

S U P L E M E N T O S E M A N A L D E A R R I B A



EL ARTISTA Y LA ORGANIZACION SINDICAL

Por MIGUEL LUCAS SAN MATEO

CON anterioridad al Movimiento Nacional, las relaciones entre los profesionales de las Bellas Artes eran mantenidas por distintas organizaciones, surgidas más que por el interés profesional por el afán secular entre los artistas de formación de "grupos" o "camarillas" alrededor de tal o cual "figurón" y que, bajo el pretexto de una defensa de clase, sólo servían y sirven para encubrir intereses bastardos. Todo esto, unido a la poca atención que siempre han prestado los organismos oficiales a las Bellas Artes, hacía que las mencionadas asociaciones arrastraran una vida lánguida y mediocre sin que las aspiraciones y los justos anhelos de los artistas encontraran alguna vez su ansiada realización.

Justo es consignar que del abandono, o mejor dicho olvido en que hasta hoy se han hallado las Bellas Artes, culpa es de los mismos artistas, pues aún hay determinados sectores que se resisten a perder su "capilla" y unirse franca y

lealmente a la marcha de nuestra Revolución nacionalsindicalista, y se apoyan, claro es, en el carácter artístico y cultural de sus organizaciones para conservar modos y formas de la época liberal. No quiere esto decir que no haya honrosas excepciones. Afortunadamente son muy numerosos los artistas que, con una visión clara y exacta del porvenir, bien pronto se agruparon en nuestras filas y dieron comienzo a esa lucha sorda y callada que, paso a paso, va abriéndose camino entre la indiferencia de los demás.

Terminado nuestro glorioso Alzamiento, a raíz de la liberación de Madrid, con motivo de las disposiciones relativas a los Sindicatos y asociaciones de carácter profesional o de defensa de intereses, se informó cerca de la Organización sindical de la situación de los artistas y de la necesidad que éstos sentían de unirse y coadyuvar a la formación del nuevo Estado, quedando entonces constituida la Sección de Bellas Artes en el seno del Sindicato de Actividades Diversas, sin que en el primer año de existencia pudiera realizarse alguna labor positiva, hasta que, más tarde, tras pasada al Sindicato de Profesiones Liberales, con fecha 11 de octubre de 1940, se hizo y se presentó en la Delegación Provincial un esbozo de Reglamento, quedando incorporada a la C. N. S. la antigua Unión de Dibujantes Españoles. Cabe, pues, a los dibujantes el honor de ser los primeros artistas que se han agrupado a las órdenes de nuestras jerarquías sindicales, y gracias a su esfuerzo hoy actúa la Sección, y está integrada por las siguientes Subsecciones: Artes Decorativas e Industriales, Caricatura, Delineación, Escenografía, Escultura, Grabado, Pintura y Publicidad.

Muchas han sido las vicisitudes por las que ha pasado la Organización a partir del 11 de octubre del año 1940, fecha en que realmente puede decirse dió comienzo la Sección de Bellas Artes a su actuación oficial, y desde entonces han venido desarrollando una labor altamente meritoria, aunque todavía está muy lejos de nuestros deseos. En el terreno artístico, durante el pasado año se efectuaron certámenes como la Primera Exposición de Estampas de la Pasión y el XXVI Salón de Humoristas, que tuvo carácter internacional, ya que compartimos el éxito con nuestros entrañables amigos alemanes e italianos. Asimismo se convocó un concurso poético, al objeto de ofrecer, en su día, a nuestro glorioso Caudillo, un Códice miniado donde se cante la gesta nacional.

Se celebró la Exposición titulada "Rincones y costumbres de Madrid", constituyendo un gran éxito de la Sección de Bellas Artes por las innumerables obras presentadas y por las prestigiosas firmas que han prestado su apoyo.

Queda pendiente para el próximo otoño la celebración del XXVII Salón de Humoristas, dando con él fin a nuestros certámenes del año actual.

Y ahora pasemos a examinar la labor profesional y sindical, que, si no ha sido tan fructífera, es por la necesidad de una elaboración lenta y porque requiere un detenido estudio, ya que abarca problemas muy variados y de gran trascendencia en la vida económica de los artistas, puesto que se trata de establecer una Reglamentación de Trabajo, abordando, en primer lugar, el problema relativo a la profesionalidad, pues a nadie se le oculta que la actividad artística quizá sea la profesión que con mas frecuencia se ve invadida por el aficionado, perjudicando grandemente los intereses de todos aquellos consagrados por entero al ejercicio de las Bellas Artes. No pretendemos con ello destruir o eliminar la afición. Somos nosotros los más interesados en favorecer y fomentar su resurgimiento y hacer todo lo posible para que retornen aquellos tiempos en que la artesanía española, recorriendo todos los rinco-

dan suministrarse de cuantas materias son necesarias para el normal desarrollo de su trabajo. Asimismo, se estudia también la forma de establecer una limitación o un tope para la publicación de originales extranjeros, ya que hay diarios y revistas que sus páginas se ven invadidas por reproducciones de otras naciones, sin que el artista español dediquen el espacio que era de desear, porque si bien es plausible y hasta conveniente esa importación, no hay que olvidar que tales procedimientos, cuando no están encauzados por un prudente criterio, son puertas cerradas para los de "casa" y no pueden desarrollar la labor necesaria para su sustento.

Otros muchos problemas y proyectos tiene la Sección de Bellas Artes pendientes: como formalización de contratos y su cobranza, derechos de reproducción o de propiedad, etc., etc.; pero como pro-

Año I - Madrid, 28 de junio de 1942 - Núm. 26



Pintura española moderna

Portada: Fragmento de los frescos de la Rábida que pintó Daniel Vázquez Díaz.
El artista y la organización sindical, por Miguel Lucas San Mateo; página 2.
Claudio Coello, pintor madrileño, por F. J. Sánchez Cantón; páginas 3 y 12.
El realismo costumbrista en la moderna escuela sevillana, por Rafael Láinez A'calá; página 4.
La Escuela de Valencia en las postrimerías del siglo XIV, por el marqués de Lozoya; páginas 5 y 12.
Museo Nacional de Arte Moderno.—Nostalgia de Goya y antología de nuevas obras, por Eduardo Llorent y Marañón; páginas 6 y 7.
Alcance y significado de la Exposición Nacional de Barcelona, por José Francés; páginas 8, 9 y 10.
Crítica y Arte, por Enrique Lafuente Ferrari; página 11.
La pintura actual en España, por Manuel Abril; página 13.
Carta a un artista joven, por José Aguiar; página 14.
El concepto del Arte y la pintura actual, por Benito Rodríguez-Fillioy; página 16.
Fotos de arte de Ruiz Vernacci y Moreno, Viñetas de Villadomat.



Vázquez Díaz: "Monjes blancos" (fragmento)

nes del mundo, se impuso por su belleza y nos legó maravillosas muestras de la rara habilidad de sus artífices. Lo que sí queremos es regular ese ejercicio y que se respeten los derechos del profesional.

Una vez aclarado punto tan importante, se impone y se halla en estudio el establecimiento de unas tarifas mínimas que liberen a los artistas del tenebroso espectro de una bohemia melencólica y hambrienta, dignificándolos y elevándolos al nivel que el rango de su profesión exige.

Las actuales circunstancias han impuesto una serie de dificultades para la adquisición de material que es necesario vencer o al menos amornar. La Sección de Bellas Artes, preocupada por tal problema, tiene en vías de realización una Cooperativa donde los profesionales pue-

yecto de gran interés, merece especial mención la creación de un Museo del Dibujo, dedicado única y exclusivamente a la recopilación de trabajos de esta índole, desde el sencillo apunte rápido hasta el cartel publicitario, pasando por la estampa, la ilustración, la caricatura y la nota cómica periodística. Será interesante, porque reflejará la evolución de las Artes Gráficas en general y hará patente el notable progreso alcanzado por los dibujantes españoles.

La Organización Sindical, que ampara y protege por igual a todos los productores, no puede olvidar a los artistas, y en la España imperial que resurge se pone al servicio de las Bellas Artes con el deseo de impulsarlas hasta la altura de que gozaron en nuestro Siglo de Oro.

CLAUDIO COELLO PINTOR MADRILEÑO

POR

Francisco Javier Sanchez - Canton

CLAUDIO Coello nace, vive y muere en Madrid. Sus mayores viajes no pasan, al parecer, de Corella y Zaragoza; y Madrid y su tierra guardan lo más importante de su producción.

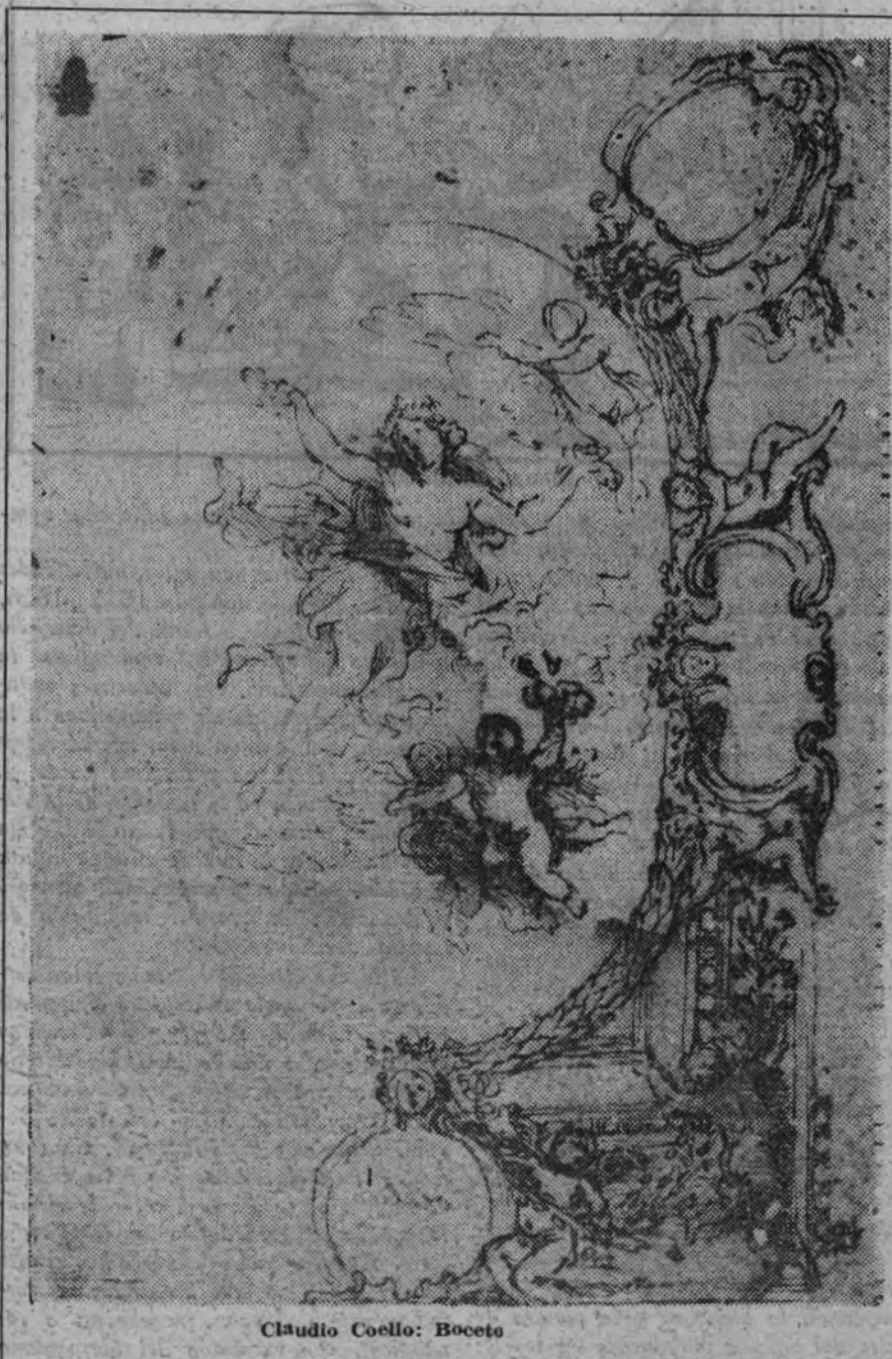
El 21 de mayo de 1798 escribe en su *Diario* D. Leandro Fernández de Moratín: "Con Goya a San Plácido; vi las pinturas." Imitémosles.

Es una de las contadas iglesias madrileñas que se conservan sin aditamentos y casi sin mermas. En ella esplenden íntegros los tres retablos de la capilla mayor y del crucero, que suman, nada menos, que veinticuatro pinturas de Claudio Coello.

El mayor, de traza noble y fino adorno, obra segura de D. Sebastián de Herrera Barnuevo, es ejemplar hermoso del barroco que la moderna barbarie ha hecho raro por el incendio de otros semejantes. *La Anunciación* llena el grandioso vano. Tenía veintiséis años el pintor cuando, en el de 1668, firma el soberbio lienzo, prueba de su precocidad.

El boceto para esta obra, rescatado para España hace algún tiempo por el Sr. Fernández Araoz, demuestra que el pintor caminaba más aprisa que el tracista del retablo, por cuanto proyecta ya columnas torsas, adornadas profusamente con racimos dorados, mientras el retablista conserva, en parte, el estilo canesco; y debemos celebrarlo, aunque contradijese o frenase el ímpetu barroco del joven pintor. Dos notas dominan en la coloración del boceto: el juego de rojos, desde el pálido carmín de la túnica de la primera Sibila, hasta el bermellón de la del frontero Isaías, pasando por el grana, bellísimo, de la cortina, sostenida por los ángeles como pabellón de María, y el azul verdoso, profundo en la arquitectura del retablo y claro en el rompimiento de gloria.

Por incidencia se han mencionado Sibilas y Profetas, y es que para desarrollo de la máquina barroca y,



Claudio Coello: Boceto

seguramente, actuando un teólogo que daría el programa, *la Anunciación* se representa con todo el aparato y al acompañamiento de un auto sacramental. Da la observación precedente una clave del arte de Claudio Coello; sin el esplendor de tal género teatral en el Madrid de su época, mal puede comprenderse el íntimo sentido de un retablo como el de San Plácido y sus similares. Mas nótese que esta teatralidad innegable ordenase plásticamente dentro de una línea espiral llena de cualidades pictóricas.

Si nos paramos a considerar la fecha del cuadro, sólo en ocho años posterior a la muerte de Velázquez, el examen superficial de la circunstancia conduciría a un error: el de que apenas desaparecido el pintor de *Las Lanzas* sobrevino una revolución artística, que aventó los resultados obtenidos y rectificó radicalmente la directriz de la pintura española. Análoga falaz conclusión sacaríamos del estudio de las más de las composiciones religiosas de Carreño, de Cerezo, de Francisco

Rizi..., como si las obras de Velázquez quedasen a seguida inoperantes, pasadas de moda.

Falta, en efecto, en la escuela de Madrid aquella continuidad que, tras de Giorgione, tras de Rubens, tras de Rembrandt, dibuja en Venecia, en Flandes y en Holanda una línea firme. Si del examen somero pasamos a más fundamentado estudio, comprobaremos que Claudio Coello dice en este gran lienzo cuánto ha aprendido en venecianos y flamencos; en particular, en Veronés y en Rubens; y ¿qué otra cosa hizo Velázquez, en cuanto a aprendizaje de estilos? Estamos, por lo tanto, ante lo que cabría llamar un "proceso rector y paralelo". Los pintores españoles de invención vigorosa, de personalidad, renunciaron a lo más fácil: la imitación directa; por lo más arduo: la ida a los manantiales. Así, la producción pictórica de la segunda mitad del siglo XVII no languideció velazquizando, y no se dió el agotamiento que en otras partes ocasiona el paso de un artista extraordinario. El

sol de Velázquez no agostó los predios madrileños.

Tampoco vaya a deducirse de lo expuesto que menospreciaron, o ignoraron siquiera, sus avances técnicos; que sin el dominio de la perspectiva aérea logrado en *Las Meninas* no hubiera Claudio Coello conseguido pintar *La Sagrada Forma*.

No velazquiza Claudio Coello en *La Anunciación*; ni en *La Visión de Santa Gertrudis*, también del año 1668, del altar de la Epístola, en la que las arquitecturas a lo Veronés estabilizan la composición. Igualmente son barrocos los cuadros de los áticos. En cambio, el central del retablo del Evangelio, *San Benito y Santa Escolástica*, bajo una sutil y fina Trinidad, y las efigies de santos aislados, y los de medio cuerpo, revelan una tendencia difícil de conciliar con aquélla. Mesuradas en la actitud, contenidas en la expresión, sobrias en el colorido, su gravedad elegante suscita el recuerdo de las figuras zurbaranescas y velazqueñas; si viésemos estos lienzos acompañando al de *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*, del palacio arzobispal de Sevilla, armonizarían con acorde perfecto.

Queda por mencionar dentro de los retablos de San Plácido otra serie de cuadros: los ocho de los bancos de los laterales. Cristo en su pasión y en su resurrección, solitario siempre, salvo en *La Oración del Huerto*, sin nada que distraiga el meditar de quien los contemple. Obras de rápida factura y, por desgracia, en parte muy barridas, inician un aspecto pictórico de la escuela madrileña que tuvo escaso desarrollo: fundíanse en él íntimamente los rasgos reseñados a primera vista contrarios. Son como brotes de algo complejo y selecto por su hondura que no llegó a gra-

(Continúa en la página 12.)



