

## **De l'aube à l'éclipse. Avant-garde et retour à l'ordre dans la peinture d'Ángeles Santos**

### **Résumé**

Artiste longtemps méconnue mais célébrée par certains des plus grands artistes de l'avant-garde espagnole, Ángeles Santos (Port-Bou, 1911) a connu une carrière fulgurante entre 1928 et 1930, alors qu'elle n'avait pas même vingt ans. L'esthétique de ses œuvres témoigne d'une étonnante intuition des tendances artistiques les plus avancées de son époque (surréalisme, expressionnisme et « réalisme magique »). Mais dans un contexte social et familial assez conservateur, son talent a vite dépassé les limites du convenable et de l'acceptable. Cédant aux normes de son époque, elle abandonne son univers onirique, étrange et parfois inquiétant pour se réfugier définitivement dans la peinture de natures mortes, n'hésitant pas à sacrifier certains de ses tableaux à un autre peintre, Emili Grau Sala, son mari, lorsque ce dernier manquait de toile.

### **Resumen**

Poco conocida durante mucho tiempo, pero celebrada por algunos de los mayores artistas de la vanguardia española, Ángeles Santos (Port-Bou, 1911) conoció, con sólo veinte años de edad, una carrera fulgurante entre 1928 y 1930. La estética de sus obras deja traslucir una sorprendente intuición de las tendencias artísticas más adelantadas de su época (surrealismo, expresionismo y « realismo mágico»). Mas en un contexto familiar y social bastante conservador, su talento rebasó rápidamente los límites de lo conveniente y aceptable. Así, cediendo bajo el peso de las normas de su época, ella abandonó su universo onírico, extraño y a veces inquietante para refugiarse de manera definitiva en la pintura de naturalezas muertas. Y no cejó en sacrificar algunos de sus cuadros a otro pintor, Emili Grau Sala, su esposo, cuando este carecía de lienzos.

### **Abstract**

Ángeles Santos (Port-Bou, 1911), who remained little-known for a long time though acclaimed by some of the greatest artists of the Spanish avant-garde, shot to fame between 1928 and 1930 when she was not yet 20. The aesthetics of her works shows an amazing feeling for the most advanced artistic trends of her time (surrealism, expressionism and « magic realism »). But in a rather conservative social and family context, her talent quickly went beyond the limits of what was deemed proper and acceptable. Giving in to the norms of her time, she abandoned her strange and sometimes disturbing dreamlike world to take refuge in still lifes once and for all, going as far as sacrificing some of her own paintings to another painter – her husband, Emili Grau Sala – when the latter had run short of canvas.

*Ángeles pone los colores en sus cuadros como si  
sustituyese la realidad por una realidad más precisa,  
una realidad biselada, en que hay transparencias y  
morbideces que no llega a tener la materia.  
Miraculiza lo que pinta y lo surrealiza sin estar  
enterada de las martingadas (sic) del arte moderno,  
metiendo en el cuadro esa luz central que no viene de  
ninguna parte y que lo esclarece todo.*

Ramón Gómez de la Serna

Ángeles Santos est née à Port-Bou le 7 novembre 1911<sup>1</sup>. Fille de Julián Santos Estévez, originaire de Salamanque, et d'Aurelia Torroella i Rodeja, originaire de Port-Bou, elle est l'aînée de huit enfants, parmi lesquels on compte Rafael Santos Torroella, de trois ans son cadet, critique et historien d'art de renom, spécialiste – entre autres choses – de l'œuvre de Salvador Dalí.

Son enfance et son adolescence se déroulent au rythme des mutations successives de son père, fonctionnaire au Ministère des Finances (Hacienda) en tant qu'Inspecteur des Douanes. Il est alors habituel que les hauts fonctionnaires des douanes ne demeurent dans la même ville que trois ou quatre ans. C'est ce qui explique que la famille d'Ángeles Santos vive successivement à Port-Bou, puis à Ripoll, La Jonquera et Le Perthus, dans les Pyrénées, Fregeneda, près de la frontière portugaise, Salamanque, Ayamonte, près de Huelva, Valladolid, Saint Sébastien, Barcelone, Canfranc et, enfin, à nouveau Port-Bou, ville où Julián Santos Estévez termine sa carrière, à la fin des années quarante. Pour Ángeles Santos, néanmoins, Port-Bou restera tout au long de sa vie un lieu de référence : c'est là qu'habitent ses grands-parents maternels, chez qui elle passe tous ses étés.

Issue d'un milieu conservateur de riches agriculteurs, du côté paternel, et d'une famille plus libérale spécialisée dans l'import-export, du côté maternel, Ángeles Santos étudie durant une grande partie de son enfance dans des écoles religieuses, d'abord chez

---

<sup>1</sup> Cette présentation biographique d'Ángeles Santos s'appuie principalement sur l'article très documenté et détaillé que Josep Casamartina i Parassols consacre à la peintre : « Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid », in catalogue de l'exposition *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español/ Residencia de Estudiantes, 2003, p. 13-79. Pour d'autres ouvrages et articles sur Ángeles Santos, voir la bibliographie à la fin de l'article.

les Dominicaines, à Valladolid, puis au Colegio de las Esclavas Concepcionistas, à Séville, lorsque la famille s'installe à Ayamonte, en 1924. C'est là que la directrice, une religieuse clairvoyante qui a remarqué les dons de dessinatrice de la fillette, l'incite à s'exercer en copiant des reproductions de toiles d'Ingres, première incursion d'Ángeles Santos dans le monde artistique.

En 1927, alors âgée de quinze ans, Ángeles Santos s'installe à nouveau avec sa famille à Valladolid et retourne chez les Dominicaines. Mais la religieuse sévillane avait alerté ses parents de ses dons pour le dessin et ceux-ci décident de la confier à Juan Cellino Perotti, peintre italien installé à Valladolid et spécialisé dans la restauration, qui donne des cours particuliers aux jeunes filles de la bonne société de la ville dont les parents souhaitent compléter l'éducation en leur prodiguant, comme il se doit, des leçons de peinture, de français et de piano.

Cellino Perotti est un peintre honnête mais sans talent. Tout au plus semble-t-il avoir travaillé pour le musée de sculpture de Valladolid et avoir collaboré à la restauration de quelques églises. Les leçons qu'il donne à Ángeles Santos et aux jeunes filles qui se rendent chaque jour à son atelier consistent à copier à l'huile, sur d'immenses toiles, des scènes galantes ou religieuses prises dans les traditions française, italienne ou espagnole. Comme le souligne Josep Casamartina i Parassols,

Todo esto, artísticamente hablando, no iba demasiado lejos, más allá de un simple pasatiempo de señoritas de provincia, y nada tenía que ver con el desarrollo complejo de la pintura española de los años veinte. Pero lo que sí tendrá cierta importancia en este caso concreto, es que Cellino enseñará a sus jóvenes alumnas a encararse, sin miedo alguno, a afrontar telas y tapices de tamaños desmesurados y dejarlos terminados manteniendo el tono general, sin distorsiones ni bajadas y también, a manejar el óleo correctamente. También, al copiar láminas de obras famosas, aprenderán, fragmentariamente y de una forma casi subliminal, nociones de historia del arte<sup>2</sup>.

Pendant deux ans, Ángeles Santos se rend tous les matins de huit heures à neuf heures à l'atelier de Cellino Perotti, avant d'aller à l'école. Et, pendant l'été 1928, alors qu'elle est en vacances chez ses grands-parents paternels, à Saucelle de la Ribera (Salamanque), elle peint ses premières toiles, un paysage et un portrait du mendiant de la ville accompagné d'un âne, *El tío Simón*, dans un style naïf qui, pour Josep

---

<sup>2</sup> *Idem*, p. 16-17.

Casamartina, évoque l'univers de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, l'un des auteurs préférés de la peintre. Après Saucelle, Ángeles Santos se rend à Port-Bou, chez ses grands-parents maternels. Là elle continue à peindre ; trois toiles, *La tía Marieta*, *El tío Pepet* et *Niños en el jardín*, qui montrent déjà l'incroyable capacité d'évolution dont elle est capable et qui ne se démentira plus jusqu'en 1930. Ce sont des toiles de grand format, et les deux premières, *La tía Marieta* et *El tío Pepet*, ne sont pas sans évoquer l'atmosphère sombre et un peu lugubre de Solana, avec leur palette de noirs profonds, de tons terreux, pourpres et ocres. Étonnamment, on trouve aussi dans ces deux toiles un traitement de la figure qui n'est pas sans rappeler les toiles peintes entre 1925 et 1927 par Salvador Dalí (les portraits de sa sœur, Ana María), ou de Luis Buñuel. Ángeles Santos peint des personnages hiératiques qui semblent sculptés, engoncés, presque enfermés dans des habits rigides, auxquels d'étranges reflets donnent l'aspect d'une gangue.

