

Léonce Rosenberg y la idea de un cubismo colectivo en la Galería L'Effort Moderne durante la Gran Guerra

Belén Atencia¹

Recibido: 22 de abril de 2019 / Aceptado: 28 de marzo de 2020

Resumen. Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial y el obligado exilio de Daniel-Henry Kahnweiler, Léonce Rosenberg, joven marchante de arte decide hacerse cargo de algunos de los artistas anteriormente contratados por éste, a los que suma nuevas incorporaciones provenientes de otros estilos artísticos. Sin embargo, las expectativas de estos artistas, quienes vieron en el ofrecimiento de Rosenberg una manera de sobrevivir financieramente durante el conflicto bélico, distaría mucho de las verdaderas aspiraciones del marchante. Con una visión comercial que, en ocasiones, no coincide con la de los artistas, y un fuerte temperamento, las relaciones no siempre serían fáciles y llegarían a enturbiar interesantes proyectos que jamás llegarían a ver la luz. Las convicciones de Rosenberg acerca de las posibilidades de un cubismo colectivo, sus exigencias en la producción de determinadas piezas y su participación en las ventas Kahnweiler en los años veinte llevarían a la diáspora del grupo cubista que tanto esfuerzo le costó reunir durante la guerra.

Palabras clave: Cubismo; Primera Guerra Mundial; marchante de arte moderno.

[en] Léonce Rosenberg and the Idea of a Collective Cubism in the L'Effort Moderne Gallery during the Great World

Abstract. After the outbreak of the First World War and the forced exile of Daniel-Henry Kahnweiler, Léonce Rosenberg, Young art dealer decides to take over some of the artists previously hired by the German and some new personalities who came from other artistic styles. But the expectations of these artists, who saw in Rosenberg's offer a way to survive during the war, would be far from the real aspirations of the dealer. With a commercial vision that, at times, does not coincide with that of the artists, and a strong temperament, relations would not always be easy and would blur interesting projects that would never come to light. Rosenberg's convictions about the possibilities of a collective cubism, his demands in the production of certain pieces and his participation in Kahnweiler sales in the 1920s would lead to the diaspora of the Cubist group that cost so much effort to gather during the war.

Keywords: Cubism; First World War; modern art dealer.

Sumario: 1. Introducción. El estado de la cuestión. 2. La idea de un cubismo unificado. 3. La abrupta ruptura de relaciones. 4. Las ventas en subastas públicas. 5. El camino a la abstracción y el fin de L'Effort Moderne cubista. Referencias.

Cómo citar: Atencia, B. (2020) Léonce Rosenberg y la idea de un cubismo colectivo en la Galería L'Effort Moderne durante la Gran Guerra. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 625-640.

¹ Universidad de Málaga (España)
E-mail: batencia@uma.es
<https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

Cuando el hombre olvida la tradición universal es cuando el arte deja de cumplir su fin primordial, que es la de crear, pasando solamente a imitar. Es en ese preciso instante en el que comienza la decadencia. Es necesario entonces, encontrar un nuevo entusiasmo.

Léonce Rosenberg, (Tériade, 1927, pp.1-2)

1. Introducción. El estado de la cuestión

Cuando la Primera Guerra Mundial estalla en 1914, la vida artística y cultural del que era el centro indiscutible de la vanguardia mundial se ve terriblemente sacudido. A la deserción de artistas, marchantes y coleccionistas hay que sumar el cierre de galerías y periódicos, por no hablar de la caída en picado de las ventas de obras de arte, habida cuenta de la poca predisposición a la inversión de capital en estas cuestiones por parte de aquellos pocos coleccionistas y aficionados que habían quedado en París durante estos tumultuosos años.

No fueron tiempos fáciles para nadie. Entre los cubistas, Pablo Picasso había marchado a Avignon con Eva Gouel, Juan Gris se refugia junto a su mujer, completamente desesperado ante la carestía económica, en casa de Henri Matisse en Coillure, mientras Georges Braque y Fernand Léger son llamados a filas. Daniel-Henry Kahnweiler se ve obligado a refugiarse en Suiza mientras su galería es desmantelada.

Encomiables fueron los esfuerzos de aquellos que, ante los horrores de la guerra decidieron apostar por el arte y aunaron fuerzas en la restauración de un escenario desolador, en muchos casos con medios más que precarios. Mucho se le debe a Paul Poiret, quien junto a Amédée Ozenfant –por otra parte fundador, junto a Max Jacob y Guillaume Apollinaire de *L'Elan* en 1915–, es el responsable de la organización de las primeras exposiciones artísticas llevadas a cabo tras la guerra en el seno del taller de costura de su hermana, Mme. Bongard, en 1915 y 1916 (Hubert, 1979, p. 61 y ss), así como del patrocinio del más ambicioso *Salon d'Antin* que proyecta junto a André Salmon en ese mismo año (Roskill, 1985, pp. 97-98). Igualmente fundamentales en la reconstrucción del tejido artístico en los años de la guerra fueron las asociaciones *Art et Liberté*, fundada por Apollinaire (Gee, 1981, p. 80), y *Lyre et Palette* por Émile Lejeune, ambas inauguradas en 1916 y volcadas en la difusión literaria y musical respectivamente. En ellas también se organizaban exposiciones de pintura en las que se pretendía dar cabida a las propuestas más vanguardistas frente a una crítica artística cada vez más mayoritaria, que demandaba la recuperación de valores prototípicos del arte francés, encarnados en los conceptos de orden y tradición (Apollinaire, 1916, pp. 15-17; Bergson, 1917, s. p.; Atencia, en prensa).

Era hasta cierto punto comprensible. Durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, el profundo rencor de Francia frente a Alemania como consecuencia de la pérdida de la Guerra franco-prusiana en 1870, que supuso la caída del II Imperio francés y el nacimiento del Imperio alemán, van poco a poco gestando odios y tensiones, no sólo en contra de lo germano, sino contra el más amplio espectro de *lo extranjero*, entendido como *distinto*, –ya sea por nacionalidad, religión, color de

piel, temperamento, etc.—, y que durante los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial, se asocia, cada vez más en materia artística, con lo moderno, lo vanguardista, considerado a su vez ajeno, extranjero. Los ataques frente a una excesiva modernidad, ya mal vista por una sociedad que demandaba taxativamente el *retour-à-l'ordre*, hace a la vanguardia plantearse nuevas estrategias para subsistir.

Es por ello que cuando Léonce Rosenberg decide hacerse cargo de la vacante dejada por Kahnweiler en el mecenazgo del cubismo en 1916, se encuentra con un escabroso panorama: las pocas exposiciones celebradas entonces en París agrupan diversas tendencias artísticas que sin embargo, son en muchos casos consideradas cubistas; la crispación ante la guerra rechaza todo aquello que pueda suponer una filiación con Alemania, demandándose la superación del movimiento, cuya relación con Kahnweiler, lo asociaban inevitablemente al enemigo.

