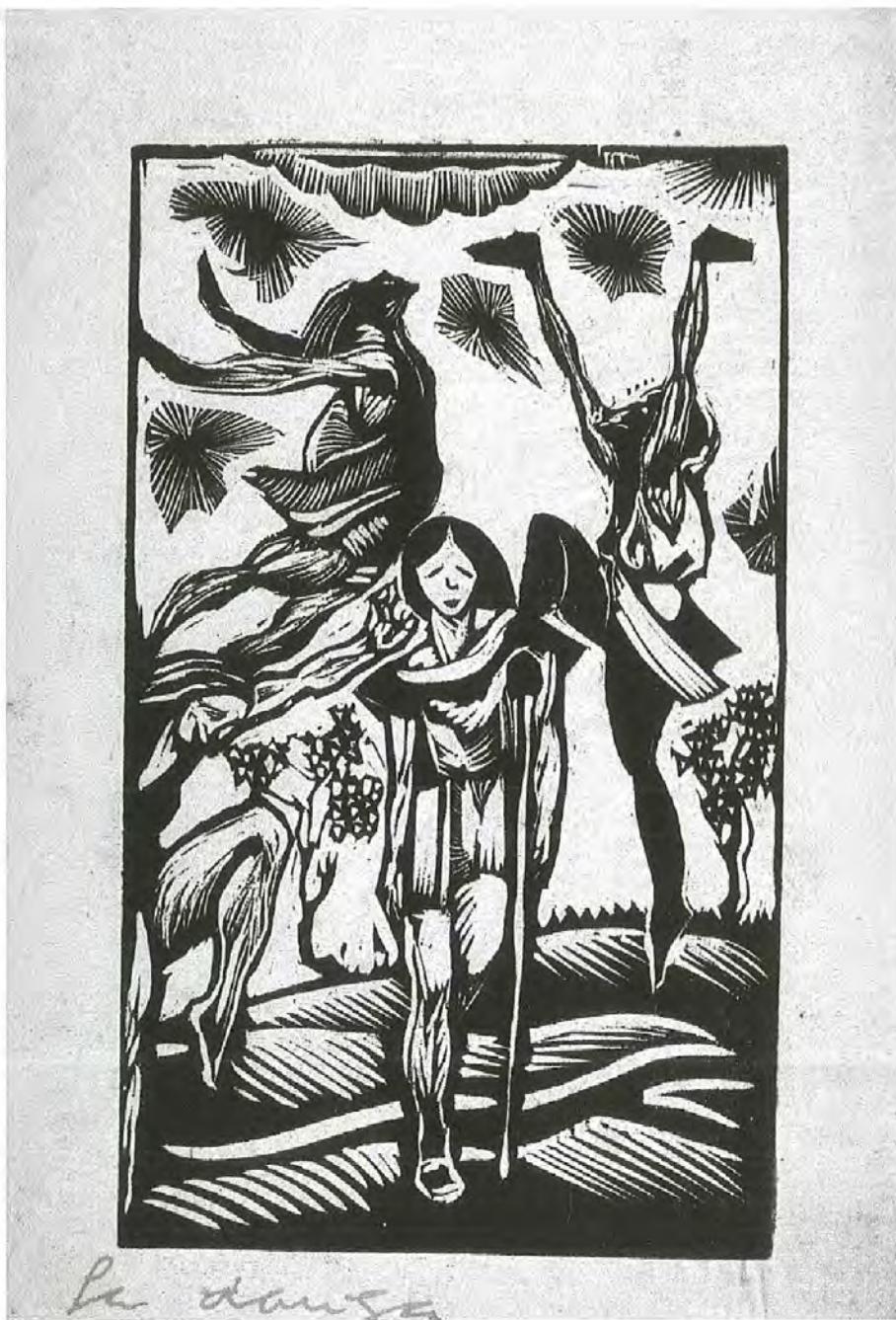


Pescadores.
Xilográfia, 12 x 11 cm, h. 1922.



Canciones de guerra

Canciones de guerra.
Xilografía, 13 x 8 cm, 1923.



La danza.
Xilografia, 13 x 8 cm, 1923.



El Ángel de la Guarda

El Ángel de la Guarda.
Xilografía, 13 x 8 cm, 1923.

El mismo año en que realiza los grabados para *Hampa*, viaja a París en compañía del escultor Alegre, quien le introduce en los ambientes artísticos de la ciudad.

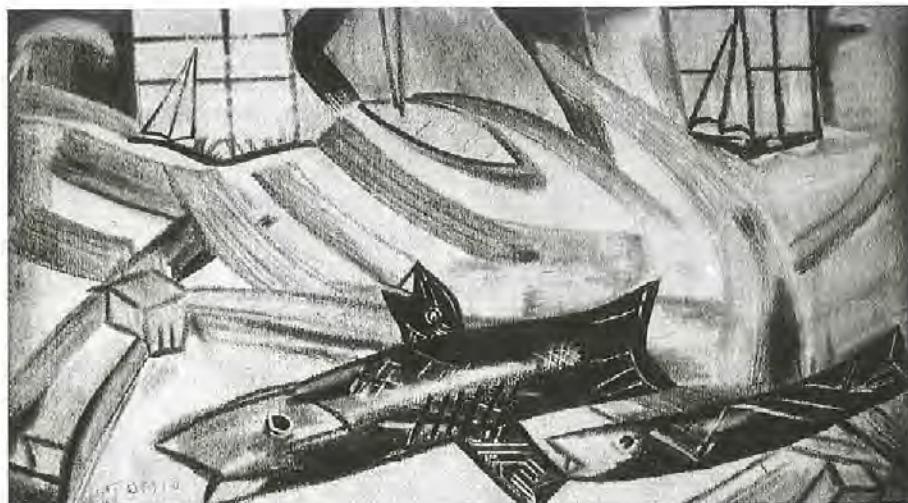
Indudablemente es ahora, en París, cuando abandona definitivamente la práctica del dibujo en cuanto procedimiento de expresión –como ya hemos visto– y no volverá a emplearlo con este concepto salvo en contadas ocasiones. Inmerso en la tarea de crearse un modo pictórico personal, prueba las distintas tendencias vigentes por aquellas fechas, lo que conlleva una dedicación total a la pintura y sus posibilidades, con exclusión de procesos que no le aporten un enriquecimiento inmediato. Así, va probando el *frotage*, el *collage*, la pintura matérica, el automatismo, el tachismo, procedimientos muy válidos dentro de las tendencias investigadoras del momento. No el dibujo considerado en sí mismo, sino solamente como construcción del cuadro.

Reflexionando sobre lo dicho hasta ahora, vemos claramente cómo este joven pintor, cuyas cualidades como dibujante han reconocido todos sus críticos, llega a una encrucijada en que juzga innecesaria, quizás perjudicial para su pintura, la práctica del dibujo.¹⁴ La producción de estos años parisinos carece de ejemplares dibujísticos conocidos, salvo un retrato de Gerardo Diego para *Alfar* del año 25 y tres ilustraciones para *Litoral*, de La Coruña, de 1926, dibujos que nos dan una idea de un Cossío evolucionado estilísticamente como dibujante en relación a lo presentado en sus exposiciones santanderinas. Hay también el encargo de ilustraciones xilográficas que apuntamos con anterioridad, sin constancia de que lo llevara a cabo. Y, por fin, un dibujo a lápiz, de peces, probable estudio para cuadros de este tema y fecha, y una litografía, de la que se conoce un ejemplar intervenido con *gouache*.¹⁵



¹⁴ Años adelante, en el artículo de su autoría "A propósito de Fernando Calderón", Santander, *Alerta*, 31 de octubre de 1948, dice: "El pintor debe pintar, porque el ejercicio hace el órgano. La forma pictórica no es la dibujística".

¹⁵ "Peces". Lápiz/papel. H. 1927. 18 x 32 cm. "Copas". Litografía/gouache. H. 1929. 18 x 21 cm.



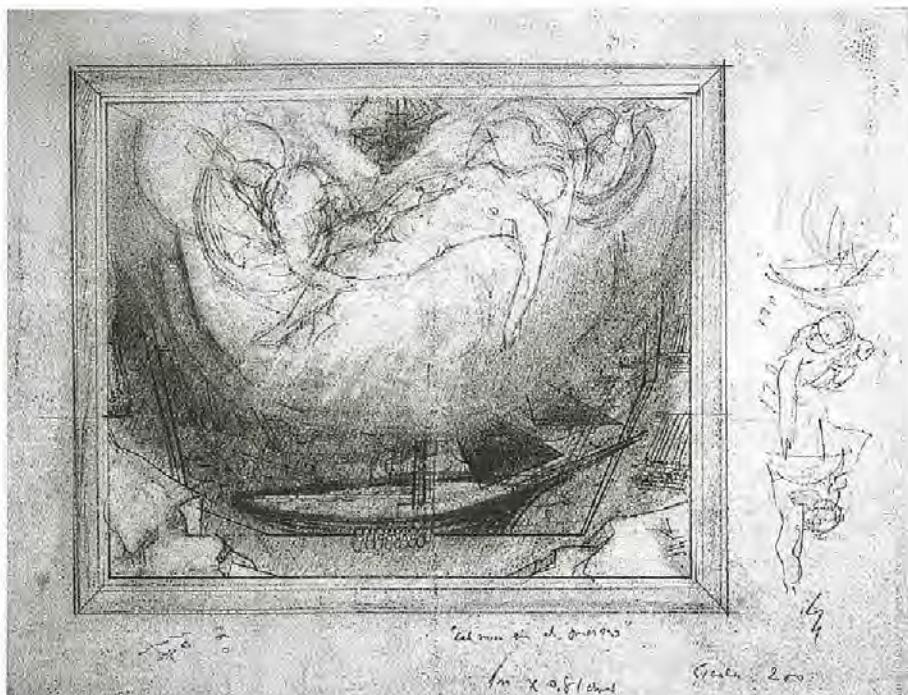
Naturaleza muerta.
Lápiz/papel, 18 x 32 cm, h. 1927.

A pesar de todo, rasgos dibujísticos forman parte de los cuadros de esta época, especialmente en los de 1927 al 29 y algunos de Saint Tropez, en los que el pincel acaba por caracterizar las formas con netos trazos sobre la materia trabajada con barridos de espátula. Incluso podemos pensar que los realizados a su vuelta a Santander¹⁶ tenían esa tónica, como nos atestigua uno de los pocos que se salvaron de la guerra civil, el "Barcas" de 1934, hoy propiedad del Senado, así como el extraordinario retrato de Evaristo Rodríguez de Bedia de 1935.

Pero en la reanudación de su quehacer pictórico después de la contienda española, el dibujo como tal va desapareciendo paulatinamente, incluso como planteo del cuadro, quedando la gestualidad matérica dueña y señora de su confección. No obstante, y por probables encargos de compromisos amistosos, realiza algunos estudios dibujísticos. Tal los bocetos de los decorados y figurines destinados al montaje de "La verdad sospechosa", comedia que se representó en Santander hacia 1939,¹⁷ o los dibujos previos para una pintura mural de 130 x 190 cm que tituló "Alma en el puerto", proyecto sin realizar, así como las ilustraciones a sendos artículos de Vicente Carredano y de Antonio Saura en *La Hora*, la viñeta para *Proel* o el perfil del recitador Pío Muriedas. Consideración aparte merecen los dibujos preparatorios para un retrato ecuestre del general Franco, que tampoco llevó a cabo. La serie consta de catorce apuntes del natural con aspectos parciales de la anatomía de un caballo, seguramente

¹⁶ "En 1931 seguía pintando para su marchante, y sólo en la libertad de Santander (El Sardinero, en cuyo Casino le prestaron una sala/estudio) se permitió sustraer el cuadro por mí elegido". Gerardo Diego, "Complementos", *Arriba*, Madrid, 12 de agosto de 1973.

¹⁷ Los bocetos comprendían cinco dibujos para el decorado y diez figurines para los personajes.



Alma en el puerto.
Lápiz plomo/papel, 24 x 31,5 cm, h.
1938

realizados en la finca de la Remonta de Santander perteneciente al 8.^o Depósito de Sementales; cuatro estudios parciales de figuras y cinco croquis del cuadro completo. Esta serie tiene el interés añadido de ilustrar sobre la falta de relación entre el pintor y el jefe del estado, del que solamente se conoce un retrato de mano de Cossío, encargo del Ayuntamiento de Torrelavega. También de esta época, 1946, el autorretrato a lápiz con dedicatoria a García Viñolas, de la exposición de Mapfre Vida "El autorretrato en España", pieza insólita en la producción del pintor.

Por otra parte parece indudable que el artista tendría que plantearse algunos de sus cuadros dibujísticamente. Así las dos pinturas murales de los Carmelitas de Madrid, para los que hizo dibujos previos, "dignos de Velázquez y de Claudio Coello" en palabras de Gaya Nuño, antes de pasar las figuras a los lienzos; los bocetos de decoración presentados en el concurso del Teatro Real o los necesarios trazados para realizar los retratos.¹⁸ Pero tenemos que esperar a su producción litográfica para poder considerar estas obras como obras de creación en sí mismas.¹⁹

Es en 1960 cuando comienza a practicar la litografía en el taller de Dimitri Papagueorgiu. Casi todas estas litografías realizadas por Cossío tienen más de mancha pictórica que de dibujo propiamente dicho, como era de esperar en un artista que prácticamente había deshecho la línea como medio de expresión. No obstante, creemos que esta insólita producción calcográfica debe ser incluida en la faceta dibujística del artista cántabro.

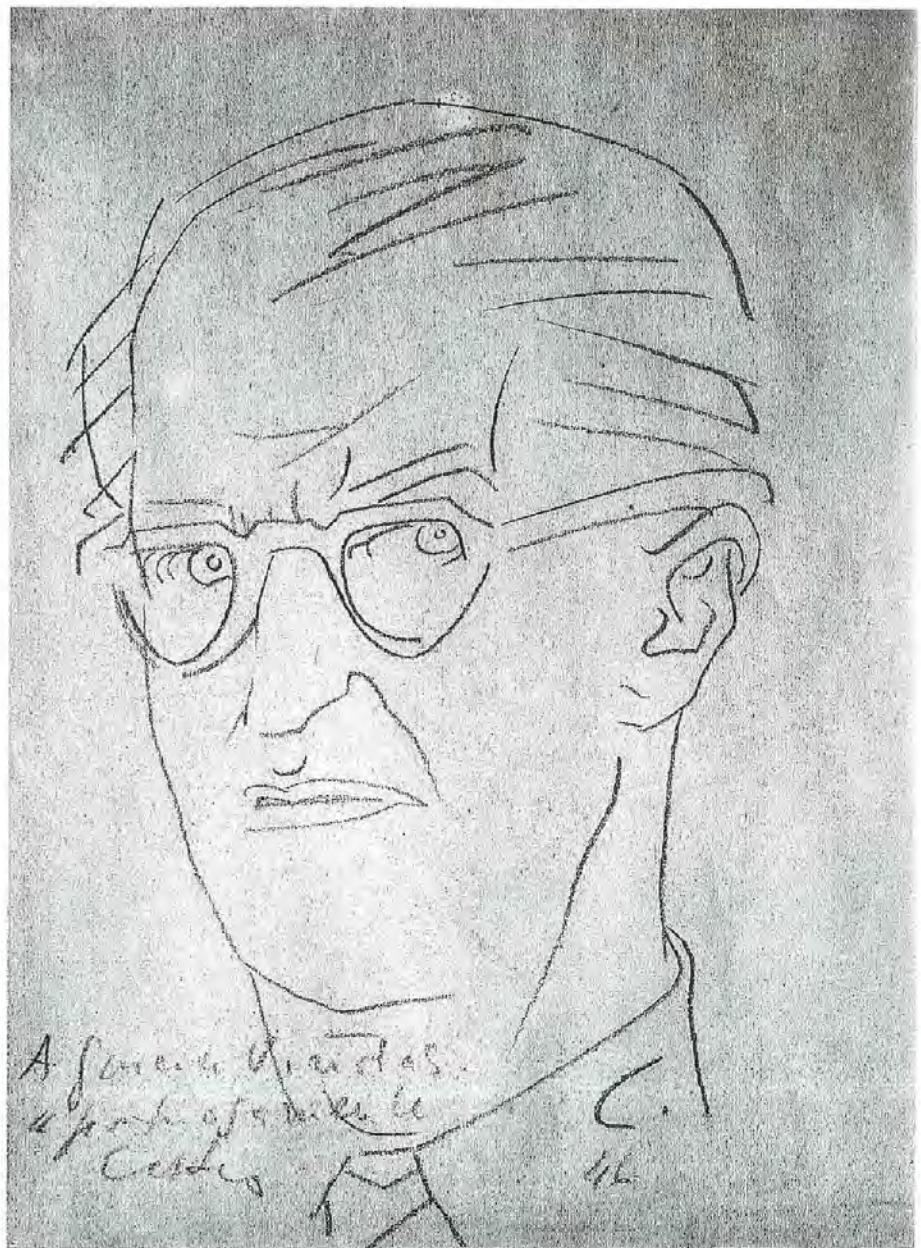
Según nos relata el propio Dimitri,²⁰ Cossío toma contacto con él a través del poeta Pepe Hierro, con motivo de haber emprendido la publicación de una colección de estampas originales de distintos pintores. "Puso muchos inconvenientes" –relata Dimitri–, pero "la primera lito le sorprendió con la transparencia de los colores que tanto le gustaban", lo que le llevó a "manejar más y más piedras, jugando como un niño, y luego las borraba". Todo esto corrobora la aptitud de Pancho por la rebusca de la mancha y el color como un juego, en detrimento de la línea, vía más cerebral, que le congelaba un poco la alegría gestual de su proceder. Y por qué, remacha Dimitri, "Pancho, si no estaba a gusto, no hacía nada para nadie, ni para él mismo". Es decir, no hacía lo que no le divertía.

Pasemos a analizar estas litografías. En primer lugar, vemos que están fechadas en dos grupos: las realizadas en 1960 y las de 1964. Las del primer grupo se caracterizan por una técnica más dibujística que las del segundo. De entre ellas, las tituladas "Bodegón con pipa" y "Naturaleza muerta con frutas" están conseguidas casi exclusivamente con lápiz litográfico, poca mancha y alguna reserva para lograr blancos. En "Marina"

¹⁸ Consideramos también bocetos el pequeño apunte a lápiz de marineros de 1922 y el dibujo a tiza "Maternidad" de los años sesenta.

¹⁹ Como antecedente citaremos las dos zincografías para el libro *Obra poética* de Julio Maruri, Santander, Hnos. Bedia, 1957. Tiradas en la Imprenta Vda. de Fons.

²⁰ Carta a Angel de la Hoz de 14 de marzo de 1994.



Autorretrato

Lápiz/papel, 31 x 23 cm, 1946.

Dedicatoria:

«A García Viñolas afectuosamente».

Reproducción: Oronaz.

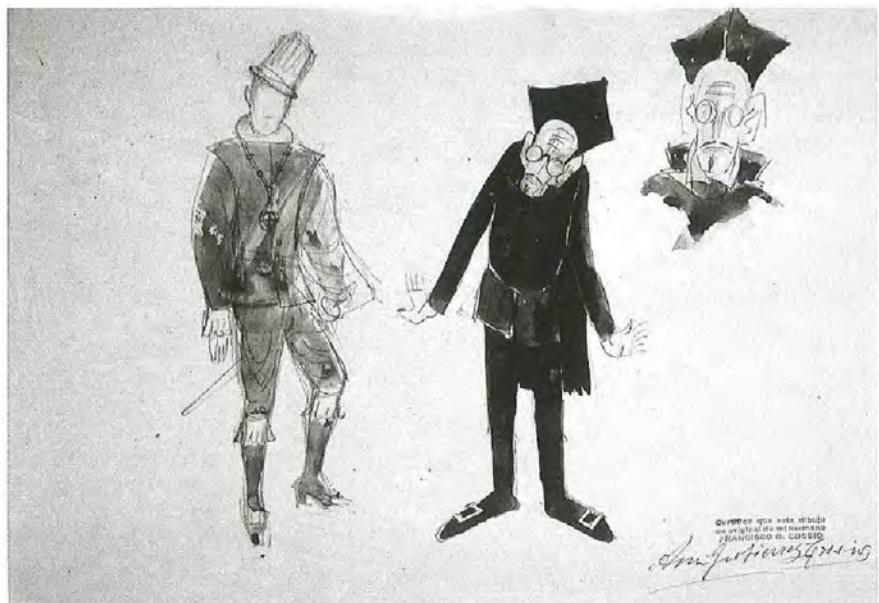
Pancho ha ensayado una técnica de rascado sobre aplicaciones de lápiz y tinta, así como en dos "Composiciones abstractas". Las tiradas de estas litografías, más bien ensayos, son muy cortas: entre tres y cinco ejemplares. Las realizadas en 1964 son obras más cuidadas, con ejecución a varias tintas. En todas ellas se aprovecha la tirada múltiple para superponer colores, buscando la sensación de veladuras. También en estas piedras se prueban diversos efectos, como el rascado, la reserva o el barrido. Así, en una de las "Marinas", en otra de las "Naturalezas muertas con cuchillo" y en "Naturaleza muerta con pera".

Con esto, llegamos al final de este sucinto estudio sobre Cossío dibujante. Como hemos podido constatar, la obra que deja en este campo del dibujo es muy corta y de relativo interés en relación con su producción pictórica. El era indudablemente el artista de la sensualidad matérica, de la rica elaboración, del refinado color, del juego de los bellos encuentros, de la exaltación de las calidades, de la suculenta cocina pictórica. Y creamos, y esperamos haberlo demostrado, que este *dibujante que no fue*, no lo fue, no lo quiso ser, por propia renuncia, por una búsqueda en plena libertad de acción y sin ataduras, de la exaltación gestual de la materia y el color, logros que le han situado en un lugar privilegiado en la historia del arte.

A. H. F-B.



Bodegón con cuchillo.
Litografía, 35 x 50 cm,
6 ejemplares.



Figurines para
“La verdad sospechosa”.
Lápiz y acuarela/papel, 21,5 x 31 cm,
h. 1939.



Del balón a la pantalla

Cuando Pancho Cossío declaró haber sido un mal estudiante,¹ no se refería a sus incursiones en el campo de la pintura y del dibujo en su edad temprana. Como se ha expuesto anteriormente, fue lo único por lo que sintió auténtica vocación. Alternó estas actividades con los diversos juegos de temporada, al igual que el resto de los niños. Sus primeros años coinciden con la aparición en Santander del fútbol y del cinematógrafo, a los que se entregó con pasión, a pesar de no reunir condiciones físicas para ello. El 11 de agosto de 1902, según dice Fermín Sánchez,² se celebró el primer partido juvenil de fútbol en los campos de la Albericia de Santander, que terminó con un empate a dos y se jugó con nueve jugadores en cada equipo y sin árbitro. El nuevo deporte se puso de moda y se utilizó en los primeros momentos la terminología de origen: *foot-ball, referee, sport, goal-keeper*, etc. Sólo más tarde la prensa comienza a españolar los nombres y a emplear el vocablo "balompié". Resulta curioso que en uno de los equipos aparezca reseñado un Francisco Cossío, cuando el pintor sólo tenía por entonces ocho años. Este equipo se llamó después "Cantabria Foot -Ball Club"; su vestuario consistía en pantalón y camisetas blancos y fajín blanco y rojo, como los colores de la matrícula marítima de Santander, que eran también los de la bandera de la provincia. Un segundo partido se jugó el día 1 de septiembre, ya con once jugadores; en uno de los equipos, cuyos componentes llevaban un lazo azul en la manga, figuraba también el citado Francisco Cossío.³

Es posible que presenciara numerosos encuentros infantiles, ya que cuando la familia vino a vivir a Santander en 1909 y él tiene entonces quince años, abundaban equipos formados por estudiantes del Instituto de Bachillerato o de Comercio, con nombres como "La Tierruca", "La Plazuela", "La Recreativa", etc. El fútbol prendió enseguida entre la juventud santanderina y los hijos de la clase burguesa comenzaron a practicar este deporte. Parte de los que formaban el equipo del "Strong Sports Club", que quedó campeón provincial en 1913, conocía el juego por haber estudiado en el extranjero. "Mi equipo -le declaró Pancho a Marino Gómez Santos- era casi infantil y era además Real. Acaso el primer Real equipo infantil".⁴ Cossío contó cómo un día se acercaron al Palacio de La Magdalena y se entrevistaron con el Rey, al que comunicaron su deseo de que así fuera y

¹ José Montero, "Visita de estudios", *ABC*, 2 de diciembre de 1961.