Pourtant, impossible qu'à seulement seize ans, isolée à Valladolid et dans une famille traditionnelle plutôt conservatrice, elle ait eu, à l'époque, une quelconque connaissance, même lointaine, de ce que peignaient Dalí ou même Solana. Ses œuvres sont encore maladroites et rudimentaires dans l'exécution, même si elles témoignent déjà d'une forte personnalité et d'un talent évident, à l'image de la toile *El vaso de vino*, peinte à son retour à Valladolid, à l'automne, un *bodegón* dans lequel

ya empieza a asomarse el personal, ambiguo, literario y extraño mundo de la Angelita vallisoletana. El vaso de vino tinto está encima de un plato blanco que reposa no en una mesa sino en un inestable taburete de mimbre, en cuya esquina descansa un cigarrillo encendido en contacto con el mimbre, preludiando la inevitable aparición del fuego abrasador [...]. Aparentemente todo es casual, ingenuo, pero nunca se sabrá la verdadera intención de la autora<sup>3</sup>.

À partir de ce moment, tout commence à s'accélérer dans la vie et la trajectoire artistique de la jeune Ángeles Santos, qui n'est encore âgée que de dix-sept ans. Elle bénéficie de l'appui personnel d'Alfonso Roca de Togores, *marqués* de Alquibla, charmé à la vue des toiles peintes par la jeune fille pendant l'été, et particulièrement par *El vaso de vino*. Alfonso Roca de Togores occupe un poste important à la Delegación de Hacienda de Valladolid et contribue à l'organisation de l'exposition collective des

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 18.

artistes de Valladolid, mise en place au Círculo Mercantil par la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, en octobre 1928. Ángeles Santos y obtient un diplôme de troisième classe. Enthousiaste, Francisco de Cossío, frère du peintre Mariano de Cossío et journaliste à *El Norte de Castilla*, le plus important journal de la ville, lui consacre un article dithyrambique :

La revelación más interesante de la reciente exposición de pintura y escultura, organizada por la Academia de Bellas Artes, nos la ha dado la joven expositora Angelita Santos. He aquí un caso de precocidad verdaderamente extraordinario, pues esa muchacha no cuenta sino diez y seis años. [...]

La sorpresa que me produjo la contemplación de estos cuadros que denotaban una personalidad de pintor indiscutible, me llevó al deseo de conocer a la artista y de ver en su casa otras obras. Esta muchacha no ha estudiado ni dibujo ni pintura de una manera metódica. En un colegio de monjas de Sevilla y en otro de Valladolid ha pintado tapices y decorado labores, y es curioso que aún en estas obras, sujetas forzosamente a un patrón antiestético y a un amaneramiento desagradable, revela la artista rasgos de su personalidad. Por su cuenta y guiada de su afición copia algunas estampas a la acuarela, y dibuja algunas academias. Pinta más tarde media docena de figuras y una naturaleza muerta que es un acierto de composición y de sentido pictórico. En ella vemos lo que (sic) esta muchacha ama a la pintura por la pintura y no por sus anécdotas, con un sentido de todas las tendencias modernas que ella presiente, porque no las conoce. [...] No ha visto sino una colección de dibujos de Ingres, y aquí en Valladolid unos dibujos de Cristóbal Hall<sup>4</sup>.

Et Francisco de Cossío de terminer son article en conseillant aux parents d'Ángeles Santos de lui permettre de se consacrer uniquement à la peinture et d'abandonner l'école ! Le plus étonnant, sans doute, c'est que les parents de l'adolescente acceptent l'idée. Dès la fin de l'année 1928, Ángeles Santos ne fait plus que peindre. Entre septembre 1928 et avril 1929, elle réalise quarante tableaux à un rythme effréné, dont un portrait de la marquise de Alquibla, épouse d'Alfonso Roca de Togores, un autoportrait et une toile intitulée *Tres cabezas de mujeres*, actuellement perdue – trois des tableaux qu'elle présente lors de sa première exposition individuelle à l'Ateneo de Valladolid, dès le mois d'avril 1929. Francisco de Cossío, toujours dans *El Norte de Castilla*, et Francisco Arroyo, dans la revue *Meseta*<sup>5</sup>, lui consacrent des articles élogieux<sup>6</sup> qui lui

---

<sup>4</sup> Francisco de Cossío, « La pintura de Angelita Santos », in *El Norte de Castilla*, 19-X-1929, Valladolid. In catalogue de l'exposition, *Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 245-246.

<sup>5</sup> Revue créée en 1928 par les jeunes poètes originaires de Valladolid, José María Luelmo et Francisco Pino.

<sup>6</sup> Francisco de Cossío écrit, par exemple : « Nos hallamos ante un caso excepcional, ante el que fallan todas las previsiones ; un caso de verdadera predestinación como será muy difícil encontrar otro

permettent d'entrer en contact direct avec les peintres et les poètes de la ville et de participer aux *tertulias*... où elle se rend toujours accompagnée de son père. Homme sévère, très catholique et conservateur, ce dernier donne non seulement l'opportunité à sa fille de se frayer un chemin parmi les membres du petit cénacle artistique de Valladolid<sup>7</sup>, mais encore il l'encourage et l'accompagne à plusieurs reprises à Madrid, où elle découvre Goya et où ils visitent ensemble le musée du Prado. C'est à Madrid également que, dès l'année suivante, en 1930, elle fait personnellement la connaissance de Ramón Gómez de la Serna et de Gutiérrez Solana à la fameuse *tertulia* du Café Pombo, tandis que quelques mois plus tôt, alors qu'elle était en train de peindre les deux toiles considérées aujourd'hui comme ses chefs-d'œuvre, *Tertulia* et *Un mundo*, elle avait reçu la visite de Federico García Lorca, du sculpteur Emilio Aladrén et de Jorge Guillén.

C'est d'ailleurs avec *Un mundo* – une toile monumentale de 290 x 310 cm – et avec son autoportrait peint en 1928, qu'elle participe au IX<sup>e</sup> Salón de Otoño de Madrid, en octobre 1929, salon organisé par l'Asociación de Pintores y Escultores et installé dans le Palacio de Exposiciones du Retiro. Là, Daniel Vázquez Díaz, qui prononce le

semejante en la historia de la pintura. [...] En Angelita Santos, lo precoz se presenta de un modo tan natural y conseguido que frente a sus cuadros, la edad del artista no influye poco ni mucho en el juicio. El contemplador se olvida de que es una niña la que pinta estas telas, y las juzga de un modo abstracto, como otras perfectamente logradas, en las que lo mismo las virtudes como los vicios no corresponden a la edad sino al arte. ¿Es que la pintora ha recorrido ya todo el camino? No, ciertamente; aún la (sic) queda mucho que andar, pero en este caso se hallan todos los artistas hasta los más geniales. La diferencia está en que a los diecisiete años hay mucha vida que recorrer y muchos metros de lienzo que pintar. ¿Cómo pintará Angelita Santos a los treinta y siete años que fue la edad en que murió Rafael?

Sería aventurado contestar a esta pregunta. Lo cierto es que, de cuadro a cuadro se percibe en ella un avance perfectamente definitivo, y con tal seguridad en sí misma, que ya no es posible pensar en la casualidad de los aciertos. Del mes de septiembre acá, ha pintado alrededor de cuarenta telas, algunas de gran tamaño, producción verdaderamente extraordinaria, y cada una de ellas, en su día, constituye un escalón para ascender firme, libre de toda preocupación, no entregándose sino a un anhelo siempre insatisfecho de obtener algo mejor y algo distinto. [...] Las influencias de otros pintores en Angelita Santos no son nunca conscientes, y si podemos advertirlas en el punto de arranque, el último gran pintor moderno que ha visto ha sido Toghores, no llega nunca a lo más íntimo y esencial del cuadro ». Francisco de Cossío, « En el Ateneo. La exposición de Angelita Santos », in *El Norte de Castilla*, 13-IV-1929, Valladolid. In *Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 246-247.