El marchante solo encuentra un camino que posibilite la supervivencia del cubismo; la unión de vanguardia y tradición. Del intento de cohesión de estas dos premisas surgen una serie de escritos publicados por el círculo cubista (Braque, 1917, s. p.; Dermée, 1917, pp. 5-7; Reverdy, 1917, pp. 5-7 y 1918, p. 1; Rosenberg, 1918, p. 1; Severini, 1916, pp. 466-476 y 1917, pp. 451-466) creado por Rosenberg ya en 1916, gracias a la firma de contratos con el grosso de los artistas que más tarde formarán su galería, y entre los que se encuentran Juan Gris, María Blanchard, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Georges Braque, Fernand Léger, Gino Severini, Auguste Herbin, Diego Rivera, y en menor medida Pablo Picasso, y al que se suman simpatizantes del movimiento como Paul Dermée o Pierre Reverdy.

En este aparentemente dispar grupo de artistas veía Rosenberg la promesa de un cubismo unificado, que demostraría la capacidad adaptativa del movimiento a una realidad inestable, que se debatía entre las propuestas cercanas a la extrema derecha en auge y el carácter abierto y cosmopolita de la cultura francesa que habían posibilitado el nacimiento de las vanguardias unos años antes. Del influjo que la guerra tuvo sobre la sociedad francesa de estos años y sus consecuencias en materia artística se ha escrito mucho. A los proverbiales escritos de Kenneth Silver (1990; 2016, pp. 19-27) y Christopher Green (1987; 2000; 2016, pp. 1-23) sobre este tema habría que añadir los de David Cottington (1988, pp. 350-359; 2004; 2019), Mark Roskill (1985), Simonetta Fraquelli (2016, pp. 9-17), Patricia Leighton (1985, p. 67; 2009, pp. 653-672; 2011, pp. 113-150), Mark Antliff (1993; 2001) o Benjamin Buchloh (1981, pp. 39-68).

Bastante menos se ha escrito sin embargo sobre Léonce Rosenberg y su labor como marchante durante estos años. Agradecidos quedaremos siempre a la labor de recuperación de esta figura iniciada por Christian Derouet en los 90, gracias a la publicación de las correspondencias intercambiadas entre el marchante, Gris y Léger respectivamente (1990; 1996) —las correspondencias íntegras de Gris habían sido ya publicadas por Douglas Cooper en los años 50 (Cooper, 1956)—, así como a sus aportaciones en algunos catálogos de exposición (1978, pp. 42-46; 1992, pp. 38-53) y artículos acerca de la figura del marchante que resultan verdaderamente

esclarecedores (1982, pp. 51-58). Aparte de esto, los escritos del propio Rosenberg, y los fondos documentales que albergan la correspondencia que intercambió con artistas y figuras cercanas a su galería², poco más tenemos.

El interés en los últimos años suscitado por este *otro* cubismo, se hace sin embargo patente en la apuesta por parte de no pocos museos y centros de arte por ampliar sus horizontes cronológicos y de autoría con la adquisición de nuevos fondos provenientes de las producciones cubistas de artistas ajenos al grupo de Kahnweiler, muchos de ellos provenientes de la *Galerie L'Effort Moderne* de Rosenberg. Uno de los ejemplos más vivos con el que contamos es el del Reina Sofía de Madrid, quien en los últimos años ha hecho una fuerte apuesta expositiva en este sentido. Diversas muestras han querido homenajear de igual modo a artistas, de alguna manera olvidados, y más probablemente poco estudiados, pertenecientes al grupo de Rosenberg como María Blanchard, Gino Severini o Auguste Herbin en sus etapas cubistas.

Sin embargo, el acercamiento a esta segunda producción cubista, estudiada desde una perspectiva individual, a través de las obras de los artistas que la impulsaron, o bien, colectiva, a través del acercamiento a la similar producción que llevaron a cabo algunos de ellos, enmarcada en el seno de la galería *l'Effort Moderne*, difícilmente podría materializarse sin profundizar en el carismático rol del marchante durante estos años.

Parece claro, a juzgar por los escritos de Derouet y lo que se deslinda de la correspondencia intercambiada entre los artistas de la galería y el marchante, que Rosenberg no era un hombre de trato fácil. No siendo, a diferencia de su hermano Paul, particularmente audaz para los negocios, había empezado a comprar más o menos todo aquello que le parecía cubista, y a agrupar en torno suyo a artistas provenientes de otros estilos pictóricos, muchas veces más cézannianos que otra cosa, convencido de que con el fin de la guerra, las exposiciones cubistas que organizaría en su nueva galería le reportarían buenos dividendos.

No quedándole del todo claro qué era el cubismo, y siendo en muchos casos ajeno a las investigaciones estéticas llevadas a cabo por los integrantes de la galería, y más concretamente por Gris y el grupo de Beaulieu près Loches, se sintió fascinado desde el principio por las propuestas de Reverdy acerca de un *cubismo purificado* (Reverdy, 1919, s. p.), que a ojos del marchante era visto como un cubismo de escuadra y cartabón en el que ante todo, como él mismo defendía en sus escritos, *primara la razón sobre los sentidos* (Rosenberg, 1920, s. p.), y que tan bien casaban con las proclamas de *retour-à-l'ordre*.

Esto no debió de ser fácil para los artistas de Rosenberg. Cierto era que gracias a sus contratos tenían asegurado un magro salario que, en tiempos de guerra debía al menos asegurarles la supervivencia, pero la escasez de recursos era aún así común a

² Los fondos Rosenberg de los que tenemos noticias se hallan conservados en diversos centros. El primero y primordial para esta publicación es el que se encuentra en la *Bibliothèque Kandinsky*, en el *Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou* de París. A este habría que sumar los *Léonce Rosenberg papers: correspondence relating cubism, 1914-1932* del *Museum of Modern Art* de Nueva York. Asimismo contamos con algunos archivos privados fundamentales como los *Archives Louise Leiris* de París o el *Archivio Romana Severini del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento* en Rovereto. Podemos igualmente mencionar los *Cooper papers* conservados en el The Getty Institute, quizás algo más secundarios, pero interesantes en lo relativo a la publicación de las cartas de Juan Gris por parte del crítico de arte, o los *Fonds Jules Romains* de la *Bibliothèque National de France* en París, que conserva algunas cartas de Metzinger de la época que pudieran ser interesantes para la reconstrucción de algunos episodios.

todos ellos. Por otra parte, no fueron pocos los que sintieron presionada su libertad creativa ante las imposiciones estilísticas de Rosenberg, mientras que otros, no entendían por qué el marchante no era capaz de discernir entre la valía innata de unos y la vil copia de otros. Veamos la veracidad de estas afirmaciones.