² Fermín Sánchez González, *Archivo Deportivo de Santander*, t. 2, Santander, 1948.

³ "Las carreras de caballos", *El Cantábrico*, 2 de septiembre de 1902, p. 1.

⁴ "Pancho Cossío cuenta su vida" (III), *Alerta*, Santander 10 de diciembre de 1959.

solicitaron la autorización: "Y el rey, muy impuesto de su trascendental acto, nos otorgó, sin más dilaciones, el título Real".⁵ Desde entonces persistió en él una gran afición por el fútbol.⁶ Su nombre aparece entre los fundadores del Real Racing de Santander, que pasó después a llamarse Real Santander.

El "Racing" se presentó en su primer partido el 23 de febrero de 1913. Cossío tiene 19 años y va a formar parte de la junta directiva, que en un principio se reunía, por no tener domicilio social, en los bancos de la Plazuela de Pombo, frente a la droguería de Zubieta. Se conserva el acta de constitución de la Sociedad "Santander Racing Club", donde figura como Tesorero.

En 1913 se proyectó la creación de una Federación de clubs de fútbol en España y con este objeto se reunieron los delegados de las diferentes provincias en Madrid. Se aprobaron entonces los Estatutos y Santander quedó incluida en la segunda región con Asturias, León y Palencia. En este mismo año de constitución del Racing, el fútbol, igual que el cine, gozaba ya de gran popularidad y asistía un abundante público, incluso de mujeres. Una muestra de la afición que sintió Pancho por el deporte son los tres dibujos suyos que se conservan, uno de una elegante señora presenciando un encuentro en el campo y otros dos de jugadores. La cojera debió de influir ya de joven en su carácter, al sentirse diferente o, al menos, mermado para ciertas actividades, algunas importantes a su edad, como eran el baile, el fútbol o el ciclismo.

Allí en la Albericia, donde se jugaban los partidos, tenía el aviador Juan Pombo, en un hangar, un monoplano con el que realizó sus primeras pruebas en Santander. El 30 de mayo este piloto, que había recibido el título en la Escuela de Pau, sobrevoló la ciudad. Pancho, como el resto de los santanderinos, presenció el paso del monoplano por encima de Peña Cabarga. Pero la auténtica proeza de este aviador, acompañado de Enrique Bolado, fue el vuelo Santander-Madrid. Ya para entonces el automovilismo tenía también numerosos partidarios y cerca de su casa estaba el Garaje de M. Sancho, representante de la marca Renault, que alquilaba vehículos. Otro tanto ocurría con el ciclismo, ya practicado en diferentes pruebas en 1903, así como el Basse-Ball en el Velódromo de La Magdalena. En 1915 aparece el semanario deportivo *Sport Montañés*, con noticias e información sobre la gran prueba "Vuelta de Santander".

Un joven podía elegir entonces, en sus ratos libres, entre presenciar la entrada en el puerto de los grandes vapores que hacían el tornavíaje con pasajeros desde Veracruz o La Habana, escuchar la banda de música en el Paseo Pereda o acudir a alguna conferencia en el Ateneo. Pero en

⁵ Tico Medina, "Pancho Cossío se sienta en la silla eléctrica", *Pueblo*, 26 de mayo de 1961.

⁶ Gerardo Diego, "Y otro viejo Pancho", *Alerta*, 14 de agosto de 1946.

S.R.C.



Componentes del primitivo Santander Racing Club en 1913. De izda. a dcha.: Pancho Cossío, Yruretagoyena, Sánchez Losada, Breñosa, Ojembarrena, Zubizarreta. En el suelo: Flórez-Estrada y Zubieta.

el verano se podía ir a los toros y acudir a las playas. A Pilar Ivars le confesó, años después, que, aunque era aficionado a la fiesta taurina, no le reconocía ningún valor pictórico; que había estado presente en la Corrida Monstruo de 1913 y cómo presenció horrorizado la terrible cogida de Vicente Pastor en la plaza de toros de Santander. Sus diestros favoritos eran Machaco y el Bomba.⁷

Durante el estío, la ciudad cobraba una nueva vida después del letargo invernal en el que la lluvia obligaba a frecuentar las tertulias o a asistir en algún cine a la proyección de cortos sencillos. La casa Pathé filmó la película *Visita del Rey a París*, que se proyectó en el Salón Pradera el 18 de mayo de 1913. Pero la gran película de la temporada, estrenada al mes siguiente en esta misma sala, fue *Quo Vadis?*, vista por un numeroso público. *La Atalaya* insertaba, el 13 de junio de 1913, un grabado de propaganda con la escena de la conversión al cristianismo de Ligia y Vinicio.⁸

Para una persona de hábitos sedentarios como Pancho, el cine vino a ser su mejor entretenimiento, lo que le permitió ver las principales películas que se proyectaban en el Café Cántabro, en el Salón Pradera o en el Pabellón Narbón. En 1913 se estrenaron, por ejemplo, *En las gradas del trono*, *Flor de amor y flor de muerto*, *El contrabandista enmascarado* o películas en tres jornadas, como *Luz apagada*, dada a conocer el 15 de mayo. En estos momentos, el cine se hace popular y vence al teatro. Algunas salas ofrecían la entrada gratis a las mujeres que acudieran, a partir de las nueve, con compañía masculina. Recuerda Manuel de la Escalera⁹ la asistencia de familias enteras a presenciar aquellas películas donde, en un principio, vieron escenarios santanderinos. Así ocurrió con las cintas *Los nuevos reclutas del Regimiento Valencia*, *Salida de misa de doce*, de *Santa Lucía* o la titulada *La alta sociedad santanderina en los campos de sport*, estrenadas en el mes de marzo. En el verano se proyectaron *Rosa Bell, la detective* (en dos partes) y *La viuda alegre*.

El cine sonoro fue uno de los adelantos que vió Pancho durante su estancia en París. Significó un avance revolucionario que necesariamente suscitó su curiosidad. El estreno se produjo en 1926 con la película *Don Juan*, de Alan Crosland y, al año siguiente, con *Orgullo de raza* y *El cantante de jazz*, con discos sincronizados. A la vista del éxito obtenido, las productoras cinematográficas pusieron también sonido a diversas películas mudas. La industria norteamericana fue la primera en comercializar la nueva modalidad. Tras la incorporación de la banda sonora, se rodaron películas musicales, así *El Desfile del Amor* (1929) o *Broadway Melody* (1929). El nuevo sistema transformó el cine y, en tanto

⁷ Pilar Ivars, "Aficionado de categoría y con solera", *Ruedo*, 1 de agosto de 1946.

⁸ *La Atalaya*, Santander, 15 de junio de 1913

⁹ Manuel de la Escalera, *Cuando el cine rompió a hablar*, Edición, introducción y notas de J. R. Saiz Viadero. Diseño, maqueta e ilustraciones de Manuel Calvo, Santander, Ed. Tantín, 1991. Ver también de Benito Madariaga, "El cine en Pérez Galdós", *Historias de Cantabria*, n.º 4, Santander, 1992, pp. 40-56.

elevó a determinados artistas, otros quedaron marginados al ser restos de una técnica antigua. Sin embargo, ¡cuánta nostalgia dejaron aquellos filmes en los que todo lo decía la imagen! Algunos directores soviéticos, como Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov protestaron por la utilización del sonoro, que les parecía sofisticado y contrario al arte, y suscribieron en 1928 un manifiesto.

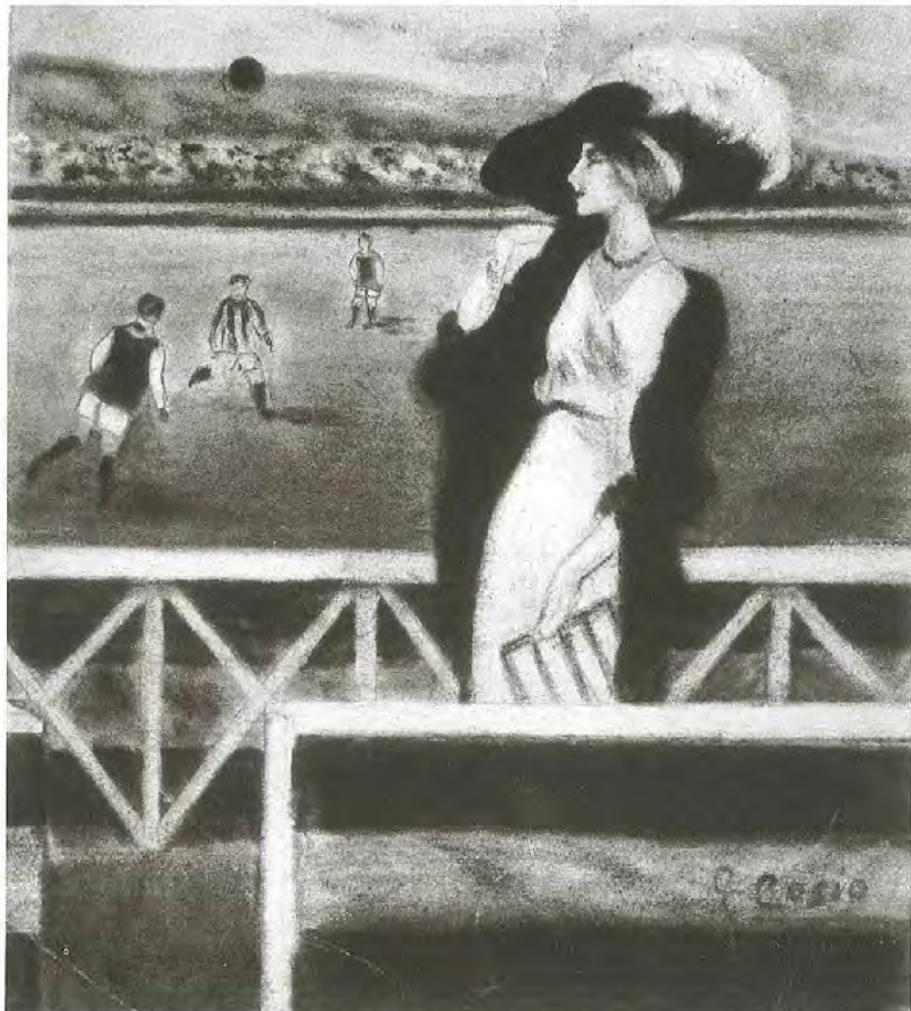
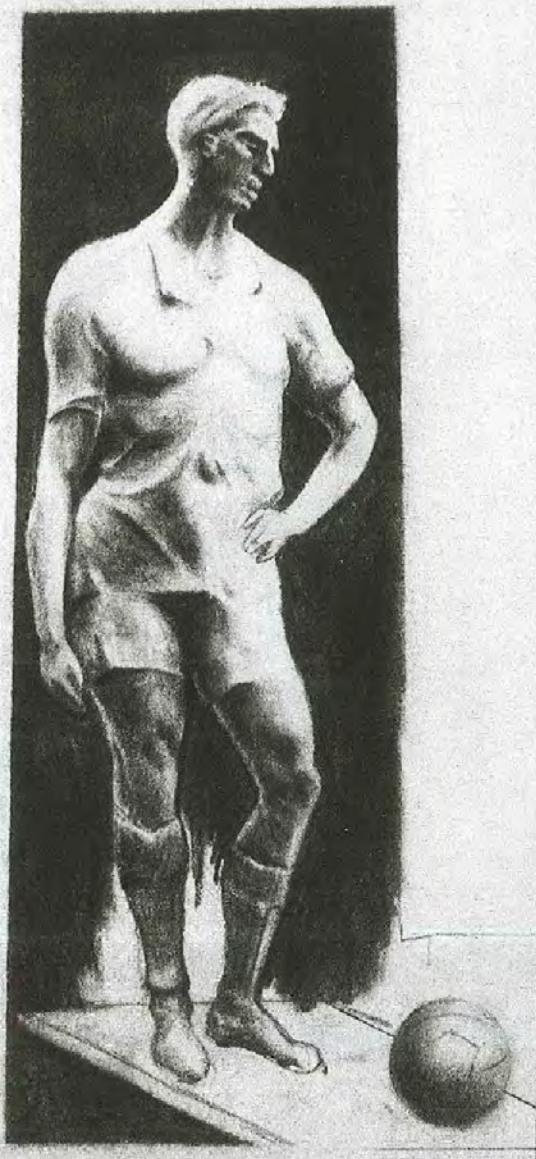
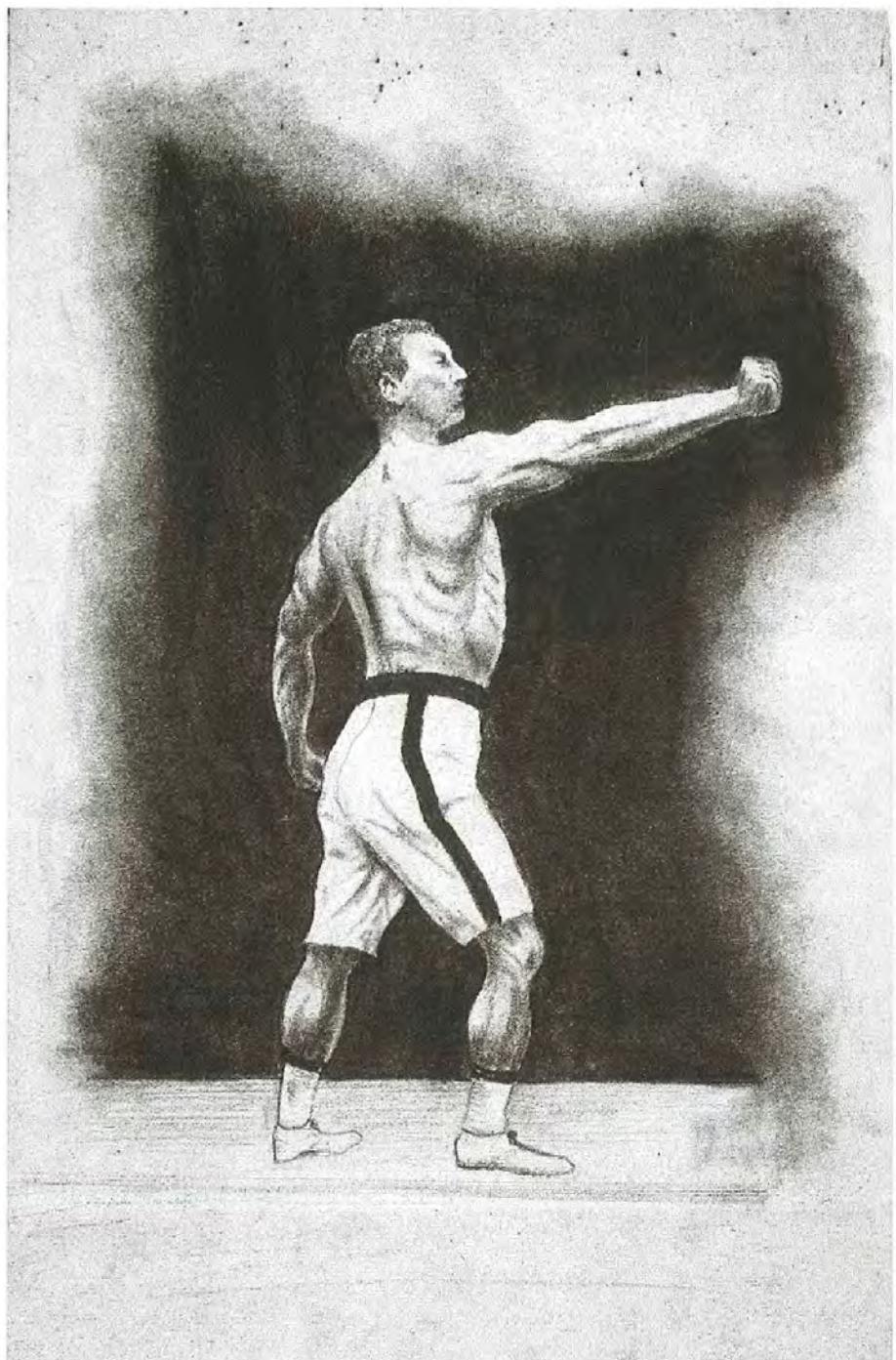


Ilustración.
Lápiz compuesto/papel, 18 x 16 cm,
h. 1910.



Futbolista. Copia, Lápiz
compuesto/papel, 31 x 18,5 cm, h.
1912.



Copia de lámina.
Lápiz compuesto/papel, 25 x 16,5 cm,
h. 1910.

En Santander la primera experiencia de cine sonoro tuvo lugar en la Sala Narbón en 1930 y al año siguiente en el Teatro Principal de Torrelavega. Tres años más tarde se instalaba en el Coliseo María Lisarda de aquella capital el primer equipo sonoro "Zeiss-Marconi", que proyectó el 26 de octubre la película *Soltero inocente*, en la que actuaba Maurice Chevalier. Dos días después se estrenó en color *Los crímenes del Museo de cera*, novedad que pudo apreciar el público santanderino.

El cine en sus comienzos fue, aparte de un entretenimiento, una forma de evasión al mundo de los sueños y de la fantasía. Con el tiempo el espectro emocional se fue abriendo y el público pudo elegir los filmes de acuerdo con sus gustos y temperamento, bien fueran de amor, de terror, de aventuras o cómicos. Los países productores intentaron también ofrecer una visión propagandística con fines comerciales o políticos presentando imágenes de progreso y bienestar o de sus gestas históricas. Estados Unidos y Rusia fueron los más destacados representantes de esta modalidad.

La Revolución soviética quería y necesitaba darse a conocer al mundo. De ello se encargaron, mediante el cine, algunos directores soviéticos. Sergei M. Eisenstein dirigió *El acorazado Potemkin* (1925), que asombró por ser un filme de masas con el que el público presenció la matanza de la escalinata de Odessa vivida durante la revolución de 1905. Vsevolod Pudovkin dirigió *La madre*, *El fin de San Petersburgo* y *El desertor*; Alexander Dovjenco, *La Tierra* y Dziga-Vertov, el filme sonoro *Enthousiasme*.¹⁰ Más tarde, Vladimir Petrov realizaría un cine de exaltación histórica con su película *Pedro el Grande*.

Norteamérica exportaba diferentes géneros al contar con mejores medios técnicos y más dinero. Las salas de España anuncianan como reclamo películas americanas y, a gusto del público, se vieron "westerns" o filmes de gansterismo. Nuestro país exportó un cine folklórico y costumbrista, de ambiente preferentemente andaluz, con películas como *Noche de Estreno* (1920), *Carceleras* (1922) o *Maruxa* (1923).

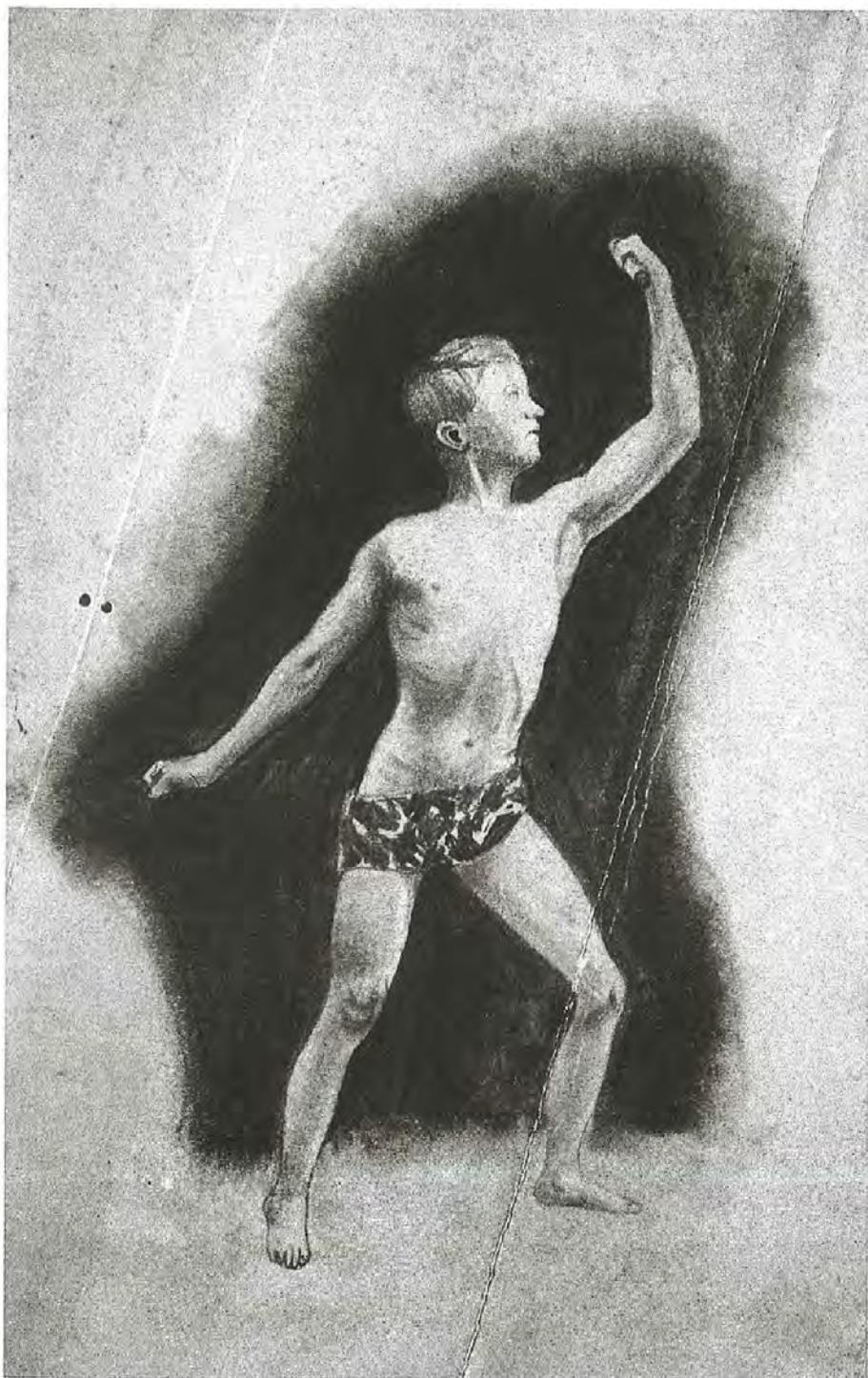
Pancho conoció en París a Eisenstein, el genial director que se había dejado fotografiar sentado indolentemente en el trono del zar durante el rodaje de *Octubre*, pero, como luego diremos, fue Luis Buñuel el que le introdujo en el mundo del cine e, incluso, recabó su colaboración para determinados papeles secundarios de sus películas.

