Año I. Número 7
1 de octubre de 1945
Redacción: Velázquez, 57
Teléfonos: 55774 y 61190
Apartado Correos n.º 12.358
MADRID
Número suelto: 1,50 ptas.
Suscripción anual: 33 ptas.
Sale los 1 y 15 de cada mes

# CARTEL de las artes

26 NOV. 1975 BIBLIOTECA NACIONAL SECCION DE REVISTAS

EN ESTE NUMERO:

UNA VISITA A SEGRELLES EN SU RETIRO DE ALBAÍDA, por Adolfo de Azcárraga.

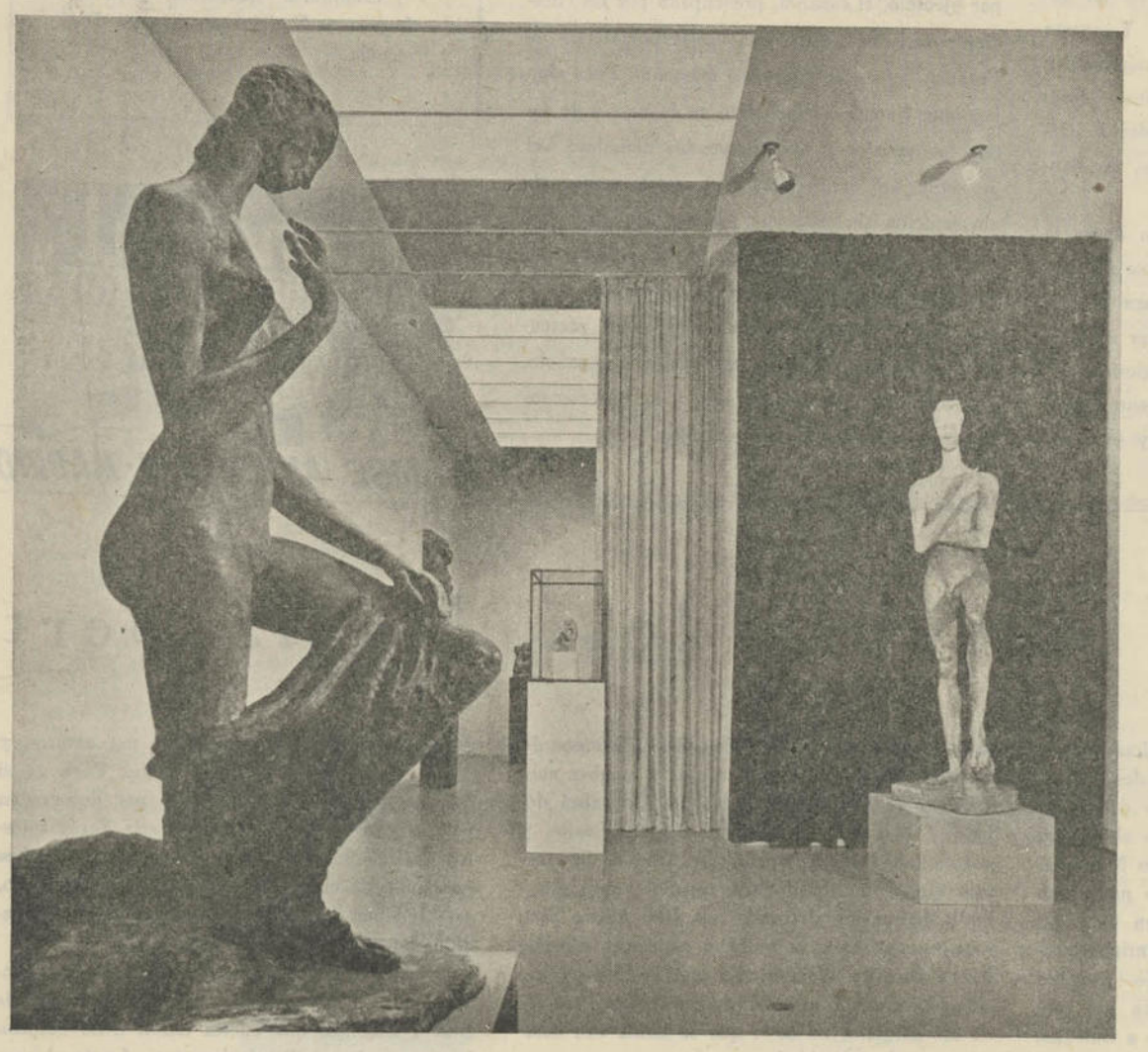
SOBRE EL PAISAJE, por Rainer María Rilke.

ROBINSON EN SU ISLA, por Martín Mago.

ALFREDO BIGATTI, por Julio E. Payro.

## LA ESCULTURA Y LOS MUSEOS EN LOS ESTADOS UNIDOS

Por JUAN F. SALVADOR



*Una de las modernísimas salas del Museo de Arte Moderno, de Nueva York. En primer plano, «Mujer arrodillada», obra maestra de Lehmbruck.*

Los Estados Unidos poseen un notable legado escultórico del pasado en la obra de artistas como Augusto St. Gaudens, Daniel Chester French, Gutzon Borglum, Frederick W. Mac Monnies, George Grey Barnard y otros. Las tendencias artísticas contemporáneas están representadas en la escultura por las pesadas figuras de obreros creadas por los realistas y por las confusas de los abstraccionistas. Las controversias a que han dado lugar los ensayos de nuevos estilos han prestado mayor estímulo al afán de superación de la herencia clásica.

Prototipo de la escultura contemporánea es la obra de Chaim Gross, Concetta Scaravaglione, Paul Manship y William Zorach. Carl Milles, escultor nacido en Suecia, que pertenece actualmente al Instituto Canbrook, enclavado cerca de Detroit, está trabajando fructíferamente en su país de adopción, y recientemente se le concedió el premio anual de la Academia Nacional de Arte y Literatura. Sus fuentes, bajorrelieves y estatuas constituyen una valiosa contribución al arte norteamericano y se encuentran en diferentes puntos del país, así como también en los jardines del Instituto, donde su acertada disposición contribuye a su mayor lucimiento.

En los parques y edificios públicos de los Estados Unidos se encuentran numerosos ejemplos de la labor de los escultores nacionales, y se están llevando a cabo grandes proyectos, tales como el que se propone esculpir un renombrado artista en la materia.

En 1941 se abrió en Wáshington el Museo Nacional. La colección artística del difunto Andrés Mellón, ex secretario de Hacienda, legada a la nación en 1937, comprende 126 cuadros y 26 obras escultóricas, algunas de ellas de renombre mundial. Forman parte de la colección Mellón un autorretrato de Rembrandt, la «Anunciación», de Jan Van Eyck; la «Venus del Espejo», del Tiziano; la «Adoración de los Reyes Magos», de Botticelli, y la «Madona Blanca», de Rafael. Recientemente se le agregó la colección de Joseph Widener, integrada por lienzos de antiguos maestros.

El Museo Artístico de Corcoran, en Wáshington, está especialmente dedicado a los artistas norteamericanos, y en él figura igualmente una importantísima colección de obras escultóricas originales en mármol y bronce, al igual que reproducciones de esculturas de la antigüedad y del Renacimiento.

Además del Museo Nacional existen también en los Estados Unidos el Museo Artístico Metropolitano, monumental edificio situado en la Quinta Avenida de Nueva York, y el Instituto Artístico de Chicago. En las colecciones del Museo neoyorquino están representados cinco mil años, pudiéndose admirar allí el arte de Egipto, Babilonia, Asiria, Grecia, Roma, Oriente, Europa y los Estados Unidos.

Los lienzos más famosos del Metropolitano son «La Madona y el Niño», de Rafael; «Venus» y «El tocador de laud», del Tiziano; una colección de cuadros de Rembrandt y otra de pintores franceses del siglo XIX. Se celebran con frecuencia exposiciones de reproducciones fotográficas, organizadas para divulgar aspectos interesantes de las numerosas adquisiciones del Museo. El primitivo Museo ha sido ampliado diez veces, la última de ellas en 1924, para instalar la sección de artistas norteamericanos, en la cual se puede seguir la evolución de la pintura y de las demás manifestaciones artísticas en Norteamérica desde 1640 a 1830, en 41 salas y habitaciones construídas y amuebladas según se encuentran en edificios históricos.

Dominando el río Hudson, en los alrededores de Nueva York, se encuentran los Claustros, filial del Museo Metropolitano, consagrado al arte medieval. Se trata de un convento de estilo románico, que contiene varios claustros medievales traídos de Europa y los famosos tapices góticos que representan la caza del unicornio.

### *EL MUSEO DE ARTE MODERNO*

El Museo de Arte Moderno, fundado en 1929, como ensayo, por un grupo de artistas que opinaban que el vigoroso arte moderno debía formar parte de la vida cultural nacional, es famoso en el mundo entero como centro importante de arte original y siempre renovado. Situado en Nueva York, está consagrado a las modernas manifestaciones de pinturas, escultura, arquitectura, artes gráficas, dibujo industrial, fotografía y cinematografía. En su primera década de existencia presentó más de cien exposiciones, visitadas por más de millón y medio de personas. Sus exposiciones ambulantes han llevado el arte moderno a muchas localidades en toda la extensión de la nación. Su biblioteca cinematográfica, única en el mundo, tiene una colección completa de las primeras películas norteamericanas, así como también copias de las producidas en Inglaterra, Rusia, Suecia y otros países europeos. Sólo durante un año proyectaron 118 instituciones docentes las primeras películas norteamericanas y extranjeras ante 300.000 personas.

Otros notables museos públicos son el Museo de Bellas Artes de Boston, el Museo Artístico de Nelson, en Kansas City; el Museo Artístico Municipal de San Luis, el Museo Artístico de Filadelfia, el Museo Artístico de Cleveland, el Instituto Artístico de Detroit, la Colección Huntington, de California y el Museo Artístico de Toledo (Ohío).

Los museos públicos han sido enriquecidos de cuando en cuando mediante la donación de colecciones particulares. Buen número de norteamericanos amantes del arte han reunido notables colecciones propias, que el público puede visitar en días fijos.

Entre los numerosos especializados en el arte y la vida de los aborígenes americanos figuran el Museo del Indio Norteamericano, en Nueva York; el Museo de Arte Nevajo, en Nuevo Méjico, y el Museo Artístico de Denver, en Colorado. El arte del indio norteamericano entró a formar parte del Museo de Arte Moderno en la primavera de 1942. En 1941 presentó el Museo de Broonklyn una sensacional exposición de arte copto. El Museo de Historia Natural de Chicago es célebre por sus secciones de botánica y de razas humanas. Una colección de esculturas de Malvina Hoffman ha recorrido gran parte de los Estados Unidos en los dos años últimos, así como también 38 cuadros del Museo del Louvre, del Museo Nacional Británico y del Museo Rijks, de Amsterdam, todos los cuales fueron llevados a América para la Exposición Mundial de Nueva York.

### *FRECUENTACION DE MUSEOS*

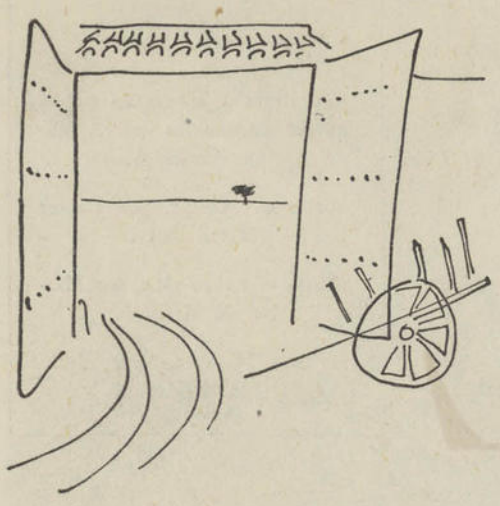
El público norteamericano sabe apreciar sus museos artísticos, que son visitados anualmente por más de cincuenta millones de personas. La mayoría de ellos realizan investigaciones, publican revistas y dan conferencias relacionadas con los tesoros artísticos que encierran. Los niños de las escuelas nacionales suelen tener entrada gratuita, y en el caso de cobrarse la entrada, los precios son muy reducidos.