2. La idea de un cubismo unificado

Este último es el caso de Gris. El madrileño había ayudado particularmente a Rosenberg en la gestación de la galería, recomendándole la contratación de unos y otros artistas, y presentándoles a algunos de ellos. Había sido el apoyo del marchante cuando éste lo había necesitado, y no sentía que Rosenberg lo recompensase suficientemente por sus méritos.

En opinión de Green (1987, p. 26), las disensiones entre artista y marchante surgen a raíz del orden de exponentes planteado por Rosenberg para la apertura de *L'Effort Moderne* tras la guerra en 1918. Éste, quien había ideado una inauguración por todo lo alto, pretendía estrenar la galería con una muestra personal de Herbin, para seguir con Laurens y posteriormente Metzinger. Gris, verdadero motor del renovado cubismo –tanto desde un punto de vista organizativo como estilístico–, no habría entendido el proceder de Rosenberg al no otorgarle un lugar primordial en el estreno.

Sin embargo, una carta fechada en noviembre de 1918, nos da algo más de información sobre los posibles motivos que llevaron al desencuentro entre ambos:

Entonces yo, que jamás he reclamado nada ni he tenido exigencias me veo sumergido por estos señores. No soy yo quien debe decir si mis cuadros son buenos o malos, pero lo que puedo afirmar sin temor a contradecirme es que son ciertamente míos. Así, se da el extraño fenómeno de que la G[alería] E[ffort] M[oderne] compensa tanto y hasta más caro a los falsos-Picasso, los falsos-Braque y los falsos-Gris que los verdaderos Gris. Usted comprenderá amigo mío, que esto no es un hecho que me ayude en la pureza de mi trabajo (Gris, 1918, s. p.).

A tenor de lo expuesto por Gris, dos son los motivos fundamentales que le llevan a reclamar la atención de Rosenberg al respecto. Por un lado, el pintor alude a la veracidad de su factura personal frente a las propuestas, al parecer no tan originales de otros de sus compañeros, por otro, a la cuantía económica que percibe por ella.

Maurice Rheims, uno de los más relevantes tasadores de arte franceses, tuvo la ocasión de estudiar parte del actualmente desaparecido stock de *L'Effort Moderne*, haciendo alusión en uno de sus escritos a una carta que el marchante envió el 22 de noviembre de 1918 a su banco, la Lloyd's Bank, en la que solicitaba la transferencia trimestral de los pagos a los artistas de su galería (Rheims, 1981, pp. 235-236). Gracias a esta carta sabemos que Braque cobraba en aquellas fechas 3.500 francos por trimestre –unos 900 € en la actualidad–, mientras que Léger percibía 4.500 –alrededor de 1.160– y que el resto, incluido Gris, ingresaban 3000 –cerca de 770–. El agravio comparativo entre unos y otros existía pues, si bien hay que precisar que los salarios no eran del todo miserables si se comparaba con el de otros gremios como el de las empleadas domésticas o los dependientes en comercios (De Riedmatten,

1944, pp. 15-16). Las quejas al marchante por el alto precio del carbón durante el crudo invierno parisino en las correspondencias que los artistas les enviaban, eran sin embargo frecuentes.

Lamentablemente, el malestar de Gris, como él mismo hizo notar al marchante, encerraba más motivos. A la ya de por sí confusa crítica de los años de la guerra, que consideraba cubistas las pocas exposiciones que se llevaban a cabo en París, y que en consecuencia, tachaba a unos artistas y otros de desorientados, por creer ver en el cubismo ya obsoleto, la posibilidad de salir del mal trance económico, vendría a sumarse lo que en el *tout Paris* se conoció como *l'affaire Rivera*.

Grosso modo lo que ocurrió es que Diego Rivera, presentado a Rosenberg por Picasso, había firmado un contrato en el que se comprometía en exclusiva con el marchante en 1916. Tras la turbia venta de algunos de sus cuadros a otros coleccionistas, la acusación de plagio a Picasso (Favela, 1984, p. 103; Hamill, 1999, p. 68) y la superproducción de cuadros *a la manera cubista*, algunos de sus compañeros de galería comienzan a ver con recelo el proceder del mejicano. Tanto fue así que Reverdy aprovechó sus publicaciones en *Nord-Sud* para atacar al pintor (1917, pp. 5-7), de tal manera que la cosa degeneró hasta el punto de que ambos llegasen a las manos en el transcurso de una cena. Este hecho fue rápidamente utilizado por Louis Vauxcelles, bajo el pseudónimo de Pinturricchio, para atacar al cubismo a través de una serie de artículos en le *Carnet de la Semaine* (1918), que levantaron las ampollas de Rosenberg hasta tal punto que el marchante se vio, sin quererlo, envuelto en un tira y afloja literario con el crítico (1918, p. 3) de lo más bochornoso para los artistas.

Fuese en gran medida por estos hechos o no, lo más plausible, sobre todo considerando la particular habilidad de Rosenberg para entrometerse en el trabajo de los artistas a los que *mantenía*, es que todas estas trifulcas le dieran la excusa perfecta para deshacerse de Rivera quien, a su juicio, cada vez producía obras *menos cubistas*.

De una forma u otra, la marcha de Rivera de la galería en 1918 –y la mención de otros por parte de Vauxcelles, pese a no pertenecer a *l'Effort Moderne*– no hizo más que acrecentar las voces que señalaban a los oportunistas entre las filas cubistas, hasta tal punto que el propio Gris recrimina a Rosenberg que su salario fuese igual que el de Herbin o Severini, apenas recién llegados al movimiento.

Rosenberg sin embargo, persistía en su idea de promover en su galería un cubismo unificado que diese respuesta a las nuevas demandas artísticas, y no sirviéndole de ejemplo las disensiones con Rivera que lo habían colocado en el centro del huracán, no duda en presionar al resto de los artistas de su círculo con demandas restrictivas y del todo impositivas.

Sabemos que, pese a su excelente aunque voluble relación con Léger, el artista tendría que recordarle en más de una ocasión que su “evolución, sea cual sea, irá siempre hacia una tendencia fuerte y no decorativa” (Derouet, 1996, p. 27), o que “es muy probable que sea su [íntimo] colaborador, pero no en contra de mi libertad; es algo que valoro absolutamente” (Derouet, 1996, pp. 31-32). El marchante, quien parecía disfrutar llevando a los artistas hasta el límite, llegaría a proponerle al pintor la ejecución de formatos preferentemente horizontales, puesto que estos se adaptarían mejor a la nueva arquitectura de techos más bajos, o la modificación de algún detalle de alguna obra que hubiese gustado a un potencial comprador bajo reserva de que se efectuasen dichos cambios.

Metzinger sería igualmente *aconsejado* por Rosenberg. El pintor había cosechado un gran éxito en la exposición personal que *L'Effort Moderne* le organizó en 1919 y en el *Salon des Indépendants* de 1920, llegando incluso a incomodar a Gris, quien escribiría a Kahnweiler hasta en dos ocasiones refiriéndole el inaudito hecho: “ha sido, por así decirlo, restablecido, aunque no hay nada destacable en lo que expone”, le comenta sobre los *Indépendants*. “No hay explicación para su éxito, incluso él debe estar sorprendido”, insiste unos días después (Cooper, 1956, pp. 76-78).