A Cossío le divertía el género cómico basado en el absurdo, en situaciones jocosas o en el gesto gracioso. Los ojos, por ejemplo, de Max Linder valían por cualquier discurso. Max Linder en filmes cortos se propagó por todo el mundo. Con tal de hacer reír servía cualquier cosa. De aquí que estas películas desarrollaran escenas inverosímiles y peligrosas,



El acorazado Potemkin, secuencia de la escalinata de Odessa.

¹⁰ Bernard Brunius, "Films soviétiques", *Cahiers d'Art*, n.º 9-10, 1931, pp. 433-436.



Copia de lámina.
Lápiz compuesto/papel, 25 x 16 cm,
h. 1910.

o recogieran situaciones ridículas de la vida cotidiana. La exageración era uno de sus recursos: caídas, escenas arriesgadas sobre edificios, en grúas, etc. El actor cómico se convierte así en héroe e, incluso, es preferido en el amor. Cuando el protagonista se hallaba en peligro el público actuaba como cómplice suyo y aplaudía, cuando utilizando su talento o habilidad, se evadía en las situaciones conflictivas. La presentación de estos actores provocaba ya la risa por su rostro o su atuendo. Este era el caso de Chaplin con el sombrero, el bastón y los zapatos que le caracterizaban, o el de Harold Lloyd, cuya originalidad radicaba en sus gafas y en su aire despistado, lo que no le impedía salir indemne de los mayores peligros. A Buster Keaton, llamado "cara de palo" por su rostro imperturbable, la actuación en *El maquinista de la "General"* (1926) le dió fama mundial. En España se hizo popular con el nombre de "Pamplinas".

Cuando aparecen los dibujos animados, es de suponer que sintiera curiosidad por este género y así recordará, más tarde en un artículo, a su amigo el forzudo Popeye, creación de C.E. Segar, del que vió por los años treinta en París una película de piratas. Popeye representaba la fuerza y con su lata de espinacas dominaba físicamente a su contrincante, el robusto y feroz Bruto. Otro gracioso personaje era *Betty Boop*, especie de vampiresa de los dibujos animados, que se mostraba en la pantalla con sus ojos grandes, pestañas rizadas y los vestidos cortos enseñando la liga. La censura no le perdonó sus atrevimientos eróticos y a raíz de crearse la Production Code Administration, encargada de velar por la moral del cine, hubo que retocar la figura que en 1939 dejó de aparecer.¹¹

El público de los años veinte quería liberarse de la pesadilla dejada por las secuelas de la guerra y necesitaba gozar de la vida. El decenio de los años veinte fue verdaderamente revolucionario en todos los campos: científico, técnico, artístico y literario. La honda transformación llega hasta la mujer, que cambia sus antiguas costumbres, sus vestidos, el peinado, etc. y se incorpora, incluso, al deporte. Esta nueva forma de vida se apreciaba mucho más en una ciudad como París, donde la influencia de los movimientos culturales se hacía sentir entre los artistas y la clase adinerada, parte de ella formada por capitalistas americanos. La radio, el cine y los adelantos de la locomoción se convierten en uso común de la burguesía. Pancho, en esos años, contaba así a sus hermanas las impresiones de la marcha a Amsterdam: "Hemos hecho el viaje en un tren expres internacional; un tren de lujo, no se puede superar: 7 u 8 paradas, 10 horas de tiempo invertido".¹²

Una feliz circunstancia determinó su participación en el cine como actor. La primera película en la que actuó fue *Carmen* (1926), dirigida por Jacques Feyder. Ya al poco tiempo de su llegada a París se unió al

¹¹ "Recuerdos de un paseante. Mi amigo el forzudo", *Alerta*, 21 de noviembre de 1948, p. 6 y "Vampiresa asesinada por la censura", *Los comics en Hollywood*, de Javier Coma y Román Gubern, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, pp. 94-97.

¹² Tarjeta postal dirigida a sus hermanas desde el Victoria Hotel a su llegada en 1926 a Amsterdam.

grupo de artistas que, en torno a Luis Buñuel, se reunían en "La Rotonde" o en los sótanos de "Le Select". Santiago Ontañón¹³ refiere la capacidad de líder de Buñuel. En aquellos años de postguerra Montparnasse había sustituido a Montmartre como lugar frecuentado por la bohemia de artistas de cualquier tipo. Recuerda Buñuel que sólo de pintores había en París cuarenta y cinco mil. El grupo español de compañeros, con el que convivía Cossío, estaba formado principalmente por Ismael de la Serna, Castanyer, Francisco Bores, Joaquín Peinado, Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes, sin que se dieran ninguna denominación artística. Los sábados acudía a la tertulia que se formaba en "La Coupole" con asistencia de los santanderinos César Abín e Ismael Arce.¹⁴

Las relaciones entre Buñuel y Cossío fueron buenas hasta el estreno de *L'âge d'or*, tras del que Pancho le dirigió una carta "llena de insultos", según el director, que comenta: "Estuvimos distanciados una temporada, y después nos reconciliamos". En ella, el pintor le dijo que era un contrarrevolucionario y que la película era un filme burgués. En una entrevista que tuvieron luego ambos, Buñuel estuvo muy duro con él y le insultó, a su vez, en términos despectivos y amenazantes. Fue entonces cuando Cossío se lo contó a sus amigos Huidobro, Milicua y Castanyer y estos le enviaron cartas en el mismo tono. Afortunadamente, al no encontrarlos Buñuel en el "Dôme", donde se reunían, no llegaron a las manos. Sólo estaba en ese momento Gilberta, una mujer de la que había estado enamorado Pancho.¹⁵ Pero se advierte en sus *Memorias* una animadversión injusta hacia el pintor de Santander, de carácter político: "También veía a Cossío, bajito, cojo y tuerto, que miraba con cierta amargura a los hombres robustos y sanos. Después, llegó a ser jefe de centuria de Falange y alcanzó cierto renombre como pintor, antes de morir en Madrid".¹⁶ Es cierto que no solía ir, por ejemplo, a los bailes que organizaban los estudiantes de Bellas Artes en la Sala Wagram, pero frecuentó las tertulias y acudió a los cabarets, al cine y a las fiestas de carnaval de Montparnasse. "Estos recuerdos son los mejores de mi vida", le diría después a Marino Gómez Santos. Ontañón escribe que era Pancho un joven enamoradizo y sin mucho éxito con las mujeres. En esos años surgió un amor frustrado que le atormentó.

Buñuel contó con él para papeles secundarios y, así, actuó en *Un chien andalou* (1928), película de veinticuatro minutos dirigida y escrita en colaboración con Dalí, y en *L'âge d'or* (1930), de media hora, con guión también de ambos artistas, aunque la participación del último fue en este caso mínima, al quedar sólo de él algunas escenas. Manuel Angeles Ortiz decía al respecto: "En esa película intervino casi todo nuestro grupo

¹³ *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1988.

¹⁴ Juan Miermont, "El París de Pancho Cossío", *El Diario Montañés*, Santander, 30 de octubre 1984.

¹⁵ Luis Buñuel, *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 81. Ver también Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, pp. 153-54.

¹⁶ Ibídem, p. 81. Como puede verse las inexactitudes de Buñuel son patentes al ignorar los detalles de la vida política de Cossío e incluso su lugar de fallecimiento.



Grupo de rodaje de "L'âge d'or", en 1930. Arriba, en el centro, Buñuel; a la izquierda de pie, Max Ernst; en el centro, de pie, Pancho Cossío.



Secuencia de *L'Age d'or*, que provoca el escándalo y la ruptura con Buñuel



Escena de la película *L'Age d'or*, donde aparece Cossio con Max Ernst.

de pintores españoles".¹⁷ Participó en 1926 en la escenificación de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, obra musical inspirada en *El Quijote*. Buñuel añade: "Por supuesto, di los papeles –mudos– de los cuatro personajes a amigos míos. Peinado hacia de posadero y mi primo, Rafael Saura, de don Quijote. También figuraba en el reparto Cossío, otro pintor" (p. 87). Lo que no dice es que hizo de Sancho Panza. Años más tarde, le contaba Cossío a Gómez Santos¹⁸ la grata impresión que le produjeron la ciudad y el puerto de Amsterdam, cuando estuvo allí con este motivo, debido al alto nivel de vida, que se advertía en las gentes, en su próspero comercio y en el cuidado y belleza de las casas, bien pintadas y limpias como el resto urbano. Actuó aquel día una orquesta de noventa profesores bajo la dirección de Josef Willem Mengelberg (1871-1951) y el espectáculo, al que concurrieron las autoridades, resultó un éxito completo, que perduró en su recuerdo.

No tuvo esta misma acogida la proyección de *L'âge d'or*, que se rodó en los estudios "Billancourt" y fue una de las primeras películas sonoras que se hicieron en Francia, actualmente restaurada. Se estrenó, igual que *Un chien andalou*, en el "Studio 28". Su productor fue el vizconde Charles de Noailles, a quien la película ocasionó múltiples disgustos por considerarse irreligiosa y blasfema. Su proyección promovió tal escándalo que fue atacada por la prensa de derechas y por grupos radicales, y quedó confinada en cine-clubs o en salas privadas. Dalí lo cuenta así: "Los camelots du roi, a tiros de revólver disparados contra el techo, y con bombas fétidas, hicieron evacuar a los espectadores; luego arrojaron botellas de tinta contra la pantalla; rompieron todas las vitrinas de la exposición de libros surrealistas y rasgaron mis telas expuestas en el vestíbulo del cine. Fue una velada memorable y lamentable. La prefectura de policía, sostenida por un sector de la prensa, prohibió la proyección".¹⁹

Curiosamente, tampoco pudo proyectarse en España en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, con motivo de la Exposición Surrealista de mayo de 1935, debido igualmente a la presión de la derecha y no pudo verse hasta el año siguiente con el triunfo del Frente Popular.²⁰ Esta misma prohibición existió en los primeros años de la República española para *El acorazado Potemkin*, proyectada en Santander el 14 de marzo de 1936 en el Cine-Club Proletario, fundado por Manuel de la Escalera Narezo, que dio a conocer el año anterior también una película de propaganda, *El gran experimento*, donde se recogían aspectos de la vida diaria en la URSS.²¹ En este mismo periodo, Falange Española exhibió en el Cine-Club SEU, en febrero de 1935, los documentales italianos *Vigías del mar* y *Tierras redimidas*, así como la cinta de Forzano *Camisa negra*, de

¹⁷ Antonina Rodrigo, *Memorias de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza Janés, 1984, p. 257.

¹⁸ M. Gómez Santos, ob. cit., IV, *Alerta*, 11 de diciembre de 1959.

¹⁹ Salvador Dalí y André Parinaud, *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1975, pp. 156-157.

²⁰ J. Bécarud y E. López Campillo, *Los intelectuales españoles y la II República*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1978, pp. 104-105.

²¹ "Cine proletario", *La Región*, 3 de marzo 1936; "El acorazado Potemkin", *La Región*, 11 y 13 de marzo de 1936; "Nuestro cinema", "El Gran experimento", *La Región*, 14 de diciembre de 1935, p. 2. Se proyectó el 14 de diciembre de 1935.

la que decía el semanario *Hasz*: "Como película de propaganda no tiene nada que envidiar, en realización, a las películas rusas".²²

A Tico Medina le confesó Pancho en 1956 que, en su etapa parisina, el cine llegó a interesarle bastante e, incluso, le aseguró que de no ser un artista plástico "quizá hubiera jugado una baza relativamente importante en el cine europeo".²³

Ya de regreso a España, el pintor intenta realizar cortos de cine de tema folklórico y regionalista. Le animaron a dar este paso su experiencia de actor y ciertos conocimientos cinematográficos adquiridos como aficionado y amigo que fue de Buñuel. La prensa de Santander se refería en 1932 a sus ensayos de cine con estas palabras: "No dudamos del éxito de Cossío en esta modalidad del arte que va a emprender, pues en París, cerca de René Clair, de Renoir y de Castaño ha adquirido los conocimientos técnicos necesarios".²⁴

Quiso entrenarse primero con un documental que pensaba titular *La Montaña*. En los años anteriores a la guerra civil estuvo de moda la escenificación teatral de cuadros rurales de los que ofrecieron una muestra Concha Espina, Hermilio Alcalde del Río y Manuel Llano.²⁵ De este proyecto de Pancho Cossío se conservan dos guiones. En uno, escrito a mano, figura un cálculo aproximado de los costos, unas 71.180 pts., cantidad necesaria para cubrir los gastos del material sensible, del operador, del estudio y de las figuraciones. Ofrece, además, el argumento, un esquema del guión, planos, rótulos, etc. Se trata de un guión ingenuo, muy de la época, en el que sobresalen aspectos locales y religiosos (panorámicas de Santander, iglesias y Vírgenes) con interpretación de canciones regionales, como "Marinerito ¿por qué no has venido?".

En el segundo guión, Pancho expresa su idea del documental con unos escenarios de tierra (Cabuérniga) y de mar (Santander). Al ser un guión de cine regionalista, de exaltación a la Montaña, introduce escenas costumbristas y folklóricas, como una partida de bolos, la bajada de la cabaña ganadera de los puertos, una romería, el baile y las pandereteras, etc. y, en panorámica, paisaje de nubes, picos montañosos y valle con casas. En la segunda parte, el documental pasa a un escenario marinero con una galerna y planos de la costa, una trainera en peligro y luego una procesión de pescadores descalzos llevando a hombros una "barquía" de ofrenda a la Virgen del Carmen: "El desfile lo presentaremos por mar y por tierra siendo empleados todos los medios de transporte lo mismo por mar que por tierra. En el embarque por mar se efectuará una metamorfosis de romeros en marineros" (p. 2).²⁶ Aparece también una escena de pesca y vistas de Santander: las escalerillas de la catedral, el pórtico de Santa

²² *Hasz*, nº 1, Madrid, 26 de marzo de 1935, p. 2.

²³ Tico Medina, "Pancho Cossío, el pintor sin paleta", *Careta*, nº 98, Madrid, 16 de febrero de 1956, pp. 27-29.

²⁴ Eduardo Llosent y Marañón, "El arte en el taller. Pancho Cossío", *Revista*, nº 50, Barcelona, 26 de marzo al 1 de abril de 1953, p. 8 y *La voz de Cantabria*, 2 de agosto de 1932.

²⁵ Concha Espina, Hermilio Alcalde del Río y Manuel Llano son los representantes más destacados a principio de este siglo del teatro regional cántabro. Ver de Benito Madariaga, "El teatro costumbrista inédito de Hermilio Alcalde del Río", *Publicaciones del Inst. de Etnografía y Folklore*, vol. III (1971), pp. 19-58.

²⁶ De *La Montaña* existen dos cuadernos en tamaño cuartilla. Uno, manuscrito a tinta, de 39 págs., y otro de 11, a máquina, titulado: "Santander S.A. presenta *La Montaña*. Es un film Metro Nelson Ufa". Colección Caja Cantabria.

Lucía, Cabo Menor y Cabo Mayor, el Palacio de La Magdalena, San Roque y la playa, donde un barquillero está rodeado de niños.

En definitiva, Pancho quiere llevar a la pantalla aquellos elementos de Cantabria que conocía bien y conformaron su niñez en Cabuérniga y luego su juventud en Santander. Fiel a sus aficiones era lógico que apareciera el mar e, incluso, el campo de fútbol de Santander en el momento de meter un gol un jugador.

Quizá pensó que, ampliando el tema, se podía hacer un corto y aprovechando, en parte, la idea anterior, se propuso realizar también el filme sonoro *Norte*, con música que reforzara la idea central.²⁷ Dice al respecto, que escogió un tema campestre, no rústico, por estimar que era más universal, plásticamente más espectacular y económicamente más viable. Pancho estudió todo lo referente al sonoro, ya que opinaba que nuestro idioma era el menos apropiado para el *écran*, por sonar la voz de una manera explosiva y tener una excesiva potencia. Por esta razón quería elegir actores con una dicción matizada y rica en sonidos de tono medio y evitar así los peligros mencionados. “La fotografía –advierte en sus notas– será realista, sin efectos y de una gran fuerza” (p. 4).

En el cuaderno de este último proyecto, verdadero guión técnico, apunta los diferentes planos, maquetas, exteriores, decorados, etc; refiere aquí la indumentaria de los personajes, los avances de la cámara, el uso del *travelling*, la iluminación, etc. Contiene, además, un índice gráfico con planos y dibujos suyos e, incluso, un cuadro de cronometraje. En otro cuaderno sobre este filme, de trece páginas escritas a lápiz, en forma de borrador, Cossío expresa, con respecto al objetivo que se proponía: “Es un tema de abolengo clásico. Es además el estudio de una traslación del campo a la ciudad”.

Veamos cómo refiere el argumento en uno de estos apuntes, redactado a vuelta pluma:

“Se quiere cantar el poema del mar y la montaña: el poema de Santander. En las alturas una cabaña de pastores, y en ella, tres generaciones. El abuelo que es la montaña, es la intransigencia montañesa con respecto al mar. Para él el pastoreo es lo sagrado, lo digno, y el mar es la aventura, es el enemigo. El hijo sigue la tradición. En sus años mozos bajó a la costa, cruzó el mar y luchó en Cuba; pero volvió a la Montaña. Allí casó y allí tuvo a Jacinto, que es el último retoño de los riscos. Jacinto marcha a ser soldado y el padre y, sobre todo el abuelo, temen que la costa se quede con él. No ven en su mente arraigada como en ellos, la tesis montañesa. Lo ven más propicio a dejarse cautivar por el mar. Sin embargo, es necesario partir y por aumentar el interés a su regreso, el padre y el abuelo mezclan a Rosa, pastora en las cumbres también; pero Jacinto, que es el nieto, se marcha y aunque vuelve después de cumplido el servicio, ya viene envenenado por el virus de las tierras bajas.

Hay fiesta en el pueblo, en un pueblo de la Montaña, y Jacinto va a ir a bailar, y Jacinto arranca montaña a bajo, mientras el padre y el abuelo tienen presagios

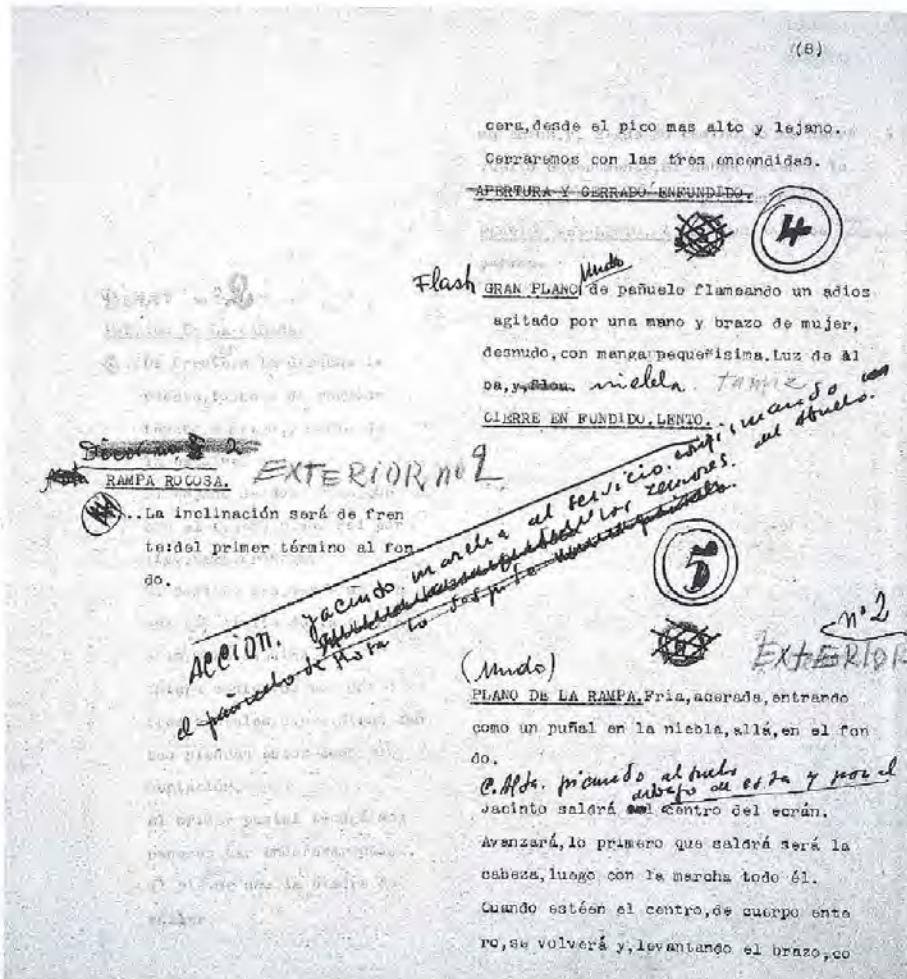
²⁷ De este proyecto cinematográfico se conservan un cuaderno escrito a lápiz de 12 páginas, otro escrito a máquina, tamaño holandesa, y un tercero, escrito también a máquina, verdadero guion técnico. Colección Caja Cantabria.

de abandono arrancándose (sic) a la sierra con dolor. Jacinto marcha alegre e iluminado sin notar como todo el monte trata de retenerle.