Entre los frescos más sobresalientes figuran los de Edward Rowan y H. V. Poor, en el edificio del Departamento de Justicia, en Wáshington y en la Universidad del Estado de Pennsylvania; los de William Gropper, en el edificio del Departamento del Interior, en Wáshington; los de Howard Cook, en el edificio del Gobierno de San Antonio, en Tejas; los de Ezra Winter, en la Biblioteca del Congreso, inspirados en citas de las obras de Tomás Jefferson, y los de José María Sert, en el Centro Rockefeller, de Nueva York.

Los frescos tienen cada día mayor aceptación en los Estados Unidos como manifestación artística que cuadra perfectamente en la arquitectura maciza y en los grandes salones de los edificios monumentales de la nación.

## MADRID VISTO POR EDUARDO VICENTE

Biblioteca Nacional de España



# El mundo de las anécdotas y de las frases

*HUMOR NEGRO*

*Emmanuel Bove, que acaba de morir a los cuarenta y siete años de edad, con motivo de un fuerte ataque de paludismo, debía a su origen eslavo un sentimiento profundamente melancólico. Estaba persuadido de que el hombre es incapaz de modificar su destino, a tal extremo, que en uno de los personajes novelescos que Bove más se reconocía era en el Salavin de Georges Duhamel:*

*—Nunca sabré qué le he hecho a la vida—solía decir—; pero ella me ha tratado corrientemente con un humor atroz.*

*Para no desmentir su afirmación, un diario anunció la desaparición de Emmanuel Bove en la sección dedicada a las bodas.*

*PESIMISMO*

*Frecuentemente se decía de Bove que era un pesimista. Quizás su pesimismo era un pesimismo muy particular. Lo cierto es que un día sus amigos le hicieron definir el pesimismo sencillamente. Y él afirmó:*

*—Un pesimista no es más que un individuo que vive rodeado de optimistas.*

*EL SECRETO DE VALÉRY*

*Uno de sus más grandes era el de dormir poco. Paul Valéry disfrutaba escasamente del descanso. No teniendo en cuenta la hora a que se acostaba, a las cinco de la mañana—en invierno y en verano—estaba en pie. A las nueve, cuando tantos escritores comienzan su trabajo, concluía el suyo, atendiendo por este procedimiento múltiples compromisos sociales contraídos por lo notable de su personalidad. A un escritor amigo, que le manifestaba su necesidad de dormir, por lo menos, ocho horas, le criticó una vez, diciéndole:*

*—¡Usted debe ser un millonario de sueños!*

*MUSICA*

*Después de almorzar juntos por primera vez el Presidente Truman y el mariscal Stalin, éste rogó a la personalidad más destacada de los Estados Unidos que interpretase al piano una composición cualquiera. Sabido es que Mr. Truman es un pianista de excepción. En aquella circunstancia, interpretó a Beethoven, a Mozart, algunas páginas de Moussorgsky y notablemente* Una noche en el Monte Pelado. *Comentando Stalin:*

*—¡En estos momentos, miles de periodistas escribirán por esos mundos que usted y yo nos estamos tirando de los pelos!*

*TITULO*

*Maurice de Waleffe va a publicar sus recuerdos con este título:* Cuarenta años de vida parisina.

*—¡Buen título!—le dice un amigo.*

*—Es verdad. Pero aún conozco uno mejor, que guardo para más tarde.*

*—¿Cuál?*

—Ochenta años de vida parisina.

*LA VERDADERA ESTRATEGIA*

*Un joven escritor requiere de una celebridad literaria noticias sobre la difícil estrategia que se necesita para* llegar. *Y el hombre afamado sugiere:*

*—¿El mejor medio? Hoy como ayer, talento, y pare usted de contar...*

*MEMORIAS*

*Completamente repuesto de la enfermedad que no le ha permitido tomar parte en la votación del «Premio Gouncourt», Lucien Descaves se encuentra en París por pocos días.*

*El presidente de los Diez da los últimos toques al manuscrito de sus* Memorias, *redactadas entre 1940 y 1944. No le falta más que el título, después de ensayar más de una veintena...*

*—Me he decido—afirma—por el más simple:* Memorias. *Ha servido a muchos, es verdad; pero para mí es totalmente nuevo.*

CELULOIDE RANCIO

# Un catálogo colectivo de 1920

La casualidad puso en nuestras manos el catálogo correspondiente al Primer Salón de Otoño, celebrado en Madrid en 1920. Nuestro gusto presente, que ve con tanta complacencia el «Retrato de Palmaroli», de Emilio Sala, con que se inaugura su parte fotográfica, no se explica sin embargo, a pesar de los pesares, lo que va de ayer a hoy. José Gutiérrez Solana incluye en él su famoso «Tertulia del café de Pombo». Cierto maestro valenciano, bien amado por los modelos capitalistas, figura con un *panneau* de esencia modernista y pastichismo a lo Tiziano, que mueve a la meditación. La escultura meticulosa, blanducha y tipicoide, yergue la silueta de un garrochista fofo, para que nadie diga. Y aparte «mis modelos» pornográficas y un tríptico de Pura Vázquez, titulado «Carrera nacional», como para quitar las penas, fulgura con evidencia digna de mejor causa «La plana mayor», de Exoristo Salmerón. ¡Oh!...

No es nuestro deseo la burla, sino llevar la contraria al dicho y convencernos de que fué mucho peor el tiempo pasado, que separa el presente de aquella gran manera de hacer de Emilio Sala, por ejemplo. Hay nombres gloriosos, al lado de mucho «fiambre»—en permanente estado de fiambrez hasta nuestro tiempo—, y se apuntan destinos, que en nuestro momento alcanzaron plenitud. A nosotros nos parece que este tiempo, mirado desde aquí con curiosidad, es el puente sobre el que el Mundo discutió los problemas plásticos, de una manera viva, inteligente, apasionada. Y que muy pocos de los que figuran en este catálogo colectivo, colmado de un sabor especialísimo, se alistaron en las filas de los que no viven obcecados desde entonces con los problemas de la escueta, exuberante o virtuosista representación.

Pensamos que muchos de los que figuran en este catálogo tienen la culpa de que, desde Goya, por ejemplo, el español, preocupado por las cuestiones artísticas, diese una vuelta por tierras de Francia, hasta llegar nuestro momento. Pues algo hay que fijar indeleblemente en la mente de todos los artistas y los aficionados actuales: «el realista», «el manierista», «el artesano manual» sin espíritu, sin contraste, sin ese vaho personal que garantiza la obra de arte, son precisamente los culpables del desvío de tantos hombres jóvenes, y de ninguna manera, como ellos pretenden, los continuadores de esa tradición española, que cuenta con un romanticismo y un post-romanticismo, muy difíciles de continuar.

## Bolsa de cuadros

En Serrano, 104 duplicado, Madrid, teléfono 58306, existe un *trovador,* de 24 × 38.

Un Lucas, año 1898, «Figura de trovador», de 24 × 38.

Un Salces, «Paisaje», de 40 × 50.

* * *

Dos Emilio Sala pequeños se encuentran a la venta. Razón, en la Dirección de CARTEL DE LAS ARTES.

* * *

Retratos a plazos. Diferentes pintores contemporáneos. Entenderse con el encargado de la «Bolsa de artistas», en nuestra Dirección.

* * *

Compraría acuarelas pintores franceses. Noticias en nuestra Dirección.

# De Juan March a José María Sert

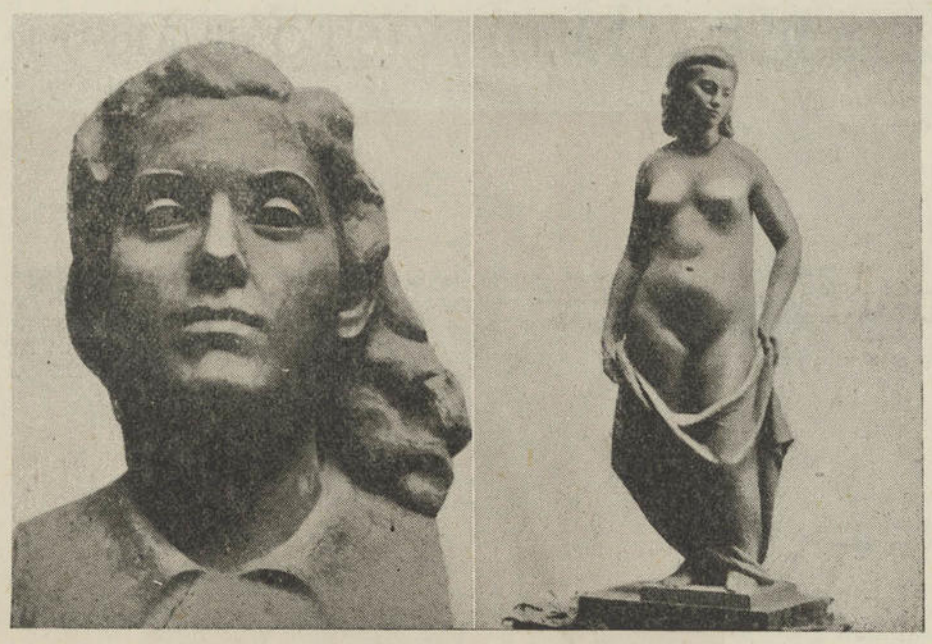
Ustedes y nosotros, no somos «destacables» cuando montamos nuestra casa. Ustedes y nosotros, aunque compongamos el título de un libro interesante de Waldo Frank, nos aburrimos realmente en este menester. Pero Juan March se divierte. El conocido financiero, que menos en hacer crítica de arte, ha pensado en todo, no quiere vivir por más tiempo en su antigua residencia, y se ha organizado un tinglado—frase de gran uso en la terminología política del momento—de los de verdad. Ha llamado a Zuloaga, nuestro «desinteresado» y genial pintor. Ha sembrado por su palacio 45 cuartos de baño. Y por si fuera poco, ha conseguido llenar un salón «de los más grandes»—como creo que dicen los palmesanos—con pintura del ínclito, purpurinesco y renombrado José María Sert.

Sin darse cuenta, el conocido financiero ha encontrado el destino supremo de la pintura sertiana. Este árbitro del colosalismo, defensor de la fisiología expresiva a ultranza, y hombre *enemigo de la propaganda* si los hay, le habrá dejado a don Juan March un cuarto «majo» y «apañado», como se diría por Aragón. Suponemos que el multimillonario español habrá elegido la habitación decorada por José María Sert, para escuchar por la radio, o en discos especiales, a Ricardo Wágner. Ya que la pintura tremenda, grandota, excesiva y hermana un poco fea de las gárgolas, no es lo que se llama «un edredón para la intimidad».

Los músculos de Sert, por otro lado, dialogarán en la noche con la bizarría expresiva de las tareas zuloaguescas. José María Sert, creador de gigantes manresanos y sabadellescos, tendrá sus más y sus menos con el mundo acarbonado y aceitoso del vasco excepcional. Es posible que la cosa no llegue a las manos, porque la pintura no tiene las mismas virtudes de sus autores, y porque Juan March está por medio. Pero, ¿y si éste no pudiese dormir? ¿Y si por decorar su palacio con Zuloagas y José María Serts, nuestro desconocido millonario se pasase las noches paseando, de cuarto de baño en cuarto de baño, excitado por dos de los colosalismos más desmedidos de nuestra vida artística impar?