Rosenberg, quizás aún molesto por los requerimientos económicos de Gris, y no del todo satisfecho con la muy recentísima obra de Metzinger, decide matar dos pájaros de un tiro, escribiéndole a este último:

El que, celoso de su muy merecido éxito del Salón de los Independientes le ha convencido de modificar su manera [de pintar] le ha jugado una mala pasada. Pese a tener por principio el no permitirme dar consejos a un artista y dejarlo seguir su voz natural, oso, sin embargo decirle que la manera del Salón de los Independientes está más en su temperamento y en el de la tradición francesa que la de las obras que acaba de terminar (Rosenberg, 3 abril 1920, s. p.).

Braque, por su parte, habiéndose integrado en el grupo tras su regreso del frente y seguramente contento de poder volver a dedicarse a la pintura, se mostraba entusiasta con el proyecto de Rosenberg y con la organización de la muestra personal que éste le haría. No sólo le serviría de apoyo al marchante durante la oleada de críticas de Vauxcelles a raíz de *l'affaire Rivera*, sino que, muy seguramente consciente del carácter novel del marchante en lides comerciales cubistas, le aconseja y le facilita contactos con coleccionistas a los que podría acercarse. No dudó tampoco en incorporarse a los escritos en defensa del cubismo en *Nord-Sud*, tal y como habían hecho Reverdy, Dermée y Severini, pero cuando vio peligrar su libertad creativa no dudó en tomar distancias con el marchante: “veo en su circular que la idea de disciplina tiene un lugar importante, pero pienso que hay que desconfiar de lo que ya hemos hablado bastante, el cubismo unificado” (Braque, 16 septiembre 1917, s. p.).

Años después el pintor, en una entrevista diría: “desde el momento en el que empezamos a definirlo, a establecer sus límites, sus principios, debo decir que eché a correr. Estoy en la constante búsqueda de mis descubrimientos y es lo que más me apasiona” (Montagne, 1949, s. p.).

3. La abrupta ruptura de relaciones

Las dificultades económicas por las que atraviesa Rosenberg le hacen replantearse la situación. Las exposiciones celebradas en su galería, que pretendían presentar ante crítica y público la nueva realidad del cubismo, no habían cosechado el éxito esperado y las pocas ventas no eran lo suficientemente cuantiosas como para mantener la galería. Dada esta tesitura, en 1920 el marchante decide romper relaciones con los artistas a los que no considera fundamentales y conservar solo a aquellos que sí lo fueran. De forma paralela y en torno a las mismas fechas, otros de sus integrantes deciden abandonar a Rosenberg, hastiados de sus exigencias y merma de libertad. La rescisión de los contratos no será sin embargo cordial en todos los casos.

María Blanchard sería una de los primeros elegidos. La santanderina, de cuya figura, muy afortunadamente se ha llevado a cabo una profunda revisión en los

últimos años, pasó a los ojos del marchante y de la propia crítica, sin pena ni gloria por la galería de *l'Effort Moderne*. Presentada a Rosenberg por Gris, quien a su vez la había conocido gracias a Lipchitz, el marchante comienza a comprar su producción íntegra alrededor de 1916; los intercambios estilísticos cubistas empezarán sin embargo antes si consideramos que la pintora coincide con Lipchitz y Rivera en Mallorca en 1915 y que posteriormente, en ausencia de Lipchitz quien regresa a París, reencontramos al tándem Blanchard-Rivera en Madrid ese mismo año para la celebración de la muestra *Los Pintores Íntegros*.

Desafiando las dificultades que le acarrea su enfermedad, Blanchard era el alma de la fiesta. En su taller se encontraban con frecuencia los artistas para comer, beber, intercambiar... todos la apreciaban con sincero afecto. Cuando Gris se marcha a Beaulieu-près-Loches en primavera de 1918, Blanchard es una de los invitados a pasar el verano en la casa de campo a la que el pintor se había marchado a descansar con Josette, fraguando junto a Lipchitz y Metzinger lo que posteriormente ha sido llamado el cubismo de cristal (Green, 1976, pp. 130-131).

Sin embargo, Rosenberg era ajeno a todas estas interconexiones de índole estético, y juzgando muy probablemente la obra de la pintora como una copia de la de Gris o Metzinger, decide deshacerse de ella. Así, el marchante no se molesta ni tan siquiera en recibir a Blanchard en la galería para exponerle sus motivos, limitándose a enviarle una carta, inédita hasta el momento, en la que le anuncia su intención de no seguir haciéndose cargo de su obra, alegando la falta de recursos:

He aquí que desde hace casi tres años le compro fielmente sus obras, y que reconozco claramente toda la lealtad de cara a *L'Effort Moderne* de la que usted ha hecho prueba durante todo ese tiempo. Pero como usted comprenderá, me es imposible continuar eternamente a comprar toda su producción. En esta vida todos los acuerdos están inevitablemente limitados en su duración. Es por ello que debo pedirle hoy que busque salidas para su pintura conforme vayan mis ventas. No crea que he cesado de amar su arte, lejos de ello, pero estoy obligado a tener en cuenta los acontecimientos para asegurar la persistencia del equilibrio de mis negocios (Rosenberg, 24 febrero 1920, s. p.).

Lamentablemente, cuando Rosenberg envía esta carta a Blanchard, ninguna exposición le había sido aún dedicada a la pintora en *L'Effort Moderne*, lo cual supone que para crítica y público, la artista nunca formó parte de la galería de manera activa. No sabemos si el marchante llegaría a cuestionar su decisión cuando un año después la obra de Blanchard era aclamada en los *Indépendants* (Pinturichio, 1921, p. 9). El hecho debió de constituir sin embargo, un golpe bajo para el marchante, lo que no pasó inadvertido a Gris, quien felicita calurosamente a Blanchard por su éxito: "Estoy muy pero que muy contento de lo que Lipchitz me dice a propósito de tus *Indépendants*. Créeme que es para mí una noticia epattante. ¡Qué cara se le ha debido quedar a Léonce!" (Gris, 1921, s. p.).

Prueba clara del desconocimiento de Rosenberg sobre las posibilidades de las propuestas llevadas a cabo en Beaulieu por estos artistas, en cuanto a la manipulación de planos abstractos intercambiables en sus obras, fue la presión a la que sometió a Lipchitz. La correspondencia intercambiada entre marchante y escultor no deja traslucir una mala relación entre ambos, pero años después Lipchitz relataría en sus memorias cómo el marchante le insistía constantemente para que volviese a la ejecución de obras más abstractas (Patai, 1961, p. 130) como las que había estado realizando entorno a 1915 y que tanto le habían disgustado. Rosenberg resuelve

romper las relaciones comerciales que los unía de manera unilateral, por medio de una carta igualmente inédita:

Lo que más me gustaría es que se desinteresase de todo lo que me debe y que retomase su completa libertad, porque me he dado cuenta y me doy cuenta cada vez más de que sean las que sean las concesiones que yo pueda hacer por facilitarle la ejecución de sus compromisos, usted me habla siempre de nuevas dificultades que se lo impiden (Rosenberg, 2 enero 1920, s. p.).