Hay fiesta en el pueblo. Bailan los mozos y las mozas se pasean cogidas del talle. Hay una moza que pasea sola entre recelos[,] admiraciones. Es Marina, la pescadora, es la playa, es el mar. Su padre [,] el viejo Galeote, vive junto a la escollera. Para él no hay más mundo que el mar. Para él las montañas solo sirven para criar mástiles. Y Marina y Jacinto pasean juntos, y Jacinto no quiere ni puede resistirse a esa llamada de la costa y Marina lo coge y lo viste de marinero y lo lanza a la mar en la barca de su padre. Hay amor y hay boda. El mar tiene un hombre más, hombre que al principio es torpe con el remo; pero que tiene una voluntad que le hará triunfar de su torpeza. Y viene un día de galerna en el que los marineros no quieren salir y su patrón se esfuerza en vano en pedir un equipo para lanzarse a la mar y es solo Jacinto, el hombre de la montaña, el que se ofrece a ir. Su ejemplo hace que se reuna el equipo y la trainera se lanza a las olas de la galerna. Espera e inquietud. Luces, campanas, rezos, angustia. Por fin viene la barca, pero falta un hombre. Es Jacinto, pero Jacinto vuelve nadando y Marina se da cuenta de lo que estaba a punto de perder. Ni el mar, ni la montaña. El destino de los hombres es la ciudad y a la ciudad van Jacinto y Marina a mezclarse con la masa urbana [,] a desaparecer entre la muchedumbre de las calles" (pp. 1-2).²⁸

²⁸ *Norte. Escenario de Concha Espina. Realización de Cossío.*

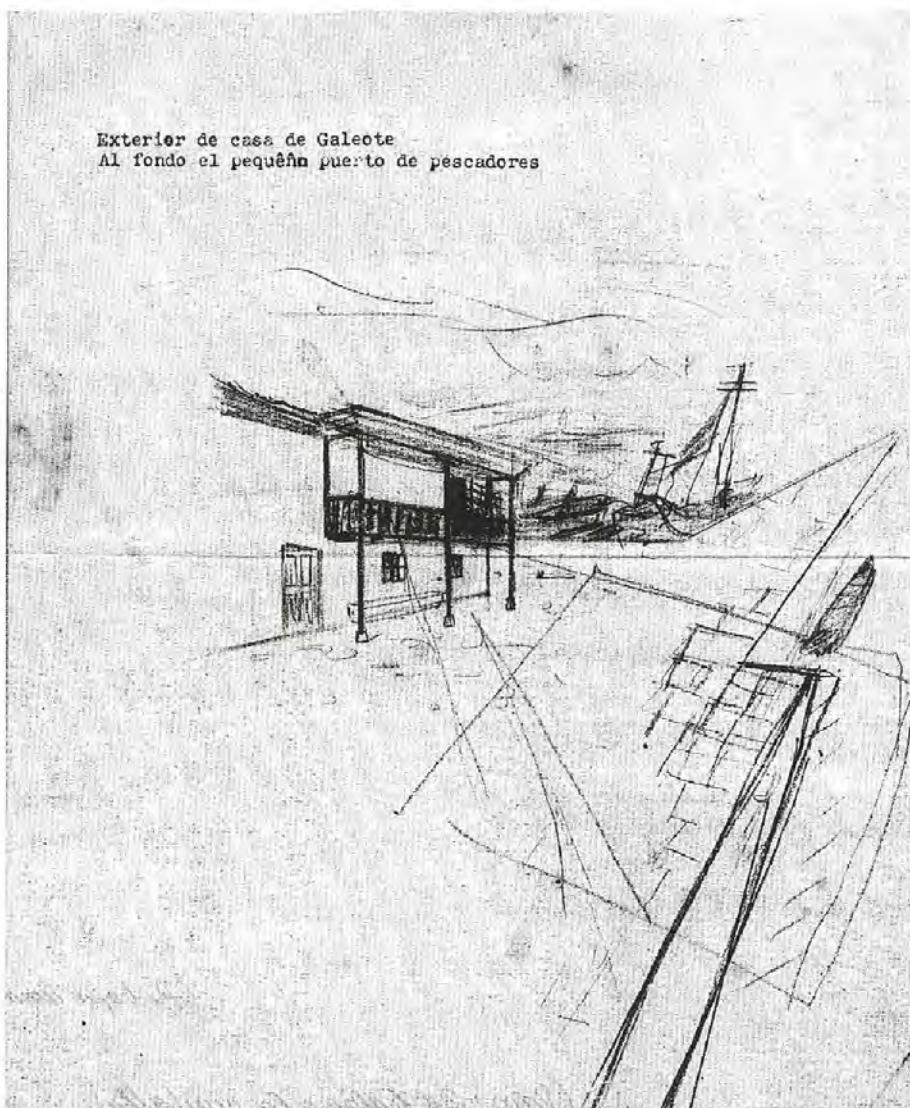
Contiene: líneas generales, argumento, guión de planos, diálogos, indicaciones al director, dibujos del decorado de la cabaña, del zaguán y del exterior de la casa de Galeote. Colección Caja Cantabria.



Primera página del guión técnico de *Norte*, con correcciones a mano de Cossío.

Resulta curioso que Pancho relate, en cierto modo, el proceso de su evolución desde Cabuérniga, donde transcurre su niñez, entre montañas y pastores, a la etapa de juventud en Santander, junto al mar, para terminar de adulto en ciudades como París o Madrid. Aunque sienta la añoranza del medio rural de su niñez, no puede resistirse a la llamada del mar, una vez conocido. Los personajes recuerdan, también, la historia de su familia.

Basándose en este sencillo argumento elaboró Concha Espina el texto literario que serviría de guión a la película, titulado *Arboladura*, novela cinematográfica. Más que novela es un cuento dividido en ocho partes: los padres, el mozo, la novia, el pueblo, el monte, el amor, el destino y la fatalidad. El paralelismo entre ambos argumentos es evidente. Sólo al final, el de



Boceto de decorado de Cossío en el guión de *Norte*.

Concha Espina se diferencia del de Cossío al morir Jacinto, el pastor convertido en marinero, a causa de la galerna. Entonces Rosa y María comparten la tragedia que ahora las une ante la muerte, cuando primero fueron competidoras en el amor. A juicio de José Ramón Saiz Viadero, el proyecto debió de concebirse hacia 1932 y está elaborado en la transición del cine mudo al sonoro.²⁹

En 1955 Pancho lleva a cabo su deseo de hacer un documental y prepara el guión *Dos ciudades históricas y dos sitios reales*, basado en Avila y Segovia y los sitios de El Escorial y La Granja. Él esbozó el guión y Alfredo Muñiz, actor y, más tarde realizador de TVE, le dió forma técnica. Despues fue adaptado al NO-DO por José López Clemente. Cossío recibió por este documental el Premio Nacional de Cinematografía, dotado de 20.000 pts. cuyo importe repartió con su colaborador.³⁰ Por entonces apenas iba al cine en Madrid, aunque recuerda el documental *El desierto viviente* de Walt Disney, que le interesó mucho. Así, le dijo a Tico Medina: "A mi en el cine me encanta, por ejemplo, la inteligencia del cine italiano; pero deploro la tristeza y la suciedad que tiene". Cuando le preguntó por el cine americano, contestó: "¡Bah!... sabe igual que sus latas..., a cosas en conserva".³¹

²⁹ José Ramón Saiz Viadero. Comunicación personal. Ver de este autor, *El Cine de los realizadores Cantabros*, Santander, Tantín, 1990.

³⁰ J. R. Saiz Viadero. Comunicación escrita al autor en enero de 1994.

³¹ Tico Medina, "Pancho Cossío, el pintor sin paleta", *Caretta*, n.º 98, Madrid, ob. cit., pp. 27-29.

B. M. C.

Vocación política

Cuando el pintor decide regresar a España, después de su permanencia en París durante casi nueve años, lo hace por dos motivos fundamentales: la bancarrota de la Galerie de France y su deseo de curarse de un mal de amores. La tradición santanderina de pintores formados en Francia era ya antigua. Allí coincidió con María Blanchard, César Abín y Santiago Ontañón.¹

Al poco tiempo de su llegada a Santander, Cossío se instala en Madrid, si bien realiza viajes periódicos a la ciudad cantábrica. En ella tiene a sus mejores amigos y, además, puede estar junto al mar, por el que siente una especial atracción. Su encuentro con una España que no se parecía ya nada a la que había conocido en los años veinte, lo cuenta él mismo de esta manera: "En 1931 regreso a España y entré en Madrid con mi acento santanderino, después de haber pasado unos años en París. Me encuentro a la vuelta con un pueblo enloquecido por la política y sufri el contagio yo también. Actué en política, pero no al estilo viejo, sino con un aire juvenil y revolucionario dentro de lo que iba a ser una nueva y creciente fe nacional".²

En varias ocasiones le escribió su amigo, el coleccionista y editor Christian Zervos (1889-1970), con el propósito de forzar su vuelta a París y es el primero que se da cuenta de la trascendencia, que la decisión de permanecer en España, va a tener en la vida del pintor. Incluso preguntó al comerciante santanderino Ismael Arce, instalado allí, sobre las intenciones de Cossío al respecto, pero al saber que pensaba continuar en España, escribe en 1932 al propio Pancho: "[...] moi je suis d'un avis absolument contraire. Faites l'impossible pour revenir et retravailler et en entendant envoyez-moi les toiles qui vous plaisent le plus".³ Quizá fue esta la causa de un viaje rápido que hizo el pintor a París de poco más de un mes. En junio de este año la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas le pensiona "para realizar durante un año estudios sobre arte pictórico en los Estados Unidos", y tampoco acepta. Es posible que esta petición a la Junta se debiera a una sugerencia de Eugenio Montes, que había sido anteriormente pensionado para estudiar Sociología en Francia y Polonia y que fue lector de español en Rice Institute, en Houston (Texas). Cossío, por esos años, asistió alguna vez a

¹ También vivió durante 25 años en Montparnasse, Aurelio López Mazorra, que expuso en el Ateneo de Santander del 15 al 31 de julio de 1928. Otros residentes, como Iturrino y Luis Quintanilla, tuvieron menor vinculación con Cantabria. Lo mismo ocurrió con Rogelio Egusquiza, que vivió más tiempo en el extranjero que en su propio país, y así, con motivo de su concurrencia a la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1867, cuando tenía 22 años, *La Abeja Montañesa* publicaba esta nota: "El señor Egusquiza es casi desconocido en Madrid por haber estado desde su más corta edad estudiando en Italia y Francia, donde ha dejado un buen nombre artístico que no tardará en dejar bien sentado en España". *La Abeja Montañesa*, n.º 2158, Santander, 19 de febrero de 1867, p. 3.

² Declaraciones a *El Español*. Recorte de prensa, sin fecha, existente en la Colección Caja Cantabria.

³ Carta de Zervos del 8 de noviembre de 1932.

los actos de la Residencia Internacional de Señoritas, frecuentada también por Eugenio Montes. En 1932 estuvo, por ejemplo, escuchando la conferencia de García Lorca sobre su libro *Poeta en Nueva York*.⁴

La inquietud política se manifiesta con una gran actividad y, al instaurarse la República, Pancho sufre, con el tiempo, una conversión primero al jonsismo y luego al falangismo. En Madrid el pintor discutió el cambio ideológico con su amigo Manuel de la Escalera Narezo, quien le confesó su deseo de permanecer fiel al marxismo. Desde este momento cada uno se mantuvo fiel a sus ideas y la guerra civil les hizo militar en campos opuestos, con diferente fortuna. Como diría Romero Raízabal, en el prólogo de una de sus novelas, Pancho, desde que vino de París, "se está virando a la derecha".⁵ En Madrid trata a intelectuales y viejos compañeros, como Alfonso Olivares, aristócrata, pintor y mecenas; Manuel Altolaguirre, codirector con Emilio Prados de la revista *Litoral*, en la que había colaborado como dibujante junto a algunos de sus compañeros de París; Federico García Lorca, cuyos "Romances gitanos" había ilustrado en esta revista; Carlos Morla Lynch, escritor, encargado de la Embajada de Chile; su paisano Santiago Ontañón, escenógrafo, años más tarde, de "La Barraca"; Moreno Villa o Vicente Huidobro. Pero también vuelve a

⁴ Antonina Rodrigo, *Mujeres de España (Las silenciadas)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, p. 130. Ver también Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 210.

⁵ Ignacio Romero Raízabal, *Almas distantes*, Santander, 1949. En el llamado prólogo innecesario escribe ironicamente este autor tradicionalista: "Pancho no es el que vino de París. Se está virando a la derecha y nos tiene ojeriza a los marxistas puros".

EDITIONS «CAHIERS D'ART»

14, RUE DU DRAGON, 14 — PARIS (6^e ARRONDISSEMENT)

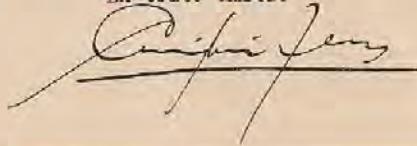
TELEPHONE: LITTRÉ 70-73 — R. C. SEINE 428-717 — CHÉQUES POSTAUX PARIS 927-89

le 2 Novembre 1932

Mon cher Cossio,

Je pensais vous vois un jour à Paris. Mais le temps passe et je n'ai plus de vos nouvelles. J'ai à deux reprises regretté de ne rien avoir de vous pour montrer, j'ai manqué deux occasions pour vendre de vos tableaux. Pourquoi vous ne m'envoyez pas les meilleurs de vos tableaux. En faites-vous de nouveaux? Avez-vous quelque espoir de recevoir pendant l'hiver un peu d'argent, et combien? peut-être si vous en aviez un peu on pourrait nous arranger de vous trouver quelque chose de bon marché juste de quoi vivre et placer un chevalet. J'en ai parlé à votre ami Arcé, mais lui est d'avis qu'il faut que vous restiez à Santander, moi je suis d'un avis absolument contraire. Faites l'impossible pour revenir et retravailler et, en entendant envoyez-moi les toiles qui vous plaisent le plus.

En toute amitié



Carta de Zervos a Cossío.

encontrarse con antiguos amigos de París, como Eugenio Montes, quien, posiblemente, influyó en su cambio de mentalidad, proclive entonces al movimiento fascista, cuyos fundadores e ideólogos se reunían en el "Café del Norte", en "La Gruta" o en "La Ballena Alegre". Según testimonio de Ortiz Hazas, Cossío tuvo relación con este grupo, que fundó en 1931 la revista semanal *La Conquista del Estado*. Al año siguiente, por indicación de Ledesma Ramos, que le sugirió la incorporación de deportistas, organizó en Santander, con Luis Ortiz y Fernández Sanjurjo, los primeros miembros de las JONS, treinta y dos camaradas, protegidos en un primer momento por la Agrupación Regional Independiente, que les cedió su sede en el Palacio Macho en Santander y que era aglutinadora de todas aquellas facciones de ideología antirrepublicana. La citada Agrupación tenía entonces en Cantabria un gran protagonismo por las destacadas per-

Le 6 juillet 1934

Mon cher Cossío,

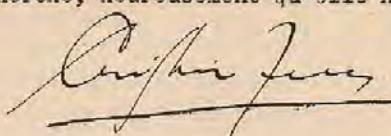
Ce n'est qu'aujourd'hui
que je prends connaissance de votre lettre et re-
grette ce retard dû à mon voyage à Londres, pour
prendre de vos nouvelles.

Je vous écris encore à la
clinique avec l'espoir que vous n'y êtes plus.

Ecrivez nous un mot comment
vous allez à présent car Yvonne et moi pensons souvent
à vous et nous serions tellement heureux de vous sa-
voir débarrassé de vos ennuis de santé.

Si vous avez besoin de quelque
chose à Paris nous sommes à votre disposition, sauf
un dictateur, car cette marchandise nous ne la possédon
pas. Je pense d'ailleurs que vous n'y pensez plus
et que vous avez compris que ce qu'il y a de plus beau
pour chacun de nous c'est de s'élever le plus haut que
ses moyens le lui permettent, tout au plus s'occuper
à donner aux hommes non pas la domination qui n'est
qu'éphémère et ne sert à rien mais un certain bonheur
moitié matériel moitié spirituel. Et vous tant qu'
artiste en faisant de votre mieux vous pouvez donner
aux hommes une certaine joie.

Excusez cette morale et croyez
mon cher Cossío à toute notre amitié. Cora se rappelle
encore de votre nom. Chaque fois que je le lui dis
elle vous cherche, heureusement qu'elle ne fait plus
pipi.



Carta de Zervos a Cossío

sonalidades de derechas que pertenecían a ella e incluso estaba dotada de una sección femenina. En su sede, en la calle Hernán Cortés nº 9, se ofrecieron conferencias y se organizaron, igualmente, actos de propaganda en la provincia. Su lema era: Religión, Familia, Patria, Propiedad, Orden y Trabajo. De todas las Agrupaciones derechistas existentes en Cantabria (Centro Tradicionalista, Acción Popular, Círculo Nacionalista, Partido Agrario Español, etc.) era la más influyente y destacada. En el verano de 1932, a raíz de la sublevación militar y de los disturbios ocurridos en Santander en que se incendió el Club Marítimo y murió una persona, el gobernador civil, Rubio Callejón, clausuró el Centro. Desde *El Diario Montañés* se solicitó entonces reiteradamente su apertura.

Estaba dirigida la Falange montañesa por un triunvirato formado por el aparejador de obras Emilio Pino, el capitán de Infantería de la Caja de Reclutas Carlos Estévez, y el Teniente Coronel de Artillería José María Monteoliva.⁶ Cossío recordaba la creación de las JONS con estas palabras: "Fuí yo el que llevó a Santander el ruego de Ledesma Ramos de fundar una JONS, una sola. La idea de Ledesma era que se constituyera un grupo en el que la mayoría fueran deportistas".⁷ El primer triunvirato jonsista lo integraron en 1932 Francisco Gutiérrez Cossío, Manuel Yllera García-Lago y Gilberto de la Llama Ruiz y hacía de Secretario el Jefe de Centuria Arturo Arredondo. Al principio ayudaron a los de la Agrupación Regional a hacer listas para las elecciones e, incluso, a repartir el correo, aunque su principal misión era el proselitismo y servir de fuerza de choque. Las JONS estaba entonces en minoría y parece que hasta la unificación con Falange no fue considerada en Santander una fuerza política importante. En un principio sus partidarios se reunían en cafés o en las casas de algunos miembros y en la época de su creación no tuvieron carnets ni tampoco se conocen remitidos suyos a la prensa en ese año. Pancho en mayo de 1933 estuvo con Eugenio Montes, Pedro Sainz Rodríguez, Ramiro de Maetzu, Eugenio Vegas Latapié y otros en la excursión organizada por los contertulios de Acción Española al monasterio de Yuste.

Los años 1934, 1935 y 1936 fueron los de mayor actividad política de Cossío en Santander y durante ellos tuvo su estudio en una de las torres del Casino, que le había dejado su amigo Federico Villa, de la Sociedad Amigos del Sardinero.

El pintor doblaba casi en edad a los más jóvenes y era mirado por estos con especial respeto debido a su prestigio y autoridad, en el que admiraban su espíritu crítico y anarquista por temperamento. En todas las actividades del grupo estuvo presente Cossío dando lugar, como veremos, a que le vigilara la policía.

⁶ Esta Agrupación fue la organizadora en Torrelavega, en el verano de 1935, del homenaje al diputado agrario Antonio Royo Villanova, al que acudió José Antonio Primo de Rivera, que intervino al final con unas palabras, que resume así la prensa: "Acogido con grandes aplausos el señor Primo de Rivera en su discurso hace un acabado análisis de las doctrinas políticas y, sobre todo, del estado liberal y de la concepción socialista. Discurre sobre el sufragio universal, al que fustiga. Le duele la división de la Patria, ensalzando en este punto las campañas del señor Royo Villanova y, después de exponer la situación porque atravesó Italia y su resurgimiento, termina incitando a laborar por una España nueva". *La Voz de Cantabria*, Santander, 22 de agosto de 1933, p. 8. José Antonio Primo de Rivera vino también a Santander el 14 de agosto de 1934, para hablar en el Ateneo invitado por la Sección de Ciencias Morales y Políticas. Volvió el 4 de marzo de 1935 y, por última vez, al acto de presentación de la candidatura del partido en las elecciones de 1936.

⁷ Maximiano García Venero, *Testimonio de Manuel Hedilla*, 2^a ed., Barcelona, Acervo, 1976, p. 45.



En 1934 tuvo lugar la fusión entre falangistas y jonsistas y, aunque estos eran menos, su incorporación supuso un refuerzo importante, ya que, al abandonar en enero de 1935 Ledesma la Falange, bastantes de ellos continuaron integrados, como fue el caso de Pancho Cossío, del que solicitó José Antonio que hiciera gestiones para atraer de nuevo a Ledesma Ramos. El 23 de enero de 1935 se publicaba en *El Diario Montañés* una nota del líder falangista en la que advertía que las JONS no se había separado de Falange Española y que la expulsión de Ledesma y Sotomayor no fue por discrepancias ideológicas, sino como sanción por su conducta desleal al gestionar la convivencia política con otros grupos dotados de unos programas diferentes al del Movimiento creado.

En marzo asiste al mitin de Valladolid y el 1 de abril recibe el carnet, que se le expide a primeros de julio, con el número general 5.244 y el 4 provincial. Tiene entonces cuarenta años y es nombrado triunviro por el Comité de mando, aunque por poco tiempo, pues en mayo tuvo que ir a Madrid para hacerse una operación quirúrgica y solicitó el cese.

La militancia provincial de Falange y de las JONS la componían algunos deportistas, como Marcos, jugador de la Gimnástica y jefe de milicias de Torrelavega; estudiantes, miembros de la burguesía y, en el medio

rural, agroganaderos. El 16 de julio de 1934 se colocó la primera bandera en el Centro, que figuraba como Club Deportivo Cantabria. Durante la Revolución de octubre, los falangistas cooperaron con la guardia civil y realizaron diversos servicios sustituyendo a los huelguistas en los medios de transporte, en funciones ciudadanas de urgencia, e, incluso, en fábricas. Estos hechos produjeron, en ocasiones, muertes, como ocurrió con el abogado, jefe de las JONS de Torrelavega, Francisco Díaz Nereo.⁸ El 25 de octubre se publicó en *El Diario Montañés* (25-X-1934, p. 3), con motivo de la Revolución de Asturias, un manifiesto de José Antonio Primo de Rivera dirigido a todos los afiliados en el que atacaba al gobierno y aludía al "tono conservador, egoísta y antiheróico" de los partidos en el poder y a que se precisaba otro tipo de orden: "El régimen social imperante que es, por lo pronto, lo que se ha salvado de la revolución, nos parece *esencialmente injusto*". Volvió a referirse a la represión de Asturias en su discurso en el Teatro Norba, de Cáceres, el día 19 de enero de 1936, donde dijo que ellos hubieran sido más rigurosos con los jefes y mucho menos duros con los mineros.

Fue la Falange un grupo político minoritario y el mismo José Antonio dijo que no constituía un partido, sino un Movimiento y así figura también en las Bases de fusión de Falange y JONS firmadas por Primo de Rivera y Ledesma Ramos el 13 de febrero de 1934. La intención de los fundadores era que el nuevo Movimiento no se confundiera con otros grupos de derechas y para ello ofrecieron como puntos fundamentales de su doctrina: "unidad, acción directa, antimarxismo y una línea económica revolucionaria que aseguren la redención de la población obrera, campesina y de pequeños industriales".⁹

La situación política se fue agravando en 1935 y las fuerzas de choque de algunos partidos dirimían en la calle de forma violenta sus diferencias. Los procesos por tenencia ilícita de armas fueron frecuentes. Grupos juveniles de anarquistas, falangistas y de la vanguardia federal estaban en posesión de armas y no eran raros los atentados en plena calle. Las disposiciones del gobierno y las condenas de los jueces, a veces demasiado leves, no acabaron con los conflictos armados. Como consecuencia, el gobierno se vió obligado a dirigirse a diferentes personas de derechas y de izquierdas con licencia de armas en Santander para que hicieran entrega de las mismas.¹⁰ Los falangistas no se libraron de causas judiciales por este motivo.

En marzo de 1935 llegó José Antonio Primo de Rivera a Santander ante la denuncia suscrita por Pancho Cossío contra el triunvirato de la Agrupación Regional Independiente, que recomendaba a los empresarios

⁸ *Arriba*, 18 de abril de 1935, p. 4.

⁹ Fernando Díaz-Plaja, *La preguerra española en sus documentos (1923-1936)*, Barcelona, G.P., 1969, pp. 325-326.

¹⁰ "Ciudadanos desarmados por orden del gobierno", *La Región*, 14 de febrero de 1936, p. 6.



Con Saiz Rodríguez y Remada, en el Monasterio de Guadalupe, en mayo de 1933.

aquellos trabajadores afiliados a la Central Obrera Nacional Sindicalista (CONS) por ser poco conflictivos y a los que pagaban menos. El día 4 el líder falangista visitó al gobernador y le presentó los Reglamentos de las JONS, que estaban aprobados por la Dirección General de Seguridad. Al día siguiente se reunió en el local de los profesionales de Falange Española para aclarar la denuncia formulada. En aquella jornada le pusieron una pistola en el pecho a José Antonio y su calma evitó un conflicto. Los representantes de la Agrupación Regional, que fueron destituidos "por la desviación política que habían impreso a la organización", abandonaron la sede. Primo de Rivera procedió a nuevos nombramientos y dió la jefatura a Manuel Yllera.¹¹

El partido de Izquierda Republicana celebró el 7 de septiembre un mitin en Renedo en el que intervinieron el diputado del Frente Popular Ramón Ruiz Rebollo y Eleofredo García. Los falangistas recibieron órdenes de "reventar" el acto y, capitaneados por Jaime Rubayo, interrumpieron su celebración al arrojar dos petardos al poco tiempo de iniciado. El suceso, aunque sin graves consecuencias, fue comentado por la prensa como una provocación.