La cosa ya no tiene remedio. El que algo quiere, algo le cuesta, y una pintura como la de Sert y Zuloaga, que cuesta tanto, tiene derecho hasta a molestar. Particularmente, frente al caso Sert, que es el que en realidad provocó estas líneas, nuestro supremo burgués debe cargar con el ápice de la pintura burguesa. ¡Que alguna ventaja habíamos de tener todos aquellos que casi pertenecemos a la destrozada cofradía de «los pobres de pedir»...

ESCULTURA NUEVA



*Dos de las obras más recientes del joven escultor murciano Juan González Moreno.*

## El problema del flúido en las exposiciones madrileñas

*La vida artística, multiplicando el ritmo creciente que había alcanzado en los dos cursos anteriores, «iba» a continuar sus tareas. Un problema insuperable al parecer, nos referimos al del suministro de flúido eléctrico, hace que las galerías de exposiciones retrasen lógicamente sus funciones naturales, como se puede comprender.* CARTEL DE LAS ARTES, *creado para cantar todo lo positivo del arte español, se considera en la obligación de advertir el peligro del colapso que por el problema del flúido amenaza a la vida artística en general. Y pregunta, ansioso de soluciones, a quien corresponda: ¿No hay posibilidad de evitar una indudable catástrofe? ¿No habría manera, si se tiene en cuenta el precedente de otros sectores, de arbitrar un procedimiento que remediase esta situación?*

Biblioteca Nacional de España

TEXTOS

# Los papeles de Angel Sánchez Rivero

Existe una actitud malograda en la crítica de arte española a la que CARTEL DE LAS ARTES quiere hoy dedicar un sentido homenaje. Esta actitud, sin precedentes desde nuestro punto de vista, es la de Angel Sánchez Rivero, malogrado escritor impar. Benjamín Jarnés poseía los cuadernos en que, a manera de diario, Angel Sánchez Rivero había logrado páginas y pensamientos magníficos alrededor de los problemas de la creación en general, cedidos por su mujer, hoy fuera de España. ¿Podremos en alguna ocasión celebrar el reencuentro y publicación de notas críticas tan importantes? Insertemos para recuerdo de amigos y lección de quienes desconozcan el sentido de crítica artística tan inteligente algunas de aquéllas.

*La vida de Mengs coincide con la época en que la estética se ha constituído como actividad filosófica e independiente. La invención del nombre por Baumgarten es la señal de esta sustantividad y el punto de partida para una más delimitada investigación. La filosofía antigua conocía la metafísica, la lógica y la ética. Aristóteles había estudiado la retórica y la poética. Desde fines del siglo XVIII la filosofía se ha constituído en forma trinitaria: lógica, ética, estética. Mengs es, además, contemporáneo de Winkelmann, el primero que ha dedicado una atención sostenida al problema del arte en general y que haya intentado comprender sistemáticamente la historia del arte antiguo. Mengs fué en parte un inspirador de Winkelmann. Canova y David son una consecuencia. Es asombrosa la indiferencia total de Goya por todas estas preocupaciones, que eran características de la vida intelectual de su tiempo. Goya fué el primero en darse cuenta de que el europeísmo estaba en crisis. El estado de espíritu de Mengs y sus continuadores era francamente pesimista con respecto a sus contemporáneos. Siempre se refiere a ellos con desdén. El neoclasicismo es la conciencia de un agotamiento. Esta conciencia es lo que explica más tarde el romanticismo. Era preciso abrir un camino nuevo. La indiferencia de Goya por el neoclasicismo es una anticipación del romanticismo. La estética nace en Alemania, y en Alemania nace también el romanticismo. El alemán ve como cosa externa el florecimiento artístico mediterráneo. Tiene que explicárselo. Es para él una cuestión intelectual, puesto que no lo vive íntimamente. La estética es una invención del germanismo, como después lo es la filosofía idealista. En el fondo es que Alemania principia a manifestar los efectos de la ruptura protestante.*

* * *

*Nuestra imagen de las cosas tiene dos interpretaciones posibles, según acentuemos lo que tiene de nuestra o lo que tiene de las cosas. La propensión hacia una u otra interpretación decide el estilo de una época.*

*Tal vez la fuerza más rica de la conciencia contemporánea sea una cierta sensibilidad para lo precario, sintiéndolo como tal, sin aspiración a la persistencia.*

* * *

*La originalidad puede ser en dos sentidos: en el sentido de la superficie y en el de la profundidad.*

*Se es original en el sentido de lo superficial cuando se descubre o inventa un objeto o tema desconocido anteriormente.*

*Se es original en un sentido de profundidad cuando recogiendo un tema u objeto conocido se le destaca más enérgicamente o se imprime en él un modo personal inconfundible. En nuestro tiempo se tiene el prurito de la originalidad en superficie. La* novedad *ha pasado a ser una monomanía de nuestra época. Hoy basta que una cosa se presente como nueva para creerse con títulos al reconocimiento general. En este sentido de la novedad en superficie es el* Nihil novum *del Eclesiastes.*

* * *

*En las grandes épocas creadoras no se ha tenido inconveniente en recoger los temas tradicionales y continuar su elaboración. Así se ha llegado a la verdadera originalidad profunda.*

* * *

*Las estatuas griegas viven en el ensueño de su idealidad.*

* * *

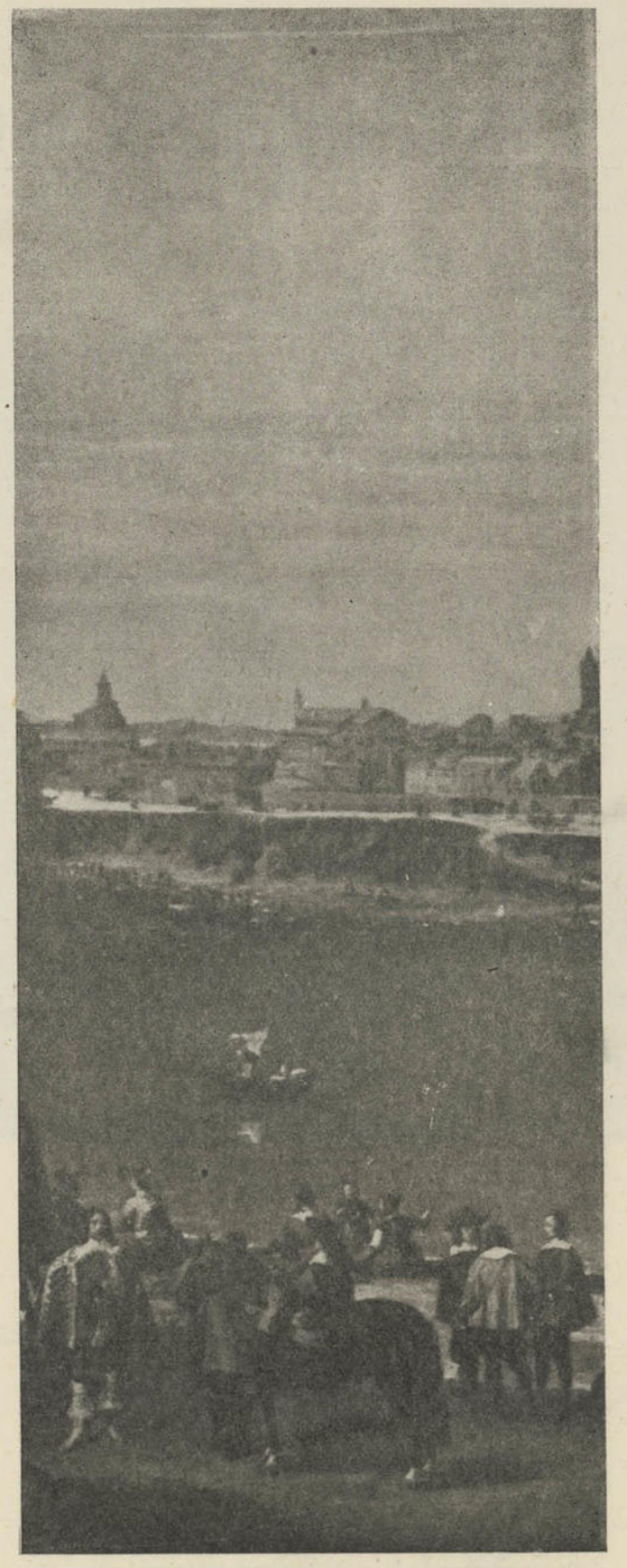
*Todo arte verdaderamente delicado envuelve sus objetos en esa atmósfera de ensueño, que es como su esencia definitiva. La obra de arte debe darnos la sensación de una distancia infranqueable. Es el otro mundo, el otro que lo real.*

* * *

*La originalidad artística no puede nacer más que sobre un terreno de pronunciada diferenciación individual. Hay quien se afana por encontrar formas desusadas, pensamientos peregrinos, combinaciones sorprendentes. Pero todo este esfuerzo resulta vano. La más abundante vena literaria, el don de la palabra, la facilidad imaginativa o ideológica apenas bastan para producir una obra brillante. Para que la obra sea original es imprescindible que el autor sea íntimamente distinto. No faltan en la Historia casos en que ricas dotes literarias han sido incapaces para producir la obra verdaderamente genial. Y no lo han podido producir porque faltaba a sus autores originalidad íntima. Originalidad, no en el sentido de dar a la luz cosas nuevas, sino en el de ser ellos un origen, un punto de partida: de ser ellos. Cuando existe esta originalidad, actos, gestos, palabras, brotan con un matiz inconfundible; artista u hombre de acción, poeta o capitán de su industria, su obra será la expresión irresistible e involuntaria de idiosincrasia incoercible.*

* * *

*Velázquez, frente a toda la pintura de su tiempo, se coloca de nuevo en la tradición veneciana. Viene de Venecia, pero inventa un arte nuevo. Velázquez renuncia a los valores predominantemente decorativos de la pintura veneciana para entrar en el camino de los experimentos ópticos. El color es bello en Velázquez, pero con belleza muy diferente de la veneciana. Es una belleza sin sensualidad, casi cerebral; el color en Velázquez es también una cosa intelectual, con una especie de sensualidad intelectual, de sensualidad formal, puesto que el color en Velázquez no es meramente caricia de retina, sino construcción en el espacio. En resumen: el color en Velázquez es una forma, no una materia como en los venecianos. En realidad da una vuelta al concepto veneciano de la pintura. Pero su gran acierto consiste en comprender que el único camino para la pintura estaba en la prosecución de Venecia. El color como forma. La conciencia de este principio es lo que iba a dar impulso a toda la pintura contemporánea: los impresionistas, Cezanne.*



*Velázquez y Mazo: «Vista de Zaragoza» (fragmento).*

## *Marimorena*

Se cuenta que «El Gallo», con bastante más gracia que nuestro «entrañable» amigo «El Silencioso» (muy nutrido de fuentes granadinas y malagueñas), asistía a una comida en homenaje de la conocida danzarina «Tórtola Valencia». Se cuenta igualmente que «Tórtola», por no perder la costumbre, se presentó con túnicas, colgantes, decorativos pingajos y muchas otras zarandajas, en su homenaje andaluz. Cuando conoció a Rafael, le saludó sonriente, diciéndole, con sencillez agradable:

—¡Buenas noches, admirado amigo!

A lo que Rafael respondió, repasando el atuendo de la danzarina:

—¿Buenas noches?... ¡Habrá usted querido decir *dominus vobiscum*!...