El acuerdo comercial que ponía fin a sus relaciones está fechado seis días más tarde (Rosenberg, 8 enero 1920, s. p.).

Los motivos de la gota que colmó el vaso no quedan del todo claros, dadas las lagunas documentales en el estudio de estas relaciones, pero la causa más plausible es que estos se debieran nuevamente a la organización de las exposiciones personales. Lipchitz había visto cómo, partiendo de las exposiciones de Herbin y Laurens en 1918, a lo largo de todo el 1919 se habían ido sucediendo las muestras personales de Metzinger, Léger, Braque, Gris, Severini y Picasso, mientras que la suya no llegaba nunca. Y no solo eso; celebrada la exposición de Picasso en junio de 1919, se produce un lapso no expositivo en *L'Effort Moderne* hasta principios de 1920, momento en el que se inaugura, a solo dos días después de la fecha de finalización de contrato entre Rosenberg y Lipchitz, la segunda exposición dedicada a Metzinger. Parece ser sin embargo, que la exposición que debía dedicarse a Lipchitz estaba proyectada para el 5 de enero de 1920, pero Rosenberg, disgustado por el “retraso de meses y de meses en la entrega de dos yesos y una escultura en madera que me había usted prometido, espero aún el fin de esta inmovilización que parece no preocuparle en exceso” (Rosenberg, 2 enero 1920, s. p.). Resuelto a contentarse con gouaches de las obras en vez de con los yesos y la escultura en madera como último recurso, el marchante intimida al escultor asegurándole que “es inútil que venga usted el lunes 5 de enero, puesto que su exposición no tendrá lugar hasta la satisfacción de la petición de la que es objeto esta carta” (Rosenberg, 2 enero 1920, s. p.). En el acuerdo de cese de relaciones se estipula que Lipchitz le entregaría las piezas a Rosenberg, y que éste estaría obligado a llevar a cabo una exposición de la obra del escultor entre el 26 de enero y el 14 de febrero de ese mismo año. Lamentablemente, salvo el anuncio en prensa de la inauguración de la exposición, nada más sabemos de ella.

Gris, muy cercano a Lipchitz decide salir en defensa de su amigo e informar del trabajo del escultor a Kahnweiler, quien organizaba ya su regreso a París y la consiguiente apertura de la *Galerie Simon*. No fue sin embargo necesaria la mediación de Gris y Kahnweiler pues la notoriedad de Lipchitz aumentaba por estas fechas y a diferencia de otros compañeros de grupo, consiguió ser centro de atención de escritores y críticos de arte, rodeándose de los círculos de los Stein, Jean Cocteau y Coco Chanel, para la que llegaría a hacer un retrato y algunos objetos de decoración, y muy particularmente de Alfred Barnes, quien le abriría las puertas del comercio americano de escultura cubista, posibilitándole el desarrollo de su próxima producción.

La fecha de la exposición de Lipchitz en *L'Effort Moderne* marcada por Rosenberg a principios de 1920 supuso sin embargo un problema para Laurens. En una primera distribución de las exposiciones, Rosenberg había dispuesto la segunda muestra del escultor francés tras la de Metzinger. Dado el cese de relaciones con Lipchitz y

su acuerdo en cuanto al montaje de su exhibición, el marchante decide dejar la de Laurens en solfa hasta que ambos fijasen “juntos y de común acuerdo la fecha de la suya” (Rosenberg, 7 enero 1920, s. p.). La propuesta de Rosenberg para el evento fue entre el 17 de febrero y el 9 de marzo de 1920, justo después de la de Lipchitz, lo que pareció no agrandar a Laurens, quien temía las comparaciones del público mostrando su obra tras la de otro escultor. El marchante, quien había preferido conservar en su galería las esculturas del artista en vez de enviarlas a otras muestras en el extranjero con el objeto de que éstas estuviesen disponibles en dichas fechas, reconforta a Laurens asegurándole que “para un artista del que se ha hecho ya una gran exposición, las siguientes manifestaciones no son más que simples llamadas de atención al público para la presentación de algunas obras actuales” (Rosenberg, 27 enero 1920, s. p.).

Pese a las tranquilizadoras palabras del marchante, la primera exposición de Laurens en el seno de *L'Effort Moderne* en diciembre de 1918 había cosechando un muy relativo éxito en la prensa que por ende, no se tradujo en una victoria comercial; solo dos piezas fueron compradas por Walther Halvorsen (Derouet, 1992, p. 51). En la segunda exposición por tanto, el marchante decide cambiar de estrategia y dejar de lado los collages y las terracotas –*esculto-pinturas*, como las llamaba–, y apostar por esculturas no policromadas a las que trataba de concederles un carácter netamente ornamental, diametralmente opuesto a los avances conseguidos por la escultura de vanguardia y el propio Laurens.

Escultor y marchante deciden de mutuo acuerdo poner fin a sus relaciones comerciales a la finalización del contrato que los unía en marzo de 1921. Quedaba sin embargo ponerse de acuerdo sobre algunas compras y devoluciones previas: Laurens quería recuperar las *esculto-pinturas* en madera que Rosenberg conservaba en depósito, a lo que el marchante no pone objeción, proponiendo además la compra suplementaria por su parte de:

tres esculturas en piedra no policromada –bajo la reserva de que me gusten– trabajadas por todas sus caras –no bajo relieves– que midan al menos 60 cm (sesenta centímetros) de altura, sin pedestal, ejecutadas por usted desde ahora a el 1 de septiembre a razón de 2000 francos la pieza, pagaderos en contante a la entrega. Siguiendo estas condiciones y en fecha del 1 de septiembre solamente, encargaré una pequeña obra que me propongo editar sobre usted, tirada de 1.500 ejemplares, con 48 reproducciones y prefacio de Waldemar Georges. (Rosenberg, 29 marzo 1921, s.p.).

Laurens, quien queda encantado con el prefacio de Waldemar Georges, no acepta sin embargo ni la fecha de entrega, ni el “bajo reserva de que me gusten” de Rosenberg, que no le garantizaban por tanto la compra final.