<sup>7</sup> Dans les années 1920-30, Valladolid compte un certain nombre d'artistes intéressants, parmi lesquels Cristóbal Hall, peintre d'origine anglaise qui s'installe dans la ville castillane en 1924, attiré par le musée de sculpture. Citons également Sinforiano de Toro, Mariano de Cossío, José María Luelmo, Emilio Gómez Orbaneja, Francisco Pino, Aureliano García Lesmes, des peintres qui se situent dans la ligne des « réalistes » ou de la « Nouvelle Objectivité » qui caractérise une frange de la création artistique européenne à cette période, et profondément marqués par le livre du critique allemand Franz Roh, intitulé *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Sur les peintres de « l'école de Valladolid », voir ce qu'écrit Josep Casamartina, p. 19-27. Voir également : Ana María Arias de Cossío, « Los tres hermanos Cossío en busca de lo nuevo », in *Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 123-141.

discours d'inauguration, compare *Un mundo* à certaines œuvres de Dalí. On la compare également à l'autre grande révélation artistique féminine de l'époque : la peintre Maruja Mallo. Dans les colonnes de *La Voz*, Juan de la Encina écrit, enthousiaste :

Para mí hay una novedad en el Salón, pues la mayor parte de los autores que en él figuran me son conocidos de larga fecha, y es una pintora, la señorita Ángeles Santos, cuyas tres obras expuestas – *Autorretrato*, *Niñas*, *Un mundo* – revelan un tipo de artista, sobre todo la tercera, que en España, a pesar de ser español Goya, se da pocas veces : el tipo de pintor de imaginación.

Aunque el nombre y apellido son bien nacionales, pudiera tomársela viendo su obra por un artista alemán de estos últimos tiempos, y eso que tampoco le faltan, como a los alemanes, para que sea mayor el parecido, elementos franceses. Su gran cuadro horrorizará acaso al pazguato, y a otros les hará reír, lo que no quitará para que sea una de las mejores obras que pueden verse en este Salón. Compuesto con brío y gracia, bien pintado, a mí me descubre un artista que he de seguir con el mayor interés siempre que se me presente la ocasión. He aquí algo que se sale de lo trillado y de nuestra pintura cotidiana, y es doblemente admirable que quien pone la voz más alta y con mayor denuedo en el IX Salón de Otoño sea una mujer. ¿Signo del tiempo?<sup>8</sup>

Juan de la Encina n'est pas le seul à exprimer son admiration pour Ángeles Santos ; Manuel Abril, Enrique Lafuente Ferrari et même Eugenio d'Ors – quoique de façon beaucoup plus réservée – lui emboîtent rapidement le pas. Manuel Abril, surtout, devient un fervent admirateur de sa peinture et lui consacra plusieurs articles, notamment un dans *Blanco y Negro*, le 26 octobre 1930, dont le titre jouit encore d'une importante fortune critique : « Ángeles Santos... y demonios ».

Le succès de la jeune artiste ne s'arrête pas là : grâce à l'enthousiasme qu'ont suscité ses toiles du Salón de Otoño, elle est invitée à exposer au Lyceum Club, toujours à Madrid, vénérable institution fondée par la fine fleur du monde intellectuel féminin espagnol, María de Maeztu, Pilar de Zubiaurre ou Victoria Kent, entre autres, ainsi que par les épouses de certains grands noms comme Ortega y Gasset ou Pérez de Ayala. À l'époque, Maruja Mallo, Norah Borges, sœur de l'écrivain et peintre elle-même, ou Concha Méndez, participent elles aussi activement aux activités du Lyceum Club. En février 1930, Ángeles Santos expose une nouvelle fois à Madrid, au Círculo de Bellas Artes, aux côtés de peintres académistes comme Cecilio Plá, Julio Moisés, Nicanor Piñone ou Pedro Antonio, et de peintres plus « modernes » comme Rafael Botí ou

---

<sup>8</sup> Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal), « En torno al IX Salón de Otoño », in *La Voz*, 28-X-1929, Madrid. Cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 45.

Timoteo Pérez Rubio. Toutefois, tous les critiques ne partagent pas le même enthousiasme devant les œuvres d'Ángeles Santos, et si tous s'accordent à y voir une certaine habileté technique, le critique conservateur Antonio Méndez Casal juge assez sévèrement les trois toiles exposées, stigmatisant « la perspectiva al revés », « la inestabilidad de las cosas » et « las torpezas neocezánistas ». Il se montre d'ailleurs particulièrement mécontent du tableau que l'on connaît aujourd'hui sous le titre *Habitación* (1930) et de la « absurda y repulsiva figura femenina »<sup>9</sup> nue qui apparaissait en bas de la toile et qui a, depuis, été découpée.

Pourtant, malgré cela, Ángeles Santos est désormais reconnue comme une artiste incontournable dans le panorama castillan et elle reçoit la visite, chez elle, à Valladolid, de certains des plus grands noms de « l'avant-garde » madrilène, parmi lesquels Ramón Gómez de la Serna, littéralement tombé sous le charme. Tous deux échangent d'ailleurs, à cette époque, une correspondance assidue.

Le succès et l'enthousiasme dont Ángeles Santos a bénéficié entre 1929 et 1932 ont été fortement conditionnés par les différentes tendances qui composaient le panorama pictural de cette période charnière, tant dans la péninsule ibérique que dans toute l'Europe. Comme l'a souligné Eliseo Trenc dans diverses publications<sup>10</sup>, l'époque est caractérisée par la coexistence de tendances artistiques variées et souvent contradictoires, l'art traditionnel – dominé, en Espagne, par l'art régionaliste et nationaliste –, côtoyant les expériences les plus avant-gardistes et expérimentales. Pour qui s'intéresse à l'art espagnol des années 20-30, impossible de parvenir à une synthèse claire, à une vision globale des tendances qui le traversent et le régissent. Ce serait là d'ailleurs, à mon sens, le moyen le plus sûr de passer à côté de ce qui caractérise la rénovation artistique de ces années et en fait l'intérêt et la spécificité : la contradiction, le paradoxe, l'éclectisme et même un certain anachronisme. La rénovation de l'art espagnol emprunte ainsi

une voie intermédiaire entre la tradition et l'Avant-garde, représentative de l'art à Madrid, à partir de la célèbre exposition de la « Sociedad de Artistas Ibéricos »,

---

<sup>9</sup> Antonio Méndez Casal, « Crítica de Arte. Exposiciones recientes », in *Blanco y Negro*, 23-II-1930, Madrid. Cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 47.

<sup>10</sup> Je renvoie en particulier à sa contribution in Carlos Serrano, Serge Salaün (eds), *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 177-191.



en 1925, où se mélangent, en un ensemble éclectique, depuis des régionalistes, comme les frères Zubiaurre, jusqu'aux authentiques artistes d'avant-garde, comme Barradas, Bores, Dalí, Moreno Villa, etc., en passant par les nouveaux réalistes basques et castillans<sup>11</sup>.

Dans le cas d'Ángeles Santos, si *Un mundo*, la monumentale œuvre réalisée en 1929 et actuellement exposée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, est presque unanimement rangée du côté des œuvres « surréalistes » ou « surréalisantes », ses premières toiles, peintes autour de 1927-28, coïncident, quant à elles, avec la publication de l'un des ouvrages qui a obtenu le plus grand retentissement : le livre du critique d'art allemand Franz Roh, publié par la *Revista de Occidente* dès 1927 – un an à peine après sa publication en Allemagne – sous le titre *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, dans une traduction de Fernando Vela. Le livre de Franz Roh obtient dans ces années un franc succès dans une large frange du monde de l'art dans toute l'Europe. Car il s'inscrit dans ce mouvement plus général de « Retour à l'Ordre », selon l'expression employée par Jean Cocteau en 1925, et témoigne de la flambée de ces « nouveaux réalismes » qui apparaissent dès le milieu des années 10, et dont témoignent, selon des modalités diverses, les réalisations de Giorgio de Chirico et de ses acolytes de la revue *Valori Plastici* (1918-1922), ainsi que celles d'André Derain, puis, au cours des années 20, les œuvres d'artistes aussi différents que George Grosz, Max Beckmann, Christian Schad, Schrimpf ou Otto Dix, pour n'en citer que quelques-uns.

C'est entre ces deux pôles que se situe l'œuvre d'Ángeles Santos, en équilibre entre un certain surréalisme et les « nouveaux réalismes », ou ce « réalisme magique » dont parle Roh, deux pôles qui pourraient être résumés dans ses deux toiles phares réalisées en 1929 : *Tertulia* et *Un mundo*. Pourtant, comme le souligne à juste titre Eugenio Carmona, la disparité stylistique entre les deux tableaux « no es más que eso, apariencia »<sup>12</sup>. Eugenio Carmona qui ajoute :

Fue sin duda fascinante – y sigue siéndolo hoy día – la capacidad de Ángeles Santos para ver más allá y no quedarse atrapada en las modas de urgencia ni en

---

<sup>11</sup> Eliseo Trenc, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », in *Temps de crise...*, p. 180.