El diario *La Región* denunciaba, pocos días más tarde, que los fascistas de Laredo actuaban militarmente uniformados con boinas rojas y camisas caquis, incluso con entera libertad en algunas localidades.¹² A los pocos días de los incidentes de Renedo, en que huyeron los provocadores, fueron detenidos por tenencia ilícita de armas Manuel Hedilla y Vicente Díaz Villar, y condenado el primero a un mes y un día de prisión. La Audiencia procesaba también el 24 de septiembre a un anarquista por el mismo delito.¹³ En esa fecha el citado periódico publicaba una carta interceptada, dirigida a Cossío por el Jefe local de Falange Española desde Castro Urdiales, dándole instrucciones y preguntándole por el encarcelamiento de Hedilla.¹⁴ Era éste mecánico naval de profesión y había ingresado en Falange en 1934. Al año siguiente fue elegido Jefe provincial en Santander y durante su mandato se caracterizó por ser un hombre recto, activo y nada provocador. Cossío dice que "lo que afirmaba Hedilla en sus intervenciones como orador, se veía que era hijo o patrimonio de su espíritu. El verbo, sencillo y tajante, estaba acorde con el hombre".¹⁵ Su nombramiento resultó acertado y se advirtió enseguida en la mejora de la organización política. Desde el nuevo domicilio social, en la calle Atarazanas nº 12, envió remitidos a la prensa y preparó la primera Asamblea general que no llegó a celebrarse, igual que el acto político de Torrelavega fijado para el 28 de marzo, en el que estaban previstas las intervenciones de Primo de Rivera y Manuel Mateos, debido a su suspensión por orden gubernativa. Luego se aplazó al 26 de mayo y, finalmente, al 23 de junio,

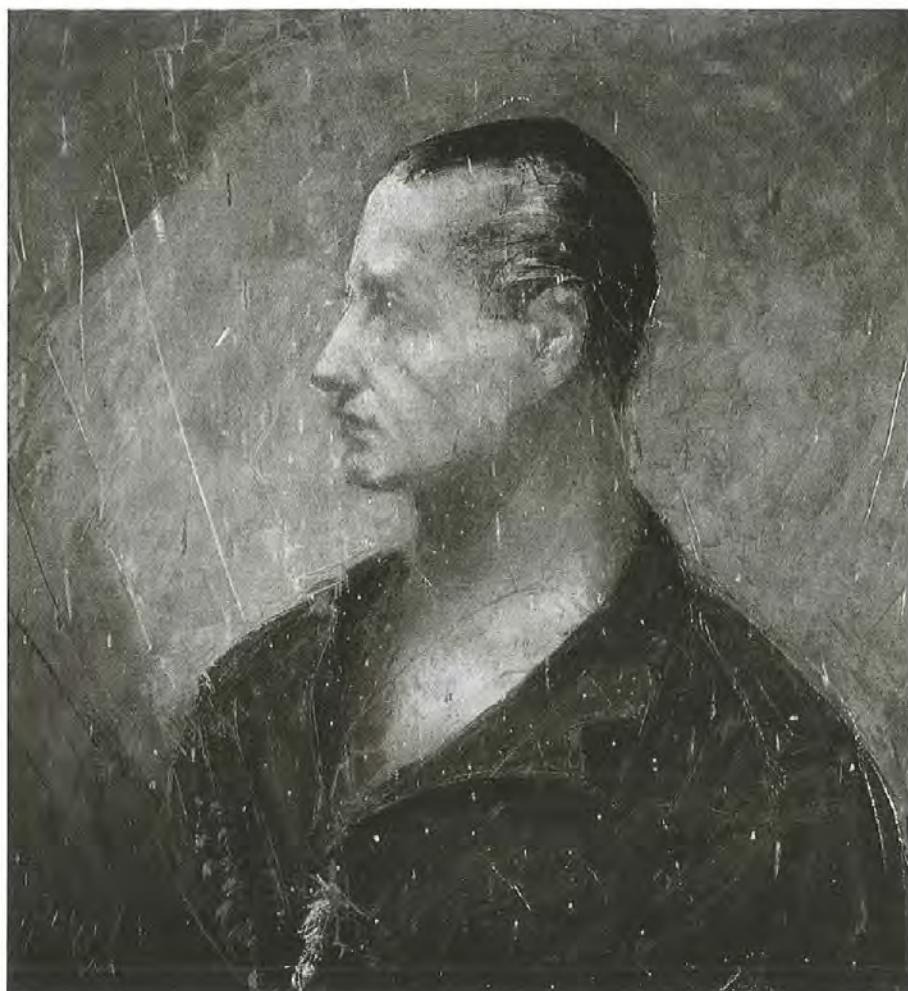
¹¹ Angel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossío El artista y su obra*, edit. Caja Cantabria y otros, Madrid, 1990.

¹² *La Región*, Santander 11 de septiembre de 1935 y "Voces militares", *La Región*, 10 de marzo de 1936.

¹³ *La Región*, 25 de septiembre de 1935.

¹⁴ "La lucha antifascista", *La Región*, 24 de septiembre de 1935.

¹⁵ Maximiano García Venero, ob. cit., p. 63.



Retrato de José Antonio.
Oleo/lienzo, 79,5 x 74 cm, 1946.
(Encargo del Ayto. de Torrelavega)

pero no se realizó tampoco por haber sido clausurado el centro, situado ahora en "Villa Pura", en el Paseo de Menéndez Pelayo, por el gobernador Sánchez Campomanes, el 10 de junio de 1935.

A finales de enero de 1936 tiene lugar en el Teatro Pereda de Santander el mitin de propaganda electoral en el que intervino José Antonio Primo de Rivera con un discurso de avanzado carácter social. El acto fue brillante y estuvo bien organizado, aunque a la entrada hubo algunas tentativas de impedir su celebración. Primo de Rivera subyugaba a quienes le seguían por su aire juvenil y su recia y atractiva personalidad. Luis Ortiz Hazas, compañero de Cossío, nos confesó que José Antonio tenía una gran predilección por el pintor. Éste intervino en la preparación de la campaña electoral trasladándose a diversos puntos de la provincia,

como Limpias, Ampuero, y Los Corrales de Buelna. La Falange tenía propuesto formar un Frente Nacional, pero no recibió ninguna respuesta de las derechas, por lo que tuvo que acudir en solitario a las elecciones (El D.M., 14-I-1936, p. 2). El resultado obtenido por Ruiz de Alda en Cantabria fue sólo de 2.930 votos y 45.000 por Falange en toda España.

Este año, en que Martín Ruiz Arenado sustituye a Hedilla, fue especialmente agitado y conflictivo en Cantabria, coincidiendo con el nombramiento del escritor Manuel Ciges Aparicio como gobernador civil de Santander, al que los acontecimientos desbordaron pese a su firmeza y rectitud. Entonces ya estaba planeada la trama de la sublevación y los falangistas se organizaron militarmente. Fueron ellos, entre los que estaba Cossío, los que hicieron llegar una carta de Primo de Rivera a los Regimientos de la Guardia Civil, de Seguridad y de Asalto. Más tarde, se realizó un servicio de información topográfico de puentes, cuarteles y lugares estratégicos, incluyendo fotografías. Cuenta Rubayo¹⁶ que se hicieron gestiones para adquirir armas en Eibar, Plasencia y Bilbao, pero sólo se logró traer unas pocas de Oviedo. Igualmente, dice que Cossío estuvo presente, como Secretario local, en la reunión de mandos, a la que asistieron el Jefe territorial político Leopoldo Panizo y el Jefe de milicias Mario Peña, que traían órdenes, consignas e instrucciones para organizar militarmente a las fuerzas de Falange en Santander y la provincia.

La prensa socialista señalaba las continuas detenciones de miembros de Falange y publicaba las noticias de atentados que culminaron con el intento de asalto a su sede de la calle Pedrueca el 20 de febrero, que fue repelido y que motivó su clausura y el arresto de quince personas. No por ello cesaron las reuniones, algunas de ellas numerosas, en las que intervino la policía, como ocurrió el 9 de marzo en el Hotel Inglaterra del Sardinero, en el que encontraron en el registro, armas y croquis de la Casa del Pueblo y de las Oficinas del Frente Popular. Al día siguiente, inspectores de la Brigada Social se presentaron en la cervecería "La Austriaca" y detuvieron en un reconocimiento a Pancho Cossío, al que se le ocupó una pistola y se le puso a disposición del juez instructor.¹⁷ La prensa alude a las provocaciones de grupos extremistas y el 6 de mayo por la noche y el 7 se organizó una huelga general de protesta contra la cadena continua de atentados en Santander, Astillero y Camargo, en tanto que la derecha denunciaba el incendio de cinco iglesias, en los pueblos de Campuzano, Ganzo, Cortiguera, Vioño y Zurita,¹⁸ sin la identificación de los autores. El gobernador de Santander, Ciges Aparicio, clausuró el Centro Católico y la Agrupación Regional Independiente de Astillero a raíz de los disturbios registrados el 5 de mayo; intentó cortar la oleada de violencia y relevó en

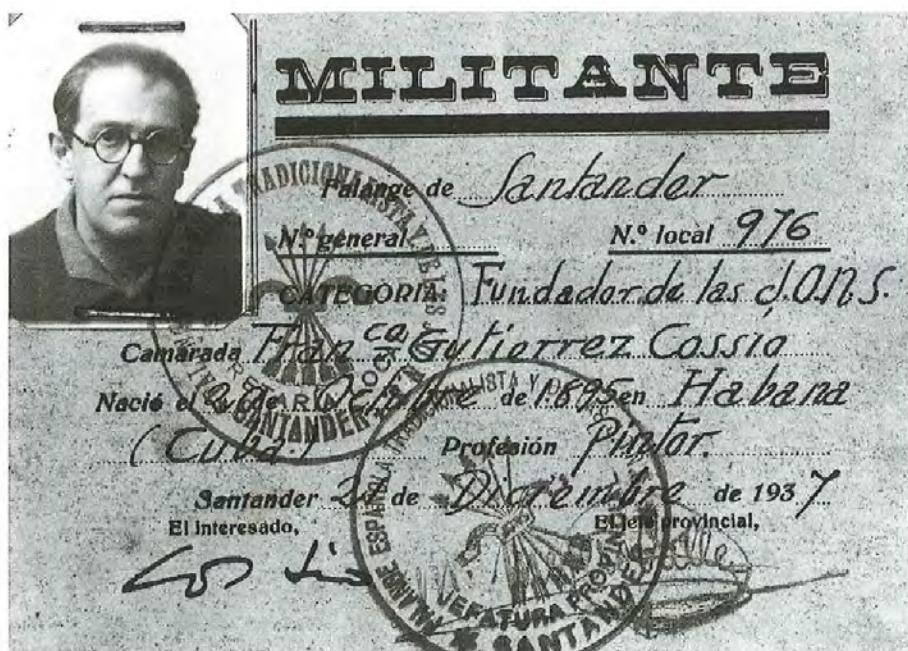
¹⁶ Alerta, 22 y 29 de julio de 1938.

¹⁷ Sobre detenciones y atentados, ver *La Región* de los días 18, 19, 21, 22, 25 de febrero y del 8, 10 y 11 de marzo y del 12, 13, 17 y 19 de junio de 1936.

¹⁸ *El Diario Montañés*, 9 de mayo de 1936.



José Antonio Primo de Rivera en el Teatro Pereda de Santander, 1936.



Segundo carnet de militante en Falange Española, ahora, Tradicionalista y de las JONS, de F. Gutiérrez Cossío. 1937.

mayó a los delegados locales gubernativos en las zonas conflictivas de Torrelavega, Los Corrales de Buelna y Reinosa, que sustituyó por agentes de policía. Hombre honesto y enérgico, buscó el conciliar las posiciones contrarias y mantener el principio de autoridad, que no consiguió. La prensa de derechas le retrataba como un hombre seco, cauto y parco en sus declaraciones. Durante su mandato advirtió que no toleraría imposiciones de ninguna ideología política. En ese mismo mes fue destinado por decreto a Lugo y le sustituyó en Santander Enrique Balmaseda Vélez.

Los ataques contra representantes de diferentes tendencias se mantuvieron con su cortejo de provocaciones. La censura se impuso en los periódicos y tanto *La Región* como *El Diario Montañés* aparecían con secciones ilegibles por este motivo, como ocurrió con las noticias locales de Ampuero cuando se prohibió dar clases a las religiosas Hijas de la Cruz.¹⁹ En los ejemplares se hacía constar que habían sido visados por la censura.

El 3 de junio de 1936 Luciano Malumbres, director de *La Región*, es herido gravemente cuando se encontraba en el bar "La Zanguina" y muere al día siguiente. Sus artículos sobre la SAM en el periódico, en marzo y abril de ese año, acusando supuestas irregularidades de la empresa, así como la clara politización de sus intervenciones, le granjearon la animadversión de sus enemigos, que acordaron su muerte.²⁰ Con anterioridad había sufrido amenazas y distorsiones e, incluso, fue secuestrado por unas horas y le hicieron ingerir aceite de ricino. El atentado fue provocativo y premeditado. Agudizó los ánimos, el estado de violencia y ocasionó nuevas muertes por represalias. Así, a la media hora moría el tradicionalista Pedro Cea y el día 6 por la noche el capitán Carlos Estévez logró salvarse, y, pocos días después, José Luis Obregón, dirigente de la Agrupación Regional de Torrelavega y Luis Cabañas, afiliado a Acción Popular, fueron asesinados a tiros. Al conocerse la noticia, los diputados por la derecha de Santander E. Pérez del Molino, Sánchez de Movellán, Ceballos Botín y Fuentes Pila visitaron al Ministro de la Gobernación para protestar por el estado de subversión y la muerte de las citadas personas vinculadas a la derecha.

En tanto, las fechas del alzamiento se iban posponiendo y el Jefe provincial de Falange, Ruiz Arenado, en compañía de dos camaradas, visitó a José Antonio, preso en la cárcel de Alicante, para recibir instrucciones.

El 25 de junio es citado Cossío en el juzgado de Primera Instancia para comparecer ante "la Audiencia de Santander a las sesiones del juicio oral en causa por tenencia de armas", pero al mes siguiente fue suspendida la vista por alegar enfermedad el procesado. Para entonces ya estaba

¹⁹ *El Diario Montañés*, 20 y 21 de mayo de 1936.

²⁰ *La Región*, 4, 5, 6 y 11 de junio de 1936 y *El Diario Montañés* del 17 de junio de 1936, p. 1.



Pancho Cossío, 1.º por la izda. de pie, con un grupo de falangistas en la terraza del grupo escolar Peña Herbosa, entonces convertido en cuartel, h. 1937.



Grupo de antiguos compañeros falangistas, 1945.

en marcha la conspiración militar y el pintor, como el resto de las fuerzas de derechas antirrepublicanas, formadas por falangistas, tradicionalistas, el grupo albiñanista y elementos de Acción Popular, aguardaban instrucciones concretas para colaborar en la sublevación.

Las tentativas para comprometer al coronel del Regimiento de Infantería Valencia, José Pérez García Argüelles, no dieron resultado, debido a que él también esperaba instrucciones de Burgos, que fueron interferidas en Telégrafo y no estaba, además, en condiciones de defender el cuartel ni contaba con la colaboración de las restantes fuerzas armadas. Quizá por ello no tuvo en cuenta los ofrecimientos que le hicieron Agustín Sordo, Ángel Navarro y Francisco Rivero cuando fueron a verle. Los grupos de derechas eran insuficientes y estaban mal armados, por lo que solicitaron armas del Regimiento. De haber hecho frente con los pocos soldados que tenía, por estar la mayoría de permiso, hubiera provocado una matanza. Por otro lado, estaba ya en Santander una parte de la guarnición de Santoña, la primera que se declaró en Cantabria a favor de la República, al trasladarse el comandante García Vayas al cuartel de la Remonta con una compañía de soldados y una sección de ametralladoras. A su vez, el destructor "Almirante Antequera" fondeó frente al Club Marítimo apuntando sus cañones al cuartel.²¹

El día 17 ya se tuvieron noticias por radio de la sublevación de las tropas de África. La viuda del capitán Ramos se lo comunicó al falangista José Zorrilla Vega y éste, a su vez, a Ruiz Arenado. Confirmada la sublevación el 18, se concentraron los falangistas en diferentes puntos estratégicos de la capital, incluidos algunos conventos. Al mismo tiempo los partidos del Frente Popular se presentaron al gobernador para ofrecerle su concurso. Ayudados por los sindicatos obreros constituyeron una especie de Cuartel general.

Al poco tiempo las fuerzas de derechas se enteraron de que el comandante César Puig, de la Guardia de Asalto, estaba armando a grupos de la población. El propósito de los concentrados era ir al cuartel, pero el coronel no publicó el bando de la sublevación al no recibir la consigna esperada y no tener entonces posibilidades de triunfo. El día 19 los edificios militares y centros oficiales se encontraban muy vigilados por elementos del Frente Popular al existir sospechas en el gobierno republicano de estar el coronel personalmente comprometido con la sublevación. Debido a que se interceptaron todas las comunicaciones telegráficas con la ciudad, el levantamiento en Santander quedó frustrado. El 21 de julio decía *La Región*: "El coronel del Regimiento Valencia n.º 23 se prestó a ofrecerse al Bloque Popular local en visita cordial, diciendo, además, que

²¹ José Ramón Saiz Viadero, *Crónicas sobre la guerra civil en Santander*, Santander, Inst. Cultural de Cantabria, 1979, p. 33. Ver también la versión ofrecida por Bruno Alonso en *Proletario militante. Memorias de un provinciano*, Santander, Tantín, 1944, pp. 99-100.



**Boceto para un retrato ecuestre
de Franco.**

Lápiz plomo/papel, 33,5 x 26 cm,
h. 1940.

el Regimiento de su mando está en todo al lado del gobierno de la República. El Frente Popular, a su vez, se puso a disposición del señor coronel en todo lo que sea defender la República".²² Al día siguiente, el mismo periódico destacaba el espíritu republicano de los funcionarios del cuerpo de Telégrafos: "...durante todos estos días han puesto en juego su actividad, su eficacia y, en muchos casos, su ingenio para prestar la más eficaz ayuda y colaboración más desinteresada a la autoridad legítima".²³ Lo mismo ocurrió en Teléfonos, donde fueron retirados los empleados sospechosos. El desenlace se produjo el día 25 con la destitución del coronel. De esta manera la provincia de Santander quedaba definitivamente en el bando republicano. El día 21 el Comité del Frente Popular había emitido una circular de apoyo a la República en la que se decía: "Ha tenido Santander la fortuna de que sus guarniciones, desoyendo los requerimientos que se la hicieron por los facciosos, cumpliesen su deber, poniéndose al servicio del pueblo. La reacción, trabajando solapadamente en la sombra, no ha logrado de nuestros soldados que se conjurases con ella".²⁴

Al coronel se le acusó, después, creo que injustamente, de "inepto, apocado y tímido".²⁵ En septiembre de 1937 vino a Santander el general Queipo de Llano a causa de la enfermedad grave de su mujer. Durante su permanencia emitió desde la ciudad algunas de sus charlas radiofónicas. En una de ellas habló sobre la ofensiva de Santander y acusó gravemente al coronel del Regimiento.²⁶ Pocos días más tarde, el 18 de noviembre de 1937, era fusilado por los nacionalistas.

Pancho Cossío estuvo concentrado en un piso del Muelle n.º 37 con un grupo de nueve camaradas. Los republicanos registraron la casa piso por piso y, gracias a la portera, no miraron en el desván donde estaban refugiados y dispuestos a defenderse.²⁷ Al no recibir ninguna orden ni difundirse el bando que aguardaban, el día 21 se dió ya la consigna de disolverse y ponerse cada uno a salvo. Es posible que los trasladados del pintor se hicieran en coche para no llamar tanto la atención con su cojera, lo que impidió también que pudiera pasar a pie por zonas fronterizas al territorio nacional, como ocurrió con algunos de sus compañeros. Ante esta situación, se refugió primero en casa de una familia amiga, las hermanas Pérez Gómez, en Daoiz y Velarde n.º 15, pero tuvo que salir de allí al ser descubierto por una criada, y pasó a casa de su amigo Clemente Guerrero y luego al Sanatorio Madrazo. Instalado, al fin, en su domicilio, ideó un procedimiento ingenioso para esconderse utilizando la cama de su madre adosada a la pared, en la que pusieron dos colchones: el inferior solo ocupaba media cama en su parte externa y dejaba así espacio a su cuerpo, de tal manera que al meterse su madre en la cama durante los registros, figu-

²² *La Región*, 21 de julio de 1936, p. 8.

²³ *La Región*, 22 de julio de 1936, p. 3.

²⁴ *El Diario Montañés*, 21 de julio de 1936.

²⁵ Antonio Pérez de Olaguer, *El terror rojo en la Montaña*, Barcelona: Ed. Juventud, s.a., p. 5. Se trata de un libro de propaganda carente de todo rigor objetivo. El caso del coronel del Regimiento de Santander precisa una revisión que juzgue justamente su actuación en aquellos momentos y los motivos por los que no publicó el bando de la sublevación.

²⁶ *Alerta*, Santander, 2, 8, 9, y 10 de septiembre de 1937. Para las acusaciones contra César Puig y José Pérez García Argüelles ver el día 10, p. 3. Idem: Benito Madariaga, "Cultura y propaganda en los primeros años de Radio Santander", *Historias de Cantabria*, n.º 0, Santander, 1994, pp. 121-28.

²⁷ Francisco Rivero Solozabal, *Así fue ...*, Santander, 1941.

rando estar enferma, escondía a su hijo. Quizá durante este periodo de cautiverio en su propia casa, que duró algo más de un año, fueron los únicos días en que no pintó, para evitar su propia delación.

Con la conquista de la provincia de Santander por las fuerzas sublevadas, Cossío recuperó su libertad y se puso al servicio de los vencedores. En un principio fue designado Jefe de Prensa y Propaganda de Santander. En 1938 Dionisio Ridruejo le nombró Jefe de Plástica en la misma provincia y le invitó en 1942 a colaborar en la revista *Escorial*, pero debido a su carácter, le fue imposible integrarse en el equipo y terminó distanciado. Pronto tuvo problemas al intervenir en las disensiones entre los falangistas e, incluso, fue confinado judicialmente en Salamanca, en 1939, por haberse excedido en sus atribuciones políticas. En noviembre de este año, el Jefe Provincial del Movimiento, Carlos Ruiz García, publicaba una nota condenando las faltas contra la moral pública y las de carácter administrativo y advertía su deseo de prestigiar y depurar el Partido. En ese mismo mes Cossío daba a conocer en un artículo su identificación con la idea de Serrano Súñez de "recobrar el ímpetu ardiente de la primera hora", de acuerdo con las ideas de Ledesma Ramos y Primo de Rivera de alcanzar las metas señaladas para después de la guerra. Su vinculación al grupo hedillista le ocasionó disgustos, y más a partir de su rechazo a la escisión y su petición de vuelta al estilo de la vieja guardia.²⁸

Al sentirse defraudado, decidió entregarse/a la pintura. A medida que pasaba el tiempo sufrió el desencanto, al que el Régimen llevó a muchos falangistas y hasta pensó volver a Francia, pero le aconsejaron que no lo hiciera dado su pasado político. Pancho se fue así apartando de la política por hastío y por honradez con sus principios. Aquella no era la Falange que él esperaba. Quizá intuyó lo que, años más tarde, diría de ella el historiador Ricardo de la Cierva al desaparecer el Movimiento con la transición. A su juicio, eran hechos comprobados "que Falange Española murió con su fundador el 20 de noviembre de 1936 en Alicante; que ya difunta, logró la enorme paradoja de suicidarse en la madrugada del 17 de abril de 1937 en Salamanca; y que su utilísimo cadáver fue mantenido insepulto y cuidadosamente momificado por don Francisco Franco, para cobertura y estructura de un no menos útil ectoplasma político denominado, hasta hoy, Movimiento".²⁹

También su pintura fue puesta en entredicho por los que la consideraban alejada de la misión política que se la había asignado en esos momentos y tuvo que defenderse aduciendo la aquiescencia que la había otorgado José Antonio Primo de Rivera.³⁰ En 1944 se quejaba de esta acusación de sus camaradas: "Mi posición estética dentro del Movimiento no

²⁸ "Llamada al estilo", *Alerta*, 12 de noviembre de 1939.