Rosenberg, conciliador, propone postergar el período de entrega de las esculturas a octubre. En contrapartida, Laurens le mostraría algunos gouaches y acuarelas previos a sus proyectos que le ayudasen a hacerse una idea aproximada de las esculturas finales (Rosenberg, 2 abril 1921, s. p.), a lo que Laurens acepta. En septiembre, no habiendo aún recibido gouache alguno del escultor, al que sabía ya involucrado con su hermano Paul, Rosenberg estalla rompiendo el acuerdo:

“me disgusta, pero las fechas que había usted fijado correspondían a compromisos que yo había tomado por otro lado, con compradores habituales, y con quienes estoy ahora, por su culpa, en imposibilidad de cumplir (...) Por otra parte, comprenderá usted que con

motivo de todo lo que acaba de ocurrir, me es imposible editar la pequeña monografía sobre su arte de la cual, su publicación era condición sine qua non de la buena ejecución de nuestro acuerdo del 2 de abril de 1921” (Rosenberg, 3 septiembre 1921, s. p.).

4. Las ventas en subastas públicas

Como consecuencia de la declaración de la guerra, los bienes de las colecciones de arte de marchantes y coleccionistas alemanes residentes en Francia fueron confiscadas. Finalizada la guerra y firmado el Tratado de Versalles en 1919, el Estado francés pone a la venta en subasta pública todo lo secuestrado para hacer frente a los acreedores, que nerviosos, exigen el pronto pago de lo estipulado a una Alemania que en ruinas, difícilmente podía hacer frente al saldo. A las colecciones de arte chino o medieval sustraídas, venían a sumarse las de arte de vanguardia, en su gran mayoría constituidas por piezas cubistas pertenecientes a Udhe y Kahnweiler. Esto constituía un hecho inaudito puesto que nunca antes se había planteado la venta pública de obras de artistas vivos.

Siendo Kahnweiler el mayor conocedor del mercado de arte cubista, a quien por cuestiones obvias, el gobierno francés no podía solicitar consejo en la organización de las subastas, Alphonse Bellier, comisario de las exposiciones, se gira hacia Rosenberg. Éste se excusará en contadas ocasiones de su participación en las sucesivas subastas públicas celebradas en 1920, 1921, 1922 y 1923, arguyendo que confiaba en que éstas ayudarían a encontrar potenciales nuevos clientes que, interesados en el cubismo, invertirían más tarde en su propia galería, y que la salida a mercado de los cuadros invendidos de antes de la guerra, haría fluctuar los precios, beneficiando finalmente a los artistas (Rosenberg, mayo 1921, s. p.). No fue lo que ocurrió. El propio Rosenberg, al borde de la bancarrota ante la imposibilidad de vender las obras en stock en *l'Effort Moderne*, había organizado la subasta pública de su propia colección compuesta por un total de 381 piezas en Ámsterdam ese mismo año, saturando el mercado.

Los artistas, desesperados ante la posibilidad de ver sus obras expuestas en batería en una venta pública a precios de saldo, consiguen al menos el penoso compromiso por parte del Estado francés, del reintegro de un porcentaje del precio final en concepto de autoría (Derouet, 1978, p. 43). La puesta en venta de sus obras en subasta pública sería por tanto otro de los motivos de disputa entre Léonce Rosenberg y los artistas de su galería.

Lipchitz no duda en recomprarle al marchante toda su producción con tal de que no llegasen a ser expuestas en subasta pública. Adquiriendo primero, por valor de 6.000 francos –aproximadamente 1.400 € actuales–, dos piezas abstractas que le avergonzaban profundamente y que quería destruir a toda costa, y para lo que se vería obligado a vender el retrato que Amadeo Modigliani les había regalado a él y a su esposa Berthe el día de su boda, el escultor resuelve recomprar toda la obra producida entre 1916 y 1920 y que por contrato pertenecía al marchante. Para ello, involucra a varias de sus amistades con el fin de reunir la fuerte suma que seguramente Rosenberg demandaría. Con la promesa de permitirles adquirir al mismo precio que Rosenberg se las había vendido, aquellas piezas que les interesasen, André Lhote sería uno de los primeros en colaborar con 5.000 francos –alrededor de 1750 €–. Vauxcelles, quien no quería perder la oportunidad de fastidiar a Rosenberg, pero no

disponía de la liquidez suficiente, le sugiere ponerse en contacto con el coleccionista Marcel Kapferer, quien aportó 10.000 más –alrededor de 2.500–. Junto con la colaboración de Gregoire Landau, quien además se encargó de hacerse pasar por el comprador ante Rosenberg, Lipchitz pudo reunir los 36.000 francos que le costó la recompra –en total, alrededor de unos 9.300 € en la actualidad– (Patai, 1961, p. 122).

No es de extrañar que André Lhote quisiese ayudar a Lipchitz en su proyecto; él mismo había tenido desencuentros con el marchante con motivo de las ventas en subastas públicas. Habiendo firmado ambos un acuerdo válido por un año en 1919, por el que el marchante podía elegir en primicia aquellas obras de mano del pintor que quería adquirir, con un gasto mínimo obligatorio de 600 francos mensuales (Lhote, 1919, s. p.), Rosenberg había acumulado una serie de obras de Lhote que deseaba vender en Drouot. El pintor, temeroso de los bajos precios que sus obras pudiesen alcanzar en subasta, se inquietaba aún más viendo que las intenciones de Rosenberg eran las de sumar sus obras a las del paquete ya compuesto por las de Blanchard, Rivera o Zárrega, es decir, los llamados *tránsfugas del cubismo* (Pinturichio, 1918, p. 9). En el nuevo catálogo de subastas que le envía el marchante, aparecen igualmente una obra de Metzinger y otra de Herbin, lo que tranquiliza a Lhote, que le pide a Rosenberg que medie con Bellier para que el precio de salida de sus obras se equipare a las de los dos últimos (Lhote, 1921, s. p.).

La demoledora respuesta del marchante no se hace esperar. En una carta inédita hasta el momento, Rosenberg contesta a Lhote:

si no estuviera permitido a un comprador cualquiera vender sus adquisiciones dónde, cuándo y cómo le plazca, nadie compraría pinturas. Desde un punto de vista legal, un productor solo puede intervenir en la realización de su producción, que ha vendido en buena y debida forma; en caso contrario estaría atentando contra el derecho de propiedad que rige nuestra sociedad. Me pide que proteja las pinturas en venta pública: sólo estoy dispuesto a proteger las obras de los artistas vinculados por contrato –y que sea respetado– con L'EFFORT MODERNE, o aquellos que me reservan la compra en primicia de su producción. Los demás solo tienen que dirigirse a quienes protejan sus obras, a sus editores o a ellos mismos. Los que confían en mí para alentar precios ficticios o arbitrarios, por no decir la palabra “bluff”, acunan dulces ilusiones. El aficionado, el especulador o el comerciante no debe pagar 100 francos por obras cuyo valor de mercado, de acuerdo con la ley de la oferta y la demanda, es de solo 20 francos. Eso alentaría el bandidaje (Rosenberg, 29 abril 1921, s. p.).