Claudio Coello: Retrato



Claudio Coello: "Angel"

EL REALISMO COSTUMBRISTA EN LA MODERNA ESCUELA SEVILLANA

POR

Rafael Lainer Alcalá

La tiranía intelectual, que, en opinión del marqués de Lozoya, informa los mejores momentos de las artes plásticas durante el siglo XIX, tuvo en algunas ocasiones un influjo beneficioso, que prestó alas de ensueño y fantasía a los arranques de realismo popular, del que surgieron después las corrientes animadoras de nuestra gran pintura moderna. En la lucha entablada entre clásicos y románticos y entre éstos y los costumbristas, al gusto apasionado de las narraciones por entregas, existen determinadas modalidades literarias y pictóricas, profundamente arraigadas en la mejor tradición hispánica, digna de un estudio más detenido y de un análisis paralelo a las inquietudes sociales, políticas y literarias de la época, que no hemos visto apuntar en ningún estudio histórico-artístico de verdadera envergadura españolizante, siendo muchos los elementos de juicio de que podemos disponer a lo largo de una muy abundante selección de textos coetáneos en el lienzo, el libro o el periódico y la revista.

Tampoco se ha estudiado con toda profundidad la gustosa floración del andalucismo entre españoles y extranjeros durante el desarrollo de la vida española en aquellos años de la primera mitad del siglo XIX, en los que se fraguaron las más interesantes conquistas de la renovación nacional. La fórmula pretenciosa de la erudición al uso de aquel tiempo consideraba como un arte inferior el dedicado a ilustrar la vida y costumbres de las clases populares. El neoclasicismo de Madrazo el viejo, Aparicio y Ribera sólo cultivaba los temas de mitología o historia de alto coturno, y en ocasiones se limitaba a tratar el retrato cortesano. La lucha romántica, iniciada por sus hijos y herederos, trasladó los temas mitológicos a la historia medieval; de su natural desarrollo surgió la llamada pintura de historia, cuyo desenvolvimiento pleno corresponde a la segunda mitad del siglo, asimiladora y codificadora de aquellos primeros arrebatos románticos.

Recuérdese la bella estampa de Mesonero Romanos, en que dos generaciones antagónicas de artistas se miran frente a frente durante una Exposición de Pintura celebrada en la Real Academia de Bellas Artes. Página sabrosa que vale la pena conocer, y que hace referencia al año 1838, en que el "Curioso Parlante" anotaba con gracejo las costumbres de Madrid.

Paralelamente a la iniciación del ro-



Dibujo de Alenza.

manicismo surge la pintura de género, como necesidad también romántica, liberadora de trabas académicas, codiciosa de beber la vida y la naturaleza en el papel impreso y en el lienzo pintado. Narraciones de costumbres y cuadros de género alternarán en las lecturas y en las exposiciones con los eclecticismos al uso de los intelectuales obedientes al último figurín extranjero. La lucha romántica adquirirá tonos populares de romance antiguo. Toreros y contrabandistas, gente cruda y sensible, rivalizarán con los héroes de las viejas historias nobles. El periódico y la revista, los semanarios pintorescos, los dramas de altisonante fatalismo y los juguetillos de zarzuelas o de jácara y entremeses prodigarán el ambiente de paisajes andalucistas. Y aunque varios historiadores anotaron ya los elementos de este género que intervienen durante toda la primera mitad del siglo en el desarrollo del arte español, convendría destacar con textos contemporáneos la preponderancia del elemento andaluz literario y pictórico en el gusto de aquella época, que rebasó, por último, las normas románticas para seguir alimentando la literatura y la pintura de finales del siglo e introducirse en los temas de nuestro arte contemporáneo, cuyo andalucismo, menos pintoresco y más universalista, se nos aparece unido singularmente al garbo de poetas y de músicos a

la moda actual. No hace falta citar nombres.

Pero insistamos en estas modalidades artísticas, que culminan entre 1835 y 1856, y recojamos, frente a frente del desarrollo romántico ultrapirenaico, impuesto por la juventud madrileña, esos caracteres andaluces animadores de un romanticismo a la española, que, por un lado, intenta seguir a Goya con Alenza y Eugenio Lucas, y, por otro, ahonda en la tradición de la vieja pintura nacional, que busca en Murillo y en Velázquez la raíz de un arte realista y cálido, soñador y sentimental, generoso y destacado, en constante exaltación de nuestras virtudes raciales.

La Nueva Escuela de Sevilla cobra verdadera importancia en este tiempo, y sus audaces cultivadores preparan el camino más enérgico a nuestro moderno realismo costumbrista. Los autores contemporáneos ya lo reconocen así. La Escuela de Sevilla, literaria y pictóricamente, libra las mejores batallas. Poetas y pintores exaltan el milagro de la luz y el color de Andalucía. No se trata de un simple episodio local. Aislado, señero y arrollador, el arte de Goya casi no tuvo herederos; las fórmulas extranjerizantes, neoclásicas o románticas, con excepción del barroquismo minucioso de D. Vicente López, apenas encuentran enemigos. Pero la verdad y la belleza de Andalucía les han de salir al paso para reñir una batalla muy española.

Velázquez y Murillo son los campeones espirituales; eruditos y poetas del ochocientos serán los adalides apasionados. Y antes que los pintores impongan sus modelos, en pleno neoclasicismo, alumbrador de albores románticos, D. Melchor Gaspar de Jovellanos hablará del color de Murillo como de un "anuelo del gusto" y su amigo Cean Bermúdez, en 1819, publicará su *Diálogo entre Mengs y Murillo*, tan dentro de nuestro tema. Los poetas Arjona, Blanco, Lista y otros muchos derrocharán las líricas sutilezas luminosas, precursoras de los elementos pictóricos, con tendencia al cuadro que aparecerán en las narraciones de Serafín Estébanez Calderón, los versos de Rodríguez Rubí o la plástica exaltación del "Don Alvaro" del duque de Rivas.

Hacia 1835 el romanticismo incipiente consigue sus primeras y ruidosas conquistas. Los libros de Angel Valbuena Prat y Guillermo Díaz Playa recogen lo autóctono de este movimiento. Los pintores ya no tendrán que hacer otra cosa que dejarse arrastrar por la corriente, aunque muchas veces se opongan las modas de afuera y en otras ocasiones sean los mismos extranjeros los que aplaudan la gracia y donosura de nuestro costumbrismo, hasta lograr imponerse con toda plenitud. Los periódicos recogerán relatos vivos de modalidades andalucistas. Sevilla volverá a sentirse de nuevo el centro de la curiosidad universal. En las listas de las Exposiciones madrileñas se prodigarán las copias de Murillo y los cuadros de género murillesco. Hasta la Reina Gobernadora sentiráse copista del pintor sevillano, y en "El Artista", que los Madrazo publicaban, quedan versos laudatorios para las copias de la Reina. Habrá el deseo de erigirle a Murillo un monumento en su ciudad natal. "El Correo de Sevilla" y "El Eco del Comercio", en Madrid, recogen noticias de 1838 que no anota Tubino en su conocido libro acerca del pintor.

Los andaluces irán ganando batalla tras batalla en los diversos estadios de la Corte. Políticos, literatos y pintores se agruparán en torno a las figuras representativas de ese andalucismo absorbente. Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, D. Alberto Lista, Narváez, Jiménez Serano, Valladares y tantos otros andaluces de reputación marcada, juntamente con los simpatizantes de aquel regionalismo, el embajador de Inglaterra, el duque de Osu-

(Continúa en la página 15.)



"Una venta", por José Elbo.



Cuadro de costumbres de comienzos del siglo XIX.

LA ESCUELA DE VALENCIA EN LAS POSTRIMERIAS DEL SIGLO XIX

Por el MARQUES DE LOZOYA

NINGUN país—acaso en toda Europa—con mayor vocación pictórica que Valencia. Cuantos frecuentamos la escuela valenciana hemos de admirarnos frecuentemente ante las intuiciones admirables y la facilidad singular de tantos alumnos salidos de las clases sociales más modestas. Hay un nombre en la historia de la pintura que viene a ser la síntesis de tantos casos prodigiosos perdidos en el anonimato, el éxito compensador de centenares de fracasos. Este nombre es el de Joaquín Sorolla Bastida.

Si Joaquín Sorolla llegó a alcanzar en los primeros años del siglo XX una valoración en el mundo artístico a que no llegaron sino muy contados pintores, no fué porque se adaptase servilmente a las corrientes de su tiempo. El pintaba "como le salía de dentro", dejándose llevar de mil secretos atavismos, penetrado como estaba hasta la médula del ambiente luminoso y de la tradición realista de Valencia, su tierra; y de esta manera, de intuición en intuición, llegó a soluciones sintéticas que estaban plenamente dentro del gusto del 1900: el realismo impresionista y fiesta triunfal de la luz y del color. Y entre la turba de los seguidores mediocres y de los hábiles ilusionistas sin talento, dominó por la fuerza poderosa de su sabiduría en el oficio, de su indomable altivez española y de su honrada servidumbre a la verdad, tal como aparecía ante su retina portentosa.

Joaquín Sorolla nació en Valencia el 27 de febrero de 1863. Su padre era natural de Cantavieja; la fortaleza carlista entre las breñas desoladas del Maestrazgo; su madre, valenciana, hija de catalanes. Bran los años en que el cólera era el terror de las ciudades levantinas, y cuando el futuro pintor tenía dos años la horrible epidemia se llevó a sus padres. Recogió al huérfano Isabel Bastida, hermana de la madre, casada con el forjador José Piqueras. En este ambiente de trabajo se desarrolló la niñez del artista, sobre cuyos primeros años corre en Valencia un anecdótico de precocidad análogo a las historias de Vasari. Sus tíos querían darle una carrera modesta, y con este fin le pusieron con un maestro. Todavía en Valencia hemos podido contemplar alguna vez sus dibujos infantiles. Parece que en la Escuela Normal se divertía, en vez de estudiar, en decorar los libros. Su tío le retiró de sus estudios y le dió trabajo en su propia fragua, permitiéndole asistir a las clases nocturnas de artesanía que dirigía D. Cayetano Capuz. Como su vocación apareciese más firme cada día, logró, al cabo, libertad para consagrarse totalmente al arte, e ingresó en la Escuela de San Carlos, de Valencia, cuando tenía quince años de edad.

El mismo Sorolla nos ha descrito el ambiente de la Escuela, instalada en un viejo convento, con un

grato patio renacentista. El director, D. Salustiano Asenjo, no ha pasado a la posteridad como un gran artista, pero "poseía un instinto artístico asombroso" y tenía un enorme corazón de poeta. Don Salustiano era un animador, un proyectista de cabeza caliente, a la manera levantina; ruidoso y jovial, y sus alumnos, a los que trataba como un padre, le adoraban. Los demás profesores de aquel estudio provinciano, D. Ricardo Franch, D. Felipe Farinós, D. Gonzalo Salvá, eran gente modesta, llenos de honradez profesional y buenos conocedores del oficio. En aquellos

jor que nunca se haya pintado en ningún tiempo. Los alumnos de San Carlos—Sorolla entre ellos—tenían el estímulo constante de estos maestros, cuyo arte espléndido se les aparecía como una meta difícil de superar. La influencia de estos tres pintores fué en Sorolla algo definitivo que nada había de hacer olvidar.

Todavía escolar, Joaquín Sorolla tuvo que pintar y vender cuadros para ayudar a su tío en los gastos de su aprendizaje. Un buen día vendió a un marchante un bodegón en la suma de cien reales. Como alcanzase a ver este cuadro D. An-

presentó dos marinas en la Exposición Nacional de Pintura, las cuales, según nos cuenta Rafael Domenech, su biógrafo, pasaron inadvertidas al Jurado y a la crítica.

Por fin, un gran lienzo de carácter histórico, concebido a la manera postromántica, el "Dos de Mayo", obtenía segunda medalla en la Exposición Nacional de 1884. Este triunfo le abría, a lo menos, las puertas de la gloria en su propia región nativa. Alentado por este éxito, Sorolla sigue por el camino que la crítica imponía con absoluto imperio a la generación de fines de siglo, cuando en los cuadros el pintor había de narrar una página histórica, glosar una anécdota literaria o exponer una tesis social. "El Padre Jofre, predicando a un loco" (1887), "Día feliz" (1892), "Otra Margarita" (1892), "Trata de blancas" (1894), "Aun dicen que el pescado es caro" (1898). Otras veces el asunto está tomado de un costumbrismo inocentón, como "El beso de la reliquia" (1891-1892) o "El resbalón del monaguillo" (1892). En estos lienzos endeble no se advierte aún que el autor se haya encontrado a sí mismo. Hay un tenaz apego a lo aprendido en sus excelentes maestros, sobre todo en Pinazo y a Domingo Marqués; un frecuente recuerdo a la Valencia pintoresca de "Lo Rat Penat" y de los versos de Querol y Llorente. Pero nada más todavía. "El Paileter dando el grito de la independencia" le valió una pensión de la Diputación valenciana para Roma; permaneció en la Ciudad Eterna hasta 1885, en que hizo una estancia detenida en París. Este viaje fué para Sorolla de enorme trascendencia. No aprendió nada, en donde los pintores seguían apegados al pseudorealismo erudito de la segunda mitad del siglo (a la influencia romana, y sobre todo a la de Morelli, se debió el gran fracaso del "Entierro de Cristo" que presentó en la Exposición de 1887). Pero en París Sorolla pudo ver cómo un grupo de pintores—no tan excelentemente dotados como él mismo—se liberaban de resabios pedantes para pintar sencillamente las cosas que el sol iluminaba ante sus ojos, las finas irisaciones de la niebla, las maravillas que la luz sabe sacar a cada momento de todas las cosas, aun las más humildes. El joven valenciano pintaba entonces para los marchantes cuadros de fácil venta, lienzos de género, numerosos y amanerados; pero aun ni con estas concesiones alcanzaba a ganar para vivir.

Hay, hacia el 1890, la crisis definitiva y afortunada en el pintor. Sorolla vive en España, alternando entre Valencia y Madrid. La playa de Valencia, en que el sol y el agua juegan una sinfonía que viene moviendo desde hace muchos siglos a las más excelsas sensibilidades, le explicaran su lección. Intuitivamente se agruparon entonces en su mente mil sensaciones ad-

(Continúa en la página 12.)



Sorolla: Retrato.

primeros años de la Restauración, en Valencia se pintaba muy bien. Don Bernardo Ferrándiz, abandonando un poco los lienzos de Historia, había fijado su atención en los temas locales de su famoso "Tribunal de las aguas". Don Antonio Cortina demostraba en sus vastas composiciones murales un asombroso dominio de la técnica. Don Emilio Sala sabía ordenar no solamente grandes composiciones barrocas; pero, sobre todo, en tres grandes pintores revive el poderoso realismo de la gran escuela valenciana de Ribalta y Ribera: eran éstos D. Francisco Domingo y Marqués, D. Antonio Muñoz Degraín y D. Ignacio Pinazo; en todos ellos hay trazos de pintura como lo me-

tonio García, uno de los fotógrafos más inteligentes de España, tomó bajo su protección al novel artista. Hombre bien reputado en los medios artísticos, García fué para Sorolla, que vino a ser luego su hijo político, el mejor de los orientadores.

Comienza prematuramente la carrera de los triunfos oficiales. En ella, todavía Sorolla hubo de hacer frecuentes concesiones a la estética agonizante del siglo XIX. En 1882, cuando el autor aun no contaba sus diecinueve años de edad, envía a la Exposición Regional de Valencia un cuadro, la "Monja en oración", en el cual la influencia de la admirable "Santa Clara", de Domingo Marqués, es patente. Por aquellos años

Museo Nacional de Arte Moderno

NOSTALGIA DE GOYA Y ANTOLOGIA DE NUEVAS OBRAS

POR

EDUARDO LLOSENT Y MARAÑÓN

DE la claustración transitoria que hoy padece el Museo de Arte Moderno, como diezmo de cooperación a otras tareas nacionales de más viva urgencia, tal vez nos pidan cuenta muchos ojos por su larga sed de luz filtrada sobre los hitos familiares de nuestra pintura del XIX, ganosos a cada visita de vivaces lecciones de técnica y de pictórica profundidad, cuando no de leve roce o agrio choque para la emoción, para la fácil y elemental emoción de los ojos púrvulos, sensibilizados tiernamente por la escena popular o el "cuadro de historia". En tanto tiempo, ¡cuánta honda sensación o cuánta sutil enseñanza perdidas! Acaso no basten ya las razones tantas veces expuestas en excusa de esta larga veda para las miradas habituales y fervientes, ni es a nosotros a quienes alcanza el deber de una nueva justificación. Pero si queremos traer aquí—tanto para aplacar la nostalgia común, como para satisfacer la común impaciencia—un público balance de la actividad sorda del Museo.

No seríamos leales con vosotros ni con nosotros mismos si en este balance no contabilizásemos las pérdidas junto a las ganancias. Las últimas, más copiosas, acreditan el enriquecimiento extraordinario de las colecciones del Museo durante este período de clausura. Las y meras, afortunadamente mínimas, nos proporcionan ele-

mentos de sugerencia que no deseamos desaprovechar.

No está lejos para los ávidos visitantes del Museo esa hora de gozo que ha de llevar disuelta, irremediablemente, una dosis de desencanto. Aquellos más adictos, que se ufanan de sentir acrecer su estimación por la galería de Recoletos y tienen un concepto inteligente de los límites esenciales—no cronológicos—de nuestra pintura moderna, se han de ver asaltados, en la primera visita, por un sentimiento nostálgico: la comprobación de dos ausencias, irremplazables las dos, no tanto por la calidad como por la significación intransferible de cada obra. Una, de Francisco de Goya, el retrato de la Reina María Luisa, con guardainfante y sombrero, que, aun siendo el único mediocre entre la nutrida y soberbia iconografía de la Reina, bastaba a reivindicar para su autor, por la coordinación estrechísima de su arte con los mejores y más vivos conceptos de la pintura moderna, el honor de establecer su presencia junto a los maestros del XIX y entre los pintores contemporáneos, todos, sin distinción, sobrepasados en vitalidad y fragancia, y aún más honrados con su vecindad. Este retrato, procedente del Ministerio de la Guerra, y depositado en el Museo de Arte Moderno desde el año 1918, es trasladado a Valencia en 1936, de donde pasa en 1939 al Museo del Prado, para no añadir nada a la ya suficiente y vigorosa exposición de Goya en la pinacoteca nacional.