<sup>12</sup> Eugenio Carmona, « El “arte nuevo” y los “nuevos realismos” en España, 1911-1936 », in *Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 83.

los convencionalismos petrificadores. La obra juvenil de Ángeles Santos parece pedir al crítico de arte que hable de pintura “de otra manera”<sup>13</sup>.

Car ce qui caractérise les œuvres de jeunesse d'Ángeles Santos, c'est précisément l'impossibilité de les classer de manière claire et définitive dans un style ou un mouvement, alors même que, comme je l'ai souligné plus haut, elle n'a eu accès que relativement tard à des reproductions d'œuvres de ses contemporains. Sans doute est-ce là l'une des raisons de la perplexité de ceux qui, comme Ramón Gómez de la Serna, lui rendent visite à l'époque, et qui trouvent dans ses tableaux certaines caractéristiques similaires à celles des œuvres qu'ils admirent dans les pages des revues de l'époque ou qui accompagnent les propos de Franz Roh. C'est là également le signe le plus évident de son appartenance à la « modernité » artistique espagnole.

Dans le tableau *Un mundo*, sa toile la plus étonnante et déroutante, celle qui laisse la part la plus belle à l'onirisme et à une certaine magie, on perçoit nettement qu'un pas décisif a été franchi en direction du surréalisme<sup>14</sup>. Imprégnée de fantaisie et d'une indéniable poésie, la toile semble également héritière des multiples *Verbenas* et autres *Aleluyas* qui pullulent autour de 1927-28 et que l'on retrouve chez Carlos Saénz de Tejada (*Pim-pam-pum*, de 1925), chez Gabriel García Maroto (*Verbena de Madrid*, publiée dans *La Gaceta Literaria* en 1927) et surtout chez Maruja Mallo<sup>15</sup>, dont les œuvres jouent sur l'accumulation d'infimes détails, la superposition de plans, le dynamisme et la simultanéité. Quant aux personnages naïfs et poétiques qui allument les étoiles avec des flammes du soleil ou cette nuée d'anges survolant ce *monde* cubique flottant dans les nuages, je les rapprocherais de l'univers également naïf et proche de l'enfance de Norah Borges – après son incursion ultraïste –, avec ses nativités, ses enfants et ses anges, bien qu'ils acquièrent chez Ángeles Santos une dimension inquiétante et dérangeante que n'ont jamais les personnages de l'artiste argentine. Tradition et modernité s'interpénètrent dans cette œuvre qui échappe aux catégories

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Lucía García de Carpi inclut Ángeles Santos dans la catégorie des « surrealistas esporádicos ». Pour elle, « *Un mundo* es su único cuadro surrealista por lo que tiene de elucubración mental, de sorprendente fantasía infantil al margen de toda experiencia sensorial y formulación física. La enorme tela nos muestra hallazgos curiosos, como la forma cúbica, o los ingrátidos personajillos encargados de encender las estrellas con sus antorchas prendidas en el sol, al que suben por una escalera ». In Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 127-128.

<sup>15</sup> Un thème que l'on retrouve dans deux œuvres de Walter Spies que Franz Roh choisit précisément pour accompagner certaines pages de *Realismo mágico. Post Expresionismo : Casa junto al estanque et Tío vivo*.

rigides et pré-établies. Ce *monde* imaginé par la jeune Ángeles Santos est à la fois naïf et inquiétant ; il renvoie aux rêves enfantins, au mystère, au merveilleux et aux profondeurs secrètes de l'inconscient. Il se donne à voir comme une hallucination ou un mirage, dans la lignée des visions étranges, de ces tableaux somnambuliques, peints à peu près à la même époque par Leonor Fini, Leonora Carrington, et, plus tard, par Remedios Varo.

D'autres créations d'Ángeles Santos entretiennent plutôt une parenté avec un certain expressionnisme, comme l'impitoyable *Familia cenando* (1930), dont le thème et la déformation grotesque des corps évoquent inévitablement *Les mangeurs de pommes de terre*, de Van Gogh, les « Peintures noires » de Goya (en particulier *Les deux vieilles*, de la Quinta del Sordo) ou encore de nombreuses toiles de James Ensor. On y voit, en effet, une famille attablée en train de manger, ou plutôt d'engouffrer, des pommes de terre qu'ils prennent à pleines mains directement dans le plat situé au milieu de la table. La taille imposante de la toile (96 x 127 cm), le plan rapproché, les couleurs sombres, opaques, en aplat et les perspectives déformées contribuent à créer un espace restreint, oppressant, alors même que les têtes et les mains sont grossies et donnent aux personnages un aspect bestial. Pour Josep Casamartina,

El modelo de esa familia grotesca de la obra de Angelita no es otro que la suya propia completamente deformada y tergiversada. Los miembros de una familia burguesa, con servicio y cocinera, como los Santos, en plena cena civilizada, se han convertido en unos brutos hambrientos que comen compulsivamente, medio amontonados, alrededor de una mesa humilde y escasa. La madre, que era una señora muy fina y elegante que tocaba el piano, aquí se ha transformado en un monstruo que come patatas enteras directamente con las manos y con gesto de cretina, igual que una de las niñas que la imita como un pequeño chimpancé<sup>16</sup>.

On retrouve cette déformation grotesque dans un tableau perdu à ce jour, intitulé *Niñas haciendo música* dont il nous reste heureusement une précieuse reproduction, grâce à l'article que José Francès consacrait à Ángeles Santos dans le journal madrilène *La Esfera* (1-XI-1930), lors du X<sup>e</sup> Salón de Otoño. Une reproduction d'autant plus précieuse qu'elle est accompagnée de photographies de deux autres tableaux égarés, les fameux *Seres de una misma especie* et *Persona abierta*. Dans ces toiles, elle montre un intérêt persistant pour le thème du double ou de la dualité qui, associé au traitement

---

<sup>16</sup> Josep de Casamartina, p. 49.

expressionniste voire grotesque des figures, situe sa production dans la lignée de l'*esperpentique* toile *El espejo de la muerta* (1929) de José Gutiérrez Solana.

Ces personnages aux visages comme des masques effrayants, aux corps déformés à outrance, deviennent les fantoches étranges et troublants de la tragi-comédie humaine. Sans doute directement influencée par Solana, dont elle fait précisément connaissance en 1930, la peinture d'Ángeles Santos se charge de connotations ambiguës. Ses tableaux fascinent et troublent le spectateur car ce dernier se trouve confronté à des personnages dont il ne sait pas vraiment s'ils sont morts ou vivants. Comme le disait Antonio Machado de Gutiérrez Solana, Ángeles Santos « pinta con insana voluptuosidad lo vivo como lo muerto, y lo muerto como lo vivo »<sup>17</sup>. Voilà sans doute le lien qui relie la jeune peintre aux « nouveaux réalistes », ou à ce « réalisme magique », des années 20 et 30.

En 1927, lorsqu'Ángeles Santos commence à peindre, les nouvelles tendances réalistes existent dans toute l'Europe depuis déjà une dizaine d'années et leur importance dans le panorama artistique commence à s'amenuiser.

En Francia, en esta fecha, el clasicismo postcubista había cesado. En Italia y Alemania es cierto que no se puede decir exactamente lo mismo del « realismo mágico » y de la Nueva Objetividad, pero aún así no cabe duda de que en ambos contextos tanto por razones políticas como estéticas, la capacidad de impacto del realismo moderno estaba comenzando a declinar. 1933 suele ser la fecha en la que, con cierta generosidad, los historiadores del arte moderno alemán e italiano concluyen el ciclo de vigencia de la *Neue Sachlichkeit* y del *Novecento*. En España, sin embargo, el plazo vital dado a los « nuevos realismos » europeos no surtió efecto<sup>18</sup>.

Comme je l'ai signalé précédemment, lorsque l'on étudie l'impact et les diverses manifestations des courants artistiques qui surgissent tout au long du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, on s'aperçoit vite que l'Espagne n'a pas le même rythme que les autres pays européens. Au moment où les « réalistes » commencent à décliner un peu partout, la tendance persiste encore dans la péninsule et rencontre l'adhésion d'un grand nombre de jeunes artistes. Cela explique le grand succès rencontré par le livre de Franz Roh, notamment chez des peintres comme Cristóbal Hall et Mariano de Cossío, installés à Valladolid. Leurs toiles s'inscrivent parfaitement dans ce mouvement d'éclosion de

---

<sup>17</sup> Antonio Machado, « El pintor Solana » (vers 1912-17), cité par Eugenio Carmona, « Solana. El invitado, el primitivo, y lo inquietante », in *José Gutiérrez Solana*, catalogue de l'exposition au museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 182.