* * *

Un conocido escritor español, en el trance de poner «alguna cosita» en el álbum de una muchacha, escribió:

«Te dirán que no juegues con fuego. Tú pregunta: ¿Y con qué he de jugar?»

* * *

Cuando se sigue una magnífica conducta, es muy difícil transigir con los plásticos amigos del director del periódico, donde se ejerce magistralmente la crítica. ¿No?...

* * *

Rostand dijo un día a Jules Renard:

—Lo importante es escribir obras maestras, desdeñando la gloria.

A lo que Renard respondió:

—Comprendo perfectamente. Es lo mismo que ganar mucho dinero para vivir pobre.

# ROBINSON EN SU ISLA

POR MARTIN MAGO

DON PRUDENTE

Tántalo amigo: He copiado en este papel unas palabras de Jean Cocteau sobre pintura, y se las digo en francés para mayor comprensión: *La peinture n'a du res rien de tragique. Elle comporte la tristese douce de ceux qui saven que l'alphabet humain offré un nombre reduit de combinaisons.*

TÁNTALO

¡Soberbio! El escritor gabacho habla acaso de cierta pintura gabacha hecha de sutilezas espirituales, de alusiones irónicas que cierta corriente española no nos deja concordar con ella.

DON PRUDENTE

¿Cree usted también que los españoles carecemos de flexibilidad?

TÁNTALO

Creo en nuestra reciedumbre, en nuestra originalidad. Sé que existe el sabor a tierra local en el arte, pero también creo que cuando Cocteau dice que «la pintura no tiene nada de trágica y sí solamente la tristeza dulce de los que saben que el alma humana ofrece un reducido número de combinaciones», no puede referirse al sentir del alemán Grünewald, del inglés Turner, del italiano Buonarroti, del español Goya, porque pierde justeza su apreciación.

DON PRUDENTE

Pues a mí me parece muy bien que se haga una pintura española en España; en Francia, francesa, y alemana en Alemania.

TÁNTALO

Pero, querido, eso se produce de un modo natural; lo da la luz, el color de la tierra y hasta el clima: el sol y la niebla. Lo que no nos parece tan natural es que diga un francés: «Quien no pinte como Poussin o Chardin no es pintor de Francia.» Que afirme un alemán: «Nuestra pintura no puede apartarse de Durero ni de Altdorf si quiere ser alemana.» Cuando se habla de Velázquez en el mundo del arte no se habla de su valor local, sino por su influencia universal.

DON PRUDENTE

¡Eso es otra cosa! Yo creo que la pintura velazqueña es la mejor del mundo.

TÁNTALO

La pintura de Velázquez es tan buena como las mejores de los flamencos, de los germanos, de los galos, de los italianos y de los demás pintores españoles. Ya dijimos que la pintura se mejora con las influencias de unas en otras, y opino que el árbol de la pintura, sin injertos, nació y creció solamente con el primer nombre.

(Pasa a la pág. 6).

Biblioteca Nacional de España

POR LOS ESTUDIOS

# UNA VISITA A SEGRELLES EN SU RETIRO DE ALBAIDA

He hecho el viaje a este pueblo con el único fin de visitar a José Segrelles; me acompaña un antiguo amigo del artista, que se ha ofrecido amablemente a servirme de introductor.

Antes de visitarle, mi acompañante, que hace años estuvo cierto tiempo en Albaida, me presenta alguna gente del pueblo. Yo procuro sonsacarles qué piensan de Segrelles.

—¡Ah! ¿Vienen usted a visitar al Pintor?—para todos ellos, Segrelles es, por antonomasia, *el Pintor*—. Se le ve muy poco por la calle; hace una vida muy retirada... Ya comprenderán; después de su desgracia...

Se refieren a la viudez del artista, sobrevenida hace poco más de tres años, tras una corta vida matrimonial.

—Y aquí, en el pueblo, ¿se le quiere al Pintor?—pregunto.

La contestación es unánime: el *tío Toni*, el *Moreno*, la simpática *Remediets*, todos me han dicho lo mismo:

—Sí, señor; mucho. Además de ser un gran artista—esto lo dicen con el natural orgullo del paisanaje—, es muy buena persona.

Y luego me cuentan algunos de sus rasgos filantrópicos: la creación, con fondos propios, de una biblioteca gratuita para el pueblo, la cooperación personal que él presta, con iniciativas y proyectos, a las mejoras y reformas de la población; que en su casa se sigue poniendo un plato a la mesa para la «dulce ausente», y que el contenido de dicho plato se entrega después al pobre de turno...

Pasamos frente al bello alcázar marquesal, con sus tres imponentes torres en batería, y por la calleja contigua, bajo un arco de piedra, salimos a una plaza rotulada con el nombre del artista. En una esquina de esta plaza se halla la casa de Segrelles, cuya construcción ha dirigido él mismo y cuyo decorado y moblaje está a punto de concluir.

Esta casa—por dentro, un pequeño palacio—es objeto en el pueblo de comentarios encomiásticos.

—El Pintor está enterrando el dinero ahí—me dicen, ponderativamente.

Quieren darme a entender que Segrelles ha hecho las obras y la está amueblando sin reparar en gastos. A veces, según cuentan, después de ejecutado un proyecto, el resultado no ha sido de su agrado y ha hecho derribar esa parte para reconstruirla.

Sobre una de las puertas vemos el rótulo, con el horario para el público, de la biblioteca por él costeada. Entramos por la puerta de al lado, cuya artística cancela da entrada a una sala espaciosa, de la que arranca una amplia escalera.

Poco tiempo después aparece Segrelles. Es un hombre de mediana estatura, cenceño y ágil, con una mirada clara, triste, tras los cristales de sus gafas. Nos saluda con cordial afabilidad, e inmediatamente empieza a enseñarnos la casa.

Esta mansión, que no es posible describir por extenso, es bellísima. La mano del artista se percibe hasta en el más mínimo detalle: el farol, la hornacina, la celosía, la lámpara...

—Sí—asiente, sonriendo, a una pregunta nuestra—. Yo he sido el arquitecto, el maestro de obras, el decorador y casi el carpintero...

Y continúa guiándonos, subiendo y bajando escaleras y escaleritas, enseñándonos alcobas y saloncillos, con decorados, muebles y ventanas de diversos estilos, aunque, en realidad, todos esos estilos—Renacimiento, árabe, moderno—se hallan uniformados por un estilo único y *sui géneris*: el de Segrelles. Recorriendo estas habitaciones he perdido por completo la orientación; la casa me parece un laberinto.

En un salón muy hermoso tiene instalado su museo, con algunas de las obras que ya conocíamos de antiguas exposiciones. Nos hace ver también la biblioteca pública, instalada en otro salón muy agradable y soleado; en las estanterías que lo circundan hay varios millares de volúmenes. Luego pasamos a su biblioteca particular, llena de valiosos libros de arte, y después, al estudio.

Es una sala muy espaciosa y confortable, a la que no llega ruido alguno. Al fondo hay un lienzo grande con una pintura al óleo sin concluir. Segrelles nos hace sentar en unas butacas y saca de un armario infinidad de reproducciones de sus acuarelas y dibujos, que vamos examinando.

La obra de Segrelles es ya copiosa. Sus ilustraciones a *Las mil y una noches*, *La Divina Comedia*, las *Florecillas* de San Francisco, Homero, Edgar Poe, Perrault, el *Lazarillo*; sus interpretaciones de la tetralogía wagneriana, Mozart, Beethoven; sus escenas de la Pasión, etc., constituyen lo más granado de su labor.

Allá por el año 1927 su fama empezó a traspasar nuestras fronteras al reproducir sus originales, en lugar preferente, la gran revista británica *The Illustrated London News*. En 1931 celebró una exposición de sus obras en el Roerich Museum, de Nueva York, con éxito sensacional. Las tonalidades de sus colores, en especial del azul—el color preferido del artista—, causaron tan amplia admiración que muy pronto las *girls* americanas, en las playas de Florida y California, pusieron de moda el matiz turquí para sus trajes de baño con el apelativo de *Segrelles blue*.

Las últimas exposiciones de Segrelles en España fueron las celebradas durante el año 1940 en Valencia y Madrid. Entre las obras expuestas figuraban las escenas de la Pasión de Nuestro Señor, una serie de cinco pinturas, entre las que destacaba «La oración en el huerto de los Olivos». Este ofrece la particularidad de que los difíciles problemas técnicos en él planteados están resueltos—abnegado pudor de artista—con una sobria, aparente facilidad. Las tonalidades del paisaje tienen la suavidad de un cendal; la figura orante del Señor, concebida—valga la paradoja—con un mágico realismo, expresa un infinito dolor reprimido por una serena, infinita dignidad.

Mientras contemplamos una magnífica reproducción hecha en Alemania de esta obra, decimos a su autor:

—Este cuadro es «Las Meninas» de su producción total.

Segrelles deniega con un gesto. Luego dice:

—En primer lugar, hay que salvar las distancias. Y después, aunque también pienso que «La oración» es mi obra más lograda, debo confesarle que no creo haber hecho todavía mis «Meninas».

Seguramente tiene razón. En el arte de Segrelles, hoy en plena madurez, yacen ahora las mejores posibilidades. Muchas veces me he preguntado cómo en estos años en que las casas editoriales no retroceden ante el libro caro, no ha habido ninguna que haya encargado a este artista la ilustración de algunas lujosas ediciones de nuestros clásicos. No hay más que pensar en lo que Segrelles sería capaz de hacer interpretando *El estudiante de Salamanca* o *El Diablo Mundo*, de Espronceda, o *Los Sueños*, de Quevedo. Porque, eso sí: a este artista sólo deben pedírsele interpretaciones de escritores barrocos—entendiendo por *barroco*, según la concepción orsiana, un estilo cultural genérico al que pertenecen, como especies, diversos estilos históricos, entre ellos el romántico—. Esta genialidad de Segrelles para las interpretaciones barrocas no es un hecho inexplicable; su especialidad le viene de raza...

El espíritu valenciano es el más barroco de España. No es menester filosofar mucho para llegar a esa conclusión; basta con observar las más habituales y populares aficiones de estos levantinos: la *traca* ruidosa y el aéreo artificio de sus *castells*—«formas que vuelan», en sentido literal—; los monumentos de sus *fallas*, que no por efímeros dejan de ser la cifra y compendio más perfectos del barroquismo; la *paella*, esa churrigueresca suculencia regional de máxima acumulación de formas, sabores y colores...

José Segrelles es un valenciano de pura cepa, y no podía desmentir su origen. Pero el estilo de Segrelles es de un barroquismo cosmopolita; y en sus pinturas se encuentra junto al reflejo del *tenebrismo* valenciano—Ribera, Ribalta—y de la violenta iluminación de Sorolla, las reminiscencias del colorismo de la escuela veneciana, de las audaces armonías de colores del Greco y del trazo patético del romántico Doré.

Claro que la resonancia que del arte de estos grandes maestros alcance al suyo es, sobre todo, de signo espiritual y psicológico, y no comprobable técnicamente; todos los maestros citados menos uno son pintores de óleo, y el fuerte de Segrelles está en la acuarela (de sus cuadros al óleo no conozco más que dos, y por reproducciones, por lo que no me atrevo a opinar con respecto a ellos). La acuarela y el óleo son ámbitos muy distintos; y en el primero, Segrelles ha desarrollado un arte personal, sin antecedentes ni influencias directas conocidas. El ha sabido pintar maravillosamente esas vagas sensaciones de turbia angustia, de misterio inexpresable; su pincel ha reflejado con extraño acierto las perversas monstruosidades de la imaginación, las febriles fantasías que llegan a animar lo inanimado. En sus pinturas encontramos muchas veces un halo delicioso y maldito, frío resplandor de lo inconsciente, en el que se debaten y contorsionan, con desordenada epilepsia, lo mismo seres humanos que animales o elementos geológicos o vegetales antropormofizados. En un ansia de indefinición y de fuga, las formas flotan y se distienden con ritmos torturados, frenéticos, en espacios luminosos —como en algunas de sus ilustraciones a las *Florecillas*—o en un lúgubre mundo atmosférico—como en su interpretación de Beethoven.