Reconocemos que no desvirtúa ni evidencia la conexión de Goya con la pintura moderna el solo hecho de la situación de sus cuadros en éste o en el otro museo. El arte de Goya, que incluso se emancipa de esa sublime vigencia estereotipada de toda

pintura inmortal, mal puede ser encasillado en la clasificación de inflexibles límites históricos que caracteriza la función de un museo. Es el suyo un arte que evoluciona más allá de su época, que más que eternizado y quieto en su limbo, permanece frágil y vivo, con irradiación de sentido actual, con participación operante en el concepto pictórico y en la sensibilidad de nuestro tiempo.

No entendemos la presencia de Goya en el Museo de Arte Moderno, únicamente como eslabón histórico con el Museo del Prado. Si este eslabón sólo pudiera serlo Vicente López, no lo necesitaríamos. Entendemos también, y singularmente la presencia de Goya en nuestro Museo vivo, porque toda la pintura moderna convive aún con su espíritu de pintor y aún se nutre de su sabiduría y su técnica, hasta el extremo de que es todavía como el número de oro para la pintura moderna universal. Tanto se aproxima un pintor de nuestros días a este canon o número, así está gradualmente dotado de inventiva, de facilidad, de vigor, de delicadeza, de profundidad, de belleza. Tanto se identifica con este número, permanece la pintura moderna enérgicamente viva; tanto se divorcia de él, envejece la pintura más actual. Pero no es quizá la ocasión para razonar de modo exhaustivo la inmanente modernidad de Goya. Muchas veces se hizo, descubriéndole entronques con los más dispares epígonos y las escuelas más distantes. Casi no conocemos buena monografía goyesca donde no salten justamente emparejados con el suyo los nombres de Daumier, de Manet, de Cézanne, de Delacroix. Y aun, alguna vez, sutilmente emparentado por sus geniales veleidades cromáticas, con los de Lancret y Watteau.

Tal vez la faceta del tecnicismo de

Goya que le otorga plena filiación de artista moderno sea su parva administración del color, su retraimiento cromático, con un afán de conseguir con los medios más simples los más expresivos resultados. El crítico más agudo de su obra, Augusto L. Mayer, corrobora esta preocupación del maestro, afirmando que "el ideal de Goya era cumplir su misión con el menor número de colores posibles". Sólo este noble propósito de contención, premisa de su extraordinaria elegancia, es suficiente para asegurarle la devoción y afinidad de las generaciones más jóvenes.

¿Cómo no anhelar como irreductible ejemplo el testimonio magistral de Goya en el Museo de Arte Moderno? ¿Cómo no sufrir desamparo y nostalgia al verlo incompleto sin el destello

de su juvenil presencia? Había que buscar de algún modo la fórmula de su reincorporación, al menos para que presidiera una época de la pintura en la que todavía irrumpe con su potencia y la que todavía le pertenece. Pero no con el retrato de la Reina—expresión que no le representa con rigor en sus calidades inductivas de toda pintura joven—, sino con el retrato—estudio—de Isidro Maiquez, con el de Josefa Bayeu, o, puestos a soñar ideales exponents, con el exquisito de la marquesa



Francisco Domingo Marqués: "Estudio del pintor Muñoz Degraín".



Ignacio Pinazo: Autorretrato



Vicente Palmaroli: Retrato de doña Concha Miramón de Fortunio



Eduardo Rosales: Retrato del violinista Pinelli.

de la Solana; con el milagro de fluidez de la condesa de Chinchón o el pensativo señorío de la presunta Joaquina Candado...

Otra ausencia: el retrato de la condesa de Santovenia, aquella "niña rosa" que establecía un paréntesis de ingravidez en la sala apretada de volúmenes y de fuertes construcciones, casi arquitectónicas, de Eduardo Rosales. Retrato, que por su largo depósito en el Museo de Arte Moderno, ya hacía olvidar la posible amenaza de su reclamación. Con él pierde el Museo una quintesencia de forma y de gracia, quizá la única sonrisa en una sala de tanto contenido grandioso y patético. Esto le daba ocasión a la "niña rosa" de intervenir en un pugilato entre la gracia y la fuerza, en el que nunca había rotundo triunfador. En ella, la pintura española del momento, se sutaliza hasta alcanzar las prodigiosas gradaciones de fragilidad y dulzura logradas excepcionalmente por un Reynolds o un Tomás Gainsboroug. "El muchacho azul", de Gainsboroug, hoy en el Grosvenor House, y el retrato de Lady Sheffield, del mismo autor, son antecedentes prematuros de esa admirada "niña rosa".

El capítulo de ganancias señala un beneficio para el Museo, durante los dos años de clausura, de más de ciento cincuenta cuadros, entre adquisiciones, legados y obras recompensadas en la última Exposición Nacional, de los que hacemos una breve antología, como anticipación de gratísimas impresiones.

El retrato del violinista Pinelli, de Eduardo Rosales, primera adquisición que se realiza después de la guerra, reemplaza con absoluta dignidad, y sin duda con ventaja, la ausencia del retrato de la Santovenia. Nuestra preferencia entre toda la obra del gran pintor del XIX, se inclina

sin vacilar ante este retrato, suma de concisión y gravedad, y donde se caracteriza con sobrios recursos la psicología del retratado, acorde con la propia melancolía del pintor. Tiene el cuadro una atmósfera dorada—versión de un crepúsculo—que caldea y sostiene la extraordinaria tensión espiritual de la espléndida cabeza. Es afortunado el hallazgo de esta obra, que durante muchos años estuvo retenida en Roma, donde fue pintada en 1862, cuando Rosales recibía de Pinelli sus primeras lecciones en su efímero aprendizaje de violinista, arte que preparaba como recurso y consolación ante su inminente ceguera. El cuadro fue trasladado a España en 1918 por un ingeniero italiano.

Dos retratos originales de Vicente Palmaroli, el de su mujer, doña Sofía Rebourlet, y el de doña Concha Miramón de Fortunio, rehabilitan la vacilante expresión de este artista en el Museo. He aquí el más bello retrato de anciana de todo el pasado siglo. Aquella misma gentilísima muchacha que pintara Federico Madrazo ha envejecido mucho, pero ha logrado infinita lozanía en la tierna y suave recreación que de ella nos hace su marido, autor del retrato. Blancos y grises, sólo blancos y grises cantan con la luz. En tanto la inteligente fluidez de la pincelada vela una sonrisa y nubla unos ojos, tal vez enamorados y tristes. El otro retrato—blanco y bermellón—nos ofrece en el traje una hermosa transparencia de nácar y cifra todo él, maravillosamente, la elegancia y la fe-

minidad, trasuntos de dos categorías parvas de la época.

Nunca hemos creído que Fortuny—línea superficial y mezquina de la pintura del pasado siglo, sin relación alguna con las inducciones de don Francisco de Goya—compartiese legítimamente con Eduardo Rosales la primacía entre los maestros ochocentistas. Quien sí la comparte con todo derecho y toda gloria es Francisco Domingo Marqués. En ese pequeño cuadro, que reproduce el estudio de un pintor, están hondamente condensadas la sabiduría y la inspiración del maestro valenciano. El estudio representado es el de su amigo y colega Antonio Muñoz Degraín—otro extraordinario pintor, cuya gran suficiencia técnica tiene el enorme lastre de su mal gusto—. El cuadro que aparece en el caballete es el paisaje de El Pardo, de Muñoz Degraín, hoy en el Museo de Arte Moderno. Francisco Domingo domina todos los secretos, todas las resistencias. También Francisco Domingo reproduce con un toque sutilísimo la tenuidad del aire. Esa ventana con puerta de cuarterones tiene acento velazqueño. Pero, en cambio, esos verdes, esos rosas, esos amarillos jugosos de las telas, nos hacen pensar en Renoir, y la composición señorial y graciosamente ampulosa en Courbet. Pero todo es, sin embargo, linaje de la buena genealogía pictórica de Domingo, asomado con ardiente fruición a Francia y a España simultáneamente. Otra obra soberbia del pintor es este retrato del crítico de arte Pelegrín García Cadenas, donde los pinceles de Domingo dan su zarpazo de dominio absoluto.

No hay artista que nos dé en la medida de Ignacio Pinazo el eco directo de su alegría en la creación. En todos sus cuadros parece adivinarse la verde vecindad de una alberca o el rumor dorado de un naranjal, cuando no se hacen presentes unos añiles o un gris plata de pejerreyes. Ya puede pintar un viejo, una podredumbre, un lodazal, que por la tela se entran la fragancia y la armonía más puras. El tópico de "la fiesta de colores", que no es verdad casi nunca, tiene en su obra efectividad constante, pero, naturalmente, con la delicadeza y mesura que deben tener los colores agrupados para poder constituir una fiesta. Ya contamos en el Museo con su autorretrato, brioso y fino, donde el canto del bastidor que aparece en

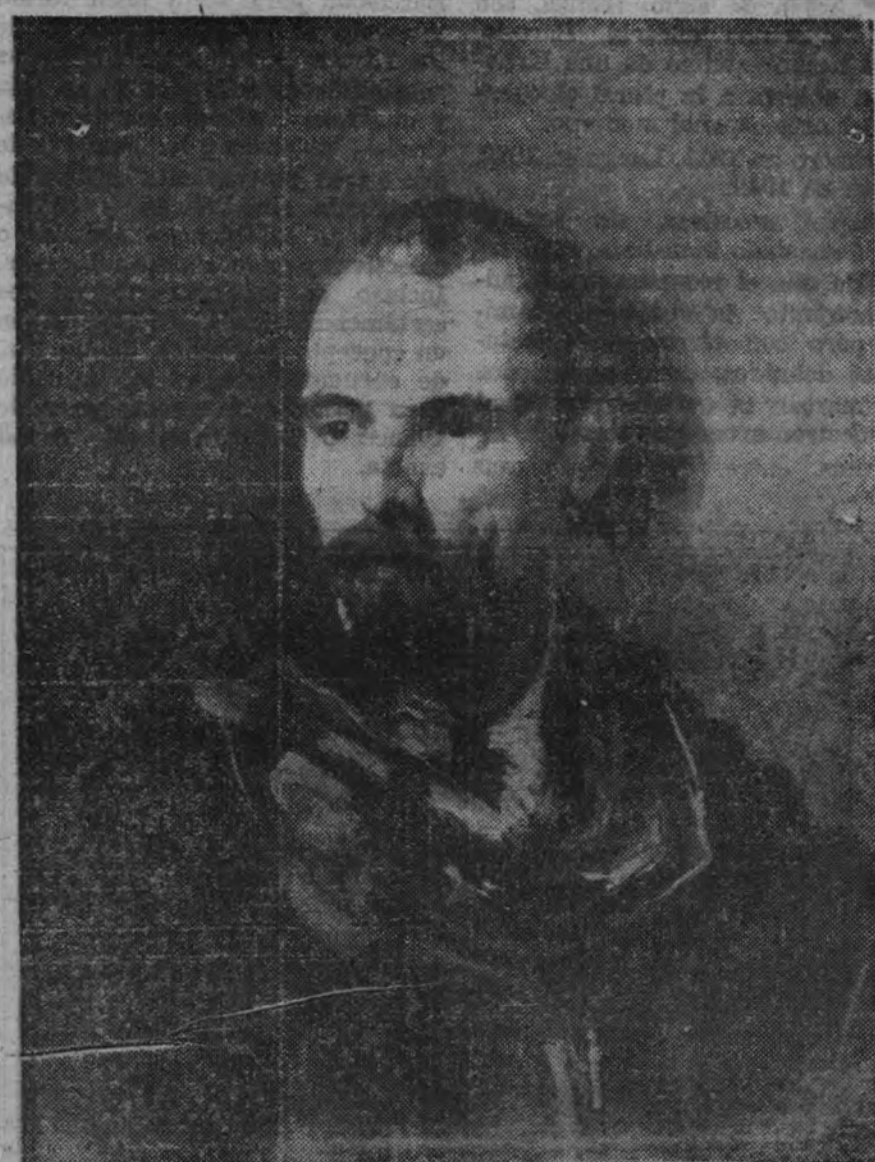


Vicente Palmaroli: Retrato de doña Sofía Rebourlet de Palma-oli.

la composición deja al descubierto la cruda desnudez de la tela, como un indicio más de su juego, de su alegría en el rito del oficio. Bienhumorado, levantino, señorialmente pícaro, es este retrato el monumento que él mismo levanta a la calidad de su carácter.

La expresión gaditana en el Museo de Arte Moderno desapareció con el traslado del cuadro de Viniegra, "La bendición de los campos", al Museo de Málaga. No es Cádiz tierra de pintores, y, sin embargo, nos da este gran pintor, José Morillo, de vocación tan recatada, que es virtualmente casi desconocido fuera de su provincia. Nació Morillo en Vejer de la Frontera en 1845, y falleció en Cádiz el año 1920. Frequentó los estudios de León Bonnat y de Francisco Domingo, y sostuvo un comercio de su obra casi exclusivamente con América. Hoy, sólo el coleccionista gaditano D. Emilio Huart tiene representación importante de su obra. Por este retrato de señora, sutilísimo de factura y de una firme belleza, entra su nombre en el Museo de Arte Moderno.

El otoño revelará otras emociones, excluidas por falta de espacio en la breve antología.



Francisco Domingo Marqués: Retrato de García Cadenas.



SI REDACCION,
ADMINISTRACION
Y TALLERES DE
"ARRIBA"
LARRA, 8
Teléfono 32610

A Z U L
Serrano, 17. Teléf. 53548
M A D R I D
PINTURAS, GRABADOS
MARCOS, MOLDURAS,
LIBRERIA

ALCANCE Y SIGNIFICADO DE LA EXPO

POR

José Fra



Sotomayor: Retrato.

Por tercera vez en lo transcurrido de siglo realiza, con oportuna eficacia, Barcelona el hecho estético de una Exposición abierta a la plural elocuencia del arte español moderno.

Primero en 1911. Luego en 1929. Ahora en 1942.

Etapas sucesivas, sin reiteración demasiado inmediata, consiente cada una el resumen de un juicio conjunto: la visión panorámica; pero con términos concretamente definidos, de tres períodos que marcan la evolución nacional de nuestras artes plásticas.

Antes, entre, después de esas

tres ocasiones bien elegidas por Barcelona para ver y decir forma y acento hispánicos—a través de los ritmos y las armonías y las sensibilidades múltiples de un país y una raza tradicionalmente artísticos—, las obras y los hombres de dos o tres generaciones se han ido mostrando simultáneas y coincidentes, en exhibiciones aisladas o colectivas y en localidades diversas. Incluso se escalafonaron en los certámenes bienales del Estado con un concepto de camino, de marcha, de encuentro con exceso repetido para permitir el aprecio justo de avance o rezago en su verdad exacta.



"El reposo", por Antonio Vilá Arrufat.

Pero de aquí, por virtud de los amplios intervalos en la reiteración, surge el sentido definidor de estas Exposiciones con que Cataluña placea el arte nacional y lo trae al contacto y cotejo del suyo vernáculo, peculiar en momentos propicios.

Más y mejor que seguir la trayectoria de nuestras artes en la cadena de los cortos eslabones bienales, o extraviándonos y hastiándonos en el heteróclito libertinaje del excesivo número de apelaciones individuales al mal gusto o la equivocada codicia multitudinarias, se comprende aquella, situada, ofrecida sí—con lapsos adecuados a la granazón no prematura ni forzada—en la unidad propuesta de lo distinto de igual raigambre.

Y si se piensa que dentro del arte nacional el arte catalán significó siempre—pero sobre todo en el siglo XX—la más clara línea paradigmática de febriles inquietudes por lograr asimilaciones europeas, la fuerza y razón de estos elementos de juicio se acrecentan.

Es, por tanto, grato evocar los dos períodos que acusaron las Exposiciones de 1911 y 1929 para ver lo que de ellos subsiste o cimenta en la actual de 1942.

En 1911 señorean la pintura catalana los jardines románticos de Santiago Rusiñol, las grises elegancias, el entonado y noble realismo de los retratos de Ramón Casas, la exaltada pompa, la fulguración himnaria de Hermen Anglada, los gemnicos empastes de las "visiones mediterráneas" de Raurich y los reflejos marítimos del Cadaqués predilecto de Meifrén; irrumpe el dionisiaco brío, la agreste furia de Joaquín Mir, y son recién olvidadas las vespérales persistencias de Modesto Urgell, las plácidas anécdotas de pescadores y campesinos de Dionisio Baixeras, mientras ya los epígonos—vanidosos muchos, por pecado de juvenilia, de su afrancesamiento—reclaman, impacientes, seguros de contrastarse entre los Nonell, los Súñer, los Gosé, los Nogués, los Canals, los Pidelaserra, los Ivo Pascual, los Labarta, los Junyent, los Cabañes, los Puig Perucho, los Casas Abarca, los Galí...