<sup>18</sup> Eugenio Carmona, « El "arte nuevo" y los "nuevos realismos"... », p. 84.

nouvelles tendances « réalistes » ou « figuratives » : traitement de la figure humaine comme s'il s'agissait d'une statue, d'un mannequin ou d'une poupée, fonds neutres qui absorbent la figure et contribuent à la chosifier, distorsion de l'espace, déformation des corps, froideur<sup>19</sup>. Le livre de Roh arrive donc en Espagne sur un terrain favorable, préparé, notamment, par le *Noucentisme* catalan et un peintre comme Sunyer. Dès le début des années 20, l'Espagne compte ainsi déjà avec ses peintres « réalistes », comme Vázquez Díaz, Arteta et, surtout, le catalan Josep de Togores – installé à Paris, mais dont les œuvres semblent avoir influencé Ángeles Santos – ainsi que, dans des proportions plus ou moins grandes, Benjamín Palencia, Santiago Pelegrín, Manuel Ángeles Ortiz ou Alfonso Ponce de León. Même Salvador Dalí n'y échappe pas et ses tableaux peints entre 1925 et 1927 portent de façon évidente la marque de sa lecture assidue de la revue *Valori Plastici*, lui qui prend à cette époque Vermeer de Delft comme modèle absolu en peinture.

Dans le contexte des « avant-gardes » qui fleurissent dans ces années, l'éclosion de diverses tendances réalistes caractérisées par une forme de figuration souvent froide et nette, inspirée des artistes italiens de la revue *Valori Plastici* (De Chirico, Morandi, Sironi...) a longtemps semblé une tendance minoritaire et a longtemps été considérée comme un retour en arrière, une régression par rapport à ce qu'avaient été le cubisme, l'expressionnisme, et à ce qu'étaient, dans les années 20, l'abstraction ou le surréalisme. Ce n'est qu'en 1980, à l'occasion de l'exposition au Centre Georges Pompidou intitulée « Les réalismes. 1919-1939 », que Jean Clair a montré à quel point ce « retour » à diverses formes de réalisme, ou plus précisément à une certaine figuration, était beaucoup plus général et ne signifiait en aucun cas une négation des innovations antérieures. Car il ne s'agit en aucun cas, pour les artistes qui se tournent vers cette tendance autour des années 10 et 20, de revenir à une représentation fidèle de la réalité et c'est bien ce que souligne l'expression « réalisme magique ». Avant d'être employée par Franz Roh pour le titre de son livre, l'idée est formulée par Giorgio de Chirico au moment où il élabore sa théorie de la peinture « métaphysique », à partir de 1918.

---

<sup>19</sup> C'est précisément avec ces deux peintres qu'Ángeles Santos noue ses premiers liens dans le monde artistique après le succès qu'elle remporte lors de sa première exposition dans la ville, et sans doute est-ce par leur intermédiaire qu'elle a pu connaître les écrits de Roh. Il est toutefois étonnant de constater qu'elle n'a été réellement en contact avec ce texte qu'après avoir commencé à peindre ses premières toiles, déjà imprégnées de certaines caractéristiques signalées par le critique allemand.

Comme l'a écrit récemment Jean Clair dans le catalogue d'une exposition espagnole consacrée à ce thème, cette modalité de représentation est

la forma moderna de un realismo capaz de dar razón del sentido de la melancolía de los signos, es decir del sentido del moderno saturnismo, del genio moderno asediado por la figura de Cronos y por esa otra figura de las divinidades más arcaicas y terroríficas del Panteón griego<sup>20</sup>.

L'apparence extérieure des êtres et des objets n'est plus considérée comme un simple reflet de la réalité, mais comme le signe d'une réalité cachée, un secret que l'artiste s'efforce de donner à voir. Giorgio de Chirico cherchait lui-même à atteindre « l'énigme métaphysique du monde lui-même, à savoir la beauté, la fatalité et la sereine clarté du mystère de l'être »<sup>21</sup>. Autrement dit, à « comprendre l'énigme de certaines choses qui sont considérées en général comme insignifiantes », à

vivre dans le monde comme dans un immense musée d'étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d'aspect, que quelques fois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans. – et déçus, nous nous apercevons qu'ils étaient vides<sup>22</sup>.

L'allusion au musée et aux jouets est loin d'être fortuite et Jean Clair a pu montrer combien la théorie de l'art « métaphysique », telle que la formule De Chirico, entretient un lien étroit avec le concept d' « inquiétante étrangeté » (*Unheimliche*) énoncé par Freud, qui cite comme un cas d'inquiétante étrangeté « celui où l'on doute qu'un être en apparence inanimé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé. C'est par excellence le cas des figures de cire, des poupées savantes et des automates »<sup>23</sup>. Sans doute est-ce là l'une des caractéristiques récurrentes de toutes les œuvres de ce « réalisme magique », une caractéristique présente dans l'inquiétante toile *Le gosse* (1921), de Togores, avec sa face livide et ses yeux glauques, sans pupilles, et ce corps désarticulé comme celui d'un pantin nageant dans des

---

<sup>20</sup> Jean Clair, « Sobre el realismo mágico », in *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 28.

<sup>21</sup> Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 17.

<sup>22</sup> Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, texte XII, *idem*, p. 78-79.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, in *Essais de psychanalyse appliquée*. Cité par Jean Clair, « De la métaphysique à l'«inquiétante étrangeté» », in *Malinconia*, Paris, Gallimard, 1996, p. 64.

vêtements trop grands. Chez Dalí, on retrouve quelque chose de similaire dans ses personnages hiératiques dont les visages semblent parfois sculptés dans du bois.

C'est une caractéristique très présente également dès les premières œuvres d'Ángeles Santos, comme dans la toile intitulée *Niños en el jardín* (1928). Le tableau représente un groupe de trois enfants, deux fillettes et un garçonnet, assis sur les marches d'un escalier. Tous trois arborent des visages ovales parfaits, impassibles, figés. Ils sont rigides, comme des pantins laissés là, face au spectateur, et leur raideur évoque celle d'autres pantins, ceux qui déambulent dans la rue déserte peinte par Balthus quelques années plus tard (*La Rue*, 1933). Cette impression d'étrangeté inquiétante est plus flagrante encore dans une toile peinte en 1929, *Niña* ou *Anita y las muñecas* où n'apparaît aucune différence nette de traitement entre la petite fille et les poupées, qui semblent aussi « vivantes » que l'enfant. Celle-ci se retrouve d'ailleurs comme acculée dans le coin inférieur droit du tableaux, surplombée par une poupée menaçante éclairée par en dessous. L'une des réussites du tableau réside d'ailleurs, à mon sens, dans cette coexistence de différentes sources lumineuses qui contribuent à estomper les frontières entre êtres animés et inanimés, à agrandir les poupées et à « tasser » le personnage de la petite fille, dont l'ombre se détache sur le mur opaque du fond et semble également la menacer.

C'est dans son tableau *Tertulia* (1929), œuvre emblématique de la jeune peintre, que ce réalisme se rapproche le plus, formellement, de la Nouvelle Objectivité allemande. *Tertulia* est une toile de grandes dimensions (130 x 193 cm), intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, par sa composition, avec cet enchâssement de corps en équilibre précaire qui semblent glisser vers le spectateur. Le cadrage est très serré au point que les corps des trois personnages féminins ainsi que celui du personnage indéfini et énigmatique qui apparaît dans le coin inférieur droit de la toile, semblent être entrés de force dans les limites du tableau. C'est particulièrement le cas de la femme de gauche qui semble s'appuyer sur le bord du tableau, le dos voûté, les jambes repliées et la tête inclinée, comme si le haut du cadre l'empêchait de se redresser. Le traitement des trois figures féminines est également saisissant et renforce l'effet du cadrage : les corps sont déformés, la lumière accentue le relief des visages, les ondulations des chevelures luisantes et les plis des vêtements, qui semblent rigides. Les attitudes figées de ces corps qui semblent à la fois imbriqués les uns dans les autres et raides donnent à ces

personnages l'apparence de mannequins. Quant au personnage énigmatique situé dans l'angle inférieur droit, bien en dessous des trois femmes qu'il regarde en levant exagérément la tête, il est inspiré, semble-t-il, de l'un des personnages peints par El Greco, et sans doute contribue-t-il à rendre impossible toute interprétation définitive du lieu et, plus généralement, du tableau.