El arte de Segrelles, ocioso es ya decirlo, es panteísta, dinámico; y, por tanto, no se halla ciertamente bajo el *logos* velazqueño, sino bajo el *pathos* goyesco. Y si se nos autoriza a establecer afinidades entre escritores y pintores, diríamos que así como, por ejemplo, los *correspondientes* literarios de Velázquez y Sorolla creemos encontrarlos, respectivamente, en Cervantes y Blasco Ibáñez, el de Segrelles creemos verlo, mejor que en ningún otro, en Allan Poe. Y lo curioso es que esta espiritual conexión la habíamos establecido años antes de conocer las insuperables interpretaciones dadas por Segrelles a algunos de los *Cuentos fantásticos* del alucinante escritor norteamericano. Porque en ambos creíamos encontrar una inspiración del mismo signo y análoga potencia de imaginación.

Pues no hay, realmente, ningún ilustrador que haya superado a Segrelles en facultades imaginativas. Sus concepciones son de una audacia sorprendente.

Cuando en nuestra conversación le manifestamos esta creencia, nos replica:

—No; no lo creo así... Cualquier pintor posee tanta imaginación como yo. Lo que pasa es que a muchos les falta fe y espíritu de trabajo. Y esto es lo más importante: trabajar. Trabajar con ahinco, pacientemente, sin desmayo.

Yo recuerdo el aforismo de Buffon: «El genio no consiste más que en una gran aptitud para la paciencia.» Y este otro, de Edison: «El genio es la asiduidad.» Hay mucha verdad—aunque no toda la verdad— en estos dos parecidos apotegmas.

—¿Existe alguna razón de índole artística—pregunto—que le haya impulsado a fijar su residencia en Albaida?

—Artística, precisamente, no... Aquí, desde luego, tengo la gran ventaja del silencio; el ruido de las capitales me perturba. Pero la principal razón por la que he afincado aquí es de carácter privado.

*He aquí la interpretación de Segrelles a la sonata «Claro de luna», de Beethoven.*

Su boca sonríe, pero en sus ojos hay mayor tristeza.

—Aquí tengo mis recuerdos más queridos.

—Mi pregunta es porque me habían dicho—excuse la ingenuidad—que en el cielo de Albaida encontraba usted unos matices azules que no se daban en otros lugares.

—Realmente, es muy bello este cielo; pero en otras muchas partes también lo es. Ya ve usted, Nueva York, aunque a mucha gente le sorprenda, goza de un cielo bellísimo.

La hora de irnos a la estación se aproxima; y renunciamos con pena a examinar el inacabable montón de reproducciones. Pero antes de marcharnos, Segrelles expresa el deseo de enseñarnos el pequeño estudio donde trabaja a la acuarela.

Es una atención que le agradecemos; sabíamos ya que tiene siempre cerrada con llave esa habitación y que no suele permitir a nadie la entrada en ella. Es el *sancta sanctorum* de su artística mansión.

Y, efectivamente, con una llavecita que saca del bolsillo abre una puertecilla que da acceso a un cuarto reducido y de forma alargada. En un extremo se halla su única ventana, que se abre al riente valle de Albaida; en el otro, contemplamos un pequeño altar montado en torno al retrato de una señora muy joven y bella. Es el retrato, pintado por el artista, de la mujer que perdió y cuyo culto no se extingue en su corazón.

El mobiliario de este pequeño estudio es muy sencillo: unas estanterías, útiles de trabajo y una mesa de amplio tablero. Sobre ella, varios dibujos inacabados.

—¿En qué trabaja ahora?—pregunto, con impertinente curiosidad, mirando los apuntes que hay sobre la mesa.

—En unas ilustraciones al *Gulliver, en Liliput*, de Swift. Mire usted—añade, tomando en sus manos media docena de papeles—. Todo esto son ensayos, bocetos para una sola ilustración. En arte, yo no creo en las inspiraciones fulminantes. Hay que tantear, probar varias veces, y por último, escoger. Ya lo dijo Gracián: todo el saber humano se reduce hoy al acierto de una buena elección. Y el hoy de Gracián es el hoy de siempre...

En una esquina de la estancia veo un gramófono cerrado.

—¿Oye usted discos en los descansos del trabajo?

—Oh, no; ahora, no... Antes, cuando vivía mi mujer, mientras yo trabajaba, ella ponía mis discos favoritos. Wágner, Beethoven...

—¿Le gusta mucho la música?

Segrelles queda silencioso unos instantes. Después dice:

—Si yo no hubiera sido pintor—si es que lo soy—, me hubiera gustado ser músico.

La hora del tren está muy próxima y tenemos que despedirnos. Segrelles nos acompaña amablemente hasta la puerta, y allí nos decimos adiós con un cordial apretón de manos.

Camino de la estación, mi amigo y yo vamos rumiando la última frase del artista: «Si yo no hubiera sido pintor, si es que lo soy...» *Si es que lo soy*. ¡Admirable lección de humildad y modestia en un gran artista!

ADOLFO DE AZCARRAGA

*Uno de los dibujos del díptico «El crimen».*

Biblioteca Nacional de España

*Patinir: El paso de la laguna Estigia.*

# SOBRE EL PAISAJE

## Por RAINER MARIA RILKE

Poco se sabe del paisaje en la antigüedad; pero no será aventurado suponer que el arte pictórico antiguo veía al hombre tal como los pintores posteriores han visto el paisaje. En las ilustraciones de los vasos, inolvidables recuerdos de un arte de dibujo grandioso, lo circundante, el contorno (casa o calle), sólo está esquemáticamente indicado, como por iniciales. Pero los hombres desnudos son el todo. Son como árboles, portadores de frutos y coronas frutales, como arbustos que florecen y como primaveras en las que cantan los pájaros.

Entonces se sembraba y cultivaba el cuerpo como un trozo de tierra por el que se tomaba uno el trabajo que merece una cosecha. Se le poseía como una ubérrima hacienda. Era el cuerpo lo contemplado, lo hermoso, la imagen, a través de cuyas danzas rítmicas pasaban todas las significaciones, los dioses y los animales, y todos los sentidos de la vida. Aunque ya venía durando algunos milenios, el hombre era nuevo para sí mismo, estaba demasiado encantado consigo para poder prescindir de sí u olvidar su propia presencia. Para él sólo era paisaje el camino que hollaban sus pasos, la vía o la calzada por la que corría, todos los estadios deportivos o lugares de danza en los que transcurría el día helénico; los valles en que se reunía el ejército, los puertos desde los cuales se partía en busca de aventuras, y a los que se retornaba lleno de inauditas remembranzas, y más envejecido que antes; los días fastos y las noches ornadas de músicas argentinas que sucedían a aquellos, las ascensiones hacia los dioses y la procesión en torno del altar. He aquí el paisaje en que se vivía entonces.

Pero la montaña era desconocida. La montaña en que no habitaban dioses de figura humana, las estribaciones sobre las que no se erguía ninguna estatua visible, las pendientes no holladas por algún zagal, no merecían una sola palabra. Todo era escenario vacío en tanto no apareciera el hombre y llenara con su acción corpórea, de modo trágico o hilarante, la escena. Todo esperaba al hombre, y allí donde llegaba, todo retrocedía y le dejaba espacio libre.

* * *

El arte cristiano perdió esta relación con el cuerpo, sin acercarse, pese a ello, verdaderamente al paisaje. Hombres y cosas eran como letras, y el arte cristiano formaba largas, dibujadas sentencias, con un alfabeto de iniciales. Los hombres eran vestiduras, y sólo en ultratumba cobraban su corporeidad. Muy rara vez la tierra solía ser paisaje. Casi siempre había que representar, allí donde algo parecía amable, el cielo; y en los lugares en que el paisaje infundía terror y se manifestaba salvaje e inhóspito, respondía a la imagen de la residencia de los condenados y de los eternamente perdidos. Aunque ya se adivinaba, porque los hombres se habían vuelto esbeltos y transparentes. Pero era propio de su carácter sentir el paisaje como una menuda transitoriedad, como una franja de túmulos verdecidos, bajo los cuales pendía el infierno, y sobre los cuales se abría el cielo dilatado, como la auténtica, la profunda verdad por todos los seres anhelada. Pero como de súbito habían aparecido tres lugares o moradas—cielo, tierra e infierno—, se hacía urgente, imprescindible, determinar la localidad terrena, y era menester mirarla y representarla. En los maestros primitivos italianos se desarrolló esa representación más allá de su motivación originaria, hasta la más alta perfección, y basta recordar las pinturas del «Camposanto» de Pisa para sentir que la concepción paisajística se había convertido ya entonces en algo independiente.

Se pretendía, pues, señalar a otro lugar, y nada más. Pero se hacía aquello con tanta cordialidad, con tal renunciamiento; se relataba con tan arrebatadora fuerza de palabras y con tanto amor a las cosas que se hallaban en la tierra, en esta tierra negada por los hombres y sospechosa para ellos, que aquella pintura se nos antoja hoy un himno de alabanza a la tierra, en cuyas voces armonizan los santos mismos. Y todas las cosas que se veían eran nuevas, de suerte que se unía a la contemplación una sorpresa constante y una alegría originada por innúmeros hallazgos. Así se produjo el hecho de que con la tierra se alabara el cielo, llegando a conocer a aquélla, porque el hombre no era sino nostalgia, anhelo de conocimiento. Porque la honda piedad es como una lluvia: vuelve a caer siempre de nuevo sobre la tierra, de que partió, y es la bendición de los campos.

* * *

Sin quererlo, habíase sentido el calor, y también la felicidad y la magnificencia que pueden irradiar un prado, un arroyo, un césped florido y los árboles ubérrimos. También se llegó a comprender que al pintar una *Madonna* podía revestírsela de esta riqueza, como de un manto, coronándola de paisajes desplegados como banderas en honor de ella, pues no se conocía ninguna fiesta más arrebatadora en honor de las *Madonnas*, ninguna entrega que se asemejara a ésta: había que ofrendarle toda la hermosura hallada y fundirla con la Virgen. Ya no se referían los hombres a ningún lugar concreto, ni siquiera al cielo, sino que se entonaba el himno al paisaje como un canto a María, que sonaba entre nítidos y limpios colores.

Pero con ello se había producido un profundo desarrollo: se pintaba el paisaje, pero sin querer expresar paisaje, sino a uno mismo; se había convertido en pretexto para un sentimiento humano, en ecuación de una humana alegría, en inocencia y piedad. Se había convertido en arte. Y así lo heredó Leonardo. Los paisajes, en sus cuadros, son expresiones de sus más hondas vivencias y sabiduría, espejos azules donde se contemplan, sensibles, las leyes secretas, lejanas, como porvenires dantescos, e indescifrados como aquéllas. No es ninguna casualidad que Leonardo, primero en retratar imágenes humanas como vivencias o como destinos a través de los que se ha pasado, sintiera el paisaje como medio de expresión para comunicar una experiencia casi inefable, profunda y triste. A éste, aventajado sobre tantos que no habían llegado todavía, le fué dado usar de todas las artes con una magnitud infinita. Como empleando muchos idiomas hablaba él, por medio de las artes, de su vida, de sus progresos y de sus remotas vivencias.