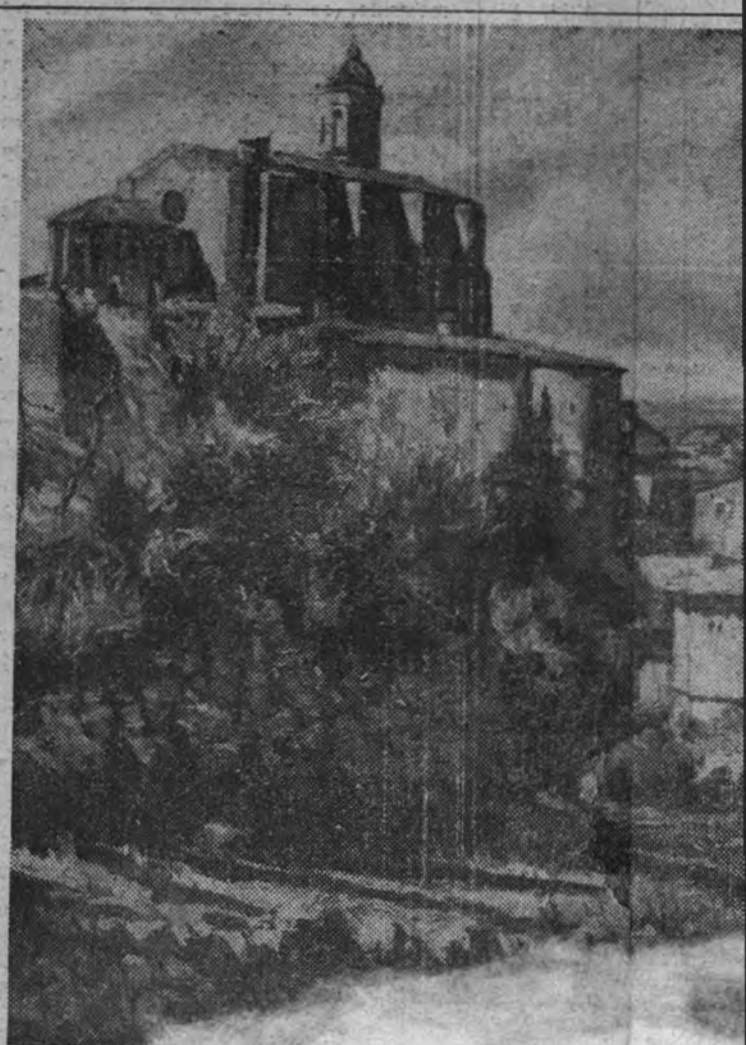
Pero coetáneos, con pareja edad y coincidente aportación del temperamento afín o antípoda, ¡cuántos y cuán fuertes ejemplos del auroral renacimiento, en las demás provincias españolas y afluyentes, sobre todo, a la capital del Reino!

Sucedáneos inmediatos de la diatriba pesimista del zuloaguismo, de la euforia levantina de Sorolla, la sentimentalidad poética de Muñoz Degrain, o la infinita sensibilidad revolucionaria de su verdad franciscana y virgiliana de Regoyos, en contacto mediato con maestros en plena madurez como Marceliano Santa María y Gonzalo Bilbao, advienen, ya formados, imponiendo su credo, que, a la luz y la sensibilidad de hoy, no se ha falseado ni amortiguado: Eduardo Chicharro, López Mezquita, Sotomayor, Gutiérrez Solana, Hermoso, los Zubiaurre; Evaristo Valle, Vázquez Díaz, Maeztu, Pinazo, Matínez Cubells, Piñole, Rodríguez Acosta, Julio Moisés, Bacarissas, Salaverria, Llorens...

Y es entonces, en la Exposición Internacional de Arte—que, orga-

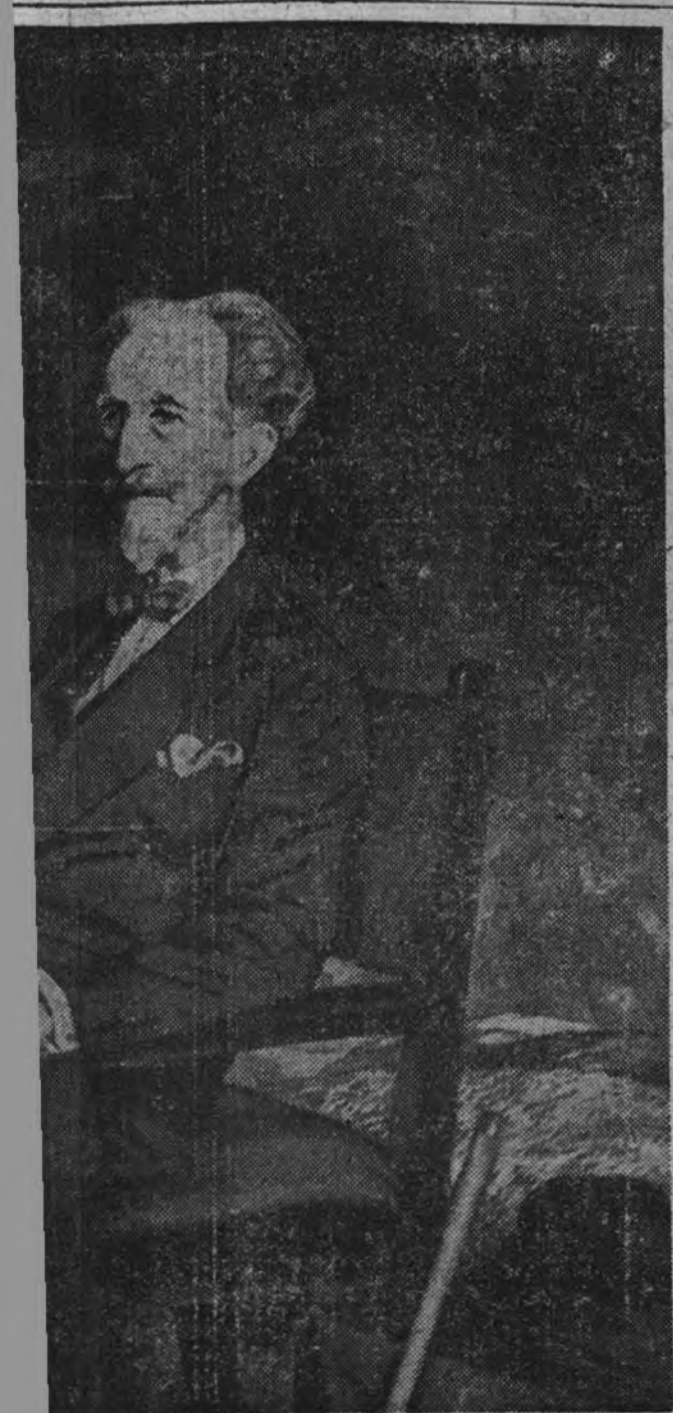


Zuloaga: Retrato de Cunnigan G.

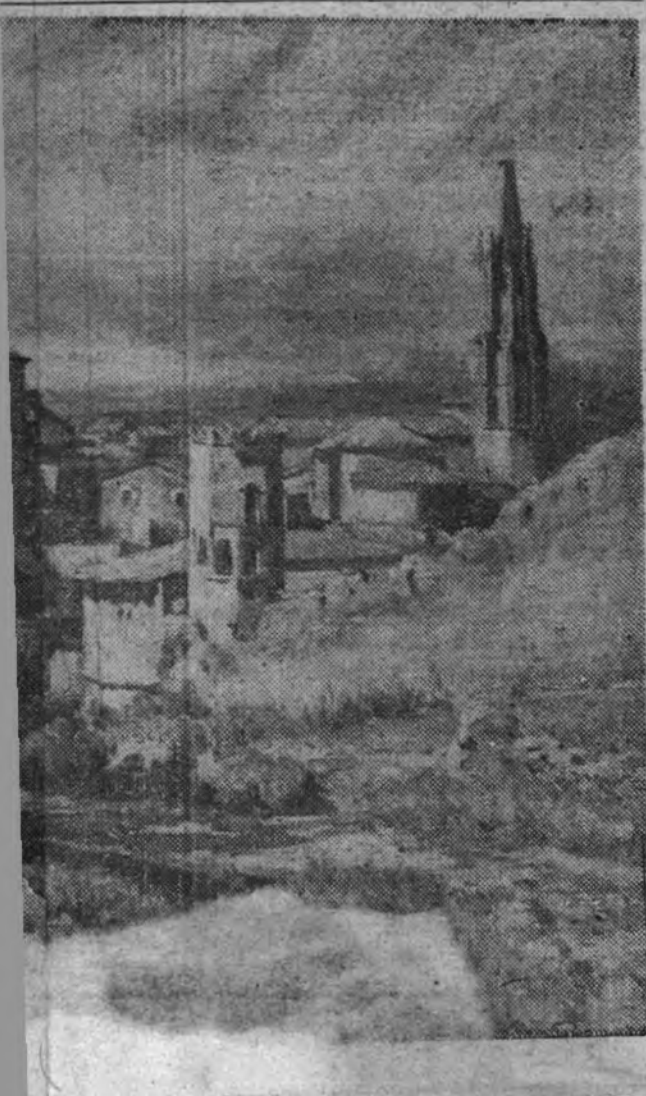


EXPOSICION NACIONAL DE BARCELONA

POR
Frances



Cunnigan Graham.



nizada por el Ayuntamiento de Barcelona, se celebra en el Palacio que ahora va a derribarse—, donde por espacio de tres meses (de abril a julio de 1911) la fuerte y polifacética gallardía del arte español afronta sin mengua, antes bien con orgullo de primacía, el cotejo con los artistas extranjeros.

Dieciocho años después, en la Internacional de 1929, las obras de los pintores, de los escultores, de los grabadores de España, se reúnen de nuevo en un conjunto de firme, de bella diversidad frente a los artistas de otras naciones, convocados también esta vez en Barcelona.

Sensación de plenitud sugiere el arte español superado ya el primer cuarto de siglo.

En Cataluña, más que en otras regiones, la pintura se acrece y concreta con valores destinados a compartir la consolidación de los venidos mozos en las postrimerías del XIX.

Así, un Vila Puig, un Manuel Humbert, un Durán Camps, un Carles, un Vila Arrufat, un Togores, un Mallol, un Amat, una Condeminas, un Morell, un Santasusagna, un Llimona...

Pero al tiempo mismo, dentro o fuera de los Certámenes del Estado, vinculados a la vida madrileña—y en contacto, por ende, con las actividades oficiales y los altavoces de la difusión nacional—, las otras regiones añaden cada día prestigios destinados igualmente a la nombradía, y muchos de ellos figuran en la Internacional de Barcelona, donde se consagró cimera la obra de José Clará, otorgándole la Medalla de Honor.

Son, por ejemplo, José Aguiar, Joaquín Vaquero, Juan Luis, Alfonso Grosso, Pedro de Valencia, Núñez Losada, Juan Miguel Sánchez, Víctor Moya, Enrique Ochoa, Castro Cires, Pedro Antonio, Soria Aedo, Esteve, La Huerta, Pellicer, Frau, Hidalgo de Vaviedes y Benjamín Palencia.

...

Acaso el más concreto resumen de los cuarenta años de arte español—esencialmente la pintura—es esta Exposición actual creada por el Ayuntamiento de Barcelona, y al frente de cuyo Comité, el alcalde, Sr. Matéu, inteligente y fino catador de arte, espíritu educado en el gusto de las aficiones estéticas; el delegado de Cultura, señor Carreras Artáu, insigne académico y escritor de sensitivo esteticismo, y Joaquín Montaner, gran poeta e insuperable organizador de este género de magnos certámenes artísticos.

En ella se señalan y sostienen las directrices de honda hispanidad de nuestro arte pictórico. Porque a esta Exposición, síntesis de tendencias, estilos y credos del ayer inmediato y del presente nuevo, concurren desde los cinco únicos artistas que hoy poseen la más alta recompensa oficial—la Medalla de Honor—: Marcelino Santa María, Eduardo Chicharro, Mariano Benlliure, Aniceto Marinas y José Clará, a los jóvenes todavía sin dilatados ecos, y entre ambos hitos la excepcional concurrencia de los



Vázquez Díaz: "Los hermanos Soma".

pintores, los escultores, los grabadores que poseen la medalla de oro y que, por primera vez, coinciden en un retorno a la lucha legítima y honrosa, sin soberbia y sin el miedo, confesado o disimulado, de los abstencionistas.

Encontramos aquí, los maestros de ayer y de hoy. La diversidad de estilos y tendencias, la serie polifacética de envíos que marcan opuestas características en la plural concurrencia de artistas de toda España, se concreta en este



Julio Moliné: "La Fuente".

grupo de invitados (presentados en una forma propia de la hidalga hospitalidad barcelonesa), donde cada uno, con tres o cuatro obras certeramente elegidas, figura en ejemplo elocuente de su personalidad: Sotomayor, Chicharro, Moreno Carbonero, Vila Puig, Salaverria, Martínez Cubells, Hermoso, Vázquez Díaz, Solana, Núñez Losada, Soria Aedo, Zubiaurre, Moisés Garnelo, Bermejo, Cruz Herrera, Lloréns, Carlos Vázquez, entre los pintores; Jacinto Higuera, José Bueno, Vicente Navarro, Julio Vicent, Enrique Marín, entre los escultores; Castro Gil, Bráñez, Esteve y Prieto, de los grabadores; Joaquín Vaquero, entre los arquitectos...

El local, realizadas ahora importantes reformas, completadas el día de mañana en lo que importa a atenuación de luz y mejor intimidad de algunas salas, es acaso el más adecuado, rico y amplio de cuantos poseemos para este género de exhibiciones. No menos atrayente es el ámbito externo que rodea el edificio.

El Parque de la Ciudadela sonríe de su propia belleza alegre. Posee un encanto singular que el tiempo ha ido alquitando y ennoblecido. Sus avenidas, sus cuidadas praderas, sus jardines y el señorial romanticismo que le definen ofrecen deleitoso acceso a la contemplación artística.

Yo sé decir que conservaré entre los gratos recuerdos de mi vida este cotidiano ir y venir de todas las jornadas de mayo para el ingrato cumplimiento de mis deberes de Jurado. Y no escasa parte del buen optimismo, del deseo de acertar, del aliento para la insuavable tarea—sólo se pudieron admitir ochocientas obras de las mil ochocientas noventa presentadas—nada de lo afable del tránsito obligado.

Como era lógico suponer, la aportación catalana es tan numerosa como selecta.

Nadie ignora que Barcelona es hoy la primera ciudad de España en el número y frecuencia de sus Exposiciones particulares en más de cincuenta locales distintos todo el año. No existe en la Península otro mercado de pintura moderna que pueda igualarse a éste.

Acaso esta excesiva aglomeración de pinturas de todo género y calidad significa peligro de confusión y terrible amenaza de miseria para el futuro.

No se puede negar que la productiva manía de exponer cuadros—buenos, malos o medianos—y la facilidad e inconsciencia con que hasta hace poco se adquirían, ha producido una enfadosa satura-

ción de pintura y un negocio aladinesco de marchantes.

Raro será el barcelonés de hoy que no haya pintado "su" paisaje o "su" bodegón, o que no haya ad-

Entre otros daños, esta abundancia de exhibiciones individuales ha ocasionado el de imposibilitar a algunos artistas catalanes para concurrir a la Exposición Nacional, ya que era condición inexcusable del Reglamento la de que las obras presentadas a ella no podían haber figurado en ninguna otra anterior individual o colectiva.

Y, sin embargo, ¡qué claro, nutrido y expresivo resumen de lo que hoy—reintegrada a sí misma, libertada de influencias foráneas, reincorporada a las directrices eternas y las normas hispánicas perennes—significa la pintura catalana se ofrece en la Nacional de 1942, como síntesis de lo que en su tiempo fueran las de 1911 y 1929!

Vila Puig, con cuatro paisajes magistrales, de plenaria madurez, con el sereno equilibrio constructivo y factual de su estilo recio; Rafael Llimona, con un "Retrato

de señora" saturado de esa jugosa sobriedad, de esa pasta de color, exenta de pesadez material, con que sabe obtener las más señoriles calidades; Domingo Carles, fogoso, impetuoso, tendiendo mano y sentimiento a los maestros románticos del XIX, pero viniendo él desde nuestro siglo de los alardes luministas; Manuel Humbert, con un "Bodegón" distinguido de tonos, grato para reposo de las miradas, tan hartas del manzanismo y el botellismo "acezanado" como de la grasienta zafiedad pseudo española; Vila Arrufat, con sus grabados penetrantes y sensitivos, con un lienzo museal por el empaque y

la certeza del concepto y del desarrollo, por el sentido de lo que es verdaderamente un cuadro de Exposición Nacional, tan olvidado por tantos... Sisquella, con otros dos lienzos: un bodegón prodigioso de sencillez cromática y una figura femenina recortada sobre un fondo de libros, con una palpitante y sencilla gracia de realidad sin esfuerzo; José Amat, diáfano, sutil, en claros luminismos que suenan atmosféricos como un "lied" vernal. Serra, inflamado y denso; Luis María Güell y sus paisajes sobrios como confidencias tranquilas; Ivo Pascual, en un retorno a los virgilianos conceptos; Santasusagna, acaso menos seguro que otras veces, pero siempre dentro de aquella reiteración goyesca que le gusta placear; Estrany, con una concentración firme de gamas cálidas, de dibujo opulento en su "Maternidad"; Mompou, fiel al credo de lo que fué vanguardia; Solé Jorba, impregnado siempre de la transparente humedad olotina; Luis Muntané y Teresa Condeminas, nobles de acento; Santa Marina, con un "Bodegón" de recia estirpe, de austera expresión españolas; Pinet, con suelta expresividad, con un concepto justo de las síntesis armoniosas; Ricart y sus xilografías en color, tan saturadas de mediterráneo esplendor; Francisco Serra y sus dibujos, que hacen pensar en un Madrazo o un Ingres con la sensibilidad de hoy; los Opisso, tan distintos y, sin embargo, tan leales, con la verdad buscada y hallada de las formas y las psicologías de sus retratos y apuntes...