Cette œuvre connaît immédiatement, à l'époque d'Ángeles Santos, un immense succès, les critiques ne manquant pas de la rapprocher de la Nouvelle Objectivité allemande et de certaines œuvres de Togores. Mais cette *Tertulia* en appelle aussi une autre, celle du Café de Pombo immortalisée par Solana et également exposée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Ces deux toiles, chacune à leur façon, présentent deux modalités de ces « réalismes » des années 20-30 et cette « inquiétante étrangeté » des êtres et des objets que ces artistes cherchaient à transcrire. Deux *tertulias* présidées par Ramón Gómez de la Serna, témoin privilégié et instigateur essentiel de la rénovation artistique en Espagne, au cours du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais alors, comment expliquer qu'Ángeles Santos, si appréciée autour de 1929-1930, ait été oubliée pendant si longtemps pour n'être redécouverte que très récemment ? Comment expliquer que cette jeune peintre, en laquelle certains des critiques d'art les plus renommés de l'époque fondaient tant d'espoirs et qu'ils destinaient à brillant avenir, ait littéralement disparu de la scène artistique dès le début des années trente, alors que sa carrière venait à peine de commencer ? Quelles sont les raisons de cette longue éclipse ? Et pourquoi reste-t-il si peu d'œuvres d'Ángeles Santos ?

Sans doute la fin de la carrière fulgurante d'Ángeles Santos a-t-elle été déterminée par la place qui était encore souvent attribuée aux femmes, dans les années 20-30, dans le monde bourgeois et conservateur dont elle était issue. Et après le succès fulgurant remporté en 1928-29, alors qu'elle n'est âgée que de dix-sept ans, l'année 1930 marque un tournant décisif et un coup d'arrêt brutal pour ce talent prometteur.

Après avoir exposé dans les lieux les plus prestigieux de la capitale espagnole et avoir reçu la visite de ceux qui comptent le plus, à l'époque, dans la rénovation artistique, la jeune fille commence à se sentir un peu à l'étroit à Valladolid, dans cette maison familiale et dans cette chambre improvisée en atelier où elle s'enferme pour peindre ses toiles monumentales. Elle entre ainsi dans une période de dépression et de



crise existentielle, dont l'unique témoin et confident est Gómez de la Serna lui-même, auquel elle écrit des lettres qui sont autant d'appels à l'aide. Les lettres ont disparu, mais Gómez de la Serna en rend compte, avec cette emphase qui le caractérise, dans le fameux texte qu'il consacre à Ángeles Santos, en avril 1930, et qu'il envoie à *La Gaceta Literaria* depuis Paris : « La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio »<sup>24</sup>.

Tan estupenda me había parecido su obra, que al venirme a París, me paré en Valladolid sólo para ver los cuadros que guardaba en la casa paterna, y durante esa visita sólo me dediqué a ella y no vi columnas, ni ventanas platerescas, ni museos provinciales, ni amigos.

En Valladolid vi los numerosos cuadros que ha pintado en el poco tiempo que hace que ha salido de esos colegios zafios, en que las monjas rusticanas, sin grado, lejanas al mundo, sordas y ciegas para él, preparan a las niñas precisamente para que entren en ese mundo que desconocen; limbos que buscan las familias, para estar descansadas de sus hijos, sin mucho costo.

En sus cuadros se notaba la angustia que lleva dentro. [...]

Después de mostrarme toda su obra, salimos a dar un paseo por Valladolid y entramos con su padre en un café. [...]

Yo la (sic) ponderaba Valladolid:

– Yo lo encuentro alegre y ancho.

– No, no... Yo me ahogo.

Se la veía aspirar a lo maravilloso y sentir el escalofrío que dan las espaldas de las iglesias. [...]

Volvimos a salir a la calle. Ángeles me hablaba de sus largos internados en colegios de monjas, donde se sintió abandonada en patios de blancor sobrehumano. [...]

Después de [una] estancia en el cinematógrafo familiar, tomé el camino de la estación y salí, camino de París.

Ella se quedó en Valladolid, sojuzgada a la ley común de las menores, tan estrecha y tan injusta para ella, penando de soterración, bajo unas estrellas provincianas que eran como guijos que hacían daño a su carne almada, a su espíritu sobrehumano<sup>25</sup>.

Ce que Gómez de la Serna parvient à nous faire percevoir dans ces quelques paragraphes de son article, c'est toute la pesanteur et l'immobilisme de l'univers dans lequel la jeune peintre évolue. L'extrême opposé de ce que cette figure emblématique de l'avant-garde espagnole devait représenter pour cette jeune fille rangée qui, loin de la

<sup>24</sup> Texte qu'il reprendra plus tard, en éludant certains détails significatifs et avec un ton beaucoup plus complaisant, dans ses mémoires intitulés *Automoribundia*.

<sup>25</sup> Ramón Gómez de la Serna, « La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio », in *La Gaceta Literaria*, 1-IV-1930, Madrid, n° 79, p. 101-102.

« bohème » parisienne ou madrilène, ne pouvait envisager de sortir sans être accompagnée de son père. D'ailleurs, deux mois après cette visite, Ángeles Santos, qui écrit régulièrement à Gómez de la Serna, lui envoie un télégramme dans lequel elle lui annonce :

Esta tarde me marchó a un largo paseo... me bañaré en un río con los vestidos puestos – ¡qué contenta estoy de dejar, por fin, el baño civilizado en bañeras blancas! –, y después me iré por el campo, huyendo de que me quieran convertir en un animal casero ».

En efecto, Ángeles se bañó en el río, se escondió en los campos, y poco después su padre la encontraba y la llevaba a un manicomio de Madrid, en que mis amigos me han delatado su presencia<sup>26</sup>.

L'asile dont parle Gómez de la Serna dans cet article en forme de réquisitoire, se trouve n'être en fait qu'une maison de repos où le père d'Ángeles Santos, inquiet de la santé de sa fille, la fait effectivement interner pendant près d'un mois, afin de l'obliger à se reposer. Mais ce que Gómez de la Serna dénonce avec véhémence, c'est précisément l'ambiance sclérosante, étouffante, dans laquelle vit la jeune artiste et l'enfermement mental – sinon physique – auquel on la soumet. Comme le souligne d'ailleurs très justement Josep Casamartina, « quizás estas cosas raras (sic) de la joven no eran tan extrañas, si las comparamos con lo que estaban haciendo otros artistas como Maruja Mallo, Margarita Manso, García Lorca, Buñuel o Dalí, ya fuera en Madrid o en París »<sup>27</sup>. Mais dans le monde bourgeois et conservateur auquel elle appartient, l'extravagance de son comportement, teinté de provocation et de dépression, ne pouvait que soulever l'inquiétude et l'indignation de ce père vigilant et soucieux de sa respectabilité. L'effet de l'article indigné de Gómez de la Serna ne se fait cependant pas attendre et Julián Santos Estévez fait sortir Ángeles Santos de la maison de santé dans les jours qui suivent.

Pourtant, l'incident, qui aurait pu n'être qu'anecdotique, laisse des traces durables et profondes dans la personnalité de la jeune fille et son rapport à la peinture s'en trouve immédiatement bouleversé ; elle arrête totalement de peindre. Le poids de sa famille, de son milieu, des normes morales parviennent à avoir raison de l'esprit fantasque d'Ángeles Santos et, surtout, de son énergie créative. Si Ángeles Santos avait pu

---

<sup>26</sup> In *Ángeles Santos, un mundo insólito...*, p. 253.

<sup>27</sup> Josep Casamartina, p. 60.

compter, à ses débuts, sur le soutien et les encouragements de ses proches, sans doute se sont-ils vite sentis dépassés par le succès aussi inattendu qu'unanime remporté par ses œuvres. Dans l'Espagne de la fin des années 20, la perspective que la jeune peintre puisse prendre ses distances avec sa famille et son milieu, qu'elle puisse prendre véritablement place dans les milieux avant-gardistes et, qui sait, vivre une « vie de bohème » – autrement dit, jouir d'une véritable indépendance, échapper à l'espace privé et pouvoir s'épanouir librement –, n'était encore accessible qu'à une minorité de femmes. Dans cette Espagne encore largement conservatrice, traditionnelle et paternaliste, la femme n'était bien souvent destinée qu'à être une bonne épouse et une bonne mère ; une artiste comme Maruja Mallo, contemporaine d'Ángeles Santos, constitue une exception. Et la jeune Ángeles Santos n'avait sans doute pas la détermination et la force de caractère nécessaires pour résister aux pressions sociales, morales et esthétiques qu'elle a, sans aucun doute, dû subir.