Nadie ha pintado así un paisaje que sea, a la vez, tan paisaje, confesión y voz propia, como aquella profundidad que sirve de fondo a la *Madonna Lisa*. Diríase que en su imagen infinitamente silenciosa está contenido todo lo humano, y que todo lo demás, lo antehumano y lo suprahumano, se encuentra en estos misteriosos conjuntos de montes, árboles, puentes, cielos y aguas. Este paisaje no es la imagen de una impresión, no es la opinión de un hombre sobre las cosas en reposo; es Naturaleza que se formó, es mundo creado, y tan extraño al hombre como la selva virgen de una isla ignota. Y al contemplar así un paisaje, como algo distante y extraño, como algo apartado y falto de amor, que en sí sólo se completa, era necesario siempre que el paisaje hubiera de servir de medio y origen a un arte independiente. Porque tenía que estar lejos y ser muy distinto de nosotros para poder llegar a ser una fórmula liberadora de nuestro destino. Casi tenía que presentarse como enemigo, con una indiferencia sublime, para otorgar a nuestra existencia un designio nuevo con todas sus cosas.

* * *

Y en este sentido se deslizó la formación de aquel arte paisajístico que, lleno de presentimientos, ya poseía Leonardo de Vinci. Lentamente se desarrolló en manos de los solitarios y a través de los siglos. Largo era el camino que recorrer, porque era difícil llegar a desacostumbrarse del mundo hasta conseguir no verlo después con el ojo habituado a lo indígena. Para conseguir no mirar como el hombre que emplea todo para sí mismo, sirviendo sólo a su propia utilidad. Notorio es lo mal que suelen ser vistas las cosas que nos rodean, y que muchas veces es menester que venga alguien de muy lejos para hacernos caer en la cuenta de lo que nos circunda. Había, pues, que apartar de sí violentamente las cosas para ser capaz después de acercarse a ellas de un modo más justo y más tranquilo, con menos confianza y con venerable alejamiento. Porque se empezó a concebir la Naturaleza cuando ya no se la concebía; cuando se sintió que era «lo otro», lo no participante, lo que no tiene sentidos para recibirnos, y entonces se salió de ella en soledad, como alejándose de un mundo solitario.

Y todo esto era necesario para llegar a sentirla como artista; no se podía ya recibir su impresión como materia, con vista a la significación que poseía, sino de un modo objetivo, como una gran verdad existente.

Así la había sentido el hombre en la época en que se la pintaba de un modo grandioso, pero el hombre habíase tornado vacilante e incierto, y su imagen se desvaneció en metamorfosis y ya apenas fué capaz de captar. La Naturaleza fué más duradera y más grandiosa, todo movimiento era más amplio en ella y todo silencio más ingenuo y solitario. Sentía el hombre la nostalgia de conversar con ella como con algo tan real como él mismo, aunque de ambiente sublime, y así nacieron los cuadros de paisajes en que nada acontece. Se han pintado mares vacíos, blancas casas en días de lluvia, caminos intransitados y aguas indeciblemente solitarias. Cada vez desaparecía más al *pathos*, y según iba comprendiéndose mejor este mensaje, tanto más sencillo era el modo de mirarlo. Se sumía uno en la vasta paz de las cosas, sintiendo cómo su existencia se deshacía en leyes, sin esperanza y sin impaciencia. Y en silencio se paseaban entre ellas los animales y, como ellas, soportaban el día y la noche y estaban henchidos de leyes. Y cuando el hombre aparece, después de este ambiente, como pastor, como campesino o simplemente como figura en el fondo del cuadro, entonces se advierte que toda la supremacía ha desaparecido de él y que quiere ser simplemente una cosa.

* * *

En este crecimiento del arte el paisaje hacia un lento «devenir paisajístico» del mundo se advierte un amplio desarrollo humano. El contenido de estos cuadros, que brotó tan sin intención de la contemplación y del trabajo, nos informa de que ha empezado un futuro en medio de nuestro tiempo: que el hombre ya no es el compañero que camina en equilibrio entre sus semejantes y que ya no es aquel en cuyo honor se hacen la aurora y el ocaso y la lejanía. Que está situado entre las cosas como un objeto infinitamente solo y que la comunidad de cosas y hombres se ha retirado a las profundidades comunes, donde abrevan las raíces de todo lo que crece.

Biblioteca Nacional de España

# ARTISTAS AMERICANOS

# ALFREDO BIGATTI

POR JULIO E. PAYRO

¿Qué llevaba en su equipaje, además de un diploma de profesor de dibujo de la Academia Nacional de Bellas Artes, conquistado en 1918, y el monto de un tercer premio municipal de escultura, cuando en 1923 se embarcó para tentar en Europa la gran aventura de su vida? Dos cajas de aceradas, menudas y finas herramientas de cincelador. Labrar la delicada joya, inclinado sobre la pequeña mesa de trabajo, con mirar atento y grave, con diestros y sensibles dedos, tal era su oficio y su arte. Tras las gafas de oro tiene aún hoy la escudriñadora, serena, pura mirada del buen artífice, del hombre bueno y modesto para quien la vida toda se cifra en ser digno de cincelar alhajas, grandes o diminutas. Mas no era su destino similar al de los apacibles orfebres de Amsterdam que pulen amorosamente figuras venusinas encerradas en el óvalo breve del engaste de un anillo. Un nombre explica el vuelco sorprendente: Antoine Bourdelle. El escultor que sentía, pensaba, veía y obraba más grande de toda su época, quien coronaba cimas con imágenes de la Virgen, tan poderosas en su estructuración perfecta que formaban cuerpo con la montaña, su basamento natural, reveló su verdadero porvenir al joven argentino. Y durmieron su sueño metálico los sesenta frágiles cinceles; y la mano robusta de Alfredo Bigatti aferró el flexible y fuerte instrumento del constructor de gigantes.

Nuestro siglo ha asistido al renacimiento de la escultura monumental bien entendida y fundada en sana tradición. Dos hombres dotados de las virtudes necesarias para bucear en el alma colectiva y expresarla, supeditando a ella sus vigorosos temperamentos individuales—Mestróvic y el autor del monumento al general Alvear—, presidieron ese renacer que ha ejercido su definida influencia en toda la estatuaria. Con latina claridad y concisión, A. T'Serstevens ha expresado en alguno de sus escritos el punto de vista de Bourdelle acerca del máximo género escultórico. Para la escultura, las grandes épocas fueron aquellas de su adaptación, de su yuxtaposición perfecta a la arquitectura; y su era más gloriosa fué la antigüedad egipcia, en que la escultura humanizaba las líneas arquitectónicas, alternando la estatua con la columna, con la misma finalidad de soporte. Otras edades de oro fueron el siglo llamado arcaico, el griego anterior a Fidias, el período románico y el gótico en sus comienzos, antes de perder el sentido de sus orígenes. Esta calidad arquitectónica de la escultura no resultaba solamente del emplazamiento de la estatua y su función en el conjunto del monumento, sino también de sus líneas propias, de su construcción personal: participaba por sí, por su movimiento, por el juego de sus paños, por el conjunto de sus líneas, de la construcción de un edificio; y aun cuando de éste se desprendía para alzarse en el atrio de un templo o la arena de un estadio, conservaba ese carácter constructivo que le daba la grandeza de las cosas perennes.

Más que ninguna otra obra de arte satisface y reconforta el monumento escultórico, entre otros motivos, cuando suscita la idea de duración. Y tal idea—la que infunden el cerro, la pirámide, el mausoleo—está reñida con la representación de las efímeras agitaciones de la vida. Ella la da la estatua tan sólo cuando está en cierto modo construída, estructurada en indestructible unidad, equilibrada y estabilizada de acuerdo con lógicas normas. Y da sensación de grandeza cuando su forma coherente—extraída de la piedra o creada en la arcilla—la siente el espectador como inscripta en un bloque ideal, cúbico o cilíndrico, en lo que ingeniosamente llama André Levinson la «prisión estereométrica» habitada por la escultura.

Alfredo Bigatti, espíritu abierto, ávido de ampliar horizontes, escuchó todo esto en las inspiradas charlas del maestro de Montauban con sus alumnos e hizo suyos tan fundamentales conceptos, corroborados más tarde por sus comprobaciones individuales en el curso de visitas a las principales ciudades de arte europeas y ante el milagro del Partenón. Regresó a la Argentina, trabajó y obtuvo galardones, efectuó un segundo viaje a Europa y volvió finalmente a radicarse en este país donde ha constituído un hogar consagrado a las superiores aspiraciones artísticas con su esposa, Raquel Forner.

La fortuna ha laureado sus esfuerzos. Conquistó todos los premios municipales de la ciudad de Buenos Aires y todos los premios nacionales de escultura, a más de otras recompensas argentinas y extranjeras, entre ellas la máxima de la Exposición Internacional de París, del año 1937. Ha dado la medida de su capacidad en los proyectos presentados a concurso para los monumentos a Rivadavia, en Bahía Blanca, a Urquiza, a Bolívar, a J. B. Alberdi, en Buenos Aires, y en otras tales como el mausoleo del profesor A. Montovani—con su bello relieve simbólico—, el monumento al general Mitre, de La Plata, con su admirable figura del prócer joven y sus vigorosas alegorías del Pueblo, el Legislador, el Valor Militar, la Poesía y la Historia, y el monumento al general Roca, en Choele-Choel, con su monumental cariátide republicana y las robustas composiciones de los Aborígenes y los Colonizadores, así como en los trabajos iniciales del monumento a la Bandera, de Rosario, que ejecutará en colaboración con su colega José Fioravanti y los arquitectos Bustillo y Guido.

A justo título es considerado Alfredo Bigatti como el más destacado y completo escultor monumentalista argentino de su generación y la siguiente. A la edad de cuarenta años ha conquistado tan sobresaliente posición y de él mucho puede esperarse todavía. Tiene innata preferencia por las formas amplias, generosas, bien definidas en marcados planos y sencillas al extremo, mas no por indigencia; tiene el don del construir armonioso, el sentido agudo de la decoración, el talento de componer y las cualidades intelectuales necesarias para idear las alegorías inteligibles y eficaces, los elocuentes atributos emblemáticos. Todo ello se evidencia tan rotundamente en una plaqueta de su mano como en un grupo de figuras enormes. Su obra se caracteriza por una impresionante unidad. Es homogénea porque es personal. Dibuje amorosamente un panel decorativo, modele con sobriedad una medalla, proyecte una columna historiada como la que destinaba a perpetuar la memoria de Alberdi o talle en la piedra dura una colosal imagen de la República para izarla a treinta metros de altura sobre la Pampa, siempre manifiesta este artista pensativo su afán de conquistar la pura y razonada ordenación de las formas, los ritmos graves y lentos, el soberano equilibrio de figuras aisladas o grupos fundidos en un bloque en virtud de su espíritu unitario. Empeñado en expresiones de intensidad, sean ellas de fuerza o de gracia majestuosa, preocupado por lograr la sugestión por la estructura y la masa, mas no por el detalle, desprecia la sensualidad superficial de los modelados sensibles. Sus esculturas están destinadas a vivir bajo los ardientes rayos del sol argentino. No conocerán la asfixia de salas o de alcobas. Son, pues, sanas y robustas, tranquilas, estáticas, en su simplicidad de clara piedra, de oscuro bronce, como la Naturaleza que las inspiró, que ha de acogerlas y cobijarlas en la ternura de su gravedad eterna.

# ROBINSON EN SU ISLA

*Por Martín Mago*

(Viene de la página 3).

DON PRUDENTE

Conozco bastante bien su teoría de la dependencia de los pintores.