Sirva esta noticia, meramente informativa, sin propósito ni finalidad críticos, para entenderse una pequeña parte del alcance y significado de la Exposición Nacional de Barcelona, que prueba el levantado afán de Cataluña por establecer íntimo contacto plástico y práctico entre todos los creadores de belleza peninsulares.

José FRANCES

"Alma universitaria y paso militar", la vieja consigna al S. E. U. de Alejandro Salazar, la recogen hoy los Alumnos Universitarios.



Solana: "La reunión de la bodega".



Alfredo Sisquella: "Figura en un interior".

De la vida artística española

CRITICA Y ARTE

Por ENRIQUE LAFUENTE

¿QUE es lo que en términos de lenguaje corriente se llama "la vida artística"? La vida artística está constituida por una serie de órganos y funciones, cuya complejidad y delicadeza están en razón directa de la riqueza y salud de la vida misma. Producción, exposiciones, comercio de arte, selecciones oficiales en concursos, pensiones o laureles, enseñanza artística, difusión, crítica... Todas estas actividades forman entre sí una trama en la que el funcionamiento de cada una resulta afectado por las otras.

Supongamos que, como es deber de todos, nos propusiéramos tomar el pulso a la vida artística española. Como el que quiere comprobar la regularidad y el engrase de una máquina, nos veríamos obligados a revisar el mecanismo aguzando nuestra atención, revisando tuercas, repasando manómetros, apretando tornillos... Muchos tornillos había que apretar en la vida artística española, y no es labor que deba desdeñarse, aun cuando nos expusiéramos a terminarla con urgente necesidad de una ducha; la salutífera ducha del fogonero después del viaje.

Se basa la vida artística en la existencia de vocaciones individuales para el cultivo del arte; es éste el fenómeno primario, sin el cual no hay vida alguna; supone la existencia de tales vocaciones la célula inicial de este organismo cuyo esqueleto trazamos. La primera condición de salud será, pues, que esas vocaciones se formen de un modo eficaz, con enseñanzas y disciplinas que pongan en forma esas vocaciones y las hagan capaces de dar de sí la más alta obra que puedan producir. De aquí que la buena orientación en materia de enseñanza del arte sea fundamental en la vida artística. El tono y altura de cada momento dependerá de la abundancia de talentos que se dan o no se dan en cada generación; es ello misterioso designio providencial contra el cual no cabe recurrir; la historia del arte nos ofrece curiosos ritmos—cuyo secreto no hay crítica que pueda presumir de haber descubierto—en la aparición de artistas dotados; hay generaciones felices en las que la Historia ofrece verdadera congestión de talentos; otras, en cambio, cuyo diagnóstico es la anemia.

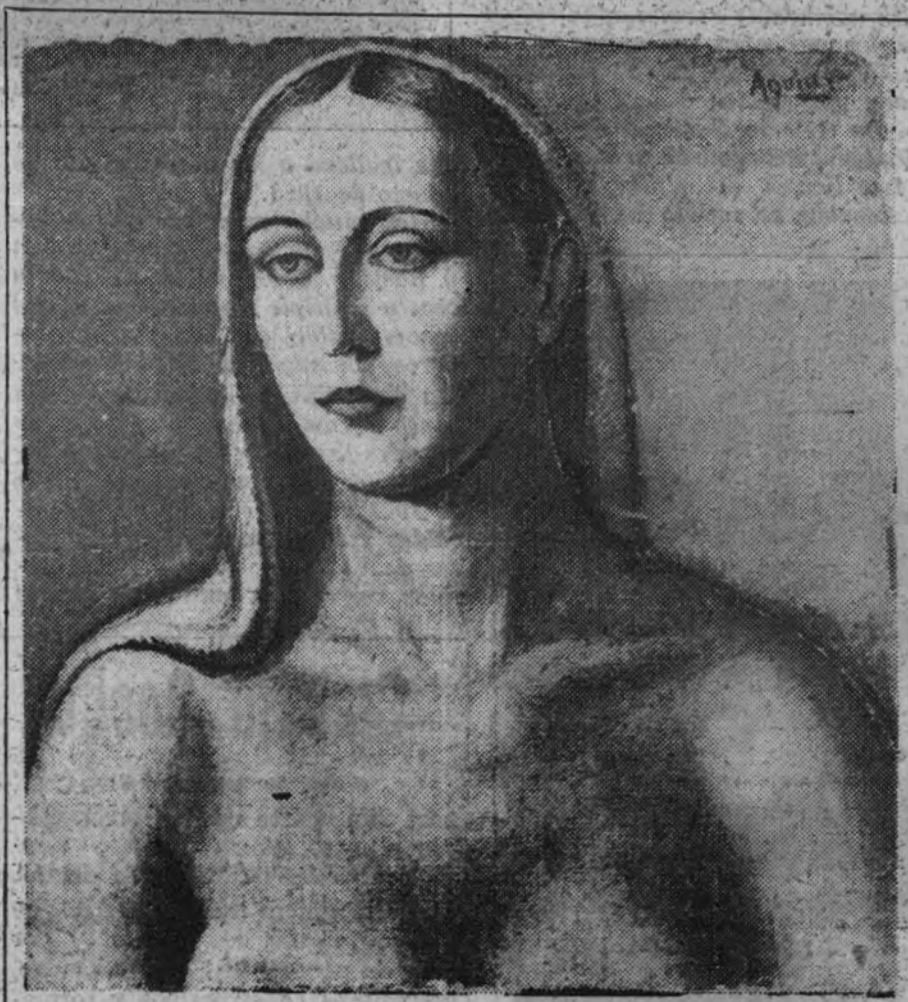
Pero de que los talentos se formen mal, se malogren o se extravíen ya cabe responsabilidad a las instituciones y aun a las personas que las rigen. Importa, pues, que, dado el hecho de que las vocaciones de jóvenes produzcan abundante cosecha de artistas capaces de madurar, éstos no se pierdan ni equivoquen su camino. Mas no todo puede ser de impulso oficial, por mucho que confiemos en el acción del Estado y en la iniciativa del gobernante. Todavía la vida artística vive un régimen de economía liberal, en que el artista produce

una obra y se es absorbida por un público de compradores individuales. Si esa masa de compradores tiene decididamente inficionado el gusto, es positivo que su pernicioso educación obrará coactivamente sobre la vida artística misma, a despecho de la existencia de talentos bien orientados.

Lo normal, no obstante, en los últimos años en que lo político y lo cultural han vivido bajo el mismo signo, es que existan en los artistas y en el público "tendencias" opuestas, y aun en lucha cada una de ellas, tenga sus artistas, sus públicos y sus órganos de difusión y crítica.

no es tema que nos interese tratar hoy aquí.

En primer lugar, porque la realidad concreta que nos interesa es la realidad de la vida artística española. Y la pobreza de nuestro ambiente no permitió que entre nosotros se desarrollase esa inflación de pintura que sólo halló ambiente propicio en algunas metrópolis mundiales, y singularmente en París. Que ese fenómeno contemporáneo ha afectado a la producción de todo el mundo lo prueba el hecho de que la historia de esa reciente pintura cosmopolita está llena de nombres de artistas españoles.



AGUIAR:

Fragmento mural.

Es éste el momento, el de la lucha y la discusión de partidos, en que aparece en la vida moderna un nuevo factor cuya influencia no podía dejar de sentirse en el arte; la propaganda, que fuerza un ambiente, que forja artificialmente un público y un mercado, y aun una crítica en provecho de una tendencia o de un artista o grupo de ellos. Toda inflación y toda mentira tienen con este factor posibilidades inauditas, y de ello hay en la Historia recientes ejemplos fabulosos. Artistas lanzados como valores de bolsa, precios que suben como acciones, artistas explotados y en la miseria, cuyas obras alcanzan, en cuanto salen de sus manos o a los pocos años, precios astronómicos.

¿Qué supone esto? La existencia organizada de una bolsa negra del arte. Marchante empresario, publicaciones periódicas subvencionadas y crítica venal. Después, moda y esnobismo hacen lo demás. El fenómeno es bien conocido para que haga falta insistir en ello, y, casi más bien, el deber del observador es quitar un poco de hierro a este esquema que se ha hecho ya comodín y lugar común en boca de demasiadas gentes. Algo más que agio ha habido en la fabulosa historia de la pintura contemporánea. Pero eso es otro cantar, y

la una escuela de críticos titulados y por oposición. Es ésta todavía—y en buena hora se diga—una de las pocas actividades no tasadas y de puro riesgo personal. Pero no me refiero a los críticos, sino a la crítica, órgano indispensable de una función real. La vida artística española, acaso por circunstancias fortuitas, acaso como exponente de un ansia inconsciente de crear después de las calamidades de una guerra de destrucción, alcanza hoy una actividad singularmente intensa. Las exposiciones lo acusan. Es preciso crear los órganos adecuados a unas funciones activas; de lo contrario, entregada esta actividad a su cauce, pueden suceder dos cosas: o se crean viciosos organillos de valoración, sustitutivos de una necesidad desatendida, o bien se renuncian a esta valoración, que es imperativo de cultura hoy y contribución a la historia de mañana.

Frente a los que quisieran separar con espada de acero los cuerpos de la crítica y la historia artística, hay que afirmar que este distanciamiento sea acaso la causa, en nuestro país, de que no se hayan formado esos órganos de opinión y dirección que en otros países, de una manera estable y normal e impregnando de continuidad la vida artística, rigen, asesoran y registran su actividad variada y multiforme.

El artista español ve transcurrir su vida en el aislamiento; realiza su obra, con entusiasmo o sin estímulo, vende o triunfa, pero su personalidad y su vida son desconocidas de sus compatriotas. Muy escasos libros se publican en España sobre artistas contemporáneos, y los nombres españoles que el mundo conoce tuvieron que ser divulgados por la crítica extranjera. Vivimos aislados, y cuando los grandes hombres mueren, queda su memoria sepultada y olvidados sus hechos, su perfil, los rasgos y notas que pueden dar a su silueta ese color de humanidad, sin el cual toda historia es un desierto. La crítica se ocupa hoy, cuando más, de definir, apuntando demasiado a la categoría y olvidándose con exceso de la anécdota. ¿Qué sería de Vasari sin las anécdotas? Hay que narrar, narrar, que es lo que salva a los críticos de hoy ante los historiadores de mañana.

Otras gentes hay que tienen por deber la elaboración de la categoría: los filósofos. Y tratándose concretamente de arte, los que cultivan la Estética. Si en España fuéramos capaces de crear un órgano de comunicación que agrupase a los estéticos, los historiadores del arte y los críticos habríamos dado un paso para la vertebración de nuestra vida artística. Al aludir a estas gentes, cuya existencia se supone, no nos referimos, claro está, a aquellos que por título profesional sean alguna de estas cosas, sino a los que con él o sin él sientan y cultiven la vocación correspondiente. Que Dios nos libre de la profesionalidad cuando no va acompañada de la sensibilidad.



LA ESCUELA DE VALENCIA EN LAS POSTRIMERIAS DEL SIGLO XIX

(Viene de la página 5.)

quiridas en sus estudios o en sus viajes; las lecciones de Muñoz Degraín, de Sala, de Domingo y de Pinazo; los recuerdos de sus copias de Ribera y de Velázquez en el Museo del Prado. Y comenzó a pintar, dando rienda suelta a lo que sentía, lienzos admirables, en que el agua vibraba al sol o se extendía sobre la playa o hacia brillar una claridad esmaltada de cuerpecitos infantiles de los nadadores de la Malvarrosa. El mismo Sorolla no ha contado la rebeldía de su conciencia cuando tenía que someterse al gusto del momento. "Fué una gestión laboriosa, pero metódica, razonada; las vacilaciones llegaron a encontrar norma fija, pero no súbitamente, no sin gradaciones."

Hay un momento en la vida del artista—del pintor, del músico, del poeta—que suele seguir a muchos años de trabajosos esfuerzos. En este momento, las experiencias de toda una vida se acumulan en una intuición de marallivosa claridad; la visión es entonces certera y limpia, y se ven con firmeza los caminos que llevan al éxito y se recorren fácilmente, alegremente, sin esfuerzo alguno. Parece entonces

con sus glaucas transparencias y sus densas y azules lejanías. Y esa calidad exacta de la plena luz meridiana al quebrarse sobre las cosas humildes para vestirlas con una regia belleza. Estos cuadros no se parecen a ninguno pintado anteriormente, y en ellos está todo el nervio de la mejor pintura de España. Ahora ya, el asunto no importa nada. Puede ser histórico, como "La sorpresa de Zahara" (1900), o mitológico el de "Apolo" (1904), o de tendencia anecdótica y social, como "Triste herencia" (1889), o de costumbres o retratos. El pintor no ve sino su personal interpretación de la luz, de la penumbra—de la suave y rica penumbra interrumpida por los reflejos del sol a través de los follajes y de las telas—. Con todo, sus soles de playa siguen marcando el punto máximo de su arte. Y el del arte español en el 1900.

El nombre de Sorolla adquirió en muy pocos años valor universal. Su "Vuelta de la pesca" fué comprada por el Museo de Luxemburgo. La Galería Nacional de Berlín adquirió "Pescadoras valencianas".

Los lienzos del pintor valenciano llevaban un reflejo del sol de Le-



Sorolla (Joaquín): Retrato de D. Manuel M. Ducasi.

que le llevó a la tumba el 10 de agosto de 1923.

Hay mucho amor en la obra calliente y franca de Joaquín Sorolla y Bastida, amor, sobre todo, a la rica y múltiple España, con su sol incomparable, con sus paisajes severos, con sus tipos de inmensa gama de matices humanos. Es un canto de amor toda esa serie de grandes lienzos de la "Hispanic Society" de Nueva York, pintados, de 1911 a 1920, en que desfilan alcaldes roncaldes y mujeres ansores de Valencia; de Sevilla, danzarinas, vaqueros y penitentes; graves

villanos de Castilla y alegres romeros de Galicia y de Vasconia, en un panorama de viejas ciudades, de bosques, de playas, formando uno de los más alegres y luminosos conjuntos que se hayan pintado en el mundo. De este amor a España, madre e hija de su arte, es testimonio la donación al Estado español de gran parte de su obra, el Museo Sorolla, uno de los más apacibles lugares de Madrid, en cuya escondida penumbra se guardan tan incomparables armonías de color y de luz.

Marqués DE LOZOYA



Sorolla (Joaquín): "En el estudio".

como si un ángel guiase los pasos y se camina cuesta abajo cantando una canción triunfal. Para Sorolla este momento llegó con sus primeros lienzos de playa: "La vuelta de la pesca" (1894) y "Pescadoras valencianas" (1895). Hay vacilaciones y retrocesos; no es posible olvidar en un momento lo que hemos amado. El pintor nos cuenta que su norma definitiva se le ofreció "amplia, real, palpable, resuelta ya" en "Los bueyes arrastrando la barca" (1898). Se presenta en toda su plenitud genial, insuperable, en "Playa de Valencia" (1899), en la cual está, en germen, toda su obra futura: allí están las velas doradas por el sol y la carne brillante de agua salobre y el mar múltiple en toda su lánguida y viva inquietud,

vante a las Exposiciones de Munich, de Viena y de París, donde alcanzaban las primeras recompensas. En 1900 obtiene la Medalla de Honor de la Exposición Universal de París. Llovían sobre el artista, de tan modestos comienzos, criado en una herrería, toda suerte de honores, y, con ellos, la fortuna. Las Galerías de Norteamérica se disputaban sus lienzos, y la familia real y los más altos personajes—todas las clases dirigentes de España en el primer cuarto del siglo XX—dejaron en sus lienzos un reflejo de sus figuras fatigadas. En esta apoteosis, cuando la vida le había rentado todos sus favores, cuando fué herido por un ataque de parálisis

Claudio Coello, pintor madrileño

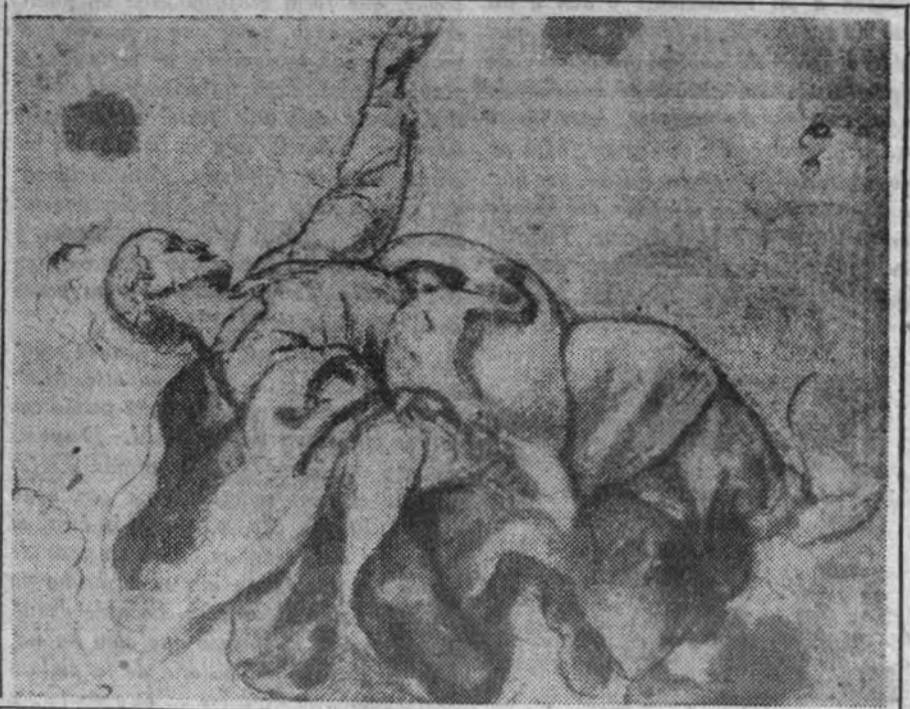
(Viene de la página 3.)

nar. Sino triste que en otras épocas el arte español frustró también promesas que parecían ciertas.