²⁹ *La Historia se confiesa*, t. IX, Barcelona, Planeta, 1976, p. 101.

³⁰ "En las muchas conversaciones que tuve con José Antonio sobre esta materia estabamos de acuerdo en todo". Rogelio Terán, "Nuevos diálogos de la pintura ¡Pancho Cossío acusa!", *Informaciones*, 19 de abril de 1944.

es herética ni mucho menos", respondió al ser preguntado por un periodista si su pintura era decadente, como opinaban algunos correlegionarios políticos.

El Régimen consideraba decadente toda pintura de vanguardia, que se alejaba de unas normas políticas, vigentes también en Italia, Alemania y Rusia. En ese verano volvía a insistir en el tema cuando Juan Arroyo le dijo: "¿Cómo te has mantenido tan alejado del movimiento artístico actual durante todo este tiempo?. No he estado nunca ausente del momento artístico -le respondió-. ¿Cómo voy a estar ausente de mi propia vida? He estado ausente, sí, del movimiento artístico nuestro. Ello es bien explicable: mi arte, como mi vida, están proyectados para París y Nueva York. El mundo, como ves, es bien pequeño: mi mundo, al menos. Vivo en pura espera, y bien dramática, por cierto. No creas que como español soy egoísta o insensible; por elevar a España he hecho todo lo que he podido, y aún lo que estaba fuera de mis posibilidades".³¹ Fue a partir de entonces cuando se quejó de tener cerradas las puertas de Europa por ser considerado un pintor fascista. Mediados los años cincuenta, es ya un crítico del Régimen y dice ser, más tarde, únicamente de derechas.³² Sin embargo, por honradez política se mantuvo consecuente con sus ideas: "Yo pertenecí a Falange, y a lo mejor algunos me imaginaron en el otro bando. Se equivocaron. Ya no digo que lo actual sea lo ideal, pero es lo único que tenemos".³³ Lo curioso del caso es que sin pretenderlo y, posiblemente a pesar suyo, fue el mejor pintor de la Falange y, además, el retratista de sus principales personajes.

³¹ *Alerta*, Santander, 4 de agosto de 1944, p. 3.

³² Así al preguntarle por su ideario político respondió: "Antes fui falangista, de verdad; ahora, nada. Soy de derechas". Ver artículo de García Carmona en la prensa de Alicante de 1970.

³³ Declaraciones realizadas a A. García Pintado el 6 de abril de 1969. Recorte de prensa.

B. M. C.



José Antonio.

Oleo/lienzo, 120 x 93,5 cm, 1943.

Plástica y Literatura

No resulta extraño que un hombre inquieto y curioso como Pancho Cossío, con fama en el mundo de la pintura y con ganas de dar a conocer su pensamiento artístico, intentara desarrollar la faceta de escritor ensayista. Según el testimonio de sus hermanas, ya en la niñez fundó "dos o tres periódicos infantiles", uno en Renedo y otros en Santander, que incluso se tiraban en imprenta".¹

El tema ha sido poco tratado y únicamente Gaya Nuño y Joaquín de la Puente se han referido a las incursiones del pintor en este campo.² En realidad, la producción escrita de Cossío es escasa y, de no haber colaborado en algunos números de la revista *Proel* y en *La Estafeta Literaria*, se habría limitado a contados artículos periodísticos. Sin embargo, su intención fue escribir un libro con sus opiniones sobre el arte, que se titularía *La plástica ya es nostalgia*. Él mismo confiesa que las primeras muestras publicadas le ocasionaron múltiples disgustos: "En la editorial santanderina Proel publiqué *La política del arte*. Fue un estudio que contribuyó a cerrarme las puertas, por las verdades que allí decía. Sufri entonces las consecuencias de aquella sinceridad. Y las sufro todavía. Sí, el arte es política. Lo sé. Lo vi y lo veo, con perfecta claridad".³ Lo que no reconoció es que, pese a que tenía mucho que decir, eligió un tema difícil, lo que llama divagaciones histórico-filosóficas sobre el arte. Más seguro se hubiera sentido contando los recuerdos de su vida en Santander, Madrid y París. Cuando Arturo del Villar le preguntó cuándo iba a decidirse a escribir sus Memorias, le contestó: "—Bah, para qué. Lo que yo pueda decir no le interesa a nadie. Y además yo no sé escribir".⁴ A Cossío le faltaba la preparación cultural necesaria para expresarse sin dificultades y con corrección. Sus faltas de ortografía, que aparecen con frecuencia en sus cartas, fueron proverbiales. No aparece inscrito en los estudios de Comercio ni terminó los de Bachillerato y sólo cursó normalmente todos aquellos en relación con la pintura.

Fue la revista *Proel*, donde colaboraban sus amigos, que sentían por él admiración y aprecio, la que le ofreció la ocasión de darse a conocer como escritor. La aparición de esta revista en Santander fue recibida como un oasis dentro del panorama árido de la cultura del momento. Permitió agruparse a una juventud intelectual y comunicar sus ideas literarias y, aunque dentro de una censura establecida, constituyó, al menos,

¹ Manuel Menéndez - Chacón, "Pancho Cossío, hermano menor", *Blanco y Negro*, nº 2618, Madrid, 7 de julio de 1962.

² A. Gaya Nuño, *Francisco Gutiérrez Cossío. Vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973 y Joaquín de la Puente, "Pancho Cossío escritor", en *Cossío*, Madrid, Exposición de la Galería Biosca, 1973.

³ José Montero Alonso, "Visita de Estudios", *ABC*, 2 de diciembre de 1961.

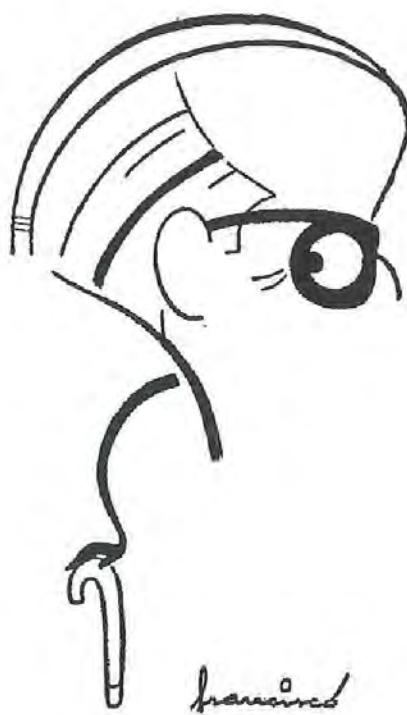
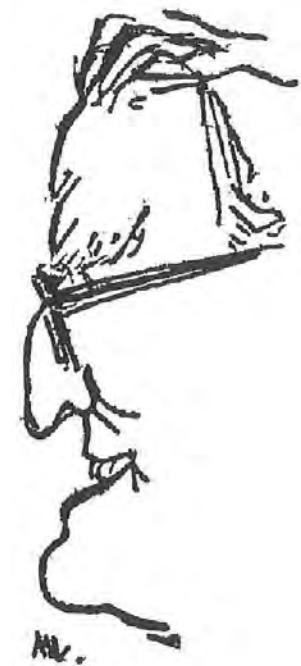
⁴ Arturo del Villar, "La última exposición de Pancho Cossío". Recorte de prensa sin fecha, posiblemente de 1970, en Carpeta C de Recortes. Colección Caja Cantabria, p. 118.

un vehículo de expresión. Por otro lado, sirvió de estímulo para muchos de ellos. En sus páginas escribieron jóvenes santanderinos, estudiantes o no, sus primeras colaboraciones poéticas o artículos sobre cine y literatura. Pero, además, *Proel* dió acogida a otros escritores de prestigio, como fueron, entre otros, Pedro Laín Entralgo, Juan Ramón Jiménez, Camilo José Cela o Dionisio Ridruejo. Según ha referido Aurelio García Cantalapiedra⁶, Pancho estuvo muy vinculado al grupo inicial de *Proel*, participó en la nominación de la revista y, luego, con artículos y dibujos en las cubiertas de algunos números, como en la portada del de otoño de 1946. Su relación con los jóvenes fundadores debió de tener lugar, a su juicio, en los primeros meses de 1944.

El grupo se había iniciado, en su mayor parte, en la modesta revista escolar *Colegio*, editada por los PP. Escolapios del colegio San José de Santander. Pero la que se pensó que fuera una buena revista se quedó en un modesto Boletín debido a que no les concedieron el cupo de papel para imprimir. Junto a noticias referentes al centro y a la marcha de los diferentes cursos, aparecían en ella colaboraciones de antiguos alumnos. El primer número salió el 8 de octubre de 1942. Contenía artículos cortos y relatos literarios, escritos por jóvenes, algunos de los cuales iban a tener después protagonismo en la vida intelectual y política de la ciudad. Lo que interesa resaltar, en este caso, es que en *Colegio* empezaron a escribir parte de los que luego fueron fundadores o colaboradores de *Proel*, como Guillermo Ortiz, Alejandro Nieto, Enrique Sordo, Eduardo Rincón, Marcelo Arroita-Jáuregui, etc. También participaron Antonio Zuñiga, Eduardo Obregón, Felipe Vázquez, Alfonso Osorio, Rafael González Echegaray y Angel de la Hoz, éste último, además, como autor e ilustrador que firmaba con el seudónimo "Gel". En el número 16, del 10 de abril de 1944, el equipo de redacción dió a conocer la aparición de la revista *Proel*, a la que se pasaron gran parte de ellos por ofrecer mayores posibilidades y tener un total carácter literario del que carecía *Colegio*. En esos momentos de postguerra no existía ninguna revista local donde pudieran publicar los intelectuales su obra creativa, excepto las páginas de la prensa, que, por otro lado, no estaban abiertas a todo el mundo. Por este motivo, la creación de *Proel*, en abril de 1944, significó una aportación importante en el campo literario santanderino, con proyección a otras provincias españolas. Fueron sus fundadores el Jefe Provincial del Movimiento, Joaquín Reguera Sevilla; Enrique Sordo, Carlos Nieto, Marino Sánchez, Carlos Salomón, Guillermo Ortiz, Luis Reina y Pedro Gómez Cantolla su director.

Años más tarde, en 1948, se inicia la colección *La Isla de los Ratones*, dirigida y financiada por Manuel Arce, que ha mantenido su prestigio hasta hace pocos años a través de la sección editorial de libros. En

⁶ Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras. En los años de medio siglo en Santander*, Santander, Edic. Librería Estudio, 1991. Sobre las colaboraciones en *Alerta* de los jóvenes de *Proel*, ver de este mismo autor, *Alerta*, 24 de junio de 1973. Igualmente el n.º 8 de *Peña Labra*, Santander, verano de 1973. Ver las colaboraciones de Guillermo Ortiz, Gómez Cantolla y Reguera Sevilla.



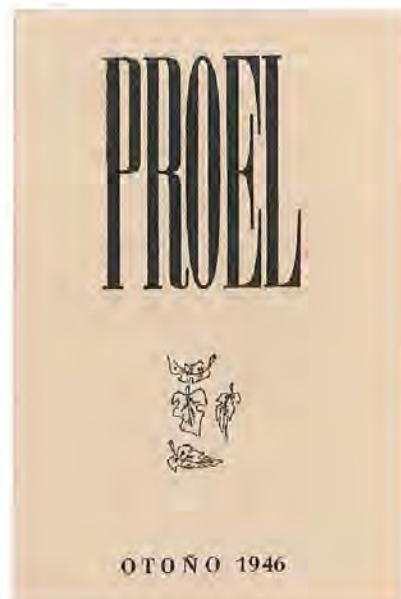
1948 aparece *El Viento Sur*, dirigida por Pablo Beltrán de Heredia y, en 1949, *Alción*. En 1951, Alejandro Gago y Adolfo Castaño fundaron *El Gato Verde* y Carlos Salomón y Carlos Nieto, *Hordino*, revistas que tuvieron en su mayoría poca vigencia.

En este repaso a las producciones literarias de postguerra es necesario referirse al papel desempeñado por Ignacio Aguilera Santiago en la dinámica cultural de Santander. A través de su cargo de Secretario en la renacida Universidad Internacional Menéndez Pelayo y, como director de la Biblioteca del mismo nombre, funda y dirige el año anterior a su nombramiento la revista *Fontibre*, cuyo primer número salió en septiembre de 1956, así como las colecciones del Centro Coordinador de Bibliotecas de Santander y la Antología de Escritores y Artistas Montañeses. *Fontibre* dedicó el número de diciembre de 1956 a un grupo de poetas con motivo del "Día de la poesía", celebrado el 24 de noviembre, festividad de San Juan de la Cruz, en la Casa de la Cultura "Sánchez Diaz", de Reinosa. Colaboraron en esas páginas Gerardo Diego, José del Río, Manuel González Hoyos, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Ignacio Romero Raizábal, Félix Rincón, José Hierro y Manuel Arce. Igualmente, la revista dedicó una página de homenaje a Julio Maruri, por entonces Fray Casto del Niño Jesús, al que le había sido otorgado el Premio Nacional de Poesía 1958. Escribieron con esta ocasión, en el número 18, de febrero de ese año, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, Pedro Gómez Cantolla, Manuel Arce, Eduardo Rincón, Leopoldo Rodríguez Alcalde y José Hierro. A su vez, la Casa de Cultura de Reinosa desarrolló una serie de actividades culturales con clases de pintura, dibujo, disertaciones y exposiciones. Actuaron en calidad de conferenciantes o recitadores: Nieves Hoyos, Cobo Barquera, Ángel Palacio, Eduardo Rincón, José María de Cossío, José Hierro, Manuel Arce y Gerardo Diego y, colgaron sus cuadros, pintores como Julio de Pablo, Juan Antonio Pérez del Valle y Miguel Vázquez.

Pancho Cossío, que residió habitualmente en Madrid, no colaboró en estas colecciones de Ignacio Aguilera, pero estuvo al tanto de los libros que iban apareciendo sobre pintura de sus amigos César Abín, Juan José Cobo Barquera y José Simón Cabarga. Sí escribió, en cambio, en *Proel*, donde empezó a publicar y donde le dedicaron unas palabras de homenaje en los números 5 y 6, de agosto y septiembre de 1944. El texto, muy acorde con el lenguaje político del momento, decía así:

Homenaje a Pancho Cossío

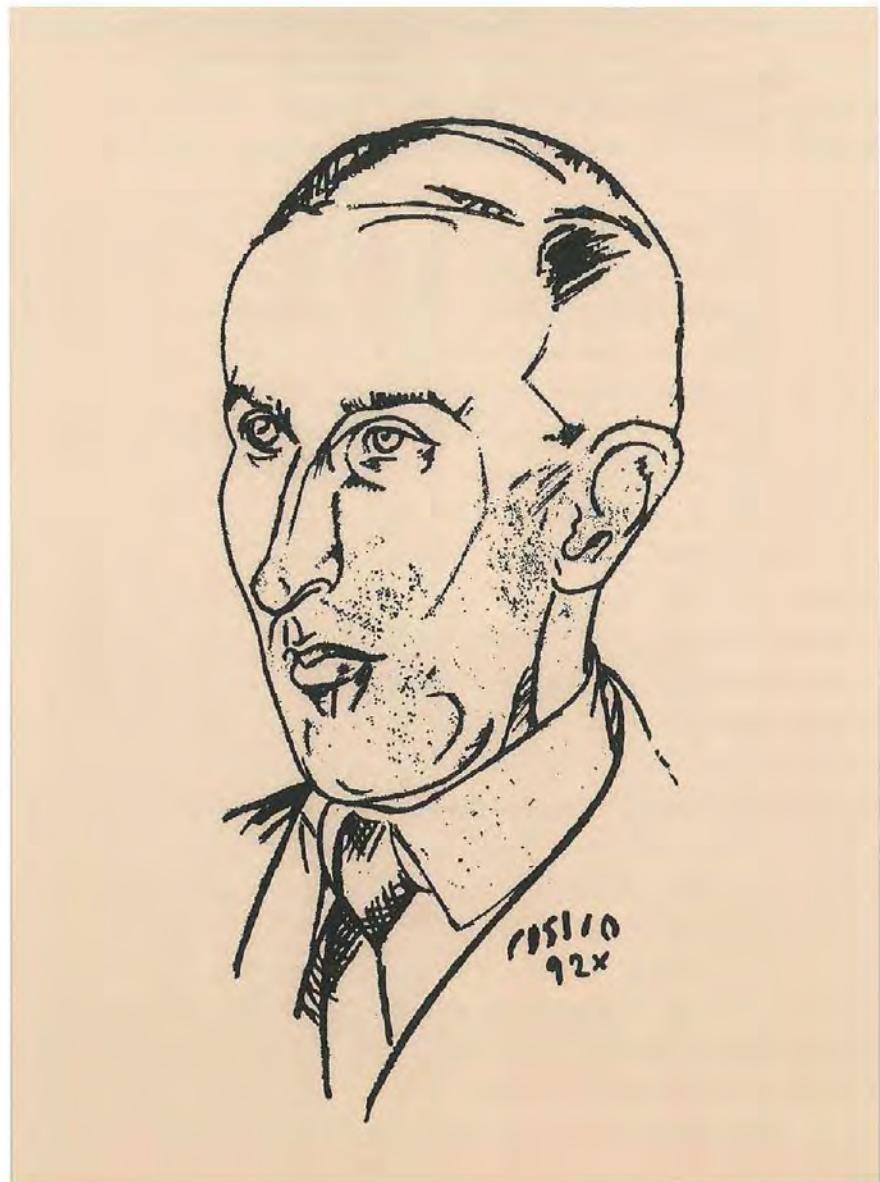
Queremos que nuestra voz, enriquecida por su presente destino, emocionada y sincera, haga escala en la isla cordial y ferviente, que se agrupa en torno a Pancho Cossío. Poesía y pintura, eco y voz, se funden



Viñeta de Pancho Cossío, para el número de *Proel* de otoño de 1946.

Viñeta de Pancho Cossío, para la colección *La isla de los ratones*.





Gerardo Diego.
Tinta china/papel, 1924.
Colección particular, Santander.

en la inquietud creadora y aristada de originalidad de Pancho. Por eso, nosotros, que bogando en la misma estela pretendemos horizontes afines, unimos al de PROEL el haz de ellas que batén auténtica admiración ante su pintura. Y deseamos a nuestra nave, iguales singladuras gloriosas.

Su firma se ve por primera vez en el n.º 5, del verano de 1945. Gracias también a estos amigos suyos de tertulia, se organizó la exposición de agosto de 1949 en el Museo Municipal. Había curiosidad por conocer la muestra y, excepto entre los más entendidos, no se comprendió su obra, tan diferente a la que estaba de moda.

Dentro de este grupo local de escritores vinculados a *Proel* y pertenecientes a la misma generación, el mayor en edad era Guillermo Ortiz, nacido en 1918 y el más joven Manuel Arce, en 1928. Entre ellos estaban José Luis Hidalgo, nacido en 1919; Julio Maruri y Leopoldo Rodríguez Alcalde, en 1920; José Hierro y Marcelo Arroita-Jaúregui, en 1922 y Alejandro Gago, en 1927. Todos destacaron como escritores y algunos alcanzaron premios de carácter nacional o provincial. José Hierro fue galardonado en 1947 con el Premio Adonáis, con el Nacional de Literatura en 1953 y con el de la Crítica en 1957. Maruri obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1958 y Manuel Arce el Premio Concha Espina de Torrelavega en 1956 por *Testamento en la Montaña*. José Luis Hidalgo publicó en 1945, en la citada revista, su obra poética *Los animales* y recibiría, tras su muerte, el reconocimiento poético por *Los muertos* (1947). El crítico literario y de arte Leopoldo Rodríguez Alcalde, al que se le otorgó el Premio de Poesía en las Justas Literarias de Reinosa en 1958, tuvo su más destacada contribución en *Proel* con las traducciones de poetas franceses, origen de la *Antología de la poesía francesa contemporánea* (1950).

El grupo *Proel* se encontraba, pues, generacionalmente, muy distante de Pancho Cossío, nacido en 1894. Estaba más próximo a pintores como César Abín, Antonio Quirós o Luis Quintanilla, los tres conocidos suyos y también residentes temporales en París.

Los entonces jóvenes artistas de la pintura, Miguel Vázquez, Ángel Medina, Fernando Calderón y Julio Maruri recibieron su estímulo y consejo. En 1957 Ortiz Macho-Quedado lo expresaba en estos términos: "El veterano Cossío, que con su aire hosco de cántabro independiente e insatisfecho llevó a extramuros la delicadeza de su pintura personalísima, ha dejado, de modo indudable, impresa su influencia en la joven generación de pintores santanderinos".⁶

Una de las colaboraciones más destacadas del pintor en la revista *Proel* es un largo artículo, publicado en el n.º de primavera y verano de 1947,⁷

⁶ *Fontibre*, n.º 5, Reinosa, enero de 1957, p. 7.

⁷ "Pintura. La Pervivencia", *Proel*, primavera y verano de 1947, pp. 109-126. Capítulo del libro *La plástica ya es nostalgia. Estructura y mecánica de la Evolución*.