TÁNTALO

No hay tal dependencia; es la marcha ascendente de la cultura artística, y no conocemos un solo pintor moderno o clásico, que no tenga sus maestros de dentro y de fuera, que actúan en estado de permanencia en toda su obra.

DON PRUDENTE

Entonces a eso debe referirse Cocteau al decir que el alfabeto humano ofrece reducidas combinaciones.

TÁNTALO

No tome jamás la palabra por la letra. La interpretación puede ser que los medios de expresión a manos del artista son reducidos para representar la fantasía de la naturaleza, o que el hombre, que ha podido mecanizar y dominar los elementos materiales, domeñar lo físico, apenas se enteró todavía cómo es su propia alma. Decíamos que el escritor gabacho se refería a algún pintor francés cuya pintura estuviera hecha de sutilezas espirituales para las que son tan aptos los de ese país. La delicada alusión irónica la encontramos ya en Clouet con su «Diana de Poitiers en el baño», en el «Gilles», de Wateau; en las bañistas de Paret, en «El baño turco», de Ingres; en las ninfas de Corot, en Renoir, igual que en la novísima pintura francesa, desde Mattisse a Goerg.

DON PRUDENTE

Eso es lo potencial nacional, como diría yo.

TÁNTALO

Nunca le negaré que el temperamento francés, italiano o alemán es en parte diferente al temperamento español...

DON PRUDENTE

Claridad, pasión y sencillez.

TÁNTALO

¡Muy acertado! Pasión poética, que es la que importa; desbordante en Grünewald, en Gozzoli, en Memling, en nuestro Greco; claridad de inteligencia en Holbein, en Van Dick, en Rafael, en nuestro Velázquez, y perfecta sencillez en Durero, en Gerardo David, en Leonardo, en nuestro Zurbarán. Sencillez, pasión y claridad compartida por igual por españoles, italianos, flamencos y alemanes.

DON PRUDENTE

¿Me mete usted en un callejón sin salida?

TÁNTALO

Todo lo contrario: en la calle abierta, con su principio y fin, a campos bien cultivados. Quisiera hacerle comprender que siempre hubo una corriente cultural, o de sensibilidad, universal que lo mejor nacional de cada país tradujo a su lengua doméstica. Como también, naturalmente, se despreció al aspaventero ante lo extraño cuando lo extraño era solamente cascabeleante y artificiero. En los maestros españoles del arte de la pintura están constantes en las corrientes sensibles más agudas de sus épocas: lo que se piensa en Roma, en Londres y en París se comenta en Madrid, en Toledo, en Sevilla; el genio español lo asimila y lo adapta. Nuestro genio, sobrio, aséptico, místico, realista y sintetista, lo sazona para nuestros gustos.

DON PRUDENTE

Eso lo sabe todo el mundo, amigo Tántalo. Tímidamente me atrevo a ponerle un ejemplo: el Greco, hombre de otras tierras y de otra raza, cuando llega a Toledo, no solamente trae su arte impregnado de ritmo oriental, sino que su estancia en Italia ha dado una orientación preciosa a su pintura. Toledo lo radica, lo influye y se produce uno de los artes de mayor sentimiento, pasión y realismo a la española.

TÁNTALO

Porque España vivía entonces un profundo sentido universal.

DON PRUDENTE

Creo que Cocteau ve la pintura de una manera más sencilla.

TÁNTALO

Yo también veo la pintura de una manera sencilla, pero no frívola. De Jean Cocteau me interesa extraordinariamente su literatura; mas sospecho que ignora el drama del arte en las grandes revueltas espirituales. Quizá su letra sea muy francesa: deliciosas sutilezas, delicadas alusiones irónicas. Un poco de buen circo en el que la pareja Verlaine-Rymbaud se lloran celos entre bofetadas y pistoletazos, incapaces de toda expiación por el mismo arte. Lo que escribía, además, Cocteau en 1920 no se puede escribir en 1945. La vida es tragedia, el arte es tragedia y no tristeza dulce. Creo que esta tragedia será la que nos salve a todos.

DON PRUDENTE

Afirma usted, sin embargo, el valor nacional de la pintura.

TÁNTALO

Lo que hago es no negarle su parte, nunca la parte del león. Hace muchos siglos que Europa es una unidad cultural, y no importa que se confundan las lenguas para que su sensibilidad sea una. En el taller de grabados de Coeck «A los cuatro vientos», en Amberes, entraba a hojear estampas el aficionado inglés y hablaba con entusiasmo de los retratos que hacía Holbein, el joven, a la corte de Inglaterra; mientras que otros, llegados de Alemania, comentaban los deliciosos desnudos pintados por Lucas Cranach o del retrato realizado por el mismo artista de Martín Lutero, gordo y rosado, orondo campesinote satisfecho. Los viajeros de España elogiaban la figura ecuestre del emperador Carlos, pintada por Tiziano, y los que venían de Italia se exaltaban recordando la magia de Rafael y de toda aquella milagrería pagana por un ejército de artistas cuyos nombres oscurecían los nombres de los príncipes. Hablaban los viajeros de arte; hablaban de los impresos de crítica salidos de las imprentas de Nuremberg y de Strasburgo. De la muerte en la expatriación del viejo Rabelais, de los libros de Clemente Marot, de los escritos de Melangton, de Paracelso, redescubriendo la medicina de Averroes. De las revueltas de los aprendices ingleses, del peligro que representaba caminar por los caminos alemanes donde acampaba la secta anabaptista, extraño conjunto de merodeadores y predicadores morales. De los hugonotes, de los príncipes y el pueblo italianos, donde no se sabe nunca quién era traidor de quién. De los galeones cargados con oro americano atracados en el río de Sevilla, cuyo recuerdo hacía abrir desmesuradamente los ojos de codicia. Un muchacho, Peter Bruegel, aprendiz de pintor y grabador, cambiaba palabras en francés, en inglés, en latín y en español con las visitas, y mientras preparaba una estampa para pasarla al cobre comentaba en su lengua flamenca: *Aan de galg dansen.* Bailaban todos sobre un volcán. Y no se refería el aprendiz Peter a su Flandes, de Messire Renard, sino a la inquietud universal, que él, pintor, habría de interpretar.

DON PRUDENTE

Venimos a quedar en que la pintura debe conocer todas las lenguas, haciendo el comentario con su charla casera.

TÁNTALO

No está mal dicho eso. La tienda «A los cuatro vientos» debe abrirse en todas partes y en todos los tiempos, y en cada una de ellas debe haber un aprendiz de pintor despierto y curioso de conocer las muchas o pocas combinaciones dramáticas y sensibles con que puede expresar el arte el alma humana, semejante en las cinco puntas de la estrella que señalan los cinco Continentes, a pesar de su aparente disparidad temperamental.

DON PRUDENTE

¿Rechazado de plano el robinsonismo?

TÁNTALO

Como usted quiera. Después de todo, Robinsón en su isla pudo subsistir gracias a los conocimientos que llevaba de la civilización que dejó atrás, que no olvidó nunca y a la que deseaba volver.

Biblioteca Nacional de España

## LA PLÁSTICA EN EL CINEMA

# CINE AL AIRE LIBRE

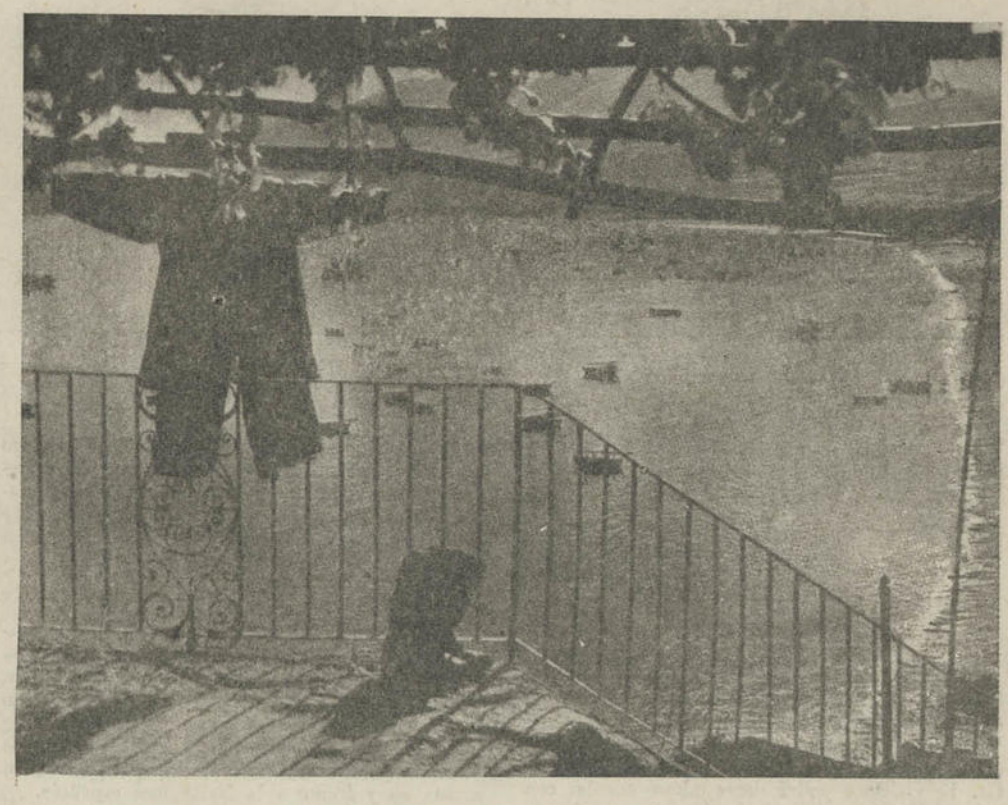
Por LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

La coyuntura estival presta oportunidad a las ideas o reflexiones que han menudeado en nuestro pensamiento cuantas veces nos hemos sentido plañideros de lo yermo del paisaje cinematográfico español. He aquí que hablo lo menos literariamente posible cuando escribo la palabra paisaje, puesto que endoso a su neta significación académica toda la trascendencia de mi propósito.

El paisaje de España, como sus tipos, fauna y flora, contiene la primera y más sugestiva dimensión de nuestra cinematografía. Por ello, paradójicamente, tan mal se ha dado en la intención creadora de nuestros realizadores. Expresamos con esto los terribles duelos y quebrantos fílmicos enhebrados a costa de lo castizo aplebeyado con el grafismo de lo anecdótico pintoresco, enteramente opuesto a la amplia sugestión de nuestras llanuras, riscos, mares y montañas y de los seres que en ellos viven sufriendo y divirtiéndose. En este sentido la cámara cinematográfica española vive de espaldas a la primera tentación de todo celuloide virgen. Hay, en efecto, una atracción insospechada en la Naturaleza por cuanto en ella reside la primera lección plástica que el hombre puede conocer. Sin aprenderla nada se dará por añadidura. Se puede tener el mejor argumento, los elementos de mayor excelencia y fallará todo por su base si en el realizador no se encuentra un sedimento del drama que desarrolla la vida aquí en la arriscada costa o allá en la paramera castellana. Si es ya casi tópico decir que el hombre no lo es sino con su circunstancia, habrá que proponer en él, llámese pintor o realizador cinematográfico, un mínimo de aptitud sensible para captar en su honda desnudez el primigenio diagrama que forma la vertical del hombre con la horizontal de su paisaje. Como la Cruz para el cristiano se yergue por doquier ese sencillo emblema para los ojos del amante de toda Belleza sin apellidos. Si basta con saberlo ver bastaría con quererlo tener presente a la hora de los propósitos cinematográficos. Toda nuestra península, en la amplitud geográfica de sus límites y en la integridad de sus islas, son las cruces ignoradas de nuestro cinema. Pero la región cantábrica, desde Fuenterrabía hasta Finisterre, permanece más ferramente virgen para nuestro celuloide. El terrible *imperativo industrial*, con su veto a los «exteriores», que dicen encarecer las producciones, se alía a la contumacia de los *cameramen*, incapaces de fotografiar las tenues luces grises de Guipúzcoa o Galicia para dejar a los españoles con la sensación de que su país carece de mar y costas. Sería curioso registrar un día el efecto que produciría un documental sobre el mar a un labriego de Avila o Extremadura. Pero quizá sería más curioso e interesante saber que alguien pensaba rodar ese documental, del que tan finas deducciones podrían obtenerse.