Lors de sa participation au X<sup>e</sup> Salón de Otoño, elle expose, dans une salle qui lui est entièrement consacrée et aux côtés de certains des artistes espagnols les plus reconnus de l'époque (Alfonso Ponce de León, Timoteo Pérez Rubio, Santiago Pelegrín, Genaro Lahuerta ou Mariano de Cossío), trente-quatre œuvres déjà connues ou parfois inédites, mais toutes peintes les années antérieures ou au début de l'année 1930 : *El vaso de vino* (1928), *Familia cenando* (1930), *Habitación* (1930), *Niñas haciendo música*, *Seres de una misma especie*, *Persona abierta*, et bien sûr les incontournables *Niña durmiendo* (1929), *Un muerto* (1930), *Tertulia* (1929) et *Sueño* (1929). Mais aucune de ces œuvres n'est vraiment récente. Comme le souligne Josep Casamartina, « paradójicamente, la muestra significa su consagración como uno de los talentos artísticos más destacados del panorama español »<sup>28</sup>, mais son ascension fulgurante s'arrête net au même moment.

Dès la fin de l'année 1930, la famille déménage une nouvelle fois pour s'installer à Saint Sébastien. La parenthèse extraordinaire qu'ont représenté ces deux années à peine où elle est passée de l'atelier d'un modeste peintre italien qui lui enseignait les rudiments de la peinture à l'huile, aux prestigieuses salles du Salón de Otoño, se referme brutalement. À Saint Sébastien, Ángeles Santos tente d'entrer en contact avec les cercles artistiques avant-gardistes et reçoit de nouveau la visite de Federico García Lorca, ainsi que celle de Vicente Huidobro. En avril, son père lui organise même une

---

<sup>28</sup> *Idem*, p. 61.

exposition individuelle à Paris, à la Galerie Charles-August Girard. Mais, à Paris, personne ne connaît ni n'a jamais entendu parler d'Ángeles Santos et l'exposition est un échec. Par ailleurs, Ángeles Santos, depuis sa sortie de la maison de repos madrilène, ne peint plus rien.

Pourtant, pendant près de trois ans encore et jusqu'au déménagement familial suivant, on continue à lui proposer des expositions et elle continue à être très appréciée. Elle participe ainsi à l'International Exhibition of Paintings du Carnegie Institute de Pittsburgh, aux États-Unis, ainsi qu'à l'exposition de la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) organisée à Saint Sébastien, en 1931. Mais ce succès coïncide toujours avec une totale inactivité. Et en 1932, c'est toujours avec des œuvres peintes à Valladolid qu'elle participe à l'exposition de la SAI à Copenhague et ensuite à une autre exposition à la Galerie Flechtheim à Berlin.

En 1933-34, le père d'Ángeles Santos est nommé à Barcelone et à partir de ce moment elle passe beaucoup de temps à Port-Bou et à Olot, chez son oncle et sa tante maternels. C'est là qu'elle fait la connaissance des poètes et critiques Joan Teixidor et Ignasi Agustí, tous deux grands amis du peintre Emili Grau Sala, qui devient son mari en 1936. L'année précédente, en 1935, au contact de ce dernier, elle avait repris la peinture. Mais le style d'Ángeles Santos évolue radicalement et n'a désormais plus rien à voir avec ce qu'elle peignait à Valladolid. Très influencée par la manière de Grau Sala, illustrateur très apprécié mais peintre sans grande envergure, elle peint des toiles lumineuses et légères : des jardins, des bouquets, des natures mortes. La même année, le couple reçoit la visite de Federico García Lorca. Mais cette fois, Lorca est là pour commander à Grau Sala la scénographie et l'affiche pour sa pièce *Doña Rosita la Soltera*, montée à Barcelone par la compagnie de Margarita Xirgu. En 1936, c'est au tour de Norah Borges et de son mari, Guillermo de Torre, de se rendre à Barcelone où l'artiste argentine réalise un portrait d'Ángeles Santos. Mais plus personne ne vient et plus personne ne se presse pour admirer son travail. Et elle persiste dans ses jardins et ses intérieurs fleuris, dans ses tons pastel et ses touches légères.

En juillet 1936, lorsque la guerre civile éclate, Grau Sala et Ángeles Santos sont à Port-Bou. Ils traversent la frontière et se réfugient à Mazanet-sur-Tarn. De là, Emili Grau Sala part pour Paris alors qu'Ángeles Santos, qui est enceinte, retourne en Espagne, auprès de ses parents qui vivent maintenant à Canfranc, près de Huesca. Elle

ne revoit Grau Sala qu'en 1948, lorsqu'elle décide de se rendre à Paris pour lui présenter son fils, Julián Grau Santos, qui lui-même suivra plus tard des études aux Beaux-Arts à Barcelone et se consacrera également à la peinture.

Pendant tout ce temps et jusqu'au début des années 2000, Ángeles Santos continue à peindre et à participer à des expositions, mais plus jamais elle ne revient au style qui avait caractérisé les années passées à Valladolid. Paysages, bouquets, portraits. Ce sont les thèmes récurrents de sa production à partir de sa rencontre avec Grau Sala. Elle-même déclare à plusieurs reprises, à ceux qui l'interrogent à ce sujet, que cela l'a libérée, avec le ton de l'épouse modèle et comblée.

Grau Sala pintaba unos cuadros muy alegres que no se parecían en nada a los míos. Entonces empecé a odiar mis cuadros. Me di cuenta de que eran tristes. Ya no quise saber nada de ellos. Cambié completamente de manera de pintar. Grau Sala me cambió. Cambió mi vida en todo<sup>29</sup>.

Le rejet de ce qu'elle avait réalisé jusqu'alors, ces tableaux admirés dans les salons les plus prestigieux, passe ainsi par une négation d'elle-même.

Huye de su pasado y de su pintura oscura y se refleja en la de Grau Sala. Deja los tamaños desmesurados, a los que nunca más volverá, para pintar telas intimistas. Cambia de estilo y se acerca a lo liviano y lo etéreo, justo lo contrario de lo que la había encumbrado sin buscarlo. Casi siempre se mantiene en un segundo plano, como si estuviera bastante acomplexada. Emili no para de hacerle retratos exquisitos y hermosos, rodeada de flores y telas fantasiosas, en un ambiente de placidez; la antítesis de lo que ella y su pintura habían sido. Como en una especie de exorcismo o de embrujo, al ser plasmada en un delicado paraíso, sin traumas ni dolor, Angelita se enamora de su propia imagen, una y mil veces pintada por su novio<sup>30</sup>.

Elle commence alors à recouvrir ses tableaux les plus sombres et n'hésite pas à mutiler certaines de ses œuvres, comme lorsqu'elle décide de découper la partie inférieure de sa toile intitulée *Habitación*, là où auparavant apparaissait un nu féminin provocateur que certains jugeaient si « absurde » et « répulsif », allongé dans une position sensuelle explicite. Grau Sala lui-même n'hésite pas, semble-t-il, à peindre ses propres tableaux par-dessus d'anciens chefs-d'œuvre de sa femme, lorsqu'il n'a plus de

---

<sup>29</sup> Ángeles Santos, citée par Josep Casamartina, p. 72.

<sup>30</sup> Josep Casamartina, *ibidem*.

toile<sup>31</sup>. Ángeles Santos détruit également toutes les lettres échangées avec Gómez de la Serna ou avec Joaquim Nubiola, un poète qu'elle fréquentait à Valladolid.

La négation de ce qu'avait été la jeune artiste de dix-sept ans lorsqu'elle peignait à Valladolid va plus loin encore. Alors qu'elle était unanimement célébrée à Madrid au tout début des années trente, Barcelone ne s'était jamais fait l'écho de ses productions. Et Eugenio d'Ors, qui n'avait pu qu'admettre son talent lors du Salón de Otoño de 1930, ne pouvait néanmoins véritablement souscrire à des œuvres aussi sombres et si éloignées de ses intérêts, tournés du côté d'un art italianisant et néoclassique. Tout change pour Ángeles Santos autour de 1936, lorsqu'elle présente une série d'œuvres récentes, dans la lignée de ce que fait son mari, à la Galerie Syra de Barcelone. Miguel Utrillo écrit dans *El Día Gráfico* :

La pintora Ángeles Santos ha sabido emanciparse – loado sea Dios – de la pintura que anteriormente cultivaba, negra errónea y abusivamente literaria. Ángeles Santos ahora cultiva una pintura toda gracia y espontaneidad<sup>32</sup>.

Autre commentaire du même acabit, celui d'Alexandre Plana, dans *La Vanguardia* :

Antes, la obra de esta artista cedía bajo el peso excesivo de preocupaciones extrapictóricas. Una literatura sombría detenía la libre expansión de su ingenua visión del mundo. Ahora sus obras revelan cómo ha logrado librarse de la pesadilla de la enormidad y de la gravedad. Su arte es ligero, sensible y alado<sup>33</sup>.