Bocetos de portada para un libro de Gerardo Diego

que formaba parte del citado libro en preparación, *La plástica ya es nostalgia*. En el comienzo, el autor confiesa su limitación para desarrollar el propósito: "En la cultura está mi insuficiencia para tratar este tema con el rigor filosófico exigible". En él expone sus opiniones sobre el arte y otras cuestiones de una manera muy personal. Así alude al impresionismo francés, al fauvismo, al cubismo, a la pintura surrealista, al llamado arte abstracto y a los murales mexicanos. Cossío intenta hacer una interpretación del arte español a través de nuestro temperamento y lo realiza desde la presencia mágica del hombre primitivo y la expresión dramática de los escultores religiosos de las diferentes escuelas hasta llegar al cubismo, enriquecimiento español debido también al arte mágico y que nos trasmite Picasso. Para Cossío el cubismo se debe a España: "Y este platonismo, esta desintegración de la naturaleza como necesidad plástica para darle un orden estético, obra de tantos españoles, es lo que ha enriquecido y dado consistencia a L'Ecole de Paris" (p. 125). Las continuas digresiones en la exposición le impiden a Cossío mantener una línea argumental en este artículo. El que luego publica con el nombre de "Política" en 1949, también en *Proel*,⁸ es un escrito de política impregnado de las ideas difundidas entonces por los vencedores de la guerra civil, que pretendían crear un orden nuevo basado en los textos revolucionarios de José Antonio Primo de Rivera y Ramiro Ledesma Ramos, pero que no fueron llevados a la práctica. En aquellos momentos, el país pasaba por una crisis económica y se ignoraba cuál iba a ser la solución política del Régimen. En este artículo Cossío presenta la oposición entre una interpretación espiritual y otra materialista de la vida y de la Historia. Su carácter rebelde le hace añorar los viejos tiempos y las formas del vivir clásico que le parecen más normales que las provenientes del mundo moderno. "Nosotros preferimos la sensualidad antigua al ascetismo obligado actual, y a la mística gastronómica del nuevo tiempo oponemos la gula sibarita del tiempo viejo". El texto tiene, a veces, resonancias pictóricas, como cuando escribe: "...en ese instante álgido de la madurez, donde los caminos tostados y el ámbar pálido de los vinos prestan realce a los destellos diamantinos de las copas" ... (p. 150). Desde su ideario condena los partidos políticos que conducen a las masas y manipulan al pueblo, así como el que llama fraude de la libertad y la estafa de la técnica que, a la larga, descubre el hombre: "Como en una carta geográfica se precisa la frontera de dos mundos morales, filosóficos y políticos perfectamente definidos; de dos conceptos de vida, de dos actitudes ante ella. Del lado de allá el concepto religioso y caballeresco, de este lado la ambición burguesa materialista. Negando la libertad en el concepto de servicio y milicia, el hombre antiguo tenía plena

⁸ "Sección Política". Un capítulo del ensayo en preparación *La plástica ya es nostalgia*, *Proel*, primavera y estío de 1949, pp.145-153. El manuscrito del libro se encuentra, de momento, en paradero desconocido.



Portada para el libro "Obra poética de Julio Maruri".
Zincografía, 22,5 x 36 cm, 1957.

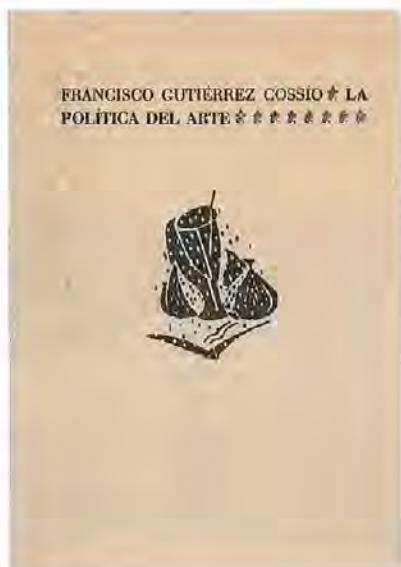
libertad del ser. Cantando las excelencias del libre examen y de la libertad, el hombre moderno ha encontrado la esclavitud. En la actitud antigua se ve al religioso y se presiente al mágico; en el sarcasmo enciclopedista se ve sólo la peluca empolvada y la casaca del cortesano dieciochesco enmascarando al burgués enamorado de la moza de cántaro" (p. 152). El pintor se siente todavía falangista y cree en las ideas políticas que se expresaban a través de slogans de propaganda contra el sistema demobileral, de un modo parecido a los que recoge en este artículo, cuando se pregunta "¿A dónde vamos?" A lo que responde: "Nosotros estamos adscritos a un orden espiritual incontaminado, donde sólo rigen y cuentan razones imprecisas de fe y de optimismo. Nosotros creemos en el Hombre. Por eso cuando irrumpen en la vida la demanda material exigente y exclusiva, y máxime cuando aún va aupada sobre hombros compactos de grey enfervorizada, plebiscito, partido, estado o masa, creemos que peligra la intimidad del Hombre y tememos por el espíritu" (p. 153).

El pesimismo de aquellos momentos y el apartamiento político del pintor se advertían en las palabras finales del artículo en las que confiesa existe un estado de decadencia y añade: "Los tiempos que corren son de esta última marca, y de ahí le viene al hombre su actual aislamiento y a la masa su honda tristeza sin esperanza".

Siete años más tarde, ese orden espiritual a que alude ya le parece "contaminado". Se siente decepcionado por el Régimen y es antifranquista, aunque no intervenga ya en política. A raíz de los sucesos estudiantiles de 1956, en que hubo enfrentamientos entre grupos falangistas y de la oposición, se decretó el estado de excepción al ser gravemente herido el joven Miguel Alvarez y destituidos dos ministros. Pancho escribía, con este motivo, una carta tranquilizadora a sus hermanas, donde expresa su decepción por lo ocurrido en los meses precedentes en que fueron detenidos hijos de militares y de políticos del Régimen: "Es decir, que esta gente no ha podido convencer ni a sus hijos, sino por el contrario, rebosar el vaso de agua por el hastío y la tiranía sectaria. Esto es lo grave y ésta es la decepción y, posiblemente, el pánico de Paco el calvo. Toda esta gente está vieja y gastada, el único que ha demostrado ser joven y tener algo dentro es Girón, que se ha hecho el amo".⁹

Con parecido título, "Política del arte", dio una conferencia en el Ateneo de Madrid presentado por Eugenio Montes, que fue leída por Eduardo Llosent Marañón. La crítica aludió a su contenido pesimista e irónico.

Gaya Nuño califica de bastante caóticos estos escritos¹⁰ que, además, no aportan nada fundamental a su obra, si bien tienen la gracia y el mérito del autodidacta. En cambio, Cossío sí sabía de pintura y era un



Portadilla del artículo de Pancho Cossío en el número Primavera-Estío, 1950, de *Proel*.

⁹ Carta mecanografiada del 14 de abril de 1956 (corregida la ortografía).

¹⁰ Ob. cit., p. 32.



Fotografia original de A. de la Hoz, que sirvió para ilustrar el artículo de Cossío en *Proel*, "La política del arte" en 1950



Vista parcial de la Sala Proel durante la exposición de dibujos de Cossío en 1951.

excelente maestro para los jóvenes. En los artículos periodísticos en los que se refirió a la de sus amigos Fernando Calderón, Julio Maruri, Angel Medina o Miguel Vázquez, les dió atinados consejos y, aunque confiesa no ser crítico de arte, su experiencia le permitía, por ejemplo, recomendarles no confundir la forma pictórica con la dibujística, o la pintura intuitiva, que es graciosa, con la académica, que debe ser disciplinada.¹¹

Del 19 al 25 de septiembre de 1949, tiene lugar la I Semana Internacional de Arte en Santillana del Mar, organizada por la *Escuela de Altamira*. La primera sesión se celebró a las cinco de la tarde y asistieron Pancho Cossío, Daniel Alegre, Jesús Otero, Fernando Calderón, José Hierro, Pablo Beltrán de Heredia, Julio Maruri y Fernando Barreda. También estuvieron presentes Enrique Lafuente Ferrari, la Marquesa de Benemejís, Sebastián Gasch, Angel Ferrant, José Llorens Artigas, el profesor arquitecto Alberto Sartoris, Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco, etc. Fueron invitados la infanta doña Mercedes de Borbón y su marido el Príncipe Bragation.

Los fundadores de la *Escuela de Altamira* habían sido, el año anterior, Mathías Goeritz, iniciador de la idea, y Alejandro Rangel, Ida O'Gorman, Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón,¹² que estudiaron el proyecto y el programa de actuación de la Escuela. El grupo se fue incrementando con otros asistentes: Eduardo Westerdahl, Santos Torroella, Toni Stubbing, Ted Dyrssen y Eudaldo Serra. No pudieron asistir o disculparon su asistencia a la primera reunión, Eugenio D'Ors, Juan Miró, Matías Goeritz, Ben Nicholson, Barbara Hepworth y otros artistas invitados. Presidió las reuniones Alberto Sartoris que congregó a los asistentes en la cueva de Altamira donde el P. Jesús Carballo explicó al grupo la historia del descubrimiento.

Expusieron sus ideas el día de la inauguración Ricardo Gullón, Lafuente Ferrari, Alberto Sartoris, entre otros. El gobernador civil, Joaquín Reguera Sevilla, declaró inaugurada las jornadas, que continuaron con conferencias y coloquios en el Parador de Gil Blas y en la biblioteca de doña Paz de Borbón. Lo más interesante de aquellas reuniones eran no sólo las conferencias, sino los posteriores intercambios de opiniones que artistas de muy diferente condición (pintores, historiadores, escultores y poetas) expusieron con sus ideas sobre temas tan diversos, como Altamira, cuna del arte prehistórico, que Lafuente consideraba clásico; la crisis de la pintura o la denominación más adecuada para el arte mal llamado abstracto. ¿Qué fines buscaban este grupo denominado después de Altamira? Según Gullón, la "Escuela" pretendía interesar al público poniéndole en contacto con obras representativas del arte contemporáneo. Los asistentes no pretendían crear un *ismo*, sino puntualizar, bajo el

¹¹ Ver sus artículos en *Alerta*, Santander, 19 y 31 de octubre de 1948.

¹² "Primera Reunión de la Escuela de Altamira", *El Avance Montañés*, Santander, 1950, pp. 151-157. Véase también, sobre la Escuela de Altamira, *El Libro de Santillana*, de Enrique Lafuente Ferrari, Santander, Diputación Provincial, 1955, pp. 289-291. Igualmente *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar del 19 al 25 de septiembre de 1949*, Santander, 1949. Item el estudio crítico de Javier Díaz López, "Sociedad, Arte y Cultura en Cantabria (1940-1995)", en *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma*, Santander, Universidad de Cantabria, 1995, pp. 371-401.

CAVES OF



Cartel original del promotor de la escuela de Altamira, Mathias Goeritz.

signo de la amistad, determinados conceptos que consideraban esenciales en el arte.¹³ En su programa figuraba crear un Museo en Santillana, fundar una residencia para artistas y proyectos culturales de tipo editorial. Destacaron las conferencias de Sartoris y de Westerdahl y algunas intervenciones, por ejemplo, de Mathias Goeritz o de Angel Ferrant, así como los coloquios que siguieron a las exposiciones, en los que participó activamente Cossío. El pintor aceptó la opinión de Llorens Artigas para el que "era difícil adjetivar, o sea, limitar el arte".

A través de la publicación que se hizo con las diferentes intervenciones,¹⁴ se puede seguir el desarrollo de aquellas jornadas en las que, como allí se dice, estuvo presente Cossío como artista militante. Hoy resulta curioso que uno de los primeros debates fuera para señalar la denominación de las diferentes tendencias artísticas de aquellos momentos en que se hablaba de arte figurativo y abstracto, realista e irrealista, aplicado incluso al arte prehistórico.¹⁵ Cossío propuso que el abstracto se llamara *egocentrista* o *egocéntrico*. Sin embargo, no era ésta una cuestión primordial y Gullón le hizo ver que esos términos no servían para distinguir a los artistas con tendencias diferentes y hasta opuestas (p. 157). Para Pancho, el arte tenía un carácter personal, individual, como expresión de sus vivencias. Fuera, según los casos, de origen mágico, religioso, propiciatorio, realista, etc., era indudable que pasaba, en cada momento, por la interpretación personal y singular, ya que lo que no es creación resulta imitación o plagio. Cossío insistía en que había que interpretar a ese hombre primitivo. El arte –dijo– es esencialmente egocentrista, mágico en el primitivo, lógico en el moderno.

En la segunda conversación mantenida en el jardín del Parador de Santillana, leyó Cossío, como había prometido anteriormente, el capítulo "El hombre mágico" de su libro en preparación, en el que aludía a los tres tipos de hombres existentes: el primitivo, el clásico y el moderno: "El hombre primitivo se expresa con lo que tiene más próximo"; por ello "su repertorio plástico es muy reducido, escaso y poco variado (animales, vasijas, armas, aperos, útiles de pesca, etc.), objetos que graba o construye". Su forma de expresión fue pictórica y escultórica, aunque la última le parece más representativa del espíritu de aquel hombre. En cambio, la pintura opina que es realista en los dibujos de animales, incluidos aquellos en actitudes de movimiento, si bien otras representaciones tienen carácter simbólico, a modo de signos de difícil interpretación. "En estas pinturas presenta tímidos ensayos de claroscuro o esfumatos, mientras que en otras, en las más, son sólo siluetas negras o rojas, sin esta preocupación lumínica" (p. 166).

¹³ Ricardo Gullón, "Propósito de la Escuela de Altamira", *De Goya y el arte abstracto*, Madrid, 1952, p. 193.

¹⁴ *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, pp. 157-173.

¹⁵ Benito Madariaga, "Historia de los descubrimientos prehistóricos", en *La Prehistoria en la cornisa Cantábrica*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976, pp. 13-32.

El modelo estaba en Altamira, según dijo Mathias Goeritz: "Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural: la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo"¹⁶

Cossío opinaba que había que englobarlo como "un arte realista, mágico y social". Pero ¿qué significaba el término *egocéntrico* que sugería? Lo aclara, a su modo, cuando dice: "porque sobre la tierra la realidad auténtica es el hombre. Por eso creo también que el concepto que yo propongo para calificar el arte *egocéntrico*, que es un concepto a la vez anarquista y católico, es el que cuadra aquí por su amplitud precisamente porque entramos todos" (p. 169). Sólo algunos de los asistentes estuvieron de acuerdo con esta tesis y se habló sobre la evolución de aquella pintura primitiva hacia formas no realistas y los motivos por los que se perdió después. En este sentido, Westerdahl y Ricardo Gullón pusieron algunas objeciones a la exposición del pintor cabuérnigo. Sin embargo, a juicio de éste, en lugar de hablar de capillas Sixtinas primitivas, había que referirse al "yo, el ego". Por otra parte, según Gullón, la Escuela de Altamira debiera ser la bandera que amparase a diversos artistas independientes (p. 172) y constituir "un centro vivo, donde las cuestiones estén siempre en discusión, en la que todos hagan problemas de todo, sin aceptarlo de una manera fortuita, nada más que por la significación que tienen las cosas en el lenguaje común" (p. 173).

En la tercera conversación siguió debatiéndose la denominación adecuada para el arte moderno y los asistentes acordaron designar al grupo con el nombre de Escuela de Altamira. Igualmente, intervino Cossío en las discusiones de la ponencia sobre la creación de una residencia para artistas en Santillana. A su parecer, debían hacerse pequeñas casas esparcidas en lugares próximos a la cueva, especie de estudios situados en algún lugar boscoso para evitar el impacto negativo urbanístico. No todos aceptaron la idea y, por ejemplo, Pablo Beltrán de Heredia fue partidario de construir una residencia en una casa del pueblo, idea que llegó a hacerse realidad. Con este motivo se pensionó a algunos artistas en la "Casa del aguila y la parra" y se montaron en el verano exposiciones con sus obras en los años 1950 y 1951. Los debates se extendieron a otros temas, como fueron la organización de la Escuela y su labor editora en el futuro.

En 1949 los asistentes visitaron diferentes puntos de la provincia, como Tudanca, San Vicente de la Barquera y Liébana. De camino hacia el último, el escultor Daniel Alegre sufrió un derrame cerebral. Se le introdujo en la fonda de La Hermida y se habló con el gobierno civil. En tanto se aguardaba su transporte a Santander, Pancho no quiso continuar el

¹⁶ R. Gullón, "Proyecto para la Escuela de Altamira", o. c., p. 185.

viale y permaneció junto a su amigo, que le acompañó cuando fue por primera vez a París y sobre el que había escrito un artículo en la revista *La Montaña* de la Habana.¹⁷

El ambiente de camaradería de aquellas reuniones no permitía suponer un desenlace desagradable que protagonizó el pintor: la acusación formulada por él de masón a uno de los asistentes llegó hasta el gobierno civil. Otra versión apunta que se debió a una indiscreción suya,¹⁸ dicha a la ligera, pero que fue escuchada por uno de los asistentes a la tertulia que solía celebrarse en el Bar Namur, y lo puso en conocimiento del gobernador. La denuncia era grave en aquellos momentos y rompió la solidaridad del grupo hasta el punto de que Pancho ya no asistió a las reuniones del año siguiente, en que se dieron por concluidas. Hoy una placa recuerda en Santillana a los miembros destacados de la Escuela de Altamira, pero, curiosamente, no aparece el nombre de Francisco Gutiérrez Cossío.

¹⁷ Francisco G. Cossío, "El Cristo de Daniel Alegre", *La Montaña*, n.º 19, La Habana, 10 de julio de 1922. Este artículo fue reproducido en *La Atalaya*, Santander, 13 de julio de 1922.

¹⁸ Debo estas informaciones a Pablo Beltrán de Heredia y a Manuel Arce Lago.

B. M. C.



Asistentes a la escuela de Altamira, en los Torreones de Cartes, 1949.



Certifico que este dibujo
es original de mi hermano
FRANCISCO G. COSSIO

Aurelio Gutiérrez Cossío

Figurines para "La verdad sospechosa".
Lápiz y acuarela/papel, 21.5 x 31 cm,
h. 1989.

Juicios críticos sobre Cossío dibujante

Francisco Cossío es además un estupendo dibujante. Hay retratos suyos a lápiz, como uno del joven artista Antonio Gorostiaga, de un parecido asombroso.

(Pick: "En el estudio de Cossío", *La Atalaya*, Santander, 4-VII-19 y *La Montaña*, La Habana, Cuba, 27-IX-19)

Cossío [...] domina el dibujo "apretado" como lo verá el curioso maldiciente que examine los retratos al lápiz y al óleo que presenta.

(Gerardo Diego: *El Diario Montañés*, Santander, 2-IV-21)

Y para probar que sabe dibujar y que no es colorista por no poder ser otra cosa, exhibe también unos cuantos pequeños dibujos de amigos suyos, que se pueden presentar como modelo de saber hacer.

("X": *La Atalaya*, Santander, 4-V-21).

Lo que verdaderamente nos ha sorprendido, favorablemente para el autor, en la exposición del Ateneo, son sus dibujos. De un parecido grandioso, trazados sin vacilación, con plena confianza en su lápiz, ellos son los que esencialmente salvan al señor Gutiérrez Cossío.

("Apeles": *El Pueblo Cántabro*, Santander, 12-V-21)

El joven pintor (Cossío), cuando pinta [...] lo hace correcta, hábil, realistamente, manejando el color [...] y los lápices –es un excelente dibujante–, con singular precisión y desembarazo.

(Anónimo: *El Diario Montañés*, Santander, 23-IV-22).

[...] tampoco puede decir que la ignorancia es atrevida, porque Cossío dibuja admirablemente.

(Luis Corona: *El Cantábrico*, Santander, 30-IV-22).

Su obra, consagrada en la exposición del Ateneo, nos había mostrado sus cualidades de colorista que, con sólo el halago brillante de un acorde de color, podía producir, no ya sólo una sensación, mas una emoción. Por esto era mayor mi curiosidad cuando supe que iba a mostrarse en guisa de dibujante grabador, ilustrando el último y genial libro de José del Río. La prueba ha sido decisiva y el triunfo, a mi entender, definitivo, cada ilustración es un acierto, y algunas han llegado dentro del procedimiento esco-

gido al máximo logro. Así los de "Málaga", "Ferrol", y por no citar toda esa admirable de "La que dormía en el café" en que el simple contraste del blanco del papel y la tinta ha logrado innumerables y ponderadísimas calidades, luces y sombras, todo presidido por la más ingenua y deliciosa intención.

(José María de Cossío: "Francisco G. Cossío", julio-23).

Permitame usted felicitarle por los grabados que me envía. Me gustan mucho; y me complace vivamente contribuir a que sea más conocido en España y fuera de ella un artista tan digno de alta estimación.

(Rafael Calleja: carta a Cossío de 9-X-23).

El no había hecho nunca grabados en madera. Pero cierto verano estuvo aquí Bores, un muchacho compañero suyo en el estudio de Cecilio Pla, que cultivaba esa especialidad. Cossío le vio hacer, le cogió el tranquillo. Poco después hizo unas pruebas que llevó a la peña del Ateneo. Por aquellos días nosotros escribíamos, sin propósito de publicidad, las poesías del *Hampa*. Cossío, sin decirme nada, hizo una ilustración maravillosa de "La mancebia de Burgos". Aquello nos decidió a publicar el libro, no porque nuestras poesías valiesen nada, sino porque las ilustraciones de Cossío debían conocerse.

En uno de los viajes que hicimos a Madrid el verano último, llevamos los primeros originales de *Hampa* a la tertulia en que se reunían el gran artista Romero de Torres, Gustavo Macztu, Moya del Pino, Sebastián Miranda, Julio Camba, Mariano Benlliure, Tuero, artistas, poetas y pintores. Los elogios para la obra de Cossío fueron unánimes. Romero de Torres nos dijo que el que hacía eso, era un gran artista.

Después, todos los que han ido conociendo el libro, han alabado unánimemente al joven ilustrador. Una noche estuvo en nuestra redacción Bartolozzi, el insigne dibujante, ilustrador de la casa editorial Calleja. Se llevó un *Hampa*, y habló del libro a don Rafael Calleja, gerente de la importante casa editorial. Pocos días después, recibió Cossío el encargo de Calleja de ilustrar una edición de versos para niños de la gran poetisa Gabriela Mistral.

(Pick: "Un gran ilustrador de libros", *La Atalaya*, Santander, 23-XII-23).

Estoy preparando una ilustración para "AMOC". Este libro se publicará aquí en edición de lujo para bibliófilos. Yo haré la ornamentación a la tinta china y planchas de madera a varios colores. Por esta causa tengo que trabajar mucho. Es preciso echar el resto.

(Carta de Cossío a Bores, París, 4-VII-25).

En cuanto a las figuras, tan sólo en sus últimas telas, con la calidad de un dibujo muy firme, se vuelve a encontrar esta forma segura que constituye el interés de sus bodegones.

(Christian Zervos: "Pintura y gouaches de Cossío", *Cahiers d'Art*, París, VII-27).

Cossío se deja ir al azar de su sentimiento de pintor, saboreando los hallazgos apreciando más la brocha que el lápiz... (E. Tériade: "Pintores noveles. Cossío", *Cahiers d'Art*, París, IX-27).

[...] Cossío, dejándose llevar por su sentimiento de pintor y saboreando sus hallazgos, más gustoso de su pincel que de su lápiz, ha terminado por resolver lo que le era necesario del infinito problema plástico de las materias contrastadas.

(E. Tériade: *Catálogo de la exposición en la Galerie Georges Bernheim*, París, 31).

Todos sabemos que Pancho Cossío sabe dibujar, y que tiene el suficiente alcance para lograr nítidas calidades. (Enrique Sordo: "Un retrato de Pancho Cossío", *Alerta*, Santander, 15-IX-46).

Exigente en el color hasta el punto de llegar a síntesis excepcionales; firme, como siempre, de dibujo y, sobre todo pleno de sentimiento en el tema, Cossío ha triunfado.

(Pombo Angulo: "Pancho Cossío expone", *Alerta*, Santander, 15-XI-50).

Al contrario que Dominique Ingres, que podía impunemente borrar todos los colores de uno de sus retratos sin perjudicar para nada a la lineación esencial del dibujo, Pancho Cossío, con muy semejante rigor personal, puede concluir un óptimo retrato sin que el armazón y esqueleto diseñados por el grafito se dejen percibir. Cossío no delineá, sino que construye. No proyecta, ejecuta. En vez de perfilar, plasma. Todo ello es resumido por sus enemigos en la acusación de que no dibuja. Pero nos importan menos los procedimientos que los resultados, además de que todo postcubista ha dibujado y ha hecho nacer su arte en la gran geometría de Juan Gris.