Habría quien tache el estilo de Claudio Coello de endeble, y por esto de poco actual. Desde luego, los valores constructivos y formales sólo lateralmente, según vimos, se introducen en sus obras. Con todo, si la faceta más barroca de su expresión plástica no encaja en la cuadrícula de los gustos vigentes, expliquémosnos su personalidad situándola en su ambiente, en el Ma-

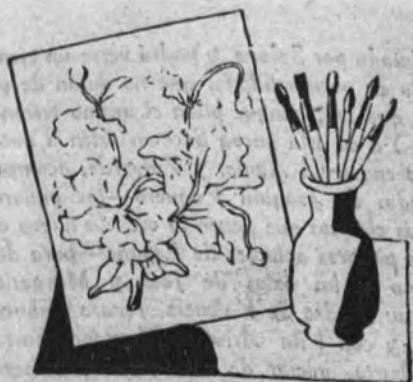
drid más ostentoso que rico y más grandilocuo que eficaz de Carlos II y de Calderón de la Barca; saboreemos la digna contención de sus santos benedictinos, dibujados y modelados con precisión y sobriedad, y en los que el color sirve de vestidura estricta, sin juegos ni relumbres; admiremos los retratos llenos de espíritu que después pintó, y abramos de par en par las puertas de nuestra fruición cuando en *La Sagrada Forma* leamos el testamento de la pintura española clásica.

F. J. SANCHEZ CANTON



Carta a un artista joven

Por JOSE AGUIAR



COMPRENDO su ambición intelectual y el rigor de una actitud acuciada por problemas últimos. Frente a un artista joven me interesa sobre todas esta actitud. Naturalmente, para una vocación menor, celosa de que las americanas están hablando (como lo exige, para luego despreciarnos—y muy razonablemente—el filisteo, que no otra cosa merece como hombre o como clase quien dedica su vida a menesteres tan pueriles), los grandes conceptos que aparecen nombrando—no hay otros—calidades superiores de la propia vida, humanas y universales, suenan a cosa huera, pura retórica al fin. Pero el hombre es el hombre, hoy como ayer, y los imperativos eternos tienen igual vigencia para lo inmediato. Volvemos, sin embargo, a ese rigor último que, en el fondo, confunde en una misma actitud religiosa y patética las disciplinas más distantes. Un saber del Renacimiento era universal por humano. Con una voluntad de medida heredada del griego, lo que éste hizo del hombre él quería—germen del barroco—llevarlo al espacio con ansia de universalidad. Por algo no se conformó con la antigua noción de profundidad y ganó una nueva dimensión hacia dentro, en el aire. Si Leonardo clama “¡Sé universal!”, el español no abandonó nunca la actitud trascendente de un realismo metafísico—valga el decir—, esto es, religioso. Se anega de un ansia de límite justamente porque nadie puede amar más un amplio y universal horizonte. Ya usted sabe que de la angustia del límite al amor de él hay un itinerario que ningún artista ha podido eludir. La fuga es, en el fondo, desesperación de sí, angustia de no encontrarse. El ímpetu torna como la ola para descubrir entonces la ley de su centro—ser y esencia—y el límite se goza en sí mismo. Giotto—cuenta Vasari—envía al Papa con su emisario como dibujo de prueba un círculo trazado a pincel sin apenas moverse del andamio: basta.

Adscribimos a lo clásico tanto el reconocimiento y ordenación de los límites—trasunto de la propia finitud—como el esplendor y primacía de lo necesario. Ahora bien: en arte lo necesario es aquello que se ama, ya que no en vano toda creación tiene una vocación amorosa. Jerarquía del corazón—“ordo amoris”—precede a jerarquía de razón. Entrambas, gozadas en la unidad, son lo clásico. Insistimos en esto porque aquí ha habido siempre un empleo pueril de ese concepto. Por ejemplo: tanto como las “formas cerradas” juegan en lo clásico la voluntad de immanencia—muerte aparente del carácter—para ceñir toda capacidad expresiva a un ser y estar permanentes en el centro espiritual por donde fluyen todas las posibilidades de la acción sin darse a ninguna. Clasicismo ha valido para algunos tanto como casticismo, otro vocablo equivoco. Se es o no se es clásico. Constantes históricas las hoy lo mismo en orden de lo clásico que de lo barroco; pero el afán historicista—crítico—enlaza etapas de igual signo con una dependencia aparente cuando siendo sólo concomitantes por encima del tiempo se las busca en él como

antecedente. Sólo en este sentido “lo que no es tradición es plagio”.

Yo también estoy de acuerdo en que el origen de toda la pintura es una expresión organizada de lo subjetivo. Esto implica caracteres clásicos, aunque la frase sea precasiana. Dar a la levedad categoría es lo que importa. Si nos gana a veces la frescura e insinuación de un Gauguin cabe pensar que en él después existe una meta más noble, tan pura, sin embargo, como la otra, trascendida la prueba de conservar intacta, con la hondura y el análisis, la lozanía primera. Cezanne no quiso otra cosa. Ahora bien: un camino lleva a la manera, cuando no a la fatiga; otro al goce. La diferencia está, pues, en una disposición del alma.

¿Cuánta importancia tiene para un pintor el concepto de lo real? ¿Es una apariencia de ello o es lo real para el pintor la pintura en sí sirviendo materialmente—en cuanto pintura—al mundo de sus formas? La manzana, ¿es la apariencia de la manzana o una expresión plástica independiente de ella que busca sus calidades en sí, sin comprometerse a interpretar una manzana determinada? Porque lo real aparente y lo real real suponen dos mundos. En el primero usted se limitará a tomar por meta su modelo, meta que no alcanzará nunca porque lo aparente es inaprehensible; en lo segundo necesita usted servir a una creación que le lleva a responsabilidades más graves.

El “no busco, encuentro”, es para nosotros pura herejía. El cambio de sus términos se nos torna ley: no encuentro; busco. Sabemos que la gracia—esa insinuación que trasciende de un fino juego—es don breve de leve goce. No es obvio el hecho de que la infancia o la locura hayan dejado, para ciertos buscadores de ayer, testimonios magistrales de ella. También en arte renuncia es superación. Afrontar ese proceso de angustia y de duda para ser dignos de la Gracia perenne. En el arte logrado esta última prueba se llama síntesis.

Importa mucho fijar nuestra posición frente a estos extremos, agua pasada para cualquier ensayista, pero siempre problema para el pintor. Conceptos que se entienden o no—mejor diría que se sienten—, y sobre los cuales fluye toda una vida y una obra. Para el español, realismo es lo real transfigurado, ceñido a la propia esencia de la cosa misma; lo real descarnado frenéticamente, aquello, precisamente aquello, no aparentemente, ni siquiera como creación en sí, sino aquello trascendido. En el sentido inmediato e imitativo que se le atribuye, nadie menos realista que Velázquez; mucho más, por ejemplo, Moreno Carbonero. Nuestro casticismo elabora una cosmética que nada tiene que ver con lo español. Ahora bien: esta actitud, ¿es una actitud clásica?, ¿es una actitud barroca? El español va a lo real con ímpetu barroco; pero centra su pasión en el límite, no por juego de razón, sino porque su dimensión reiterada va hacia dentro, hacia un dentro metafísico que está en él mismo. La actitud apasionada—no la intelectual—delimita la frontera de su mundo. Siempre he pensado que en cualquier buen cuadro español cabe pintar, además, un ángel, seguros de que el ambiente metafísico en que fué concebido y ejecutado puede batirse por alas de tras-mundo. Porque aun en una dimensión más cordial de la vida el español no abandona ese ímpetu. En su versión del impresionismo, por ejemplo, es dionisiaco, no sensible. Una actitud transida, poseída. A muchos pintores he oído que el español no hace más que pintar, pintar en el sentido exclusivo de la palabra. Naturalmente. Sólo que no con el concepto deportivo—de habilidad, de meta, de marca—que a esta acción quiere dársele. Quizá todo esto es la causa de que no se haya hecho en España pintura mu-

ral y sí, en cambio, pintura monumental. Ha de respirarse en este cuadro español. No se tolera la profundidad en función de geometría, sino de ambiente, y lo ambiental entiende una sucesión de términos perdidos poco a poco—también—en el misterio interior, último, de las sombras.

La polémica entre arte joven y arte pasado subsistirá siempre como un achaque crítico afecto a la noción de tiempo. Se ha querido construir a base de negaciones: no esto, no aquello, exclusiones que cierran la posibilidad afirmativa, contundente, que toda personalidad trae consigo. Creo, sin adoptar una posición polémica, que la profusión crítica del novecientos ha sido nefasta. El crítico puede adoptar tres actitudes frente a la obra: la que opera sobre constantes históricas, o sea sobre una percepción en el tiempo, en cada tiempo, de su constancia; la que asiste a la aparición de la obra (la única que no debiera ser posición estrictamente crítica, pues se coloca fuera del tiempo viviendo en él junto al aparecer del objeto crítico), y la que quiere ganar el dominio de lo abstracto para, frente a la obra actual, intervenir en la creación futura. Que esto último sea o no crítica (o que sea justamente la crítica) es cosa diferente. Extremada esa actitud en los últimos años, artista y crítico han trabajado conjuntamente en el llamado arte nuevo, dándole ese tono experimental característico que, en el orden del espíritu, es una posición contra natura. ¿Cómo haríamos para echar mano de una o dos obras que sintetizaran, como en ciclos anteriores, el arte de una época? En conjunto, sí; individualmente, nunca. El mismo Picasso no tiene una obra representativa, sino que responde a trayectorias diversas, fluctuantes, a negaciones distintas que quieren afirmar, justamente, la negación como actitud. Parece seguro que diría también: Ni niego ni afirmo; encuentro. Mas encontrar no supone ir, supone vagar. De aquí esa transitoriedad del llamado arte nuevo y, por tanto, la más desolada reacción de hastío por que haya pasado el arte occidental. En el fondo toda actitud artística debe ser—por humana—una actitud ética. Y en último término, el arte no puede quedar suspendido en el tiempo como la única disciplina ajena a un fin profundamente humano. No afirmo que el arte sirva a una pedagogía, no, sino que es ya pedagogía y abre su mundo ligado a verdades que no tienen nombre. Servir no es limitarse, y sólo tiene derecho al pan del espíritu—pan de perennidad—quien meta el hombro en la dura empresa de la superación humana.

Hay un proceso casi común a las grandes individualidades del que tenemos mucho que aprender. Este proceso inicia alisbos confusos, pero geniales. Difícil libertad—extraña, dura—y difícil disciplina para llegar a una etapa de conocimiento profundo. Finalmente, la síntesis con medios casi inauditos por su levedad, da la madurez genial. Así, pues, a lo largo de una vida se repite, agrandada, la peripecia particular de una obra.

Si pudiera me despreocuparía de la técnica; pero—y más con la desverguenza industrial de nuestro tiempo—no puede uno desasirse de problemas técnicos cuya diferencia de soluciones (aun respecto al futuro material de la obra) el pintor comprende mejor que nadie. Si personalmente me preocupó, es por lograr una dicción que consienta la despreocupación absoluta. Todo lo que así no sea es un mal. Los maestros se adueñaron de una manera de hacer sobre la que luego no insistieron más que para simplificarla. Lo que además parece cierto es que los antiguos agotaron el secreto material de la técnica. Nuestros

medios no alcanzarán, con ser más pretenciosos, a los de un flamenco o un veneciano. Es bueno investigar, pero el artista actual debe saber que, al fin, lo mejor de sus logros ya está, técnicamente, en un mediterráneo a cualquiera. Lo peor es que el contemporáneo estudia y obedece mal los preceptos clásicos que eran maliebles para todo maestro antiguo.

¿Cuál puede ser nuestra actitud en un mundo como el actual? No vea usted en mis puntos de vista una posición dogmática. Cada cual hace lo que puede, y es éste duro oficio para aconsejar; pero yo trataría de ser consecuente con los siguientes propósitos:

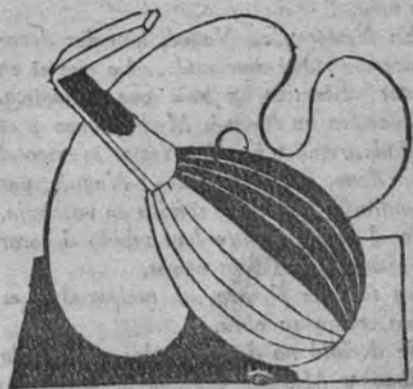
Primero. Un cierto rigor íntimo. Ser insobornable a toda tentación que implique claudicaciones ante la nobleza de un destino. Huir de todos los cantos de sirena que proponen la dispersión y la renuncia aun ante las promesas más sutiles. Cuando se trae un mensaje, por humilde que sea, hay que servirlo con lealtad.

Segundo. Una disciplina. Aunque la disciplina sea impuesta en el camino de una inútil libertad, hacer que libertad y disciplina sean una misma cosa. Conocer profundamente la estructura del cuerpo humano. Acercarse a todos los conocimientos de su tiempo por ejercitar una auténtica curiosidad intelectual. Dibujar con una rigurosa ponderación de los volúmenes. Entender que el contorno—esclavitud a la noción de superficie—no es más que uno—el elegido—de los infinitos que delimitan la forma hacia fuera y hacia dentro. Si modelarlos en una materia es esculpir, sugerirlos es dibujar o pintar.

Tercero. Atender y entender las inquietudes de nuestro tiempo. Si vale el lema de Leonardo, “tu fuerza ¡oh pintor! estriba en ser solitario”, no podemos desentendernos—siquiera mediatamente—de vivir ese fondo de angustia de la época que integra la peripecia actual del alma humana. Hay que alistarse idealmente en ese mito—o crearlo—que aflora del estrato de ella para servir a un destino histórico.

Probablemente es imposible que un arte ambicioso del que hay que aceptar y exigir una misión, se produzca fuera de lo oficial o colectivo sin superar la concepción novecentista de estos conceptos. Ninguna gran empresa puede reducirse a una apatencia de clase que termina por imponer su criterio.

Sabemos que, en último término, el arte, como toda disciplina, no vincula su nobleza al logro, sino que lleva su propio premio implícito en el deleite—o en la angustia—de la acción en sí. Ni temor ni deseo. Todo lo que quiera ser imperecedero ha de nacer bajo este signo. No hay que preocuparse por ninguna forma inmediata de vida. ¿Modernos? ¿Antiguos? Del presente, porque todas las grandes fuerzas del espíritu—a las que servimos y amamos—están en él, en el fluir de la vida, rozándonos, y el “ahora” es el instante precioso de su tangencia.



LA PINTURA ACTUAL EN ESPAÑA

Por MANUEL ABRIL

VAMOS, lector, a recorrer, sala por sala, esta magna Exposición de la Pintura actual de nuestra España. Sobre el dintel de la puerta dos números romanos, sobriamente fundidos en bronce —XX— nos hacen saber que "lo actual" comienza con este siglo.

Es un edificio amplio, de nueva planta, para dar cabida a tantos. Sobre las paredes, lisas, han ido los arquitectos escribiendo con letras romanas de un bello carácter clásico, las advertencias siguientes:

"I.—Esta Exposición no juzga; presenta sólo: es histórica. Cada cual preferirá según su gusto; rechazará o aceptará según su juicio. Pero hay algo independiente y superior que, formado por nosotros, está, no obstante, por encima de nosotros. Aunque hagamos nosotros la Historia, la Historia nos hace también, y camina, independiente, hacia el mañana."

"II.—La presente Exposición comprende varios grupos cronológicos: desde los muertos gloriosos a los nuevos prestigios incipientes. Los que ya terminaron su carrera y han pasado a las listas de la Historia, de modo provisional (la Historia verdadera pide siglos) como maestros consagrados y aquellos otros que comienzan su carrera, o que, a medio terminarla, son considerados ya como incipientes maestros, como promesa y presente, en suficiente abundancia uno y otra para poder formar parte del grupo de "los que cuentan."

"III.—Los pintores que aquí exponen han pintado bien y mal; han hecho obras mejores y peores. Aténgase el visitante—como es justo y generoso—a las primeras."

"IV.—En la fachada posterior de este local, aquella por donde se sale, hay, encima de la puerta de salida, pintado un reloj de arena. Quiere advertirse con eso que por encima de todos, para completar el juicio si ha de ser realmente histórico, hay que contar con el tiempo. La Historia sólo se ve a dos o tres siglos de distancia."

"V.—El mayor orgullo patrio de esta Exposición-resumen consiste en comprobar una vez más y hacer ver, presentando las obras, el contraste radical entre unos y otros autores. Ninguno se parece al compañero. La independencia salvaje, el individualismo proverbial que tanto se da en nuestra raza—y que es en otros dominios origen de graves males—, en el del Arte es honroso."

Las salas dedicadas a los muertos constituyen un conjunto impresionante: Beruete, Sorolla y Regoyos, cada uno en una sala; Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joaquín Mir; y sendas salas a Nonell, Nogués y Néstor. En otra, José Pinazo.