Braque, por su parte, acusa directamente a Rosenberg de querer aprovecharse de su cargo en las subastas públicas para *dirimir rencillas personales* cuando se entera de que el marchante no les ha hecho llegar ningún catálogo de las ventas de sus obras a Halvorsen y Zborowsky (Braque, 6 junio 1921, s. p.), ambos coleccionistas apasionados de la obra de Braque.

La respuesta de Rosenberg es inmediata. Desdeñando las *miserables insinuaciones* de Braque, precisa al pintor que la consigna a los interesados de “los catálogos de exposición son un favor, no una obligación”, y le recuerda que no es “el único artista presente en las ventas Kahnweiler”. Rosenberg, quien solía recoger en sus contratos con los artistas, la prohibición expresa de no entrar en contacto a título personal con coleccionistas privados, no deja de mostrar su desagrado ante “la muy viva sorpresa al saber que los señores Halvorsen y Zborowsky se han interesado siempre y de manera particular en la obra del Señor Braque” (Rosenberg, 6 junio 1921, s. p.).

5. El camino a la abstracción y el fin de L'Effort Moderne cubista

La apuesta de Rosenberg por un cubismo unificado y colectivo que aunara los conceptos de vanguardia y tradición hace aguas a principios de los años 20. Las exposiciones personales llevadas a cabo en *L'Effort Moderne* no han tenido el éxito esperado y su situación financiera es cada vez más deplorable. Deshaciéndose primero de aquellos artistas a los que no consideraba tan importantes, no contaba seguramente con el regreso de Kahnweiler y la consiguiente apertura de la *Galerie Simon*, ni con el progreso de su hermano Paul, quienes terminarían por hacerse con la mayor parte de los artistas a los que Rosenberg no había despedido. Pero no solo eso, también Maurice Raynal, quien tanto había colaborado con el marchante en sus ardientes aspiraciones en la creación de un cubismo literario, se mostró ansioso por trabajar en una verdadera revista, frente a los panfletos que Rosenberg realizaba en la galería, emigrando a *l'Esprit Nouveau* en las mismas fechas.

Quedaron por tanto pocos fieles en la galería de Rosenberg. Entre ellos, además de Metzinger y Léger, estaban aquellos *recién llegados* con los que Gris no había querido compararse un tiempo antes, Severini y Herbin.

No sabemos si Rosenberg tenía grandes expectativas puestas en Herbin en un primer momento, pero lo cierto es que ya en 1916 el marchante decide aumentar el precio de las obras que le compra, muestra clara del interés que estas le suscitan. En 1919 solicita la colaboración del artista, iniciado por entonces en la factura de mobiliario, para la redecoración de su oficina, y en 1920 le escribe eufórico:

las cuatro telas que me ha enviado usted acaban de llegar y estoy feliz de poderle decir que me encantan, y que la vía en la que ha entrado usted me interesa enormemente. Espero poder hacer compartir estos sentimientos con el público que me honre con su confianza (Rosenberg, 20 enero 1920, s. p.).

Severini por su parte, ardiente defensor en sus escritos de los conceptos de orden y tradición, tan del gusto de Rosenberg, le escribía ya por 1917 al marchante:

Soy completamente de su opinión sobre que hace falta desde ahora retomar el trabajo con orden y unidad de estilo. Para volver a bases nuevas y hacerlas aún más sólidas tendremos que combatir no solamente los prejuicios de los conservadores sino, incluso más peligroso aún, los de los vanguardistas sin causa (Severini, 13 agosto 1917, s. p.).

Esta idea, aunque temprana, resume en cierta medida el futuro de la galería de Rosenberg en los años veinte.

Suprimiendo en primera instancia las exposiciones personales, demasiado onerosas en aquel momento, Rosenberg perseverará aún un tiempo en su idea de defender el cubismo. Para la organización de las nuevas exposiciones colectivas, Rosenberg se aseguraba obras nuevas de los antiguos integrantes de su grupo por medio de la compra directa a éstos, las cuales sumaba a las de los que aún continuaban en él y las procedentes de los nuevos integrantes. Fue así como organizó la primera exhibición colectiva en mayo de 1921 bajo el título de *Exposition d'œuvres nouvelles*, a la que siguió una de acuarelas, gouaches y dibujos en junio del mismo año. Rosenberg consiguió así organizar hasta diez exposiciones más, en las que en ocasiones agrupaba a artistas de muy diferente índole, en otras, introducía alguna muestra individual –como la de Survae en 1922, o las de Ozenfant y Jeanneret

o Lambert en 1923—, llegando en algún caso, como en *Synthèse et Construction* en 1922, a interrelacionar piezas de arte contemporáneo, antiguo y medieval que evidenciaran la clara ascendencia del primero de una larga tradición artística.

No fue hasta principios de 1923 cuando de forma ya taxativa, *l'Effort Moderne* se volvió hacia otras posibilidades como los proyectos de *De Stijl* o las obras de influencia egipcia de Gustave Miklos.

Por tanto, la desintegración de *L'Effort Moderne* cubista, más allá de los problemas económicos que acuciaban al marchante como consecuencia de la guerra y de su mala gestión en las ventas de sus obras, escondía en realidad un motivo más claro y evidente. El verdadero problema era el propio Rosenberg, siempre oscilante entre lo clásico y lo moderno, entre la vanguardia y la tradición, entre *los prejuicios de los conservadores y de los vanguardistas sin causa*. En realidad, Rosenberg, soñaba con un arte encorsetado y purificado, donde se consiguiese el máximo con los mínimos medios y materiales. Ese es el verdadero motivo por el que el marchante había mantenido a Severini y a Herbin en su galería. El primero se había vuelto hacia un clasicismo matemático que había teorizado en 1921 a través de su *Du Cubisme au Classicisme* (Severini 1921), mientras que el segundo sería llamado a ser el máximo representante de la abstracción geométrica que tan famoso lo haría durante los años treinta.

Pero también es cierto que a Rosenberg se le debe la tenacidad de apostar por un movimiento en el que muchos aún creían, y que su interés por el cubismo permitió que muchos artistas pudiesen vivir y trabajar durante la guerra e inmediatamente después, incluso cuando ello le supuso la bancarrota. A él le debemos igualmente la organización de las primeras exposiciones verdaderamente cubistas después de la guerra, así como la elaboración de las primeras monografías sobre cubismo. No conoceríamos las obras cubistas de Blanchard o Diego Rivera si Rosenberg no las hubiese querido apadrinar, y muy seguramente Laurens y Lipchitz no habrían podido mostrarnos las posibilidades de la escultura cubista sin su protección.

Abandonada poco a poco la aventura cubista, el marchante empezaría a integrar los proyectos de *De Stijl* en su galería, de los que haría algunas exposiciones, o llevar a cabo traducciones adaptadas de los escritos de Van Doesburg y Mondrian que llevarían a *L'Effort Moderne* a una segunda vida. Pero esa, es ya otra historia.