Voici donc que ce l'on célèbre dans la nouvelle manière de la peintre, c'est d'être revenue aux gentilles peintures légères, gaies et naïves qu'on lui enseignait à reproduire fidèlement chez les sœurs à Séville ou chez son maître italien à Valladolid, de jolies peintures dignes de trôner dans les salons des gens bien, soucieux de leur bonne réputation. Des toiles florales, intimistes, plus ou moins impressionnistes, caractérisées par leur légèreté chromatique et leur aspect d'esquisse, très proches du travail de peintres comme Ramón Gaya, Juan Bonafé ou Pedro Flores. La fulgurance de ses

---

<sup>31</sup> Josep Casamartina évoque ce qu'Ángeles Santos aurait confié à Rosa Agenjo, elle-même peintre et auteur de la seule thèse doctorale consacrée à l'artiste : « Durante la estancia en Portbou en los primeros meses de 1936, Ángeles Santos, recién casada con el pintor catalán Emili Grau Sala, consintió que su marido tapara el cuadro [*Persona abierta*, de 1930] pintando por encima, pues necesitaba una tela y "el cuadro no les agradaba" ». *Idem*, p. 55.

<sup>32</sup> Miguel Utrillo, « Notas de las Exposiciones de Ángeles Santos y José O. Jansana », in *El Día Gráfico*, 17-V-1936, Barcelona, cité par Josep Casamartina, *idem*, p. 73.

<sup>33</sup> Alexandre Plana, « Galerías Syra : Ángeles Santos, José O. Jansana y A. Cumella », in *La Vanguardia*, 8-V-1936, Barcelona, cité par Josep Casamartina, *ibidem*.

œuvres de jeunesse si personnelles et dérangeantes, voilà qu'on les présente comme des errances, des erreurs qu'Ángeles Santos s'est d'ailleurs vite empressée d'effacer, d'enterrer, de recouvrir d'une bonne couche de peinture et de bons sentiments.

Ángeles Santos a continué à peindre jusqu'à la fin de sa vie, mais un fil s'était cassé lorsque ses parents, apeurés par sa personnalité grave et fantasque – une trop grande personnalité sans doute, pour une jeune fille « comme il faut » du début des années trente –, ont choisi de l'enfermer dans une institution. Elle vivrait désormais ces années comme un moment de folie, un moment d'égarement dont une femme qui se respecte doit sortir pour ne plus peindre que de jolis tableaux « légers, sensibles et ailés », des toiles toutes « grâce et spontanéité ». Et Gómez de la Serna ne s'y est pas trompé qui, furieux, depuis Paris, avait lancé cette diatribe contre tous ceux qui tentent pas tous les moyens d'enfermer les gens libres :

No se comprende cómo no se ha pensado en el « choc » inolvidable que puede producir en el temperamento de una muchacha de 18 años, el sentirse trasladada a un sitio cuya seriedad trascienda el límite de los castigos, en contagio de locuras, en silencio de prisión de anormales, en aquelarre de gentes que han caído por “debajo” de la lucidez.

Puede quedar disparatada y malograda una vida con tamaña reclusión en esa fresquera del trasmundo que es un sanatorio de locuras. El rigor de los padres juega con verdaderas guillotinas.

La responsabilidad es extraordinaria si el recluso es un ser al que ya le venía pequeño el mundo; un artista que volaba, y para el que ni el vuelo le era suficiente; un alma que se sentía esclava aun en el mundo libre.

[...]

La juventud y los artistas, que son siempre juventud, están reñidos con una sociedad retrógrada o llena de impedimentos.

[...]

Pronto iré a España para alentar esa fuerza nueva, para unirme a su empuje entusiasta, a su aire de locura pura, de rebeldía sin etiqueta<sup>34</sup>.

Le destin singulier d'Ángeles Santos illustre de manière saisissante la problématique du « socle » et de la « lézarde » et les tensions entre tradition et modernité dans l'Espagne des années 20-30. La jeune Ángeles Santos était sans aucun doute une artiste douée, une autodidacte qui a su capter, à une époque foisonnante, les différentes tendances de l'art des années 20-30, les assimiler et les synthétiser. Ses œuvres sont

---

<sup>34</sup> Ramón Gómez de la Serna, « La genial pintora... », p. 102.

cela, le reflet de son temps et de la diversité formelle de ces avant-gardes espagnoles, un mélange d'onirisme surréalisant, de « réalisme magique » et parfois d'expressionnisme, servies par un talent certain et une forte personnalité. Pas assez forte, toutefois, pour parvenir à s'imposer comme artiste à seulement dix-huit ans dans un milieu conservateur qui a fini par lui refuser l'appui qu'il lui avait accordé entre 1928 et 1930, pendant ces deux années de création effrénée passées à Valladolid. Le parcours artistique de cette artiste témoigne en cela de la place et du rôle de la femme espagnole de cette époque, prisonnière de toutes les normes sociales et morales qui lui sont imposées par une société encore très largement traditionnelle, conservatrice et patriarcale. Malgré son talent, malgré le soutien, à ses débuts, de sa famille, et en particulier de son père, Ángeles Santos n'a pas pu échapper à ce déterminisme, au poids exercé par le modèle de la bonne épouse et de la bonne mère, si éloigné de l'image de la femme artiste, indépendante et affirmée. Malgré son succès et l'enthousiasme de certaines des personnalités les plus importantes du monde artistique et intellectuel de l'époque, la jeune peintre est rentrée dans le rang, elle a abandonné le monde sombre, inquiétant et tourmenté des toiles de son adolescence, son regard acerbe et sans concessions, pour s'inscrire dans celui, léger et fleuri, des productions de son mari, Emili Grau Sala, n'hésitant pas mutiler ou détruire certaines de ses productions antérieures ou à repeindre par-dessus. Étonnant parcours que celui de cette autodidacte capable de condenser dans ses toiles certaines des recherches formelles les plus modernes, de capter le langage plastique de ces « réalismes » qui surgissent dans toute l'Europe puis de faire volte-face et de revenir définitivement, jusqu'à la fin de sa vie, à un socle esthétique traditionnel et relativement consensuel, à un post-impressionnisme lisse, lumineux et intimiste.

Il nous reste néanmoins quelques œuvres, peu, au regard du nombre impressionnant de toiles qu'elle avait peintes entre 1928 et 1930, à Valladolid. Il nous reste particulièrement *Tertulia* et *Un mundo*, considérées comme les deux œuvres majeures d'une artiste dont l'ascension fulgurante a pris fin de façon tout aussi brutale. Des œuvres à l'image de la création picturale espagnole de l'époque, oscillant entre tradition et modernité et qui, loin d'être dominées par un courant hégémonique, sont traversées de toutes parts par diverses tendances qui se complètent ou se contredisent, se croisent se mélangent et s'enrichissent.



Cécile Bassuel-Lobera, Université d'Orléans

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages et articles

- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias artísticas en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1995).
- Bonet, Juan Manuel, « A propósito de algunos adeptos españoles del realismo mágico », in *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 65-73.
- Calvo Serraller, Francisco (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- Carmona, Eugenio, « Solana. El invitado, el primitivo, y lo inquietante », in *José Gutiérrez Solana*, catalogue de l'exposition au museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 121-189.
- Carrà, Massimo, « La crisis de las vanguardias y el realismo mágico », in *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 75-79.
- Casamartina i Parassols, Josep, Debray, Cécile, *Togores, du réalisme magique au surréalisme*, traduit de l'espagnol et du catalan par Rafael Rodriguez-Vigouroux, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1998.
- Casamartina i Parassols, Josep, « Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid », in *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo español/ Residencia de Estudiantes, 2003, p. 13-79.
- Clair, Jean, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art d'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996.
- Clair, Jean, « Sobre el realismo mágico », in *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 37-33.
- De Chirico, Giorgio, *L'art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994.
- Espina, Antonio, « Franz Roh : Realismo mágico », in *Revista de Occidente*, VII-1927, Madrid, n° XLIX, p. 110-113.
- Gómez de la Serna, Ramón, « La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio », in *La Gaceta Literaria*, 1-IV-1930, Madrid, n° 79, p. 101-102.
- Néret, Gilles, *Balthus*, Cologne, Taschen, 2003.
- Paz, Marga, « El realismo mágico de Franz Roh », in *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 13-25.

Prendeville, Brendan, *La peinture réaliste au XX<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2001.

Roh, Franz, « Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente », in *Revista de Occidente*, VI-1927, Madrid, n° XLVIII, p. 274-301.

### **Catalogues d'exposition**

*Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo español/ Residencia de Estudiantes, 2003.

*Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

*José Gutiérrez Solana*, Madrid, Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Turner, 2004.

*La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

*Les réalismes. 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

*Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

*Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España (1900-1936)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.