Consideren los lectores la distancia de los unos a los otros. ¿Puede haber algo más opuesto y en contraste que un Sorolla y un Regoyos? Y entre esos dos pintores poderosos, Beruete, sereno y correcto, jugoso y admirable sin esfuerzo.

Rusiñol, Casas y Mir..., compañeros de cuna y de andanzas, con qué soltura van juntos, sin estorbarse ni influirse lo más mínimo...

Nonell, ¡qué pintor aparte! Pintor de lumbre interna y calidad, intensificada al rojo vivo...

En Néstor y en Nogués hay dos decoradores... ¡Qué diversos!... Lo que es en Néstor Atlántico, y más que Atlántico, Trópico, es en Nogués Mediterráneo y es Ciudad: ironía y lirismo. Néstor es oriental—antillano, por lo menos—; Nogués, por el contrario, bondad y sonrisa en voz baja. Pero el uno y el otro han sabido decorar con ejemplaridad unos muros.

La sala de Pinazo, el malogrado, es limpia, como su obra.

Se decidió no dedicar salas a Gonzalo Bilbao y Moreno Carbonero, porque, si

bien murieron ambos en estos últimos años, su pintura pertenece al siglo XIX y no a este siglo.

* * *

Pasando a la Sección de los consagrados que viven y que producen, hallamos tres grandes salas: son productores capaces de llenar lienzos inmensos. No es que la valía en Arte corresponda al tamaño de los lienzos; pero el tamaño exige, desde luego, el empleo de unas cuantas cualidades, ya de composición, ya de factura, así como de concepto, que no todos poseen, ni con mucho, y que hoy se van perdiendo.

Ignacio Zuloaga, Eduardo Chicharro, José María Sert, llenan estas salas. Vuelve a darse el contraste entre personalidades diferentes.

Ocupan las salas siguientes Sotomayor, Benedito, Ortiz Echagüe, Pons Arnáu, Labrada y Anselmo Miguel Nieto. También varios de estos artistas acometieron a las veces obras de composición compleja y gran tamaño, pero se han dedicado normalmente a la especialidad del retrato o a ciertos cuadros de género que equivalen al retrato.

Otros tres pintores más componen la triada siguiente. Se complacen los organizadores en ir reuniendo así, por grupos de tres o cuatro, los afines en edad, ya que afines en estética no existen. Estos tres pintores son: Roberto Domingo, Hermoso y los hermanos Zubiaurre. Hablamos de tres siendo cuatro, porque los hermanos Zubiaurre constituyen para el caso entidad inseparable. Aunque existen entre ambos matices diferenciales, son parientes; y aun hermanos; y hermanos coincidentes en ser mudos, ser pintores, preferir los mismos tipos y pintar del mismo modo.

Pero, en cambio, ¿de Zubiaurre a Eugenio Hermoso!... ¿de Eugenio Hermoso a Domingo!... ¡qué mundos tan di-

ferentes!... ¡Cómo no, si España misma diferencia a sus hijos de igual modo!... Domingo, Hermoso y Zubiaurre pintan tipos españoles y del pueblo... Pero, ¿puede el contraste ser mayor entre esa mocita extremeña, de color de pan tostado, esa vascongada del huso—con algo de huso ella misma—y ese garrochista campero, a caballo, en el cortijo, entre los toros?...

Una sala de paisajes reúne a varios autores: Santamaría, Lloréns, Cubells y Núñez Losada.

En otra, Julio Moisés, Ismael Blat, Zaragoza.

Cruz Herrera, Santiago Martínez, Suárez Peregrín, Segura, se reúnen por razón regionalista; y por razones análogas, Morcillo, Pedro Camio y Soria Aedo.

Los prestigios, ya más jóvenes y de posición ecléctica, componen el grupo de Pellicer, Mosquera y Azpiroz; y de Stolz, Juan Luis y García Vázquez.

* * *

Hay aquí una división arquitectónica. Se pasa a nueva Sección. Otro el rumbo, otra la estética, Vázquez Díaz y Solana.

Juntos por razones varias, pero no por parecidos. Y al visitar las salas de uno y otro se presenta ocasión de comprobar—si es que alguien lo dudara—cómo puede coincidir en los asuntos o temas, sin que dejen por eso de ser personales, por completo, rotundamente inconfundibles dos artistas. Toreros han pintado Vázquez Díaz, y Solana, y Zuloaga. Vean los toreros de Zuloaga—y a los de hace muchos años, aquellos toreros de pueblo o "La víctima de la fiesta", ya el retrato de Albaicín, pintado ahora; véanse después los de Vázquez Díaz—también de antaño y de hoy; aquel torero enjuto de hace años, los toreros del 98 presentados este año mismo—y pesad al "Lechuga y compañeros",

pintado por Solana, y podrá verse un ejemplo de personalidades que no dejan de ser lo que son; aunque pisen el mismo terreno.

Ya en esta nueva Sección salen a nuestro encuentro Aguiar y Valverde, acompañados de Joaquín Vaquero—los pintores más clásicos que tienen la escuela nueva de los pintores actuales de España—para dar paso a las salas de José y Margarita Frau, Pedro de Valencia, Jenaro Lahuerza, y con Vila Arrufat, Muntané, Farré, Labarta, iniciar de esta manera la serie de levantinos, casi todos catalanes: Durancamps, Mompou, Humbert, Serra, Sisquella, Obiols, Carles, Villá, y en una sala aparte—como su arte mismo—Pruna.

Varias salas también de paisajistas: Serra Farnés y Pantorba, tierra adentro; Vila Puig, Puigdollas, Puig Peruchó, Porcar, Soler Jorba, y tantos, catalanes; y catalanes también Capmany, Cabinyes, los Amat, Güell, Domingo...

En un pabellón aislado, decorado por Urrutia, el bilbaíno, y alguna pintura que otra del casi ex pintor Cabanas—concomitancias vascongadas, simplemente—expone solo, como era de esperar, el singular Gustavo de Maeztu.

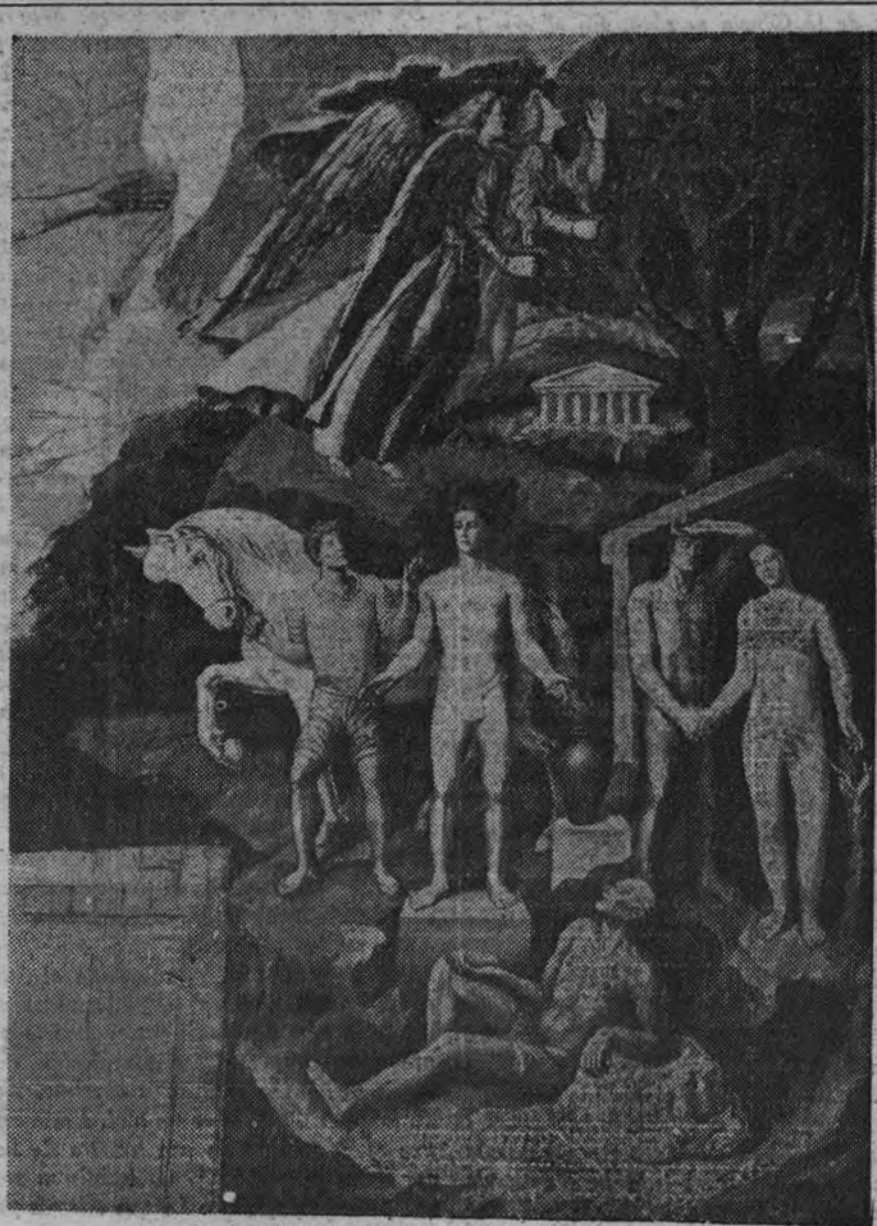
Con criterio algo arbitrario de clasificación han sido reunidas en una sala tres mujeres: Julia Minguiñón, Rosario de Velasco, Teresa Condeminas.

El vestíbulo de esta sala ha sido decorado por otra pintora, Dely Tejero, desigual corrientemente, pero que en esta ocasión ha conseguido llegar donde puede llegar sin duda alguna. También Marisa Roesset expone aquí varios cuadros, y Amparo Palacios de Escrivá.

En otras salas, las últimas, no por razones de grado ni de inferioridad, sino por razón de años y de puesto en la escala de la fama, se reúne a Molina, Lázaro, Berdejo Elipe, Eduardo Vicente, Toledo, Palencia, Bueno, Américo, Escrivá.

* * *

Los organizadores de esta Exposición difícil se detuvieron aquí por falta de local más que por falta de artistas. Les quedó el rendimiento y el descontento de alma que siempre queda en casos como estos. ¡Dejar de citar a algunos cuando se ha citado a otros!..., sin contar con los olvidados... Dedicarse, además, a la tarea, tediosa y abrumadora, un poco estéril, de citar nombres y nombres... ¡Cuánto más seductor y jugoso dedicarse a un análisis estético, a un balance de tendencias y de rumbos!... ¿Cuáles son las tendencias dominantes en la España pictórica de hoy? ¿Cuáles deben arraigar y cuáles modificarse?... Hubiera sido más grato dedicarse a esa tarea. Pero era imprecendente e imposible. En España no hay pugna entre dos o tres escuelas definidas. Se puede asegurar que no hay escuelas, como ocurre en otras partes; cada cual va por su lado y produce por su cuenta, un poco ariscamente si se quiere, de puro individualistas, y no hay filaciones ni banderas. En Cataluña sí podrían encontrarse grupos homogéneos de afines; pero fuera de allí no hay banderías, y no hay, por lo tanto, estéticas: hay casos, nada más; cada persona es un caso. Encontrar, por consiguiente, a tal multiplicidad de denominadores comunes para que en ellos se apoye la teoría, es labor compleja y larga que no puede acometerse en un artículo. Había, pues, que dedicarse a la reseña, a la Exposición de autores y a la Exposición abundante. Lo esencial de nuestra España en lo que concierne a la pintura de estos días consiste, precisamente, en la cantidad enorme de pintores bien dotados. Así como flaquean en estética, y son pocos los autores que sean hondos de concepto y de materia, todos ellos, en cambio, son pintores: les asiste el don innato y la personalidad sigue siendo vasallo y no señor.



Fragmento de pintura mural, de José Aguiar.

EL CONCEPTO DEL ARTE Y LA PINTURA ACTUAL

(Viene de la página 16.)

violentos contrastes, o Zuloaga, supeditando su original y profunda visión del color al carácter, tenían que parecer por ello como dotados de escasa sensibilidad. Hoy, pasada la polvareda de los "ismos", la sorpresa, incluso para muchos españoles, es encontrar un auténtico "renacimiento" de nuestra pintura. Ha bastado una confirmación del sentido permanente de algunos valores frente a la virtud efímera de otros, para que recobremos nuestro legado del siglo XIX y salga el arte actual del segundo plano a que había sido relegado.

No dejamos de reconocer el estado de crudeza en que se presenta el actual realismo español, la falta de concepto, el predominio escolástico de formas tenidas de arcaísmo, lo invariable de la posición objetiva y su falta de repercusión interior; así como la mínima complejidad y educación espiritual. Pero la capacidad plástica, el temperamento y la robusta naturaleza de nuestros pintores, sitúan, pese a la rutina, el arte en un nivel superior al de las demás naciones europeas. Bastan algunos nombres excepcionales, que superan con su intuición casi todos los aspectos negativos que hemos señalado, para confirmarlo.

Esta vindicación de la pintura española contemporánea, a partir de una estimación histórica de los valores, precisa ser considerada desde un nuevo concepto del arte: el que se deriva de su carácter integrador y de su misión social. El arte no puede tener —es preciso que lo anticipemos— un simple papel de instrumento, porque es en sí mismo una de las expresiones más altas del espíritu. De la función moralista y didáctica asignada al arte por el pensamiento medieval, a ser base del conocimiento en el idealismo filosófico, media una posición estética pura que parte del concepto de la belleza formal. Es preciso, no obstante, superar el formalismo con la plenitud funcional y continente.

En la actualidad subsiste la creencia, no muy difundida, de que el alcance filosófico del arte depende de su expresa alusión en el tema. Mas lo que sitúa la obra en trance de revelación plena del contenido, es la belleza de la forma, que no es ropaje, sino belleza en sí, substancia. Cualquier obra mitológica o creación que, como las de Poussin, pretenda alzar una nueva Humanidad de acuerdo con principios elevados y lógicos, precisa de una simultánea grandeza representativa, si no quiere reducirse a simple alegoría o frío y vano discurso.

Al establecer, como corrientemente se hace, un paralelo entre la obra de calidad plástica indudable y sencillo motivo, con otra de asunto ambicioso y discreta solución pictórica, para probar la indiferencia del tema, se compara, en rigor, la belleza de la forma, de un lado, y la insuficiencia pictórica, del otro. En efecto, un paisaje de Velázquez o el "Bodegón" de Zurbarán, del Museo del Prado, tienen más trascendencia estética que un cuadro religioso de Antolínez o un gran lienzo histórico de Mayno. Pero las obras de los dos grandes clásicos distan mucho de representar el momento más alto de la producción individual, el de sus cuadros históricos, sociales o místicos; sin olvidar que los prodigiosos cachivaches de Zurbarán están como las manzanas y cardos del dulce fray Juan Sánchez Cotán—pintados por manos religiosas.

Caben en la pintura las grandes cuestiones filosóficas, morales, religiosas, históricas, etc.: las inquietudes culturales y espirituales de la época. Un arte que es, lo es de su tiempo; de lo contrario, se convierte en cosa anacrónica u obra muerta. El que esta verdad artística aparezca en forma más o menos subjetiva nos parece cuestión de menor alcance. Recordemos, sin embargo, este pensamiento de Goethe: "Las grandes épocas del arte han sido épocas objetivas, y, por el contrario, en las épocas de decadencia ha predominado siempre el subjetivismo."

Existe, además, una ética del arte, ya que el artista es un ente social que no puede crear sin pensar en el mundo circundante. No renuncia el arte a su fin más alto—el de alcanzar la belleza—al ser expresión del espíritu colectivo. Los temas de nuestra Cruzada, o la representación de un orden luminoso y armónico, constituyen un contenido capaz de abrir un ancho cauce en el espíritu del artista, llevándole, en una forma nueva, a la consecución de todos los valores estéticos. Al propio tiempo, el arte deja de ser un instrumento ciego—como en el totalitarismo ruso—para tener un designio de cántico y exaltación de la nueva existencia. Fácil es imaginar, en el solo hecho de que la pintura advenga—en el amplio espacio mural—a tan noble finalidad, sus grandes posibilidades. Con esto no queda relegada la pintura de caballete. El artista conserva su individualidad en las obras menores dirigidas, como revelación íntima, a la vida familiar.

Benito RODRIGUEZ-FILLOY



"Danza española" (grabado francés).

El realismo costumbrista en la moderna escuela sevillana

(Viene de la página 4.)

na, formarán verdaderas legiones de aficionados. Pudiera creerse, por un instante, que toda España alentaba con aires andaluces, aun en las composiciones de los extranjeros más cultos: V. Hugo, Lamartine, Alfredo de Musset... Y no era sólo una moda para viajeros románticos a lo Teófilo Gautier. Madrid mismo sentíase tan andaluz como la propia Sevilla. Las corridas de toros, las funciones teatrales y los bailes de salón se llenaban de bravas evocaciones andaluzas. El atuendo de damas y caballeros reflejaban también estas evocaciones, y no era extraño, por todo ello, que el arte de la pintura adquiriera el auge debido a las cromáticas exaltaciones de la España del Sur. Sevilla y Granada, realidad viva de romance morisco en los dibujos de Dauzat o de David Robert, exaltaban los ánimos de pintores como Villamil o Elbo.

Las decoraciones de teatro eran también otro elemento de propaganda. Recuérdense las acolaciones del "Don Alvaro", del duque de Rivas, señaladas por Valbuena Prat, cuyos elementos pintorescos dan el cuadro compuesto y acabado para llevarlo al lienzo.