(Juan Antonio Gaya Nuño: *Pancho Cossío*, Gallades Editores, Madrid, 1954, p. 25).

[...] invirtiendo los términos de Ingres, Cossío podría proclamar: "Voy a poner una academia de dibujo y, a la puerta, el rótulo Escuela de Pintura".

(Juan Antonio Gaya Nuño: *Pancho Cossío*, Gallades Editores, Madrid, 1954, p. 27).

El cuadro concluso "Apoteosis de la Orden Carmelitana", es un hervor de figuras sacras, compuesto según las normas tradicionales de nuestro barroco, con Santa Teresa como principal protagonista. Una Santa Teresa pensada y bosquejada por Cossío en bocetos magistrales, en dibujos dignos de Velázquez y de Claudio Coello, como mentis a quienes susurran que Pancho no es dibujante. De este rigor y de otros muchos que han cooperado a la conclusión del gran lienzo, soy testigo.

(Juan Antonio Gaya Nuño: *Pancho Cossío*, Gallades Editores, Madrid, 1954, p. 43)

A los diez años no sabía ni leer ni escribir; en cambio, dibujaba y pintaba con cierta soltura.

(Eugenio Mediano Flores: "Entrevistas a Pancho Cossío", *Alerta*, Santander, II-58).

Fui pintor por aburrimiento. Yo dudo que los juguetes puedan entretenerte al niño enfermo. Para mí, al menos, no me sirvieron para cumplir su cometido. Yo tenía que matar el tiempo, pues éste pesaba sobre mí como una losa. La solución la encontré en una caja de lápices de colores que me regalaron. Desde esa fecha el aburrimiento, el tedio, se alejaron de mí.

(Marino Gómez Santos: "Pancho Cossío cuenta su vida", *Alerta*, Santander, 6-XII-59).

Retraté a quien tenía más cerca: mi padre, mis hermanas...

(José Montero Alonso: "Visita de estudios", *ABC*, Madrid, 2-XII-61).

– ¿Cuándo empezó a pintar Pancho Cossío?

– Antes que a escribir. Sus primeros éxitos los obtuvo realizando caricaturas y rápidos croquis de los amigos que venían a casa a jugar al tresillo con papá.

(Manuel Menéndez Chacón: "Pancho Cossío, hermano menor", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-VII-62).

Lo mejor del libro [Hampa] son las maderas de Cossío.

(Manuel Arce: "José del Río Sáinz (1884-1964)", *Alerta*, Santander, 10-III-64).

El rigor del dibujante era para Pancho Cossío solidario de todas esas otras grandes y apasionadas vocaciones de rigor.

(Juan Antonio Gaya Nuño: *Francisco Gutiérrez Cossío. Vida y obra*, Ibérica Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1973, p. 165).

De aquellos años de adolescencia quieta se conservan una serie de dibujos que Pancho copiaba de las páginas de *Blanco y Negro*, siguiendo las ilustraciones de Muñoz Lucena, Cecilio Pla y otros, que no tienen más interés que como primeros pasos, llenos de los normales defectos de la falta de dirección, que pronto se irán corrigiendo con las enseñanzas de don Francisco Rivero, su primer maestro, en Santander, al que envían los padres convencidos de la magnífica disponibilidad y cualidades del muchacho. Por supuesto que tales dibujos nos muestran únicamente una facilidad innata, oculta en el muchacho, que paulatinamente va aflorando a medida del tiempo.

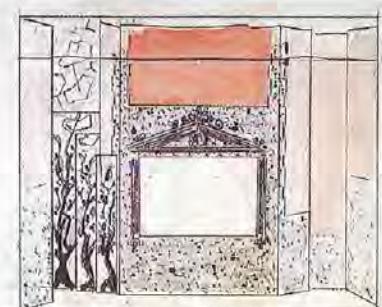
(Fernando Zamanillo: *Francisco Gutiérrez Cossío*, catálogo de la exposición del Banco Santander, Santander, 1981).

[...] Pick, con quien Cossío colaborará en la ilustración del libro *Hampa*. Los grabados de este libro, así como unas ilustraciones que realizó también para Calleja, en 1923, demuestran claramente el cambio que comienza a dar Cossío, al aplicar una clara intención expresionista al dibujo, en el absoluto contraste negro-blanco.

(Fernando Zamanillo: *Francisco Gutiérrez Cossío*, catálogo de la exposición del Banco Santander, 1981).

La línea -ese producto emanado directamente del cerebro creador, que fluye a través del brazo y aflora en la aguda punta del lápiz o el buril, vibrante entre los dedos del dibujante-, es el difícil resultado de una abstracción de las formas naturales, de la realidad circundante. (Recordemos que "en la Naturaleza no existe la linea"). El dibujo que la linea produce es una pura consecuencia del análisis intelectual de las formas de la realidad. Es algo que el hombre ha inventado para representarlas, sustituyendo las manchas de color y los volúmenes percibidos por el ojo.

(Ángel de la Hoz: "La mujer en los dibujos de Ricardo Bernardo", *Alerta*, Santander, 14-XI-87)



Decorado para
"La verdad sospechosa".
Lápiz y acuarela/ papel, 21.5 x 31 cm,
h. 1939.



La tormenta.
Óleo/lienzo, 61 x 80 cm, 1931.

Escritos originales de Pancho Cossío

"El arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra",
La Atalaya, Santander, 16-V-1922.

"El Cristo de Daniel Alegre",
La Montaña, La Habana, n° 19, 10-VII-1922
La Atalaya, Santander, 13-VII-1922.

"Lucha antifascista",
La Región, Santander, 24-IX-1935, p. 12.

"Mi genio pitagórico",
La Estafeta Literaria, Madrid, 15-V-1944.

"Un capítulo del ensayo *La Plástica ya es nostalgia: La pervivencia*",
Proel, Primavera-Estío, Santander, 1947, pp. 109-126.

"En torno a la gran polémica. La intuición frente a la Academia",
Alerta, Santander, 19-X-1948.

"A propósito de Fernando Calderón",
Alerta, Santander, 31-X-1948.

"Es peligroso jugar con el alfabeto",
Alerta, Santander, 10-XI-1948.

"Recuerdos de un paseante. Mi amigo el forzudo",
Alerta, Santander, 21-XI-1948.

"Recuerdos de un paseante. Algo de urbanismo y un poco de pedagogía"
Alerta, Santander, 11-XII-1948.

"Carta a mister O'Connell"
Alerta, Santander, 4-II-1949.

"Un capítulo del ensayo *La Plástica ya es nostalgia*",
Proel, Primavera-Estío, Santander, 1949, pp. 145-153.

"El hombre mágico",
Número, Florencia, Italia, año II, marzo-mayo, 1950.

"Un capítulo del ensayo *La plástica ya es nostalgia: La política del arte*",
Proel, Primavera-Estío, Santander, 1950, pp. 163-206.

"Los hijos pródigos del arte",
Correo Literario, Madrid, 1-3-1951, p. 1 y 5.

"Miguel Vázquez y la pintura montañesa",
Catálogo de la Sala Delta, Santander, agosto, 1954.

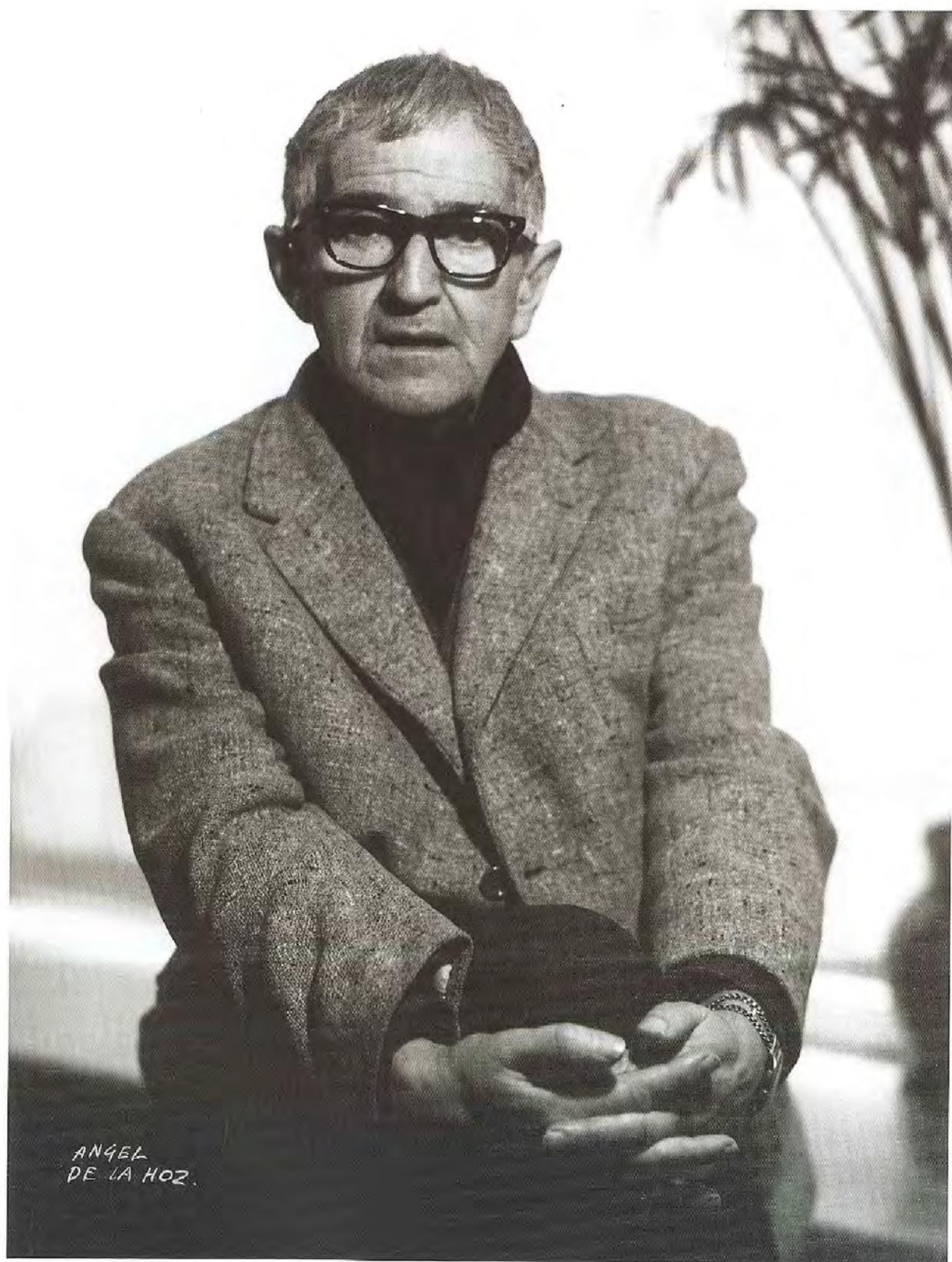
"Enrique Gran"
Catálogo del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1959.

"Angel Medina. La pasa y la uva"
Catálogo de la Sala Delta, Santander, septiembre, 1955.

Discurso preparado para su entrada en la Real Academia de Bellas Artes.
Texto incompleto e inédito, 1964.

"Mi cuento de Navidad"
Catálogo Pancho Cossío y la postguerra (1942-1970), exposición del Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1986.

A. H. F.B.



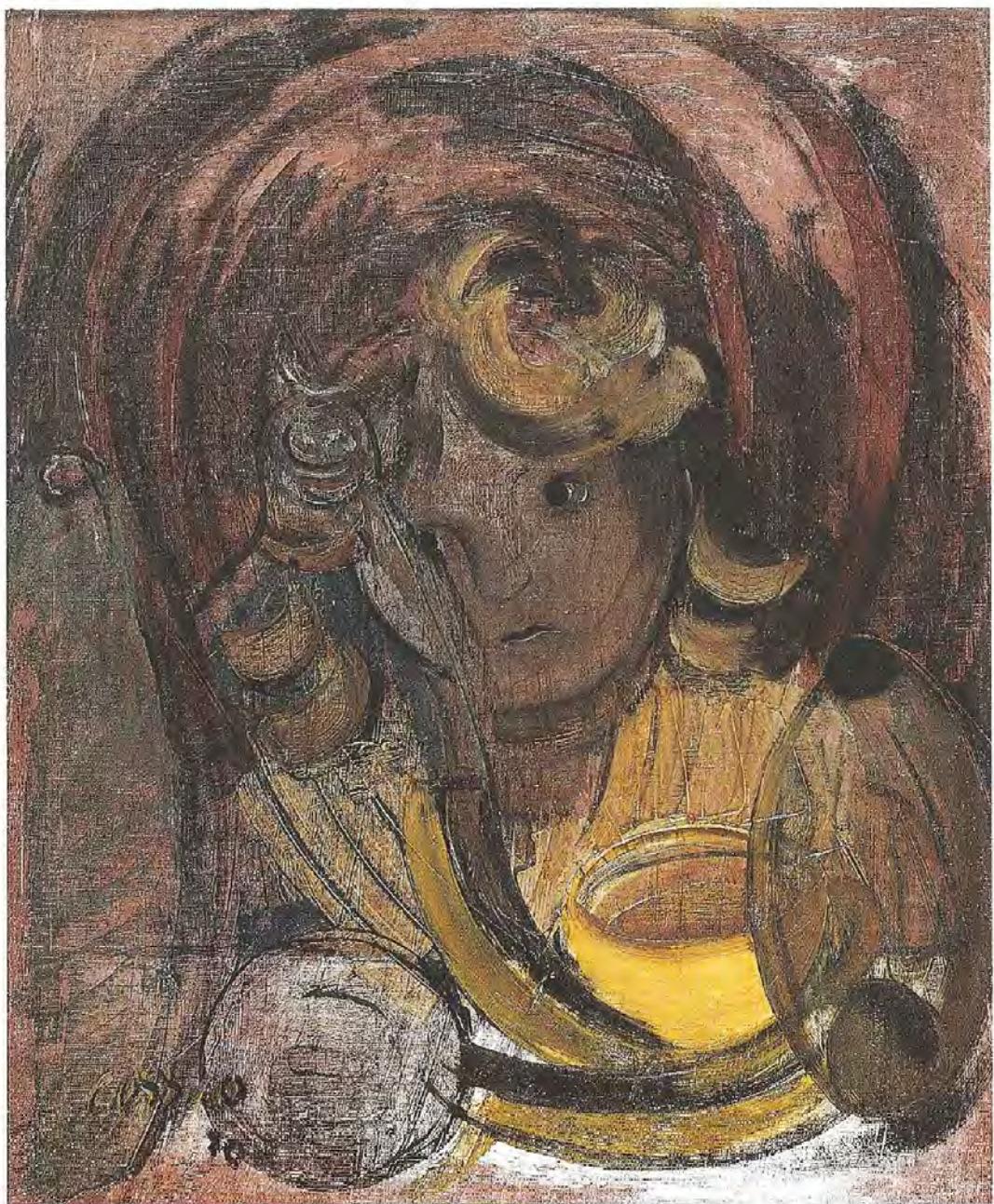
ANGEL
DE LA HOZ

Síntesis Cronológica

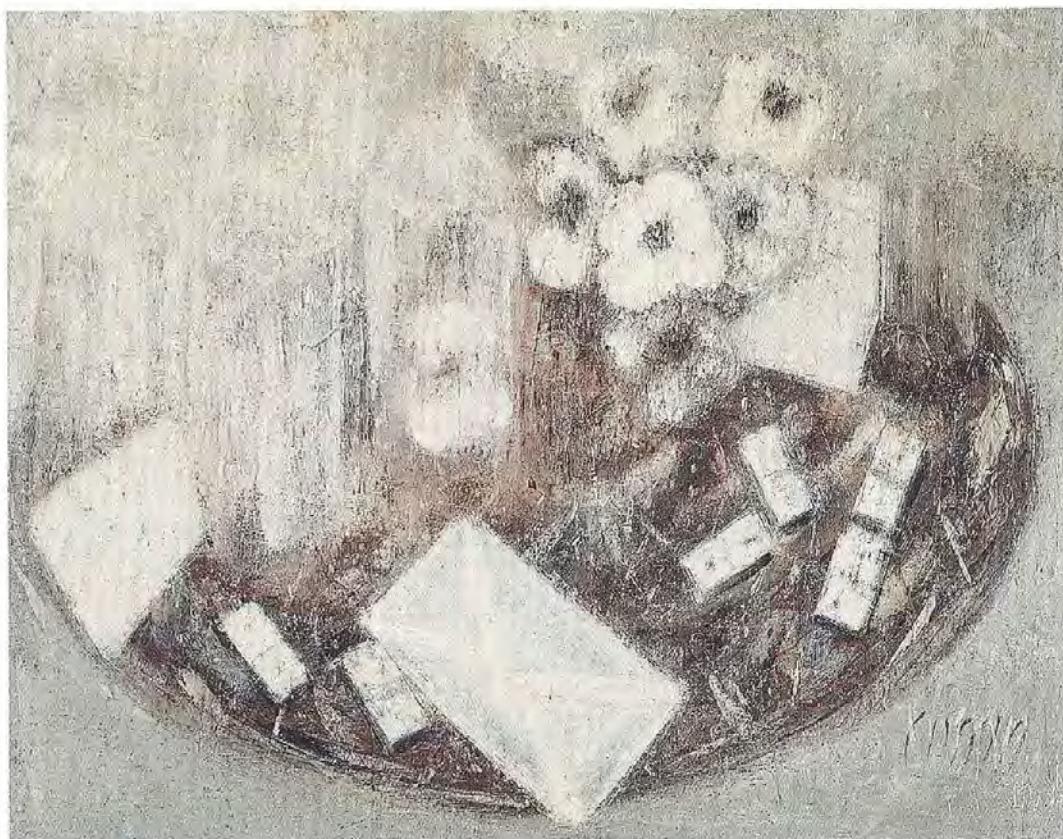
- 1894 Nace en San Diego de los Baños, municipio de Consolación del Sur, provincia de Pinar del Río, Cuba, el 20 de octubre.
- 1898 La familia Gutiérrez-Cossío regresa a España y se establece en Renedo de Cabuérniga, Cantabria.
- 1899 Sufre un accidente, fracturándose el tobillo izquierdo.
- 1901 Comienza a dibujar en sus períodos de inmovilidad.
- 1909 Los Gutiérrez-Cossío se trasladan a Santander, a la calle Daoíz y Velarde nº 17.
- 1910 Con un grupo de amigos funda un equipo de fútbol que llegaría a ser el "Racing Club".
- 1911 Primeras lecciones de dibujo con Francisco Rivero.
- 1913 Es nombrado tesorero del "Santander Racing Club".
- 1914 Ingresa en el estudio de Cecilio Pla, en Madrid.
- 1918 Termina sus estudios de Bellas Artes con Pla.
- 1919 Publica su primer artículo en *La Montaña*, de La Habana, el 27 de Noviembre.
- 1920 Monta estudio en Santander, en la calle del Arcillero nº 1-3².
- 1921 Primera exposición personal en el Ateneo de Santander.
- 1922 Segunda exposición en la misma sala.
- 1923 Expone en el Ateneo de Madrid. Ilustra con xilografías el libro *Hampa*. Viaja a París.
- 1924 Calleja edita *Ternura*, de Gabriela Mistral, con xilografías de Cossío.
- 1925 Expone en la Librería Aubier de París. Conoce a Zervos. Asiste a la proyección de la película *El Acorazado Potemkin*.
- 1926 Interviene como actor en la película *Carmen*, de Jacques Feyder. Desempeña el papel de Sancho Panza en *El retablo de Maese Pedro*.
- 1928 Actúa en la película *Un chien andalou*.
- 1929 Firma en exclusiva con la Galerie de France.
- 1930 Pasa una temporada pintando en Saint Tropez.
- 1931 Trabaja como actor en la película *L'age d'or*.
- 1932 Vuelve a España. Prepara dos guiones de cine. Conoce a José Antonio Primo de Rivera y a Ramiro Ledesma Ramos. Junto a otros compañeros, funda en Santander las J.O.N.S.
- 1934 Fusión de F.E. y las J.O.N.S. Recibe su carnet.
- 1935 Le es interceptada una carta con instrucciones del jefe local de Castro Urdiales.
- 1936 Interviene como orador en varios actos políticos. Es detenido el 8 de Marzo. El 25 de Junio se le cita en la Audiencia de Santander en un juicio por tenencia de armas. El 18 de Julio se declara la guerra civil en España.
- 1937 Despues de la toma de Santander colabora en trabajos de organización y propaganda.
- 1938 Es citado por la Audiencia Provincial por la causa pendiente de 1936.
- 1939 Es confinado judicialmente en Salamanca por motivos políticos discrepantes.
- 1940 Abre estudio en la Plaza del Callao nº 4, piso 16, Edificio de la Prensa, de Madrid.
- 1942 Dionisio Ridruejo le encomienda la dirección artística de la revista *Escorial*.
- 1944 Toma contacto con el grupo literario "Proel", de Santander. Publica "Mi genio pitagórico" en *La Estafeta Literaria* el 15 de Mayo.

- 1946** Ejecuta su único autorretrato conocido. Dibujo a lápiz sobre papel, 31 x 23 cm.
- 1947** Inicia su colaboración literaria en *Proel*, así como en la prensa local.
- 1949** Asiste a la Primera Semana Internacional de Arte de Santillana del Mar promovida por la *Escuela de Altamira*. Proel le organiza una gran exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.
- 1950** Exposición antológica en el Museo de Arte Moderno de Madrid, que le da a conocer a nivel nacional. Comienza los murales de los Carmelitas de Madrid. "No-Do" rueda un documental sobre su vida y obra. Se publica en Florencia su trabajo "El hombre mágico".
- 1951** Figura en la exposición colectiva de dibujos organizada por "Proel". Colabora en *El Correo Literario* el 1 de marzo.
- 1953** Toma parte en la edición *Los artistas grabadores* en la Sala Caralt de Barcelona.
- 1956** Realiza dos zincografías para las portadas del libro *Antología Poética de Julio Maruri*. Recibe un premio por su guión documental "Dos ciudades históricas y dos sitios reales".
- 1957** Acaba las pinturas murales de los Carmelitas.
- 1959** Trabaja en el taller de Dimitri Papagueorguiu en una serie de litografías. Es nombrado Socio Fundador del *Real Racing Club*.
- 1960** Participa en la *Colección de artistas grabadores españoles*.
- 1963** Recibe el nombramiento de Socio de Honor del *Real Racing Club*. Participa en el *XII Salón del Grabado* en Madrid.
- 1964** Toma parte con cinco litografías en la exposición *Seis grabadores* del Club Urbis, junto a Dimitri Papageorguiu, Luis García Ochoa, Marilena Klonaris, Orhan Peker y Mae Rockland. Madrid, del 2 al 16 de abril. Se le concede la Medalla de Honor en la Nacional de Bellas Artes. Empieza a construir el Edificio Ulises, en La Albufereta, Alicante. Recibe un homenaje público en Monóvar (Alicante), donde se le dedica una calle.
- 1965** Viaja a USA para exponer en la Feria Internacional de Nueva York, en una sala que se le dedica especialmente.
- 1966** Sala de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- 1969** Última exposición personal en la Galería Fauna's, de Madrid.
- 1970** Fallece en su casa del Edificio Ulises, en Alicante, el 16 de enero. Es enterrado en el Panteón de Hombres Ilustres de Santander, Cantabria.

A. H. F-B.



La niña.
Óleo/lienzo, 73 x 60 cm, 1930.



Bodegón con flores y dominó.
Óleo/lienzo, 44 x 56 cm, 1960.