Referencias

- Antliff, M. (1993). *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press.
- Antliff, M. & Leighton, P. (2001). *Cubism and Culture*. París: Thames & Hudson.
- Apollinaire, G. (1916). A propos d'une exposition interalliée. *Paris Midi*, 9 diciembre, 15-17.
- Atencia Conde-Pumpido, B. (en prensa, 2020). *El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la Galería L'Effort Moderne*. Madrid: Tirant lo Blanch.
- ____ (2020). La reorganización crítica y expositiva en el París de la guerra. Malos tiempos para la comprensión del cubismo. *Goya. Revista de Arte*, en prensa.
- Bergson, F.M. (1917). Expositions "Art et Liberté". *Soi-même*, 15 junio, s. p.
- Braque, G. (1917). Pensées et réflexions sur la peinture. *Nord Sud*, 10, diciembre, s. p.
- ____ (comunicación personal) (1917, 16 de septiembre), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 6 de junio), s. p.

- Buchloh, B. (1981). Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. *October*, 16, 39-68.
- Cooper, D. (1956). *Letters of Juan Gris 1913-1927*. Londres: Ed. Douglas Cooper.
- Cottington, D. (1988). What the Papers say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912. *Art Journal*, 47, 350-359.
- ____ (1984). Cubism, law and order: the criticism of Jacques Rivière. *Burlington Magazine*, 126, 744-750.
- ____ (1998). *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*. New Haven: Yale University Press.
- ____ (2004). *Cubism and its Histories*. Nueva York: Manchester University Press.
- ____ (2019, en prensa). Cubisme et cubismes. *Répenser le Monde*. París: Centre Pompidou.
- De Riedmatten, L. (1944). Monnais, salaires et prix à travers l'histoire. *Journal de la Société statistique de Paris*, 85, 7-20.
- Dermée, P. (1917). Intelligence et création. *Nord Sud*, 6-7.
- Derouet, Ch. (1978). Quand le cubisme était un bien allemand..., *Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*. París: Musée National d'Art Moderne.
- ____ (1982). De la voix et de la plume: les émois "cubistes" d'un marchand de tableaux. *Europe, revue littéraire mensuelle*, 638-639, 51-58.
- ____ (1990). *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*. París: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- ____ (1992). Expositions Henri Laurens. Décembre 1918. *Henri Laurens*. Lille: Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq, 38-53.
- ____ (1992). Diego Rivera, ou comment être o une plus être "cubiste". *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. París: Musée National d'Art Moderne, 60-69.
- ____ (1996). *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*. París: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Favela, R. (1984). *Diego Rivera, The Cubist Years*. Phoenix: Phoenix Art Museum.
- Fraquelli, S. (2016). *Picasso: The Great War, Experimentation and Change*. Filadelfia: The Barnes Foundation.
- Gee, M. (1981). *Dealers, critics and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*. Nueva York / Londres: Garland Publishing.
- Green, Ch. (1976). *Léger and the avant-garde*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- ____ (1987). *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- ____ (2000). *Art in France 1900-1940*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- ____ (2016). *Cubismo y Guerra. El cristal en la llama*. Barcelona: Museo Picasso.
- Gris, J. (1918). Carta. Los Ángeles: Archives Paul Getty, (850 255), [a Rosenberg, L. 26 noviembre], s.p.
- ____ (1921). Carta. Archives González Gris, [a Blanchard, M. Bandol, 19 enero], s.p.
- Hamill, P. (1999). *Diego Rivera*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Hubert, E. A. (1979). Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917. *Revue de l'Art*, 43, 59-66.
- Leighten, P. (1985). Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-13. *Art Bulletin*, 67.
- ____ (2009). Reponse: Artist in Times of War. *Art Bulletin*, 1, 653-672.
- ____ (2011). Modernist, Abstraction, Anarchist Antimilitarism and War. *Anarchist Developments in Cultural Studies Art & Anarchy*, 2, 113-150.
- Lhote, A. (comunicación personal) (1919, 13 de noviembre), s.p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 28 de abril), s.p.

- Montagne, N. (1949). Georges Braque, sa vie racontée par lui même. *Amis de l'Art*, 4 y 5, s.p.
- Patai, I. (1961). *Encounters; the life of Jacques Lipchitz*. Nueva York: Funk & Wagnalls Co.
- Pinturichio [L. Vauxcelles]. (1918). *Le Carnet de la Semaine*, 156, 8
- ____ (1918). De Profundis. *Le Carnet de la Semaine*, 164, 9
- ____ (1918). Exode. *Le Carnet de la Semaine*, 158, 9.
- ____ (1918). Au Pays du Cube. *Le Carnet de la Semaine*, 169, 9.
- ____ (1918). Epilogues. *Le Carnet de la Semaine*, 179, 10.
- ____ (1921). Carnet des Ateliers: Maria Blanchard et Jean Metzinger *Le Carnet de la Semaine*, 9.
- Rheims, M. (1981). *Les collectionnaires. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*. Paris: Éditions Ramsay.
- Reverdy, P. (1917). Sur le Cubisme. *Nord-Sud*, 1, 5-7.
- ____ (1918). L'image. *Nord-Sud*, 13, 1.
- ____ (1918). Quelques avantages d'être seul. *SIC*, 32, s.p.
- ____ (1919). Le Cubisme, Poésie plastique. *L'Art*, s. p.
- Rosenberg, L. (1918). Pourquoi changez-vous?. *Nord-Sud*, 16, 1.
- ____ (1918). Une lettre. *Le Carnet de la Semaine*, 171, 3.
- ____ (1920). *Cubisme et Tradition*. Paris: Éditions de l'Effort Moderne.
- ____ (comunicación personal) (1920, 3 de abril), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 24 de febrero), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 2 de enero),s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 7 de enero), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 8 de enero), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 20 de enero), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1920, 27 de enero), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 29 de marzo), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 2 de abril), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 29 de abril), s. p.
- ____ (1921). Pour des artistes qu'on dépouille. *Bulletin de la Vie Artistique*, 10.
- ____ (comunicación personal) (1921, 6 de junio), s. p.
- ____ (comunicación personal) (1921, 3 de septiembre), s. p.
- Roskill, M. (1985). *The Interpretation of Cubism*. London and Toronto: The Art Alliance Press.
- Severini, G. (1916). Les Arts plastiques d'avant-garde et la Science moderne. Symbolisme plastique et symbolisme littéraire. *Mercure de France*, 423, 466-476.
- ____ (1917). Peinture d'avant-garde. *Mercure de France*, 455, 451-466.
- ____ (comunicación personal) (1917, 13 de agosto), s. p.
- ____ (1921). *Du Cubisme au Classicisme*. Paris: J. Povolozky.
- Silver, K. (1990). *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Londres: Thames&Hudson.
- Tériade, S. (1927). Nos enquêtes: Entretien avec Léonce Rosenberg, *Cahiers de l'art (feuilles volantes)*, 9, 1-2.