Propaganda—también, el conocidísimo espolio artístico de Napoleón. Famosas fueron más tarde por Andalucía las excursiones del barón Taylor; y a él se debió la formación en París del Museo de Luis Felipe, cuyo influjo en los pintores franceses de la época se anticipa en bastantes años al gusto por la pintura española de los impresionistas. Desde Inglaterra solicitaban cuadros del más viejo de los Dominguez Becquer, y la Prensa de Madrid recogía la queja de ser aquí casi desconocido en tanto que lo solicitaban del extranjero. Algunos pintores andaluces, El Panadero y Manuel Rodríguez, entre otros, pintaban sus cuadros de género en pleno neoclasicismo. Aquel gobernador de Sevilla, D. José Musso y Valiente, aristócrata lorquino, humanista y gran aficionado a la pintura, varias veces académico, propagó en las revistas madrileñas las excelencias de la escuela sevillana. Hacia 1840, casi todos los cronistas de arte seguirán celebrando a los epígonos del romanticismo medievalista, pero no dejarán de añorar las glorias de Murillo y de Velázquez. Los pintores de costumbres serán desdenados por algunos de esos críticos pedantes, pero al mismo tiempo habrán de ser ensalzados por las plumas de los españolizantes al uso, el citado Mesonero Romanos, entre otros, que acoge a Leonardo Alenza y al ubetense José Elbo, para que les ilustren sus artículos y engalenen las páginas de sus revistas. Frente a la ignorancia maliciosa de todos los partidismos, terciarán los mismos pintores en las polémicas críticas. Diversos capítulos de aquella lucha no han sido claramente desvelados aún. Alenza y Elbo sucumbirán antes del triunfo definitivo.

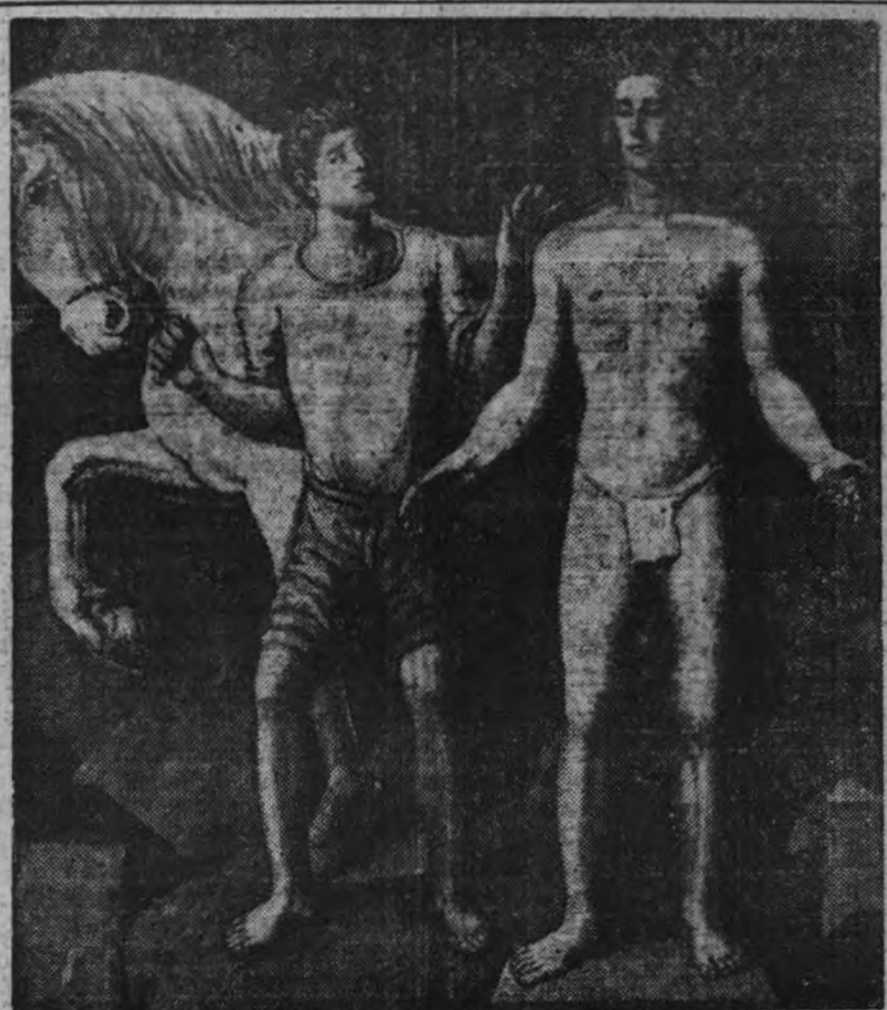
Cada nueva Exposición era motivo pa-

ra compadrazgos nuevos, llenos de sabor pintoresco. Y, no obstante, la levadura del realismo español, mantenida por los murillistas sevillanos, habría de imponerse al fin entre las fórmulas más o menos puristas, a lo Overbeck, o entre las pinceladas empalagosas a lo Paul Delaroche. Estos son ya los principios de la Pintura de Historia, propiamente dicha; y a nosotros sólo nos interesan ahora esos años pródigos en incidencias de toda índole, guerras, revoluciones, algaradas y pronunciamientos, que llenan de laboriosas iniciaciones artísticas aquellos tiempos de aprendizaje del primer romanticismo transcurrido antes de 1856, fecha de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, y en los que se destacaron tantos nombres de pintores, cuyos méritos ahora se reconocen con juicio más desapasionado y con gusto más afín a las tendencias del mejor realismo encendido por la luz y el color de la nueva escuela sevillana. A ella pertenecieron Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Bejarano, Rodríguez de Guzmán, los Dominguez Becquer (José y Joaquín, antecesores de Valeriano y Gustavo Adolfo), Fernández Cruzado, Miranda, Romero López, Rodríguez de Losada, Cabral y otros, que aguardan todavía la crítica que les restituya su verdadero papel de iniciadores.

Típico es el caso del malogrado pintor, casi desconocido ahora, José Elbo, natural de Ubeda, discípulo en Madrid del neoclásico maestro José Aparicio, y afilado, por último, en alas de su temperamento, a la Escuela de Sevilla. Las escenas populares y sus cuadros de toros acusan decididamente la gracia del realismo costumbrista a que nos referimos. En las polémicas periodísticas de aquellos tiempos D. Antonio María Esquivel, pintor famoso y crítico de arte circunstancial, para salir a la defensa de sus compañeros atacados por todos los partidismos de la época, escribe en "El Eco del Comercio", de Madrid, del lunes 25 de octubre de 1841: "Don José Elbo ha presentado varios cuadros de costumbres y figurines de toreros, tocados con mucha inteligencia, gracia y buen efecto. El que representa una venta es muy lindo; hay propiedad en las figuras, naturaleza y sencillez. Otro es un encierro en que los toros corren acosados por el mayoral y se pierden los más lejanos entre el polvo, haciendo un efecto muy verdadero; tiene mucha fuerza de claroscuro, y los toros están muy bien entendidos, como igualmente el caballo, que, aunque de mala vista, es como justamente son los que figuran en semejantes escenas. El mejor, en mi opinión, es una torada pintada con mucho calor y tan bien degradados los términos, que finge admirablemente la distancia, apareciendo muy lejos infinidad de ganado. Los toros están perfectamente dibujados por el natural y tocados con mucho vigor, resultando del total un efecto agradable y verdadero."

Sirvan estas palabras como demostración característica de nuestro jugoso realismo pictórico de siempre.

R. LAINEZ ALCALA



Aguilar: Pintura mural (fragmento).

EL CONCEPTO DEL ARTE Y LA PINTURA ACTUAL

Por BENITO RODRIGUEZ-FILLOY

El hecho de que nuestra pintura haya penitrado alejada, salvo excepciones, de las orientaciones estéticas que han seguido al movimiento impresionista, explica en parte su lenta reacción actual. Los pintores, entregados en la soledad del estudio a los problemas técnicos que se derivaban de la estética ochocentista y de las enseñanzas del impresionismo, vivían, por lo general, ajenos a toda cuestión ideológica. De ahí que la incorporación a la nueva existencia no implique para ellos la necesidad de una superación del individualismo artístico, representado en la peculiar intrascendencia de los temas.

Cuántos proceden de las formas avanzadas de la pintura consideran asimismo el desarrollo de la plástica como un proceso natural activado por la sensibilidad y el pensamiento pictóricos. En tal sentido, la representación ideal del mundo está dada de una manera circunstancial en el devenir estético. La complejidad del pensamiento que ha informado el arte de vanguardia y su carácter de expresión plena, no desaparece, sin embargo, en la continuidad exclusiva de sus aspectos puramente formales. Así vemos, que sólo en aquellos casos en que el espíritu llena estas formas de un contenido que alude de una manera más o menos simbólica en la representación a la nueva forma de vida, pierde la tendencia gran parte de su antiguo significado. Existe, pues, una posibilidad de recoger de estas formas extremas su sentido estrictamente pictórico, para transformarlas y superarlas a costa de un rico contenido vital.

Este plural y humano contenido tiene que proceder de un orden espiritual que lo determine. Por ello, consideramos unido a esta valoración substantiva de la creación —aludida ya por uno de nuestros más finos espíritus— el problema de la función social del arte. A la luz de estas dos cuestiones, los conceptos y valores cobran un nuevo sentido.

El panorama de la pintura posterior a Cézanne, tomado como contraste, se nos aparece envuelto en una intrincada maraña sofista, a cuyo enredo han contribuido en España algunos escritores. Es justo reconocer que la pintura española más universal y extremista no ha estado impregnada de pensamiento político—aunque lo revelase en cierto modo—, a la manera del activismo de cierto sector post-expresionista extranjero. Por más que represente la desolación espiritual del hombre, su aniquilamiento orgánico, aquella fuga cósmica del suprarrealismo tenía una poética limpidez que no es posible hallar en el arte esquivo y hebraico de un Max Ernst. Sólo teniendo en cuenta el dualismo que ha movido el proceso de la pintura avanzada, técnico y filosófico, es posible comprender la distancia que media entre el arte del italiano Chirico, con su post-expresionismo mediterráneo, sereno y clásico, y la pintura sensual, hostil y metálica de los Dix y Gross.

Como antítesis de una pintura integradora y vital encuéntrase la abstracción cubista. Se creía, no hace muchos años, que la carencia de contenido humano aumentaba, sin más, la pureza artística de la creación cubista, la calidad de las relaciones elementales del color y de la forma. Con un razonamiento biológico toscamente aplicado al problema del Arte, presentábase lo vital como lo perecedero. Y como lo humano se ha hecho eterno por medio de la belleza, no quedaba otro dilema que negar el pasado artístico. La asepsia no condujo a los resultados previstos. Mucha más belleza tenían las relaciones puras que podían inducirse en cualquier obra clásica, cuyo carácter realista no impedía una superación

pictórica de cuantos problemas pudieran ocurrírseles a aquellos pintores de laboratorio. El mundo de formas y colores descubierto por los pintores primitivos, tan admirados por otros grupos, no había sido extraído de la nada; era una consecuencia del espíritu religioso.

Un error de los intelectuales que aplaudieron gozosos la llegada del cubismo fue creer que se trataba de un arte exclusivamente racional. Cuando en las relaciones de planos, volúmenes y tonos se perdía toda referencia de lo corpóreo y la abstracción dejaba de ser un producto de ingenioso rompecabezas, quedaba la obra reducida a una relación armónica de los elementos. ¿Cómo era posible captar estas relaciones por medio de la razón? ¿Qué sentido podían tener estos ensayos para el intelectual o el espectador sin la intuición necesaria para percibir el alcance pictórico de tales relaciones, más claramente establecidas en la obra clásica? El racionalismo

so en solfa la pretensión de este arte individualista con el siguiente comentario a una obra de Fernando Léger: "¡La estupidez elevada al cubo! He aquí las palabras que involuntariamente nos vienen a los labios en presencia de estos pretendidos ejercicios artísticos."

En nombre de la "razón" cubista y de las tendencias posteriores, desde el subjetivismo informe hasta la objetividad del realismo mágico, la pintura española del siglo XIX fue menospreciada. Sólo se veía en ella el "pathos" romántico o el retoricismo académico. Quienes concebían la creación como pura referencia sensible, carecían de sensibilidad para apartar de la composición histórica sus aspectos sustanciales. Ante el gran cuadro de Muñoz Degraín, del Museo de Arte Moderno, importaba más la anécdota sentimental que la belleza insuperable del colorido, cercano al de Tintoretto en los detalles de las flores y las telas que rodean el ataúd. Si las

cómo conceptuar: si clásica o romántica.

Hoy podemos gozar de una obra de Schumann, de una página de Goethe o de un cuadro de Rosales o Delacroix, sin que medie identificación sentimental alguna, y con independencia de cualquier subestimación de los factores culturales de la época. Podemos reaccionar frente al espíritu romántico, y considerar el sentimiento amoroso o religioso como aspectos positivos de la obra artística.

La idea de que una ordenación clásica sólo es posible en la medida en que se la vacía de contenido sentimental, contradice el arte cristiano. En la pintura romántica española y alemana este contenido no conduce, según la creencia al uso, a lo informe y disperso; antes bien, se limita con rigor en una forma neoclásica, salvo en los casos de influencia goyesca o del abandono—en Alemania—del ideal griego. Por lo demás, en la música germana puede verse claramente cómo la antítesis entre lo clásico y lo romántico carece de verdadero rigor estético, aunque siga manteniéndose por comodidad histórica. El sentimiento que nos comunica una sonata de Beethoven, sujeto a una forma acabada, equivale al goce realista experimentado ante una obra de Velázquez; más allá se halla la belleza musical y pictórica.

Dentro de su completa subordinación al concepto, nos parece el sentimiento un valor más en la finalidad integradora del arte, sin que ello suponga ochocentismo, de la misma manera que el auge actual del arte religioso no significa un retorno a lo medieval.

La pintura contemporánea ha valorado en primer término, frente a la proyección sentimental del siglo XIX, la sensibilidad artística, entendida, no solamente en su aspecto pictórico, sino de una manera general. En España, siguiendo una corriente universal de procedencia francesa, se concedía, por algunos, un valor primordial al carácter poético de la creación. Cualquier pintor de corto vuelo, con tal de eludir finalmente a determinados estados de espíritu, podía gozar de más estimación que Sorolla. Por el contrario, la obra que no mostrase cierto desenfoque subjetivo parecía una torpe transposición de lo real. Esta deformación sensible del objeto, desde las más diversas posiciones, suponía al mismo tiempo, y como consecuencia de la educación estética, una referencia posible de la intuición musical, poética e intelectual del artista. En el orden pictórico, la gracia del estilo, el matiz y la sugestión de la forma depurada, antepóníanse a la plenitud de valores, completamente innecesaria en la concepción intimista.

Pero, aparte de considerar el amplio horizonte abierto a la pintura con la superación del concepto realista, no puede limitarse la idea de sensibilidad a la expresión de un contenido extrapictórico, o a la calidad sensible que correspondía a una determinada forma plástica, por universal que ésta sea. Ser un verdadero colorista, por ejemplo, era equivalente a limitar en algunos casos la paleta a la escala cianica, moverse en la zona neutra de los grises o apurar la armonía y el esquematismo. De esta forma, la sensibilidad para el color—y esto indica uno de sus posibles aspectos—se confundía con el término de fineza a que puede ser ésta conducida, o con determinada gracia selectiva. Pintores como Sorolla, cuya sensibilidad descubre los más extraños y ricos matices en su mundo sombrío sin atenerse a ningún principio armónico; Sorolla, con su paleta bañada por auras mediterráneas, con sus azules y rosas trasapados de luz en medio de los más

(Continúa en la página 15.)



"Bordadoras de flechas", de Julia Mingullón.

de esta pintura, que no tenía otra lógica que el capricho, se equiparaba a verdad artística. Pero más racional resultaba deducir un sistema coherente de formas en el mundo circundante, como lo habían hecho los griegos. De aquel intento, estimable como reacción frente a la disolución impresionista, que había descubierto los últimos secretos de la luz y del color, ha quedado un principio constructivo extraído de las formas vivas—no sólo de la mente, como se pretendía—, aprovechable para una concepción más compleja: la obra de asunto.

Los pintores cubistas, que abandonaron a sus seguidores evolucionando hacia lo concreto, obtenían de las grandes obras los valores "puros", que luego presentaban estilizados y con un marchamo de originalidad: a esto se llamaba vuelta a Rafael o a Ingres. Como no se trataba de un juego desinteresado, el cubismo se alzó iconoclasta y con veleidades revolucionarias, frente al pasado; quiso ser un arte para la colectividad. Plejanov, a quien sólo preocupaba el arte como instrumento político, pu-

dificultades que presentaba este tipo de concepciones ponía en muchos casos de relieve la indigencia realizadora, es indudable que el mero hecho de abordar un tema de esta naturaleza suponía un mínimo de facultades y de esfuerzo. Más cómodo resulta, claro está, recluirse en un esquematismo poético y expresivo que deje al descubierto, con la emoción, un corto aliento creador. Cuanto ha ganado la pintura moderna en finura y sutileza, lo ha perdido en grandeza y potencia realizadora.

El sentimiento, como substancia o elemento nuclear de la creación, ha desaparecido del arte racionalista contemporáneo. Se le oponía, y sigue oponiendo, sin fundamento, la sensibilidad para lo formal, considerándolo al mismo tiempo un producto romántico y desintegrador. Si lo característico del Romanticismo ha sido el predominio del sentimiento en la obra de arte, es ello una circunstancia que no ha impedido el logro de la belleza; incluso ha perdido, una vez realizada la obra, su carácter señero, dejando paso a una forma que, por su libro y grandeza, ya no se sabe