El carácter y expresión de un elemento que produce riqueza material y espiritual y que se ofrece como amplio pulmón del mundo, fiera encadenada, dócil en el incesante lamido de la costra terrestre o rebelde en la ira tonante de su enorme bofeteo de la roca; las inmensas sugestiones fotográficas de su especie flúida, iriscente y espejeante para el primer plano o la perspectiva, la fantasía a que se presta su dimensión de profundidad y, en fin, y sobre todo, el diálogo duro y despiadado que sostiene con el hombre en tarea pacífica o guerrera, hacen inexplicable que todavía no se haya pensado en rodar ese film que debiera ser la antología del mar. No cerremos estas líneas sin citar los nombres de Flaherty y Trenker, que son guión y cifra de las más ambiciosas consecuciones hacia el empeño de ese cine al aire libre purificador de tanto celuloide turbio.

Que lo sencillo es difícil bien lo sabemos cuantos sentimos algún afán de belleza. Lo inteligente será, pues, proponernos lo difícil para superarnos sencillamente.



*De un documental sobre Galicia, de José Suárez.*

## PELÍCULA VIRGEN

Durante el «rodaje» del film *A los pies de usted*, el protagonista, Valeriano León, ha de hacer un determinado y difícil gesto. El actor ensaya varias veces, pero la expresión no consigue agradar al director, Manuel Augusto García Viñolas. Quien, por fin, impaciente, resume en una frase lo que se pretende:

—No, no es eso, Valeriano. Es muy sencillo: una cara como..., ¡como si persiguieras una metáfora!

A lo que el subconsciente de Valeriano León puso el ajustado comentario:

—¡Y para eso lleve usted cuarenta y tres años de teatro!...

* * *

El arte cinematográfico—como todas las artes, naturalmente—sólo realiza una parte de la labor que proyecta. Primordialmente, interesan al aficionado las obras maestras de la pantalla, pero a veces, tanto interés como ellas le han suscitado esas películas anunciadas, que por no haberse llevado a completa realización han quedado como tremendas incógnitas en la historia de las imágenes. He aquí una pequeña lista de los films que pasaron por la imaginación de los grandes realizadores o que no se terminaron felizmente. Son, por tanto, los films que, seguramente, no verá jamás el aficionado.

El genial Charlie Chaplin tuvo el proyecto de realizar e interpretar *La historia del judío Süs*, *Hamlet*, *Historia cómica de Napoleón* (en la que Raquel Meller interpretaría el papel de Josefina) y *El club de los suicidas*.

S. M. Einsenstein preparó en América la realización de *El oro*, de Blaise Cendrars. Y en la U. R. S. S., la de *El Capital*, de Carlos Marx.

Abel Gance pensó en llevar a la pantalla *Jesucristo*.

*El revisor*, de Gogol, fué uno de los proyectos de Ernst Lubitsch.

Jacques Feyder realizó en Indochina los exteriores de un film inacabado: *El rey leproso*, según la novela de Pierre Benoit.

Marcel L'Herbier dejó también sin terminar *Resurrección*, de León Tolstoi.

Lupu Pick suspendió en Alemania una audaz realización: *El huevo de Colón*.

Y, por último, *Avidez*, la obra maestra de Eric von Stroheim, en la que se retrataba con trazos de un expresionismo gigantesco todo el panorama de la América rapaz e inhumana, fué mutilada en sus cuatro quintas partes y más tarde prohibida su exhibición.

# MANIFIESTO DEL C. E. C.

*El cine, como toda actividad artística, precisa ser estudiado con profundidad. Su propia historia de sólo medio siglo, lleno de lec-*duda alguna de que el hallazgo de la ya famosa bomba atómica *tes en el orden espiritual y en el aspecto técnico han sido obra de sus elementos intelectuales: escritores y artistas movidos por un intenso afán de perfección. La tarea de los escritores especializados en los complejos temas del cine es esencialmente orientadora, en el sentido más diáfano y ejemplar de la palabra; por eso, y fieles a tan inexcusable y enaltecedor designio, hemos constituído el Círculo de Escritores Cinematográficos, con la alegre firmeza de cumplirlo plenamente. Como medios fundamentales para el desarrollo de nuestra misión crearemos un cine-club en el que serán exhibidas, en ciclos normativos, las películas de mayor interés por su tema, por sus calidades estéticas, por sus méritos de dirección o de realización, por su valor histórico; publicaremos un Boletín, fundaremos una editorial e iniciaremos la ardua y tan necesaria empresa de organizar una Cinemateca, que con sus colecciones sirva de enseñanza teórica y práctica para el conocimiento detallado y completo del desarrollo de este arte. Atentos también a los progresos evidentes del cine nacional e impulsados por el justísimo anhelo de su triunfo definitivo, estudiaremos sus diversas cuestiones en el lugar preferente de nuestra fervorosa labor. Bosquejados así los principales fines del Círculo de Escritores Cinematográficos, confiamos en la ayuda de cuantos comprenden y sienten el cine en su verdadero valor y creen y saben que nuestra Patria debe alcanzar en esta actividad uno de los primeros puestos.*

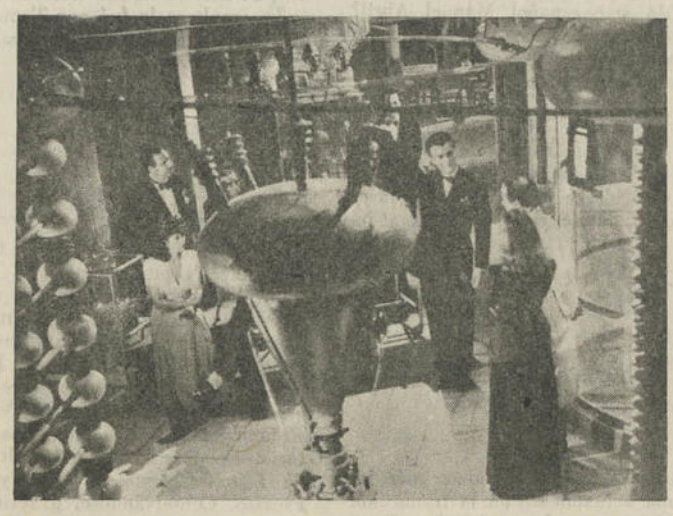
*Por el Círculo de Escritores Cinematográficos, la Junta de Gobierno: Fernando Viola, presidente; Joaquín Romero-Marchent, vicepresidente; Luis Gómez Mesa, secretario; Francisco Hernández-Blasco, vicesecretario; Fernando Merelo, tesorero; Carlos Fernández-Cuenca y José G. de Ubieta, vocales.*

*Madrid, septiembre de* 1945.

# PANTALLA DE ACTUALIDAD

El cine, como todas las artes, siente y refleja las vibraciones causadas por los acontecimientos de la época en que vive. No cabe duda alguna de que el hallazgo de la ya famosa bomba atómica, ha iniciado una nueva era en el campo de la ciencia experimental. Inspirado posiblemente en este modernísimo método de aplicación de energía, el cine francés ha realizado un film, *El invitado de las once*, en el que lo policíaco y lo fantástico se mezclan hábilmente.

En esta línea continúa la pantalla por la trayectoria que alguna vez marcaron obras maestras del cinema: *La mujer en la luna* e *I F 1 no contesta*, por ejemplo. Muchas veces hemos dicho que el cine no tiene razón de ser si no puede dar al Arte más de lo que pueda dar el teatro. Para nosotros, la primitiva denominación de «linterna mágica» debe de tomarse, gracias a las conquistas de la técnica óptica, en su más amplia acepción. Y por lo mismo, consideramos más beneficioso para el arte cinematográfico el intento de llevar al celuloide cualquier fantasía de Pöe o de Wells, que el fotografiar escenas de *La noche del sábado* o *Chiruca*, citando ejemplos de comedias apolilladas.



La revolución científica a que antes hemos aludido plantea multitud de sugerencias de las que en *El invitado de las once* figuran como más importantes el «rayo omega», de tremendos efectos destructores, y la «máquina adivinadora del pensamiento». Claro es que todas estas elucubraciones, quizás queden en plazo no muy lejano sobrepasadas en la práctica, como sucedió con la mayor parte de los inventos intuídos por la imaginación de Julio Verne. Pero en tanto no sea así, la pantalla habrá creado para nosotros un mundo fantástico e irreal, aunque verosímil, ya que, como decía el personaje del sainete, «las ciencias adelantan que es una barbaridad».

Ilustrando estas líneas ofrecemos a nuestros lectores una escena de *El invitado de las once*, que hoy marca la actualidad en las pantallas parisinas y que muestra una vez más que el cine, cuando es «teatro en conserva», no cumple, ni mucho menos—en la mayor parte de los casos—la misión para la que fué creado.

Biblioteca Nacional de España

# Brújula

## NOTICIARIO

### España

Acaba de ser inaugurada en Palma de Mallorca la Exposición permanente de Artesanía de la Delegación Sindical de Baleares.

Ha sido instalada en un amplio local de la calle de San Jaime, de vieja y señorial ejecutoria. El visitante podrá darse plena cuenta, con una visión panorámica, de la importancia de esta obra y, al mismo tiempo, tendrá facilidades para adquirir la pieza legítima que le interese.

Junto a conocidos vidrios, bordados, calzados, alfombras anudadas y labores de palmito, llaman la atención hierros trabajados, tejidos y figuras para belenes, donde la habilidad artesana linda con la obra de arte.

* * *

Con motivo de las fiestas de San Agustín, ha organizado una Exposición de Bellas Artes el Ayuntamiento de Linares.

* * *

José Francés acaba de publicar un libro titulado *Rusiñol y su obra.*

* * *

La escritora Lily Breuner ha publicado una nueva edición de *La Tauromaquia*, de Goya.

* * *

La Dirección de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos de Madrid ha publicado seis conferencias pronunciadas durante el curso 1944-45, cuyos títulos y autores son los siguientes: «La cerámica de Alcora», por el conde de Casal; «El arte industrial de los juguetes españoles», por el marqués de Moret; «La loza de Sargadelos», por Francisco Javier Sánchez Cantón; «Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos», por José Francés; «El arte de la cantería», por Miguel Durán Salgado, y «Los buratos», por Miguel Herrero García.

* * *

Con el título de *Estética del paisaje natural*, ha publicado un libro recientemente, en las ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, J. María Sánchez de Muniain. (De sus apéndices transcribimos el magnífico trabajo «Sobre el paisaje», de Rainer María Rilke, del que este autor afirma: «Su visión de la antigüedad es verdadera, aunque insuficiente. No es menester insistir en ello. Lo mejor de sus páginas es la interpretación del hallazgo del paisaje en el arte medieval», y el primero de los párrafos, que dedica a Leonardo de Vinci.)

Benito Rodríguez Filloy, nombrado miembro de la Academia Gallega recientemente, ha anunciado una exposición reivindicatoria del malogrado pintor gallego Germán Taibo, muerto muy joven en París. La exposición se celebrará en el Museo de Arte Moderno.

* * *

Un conocido crítico de arte trata de conseguir especial autorización para celebrar el curso próximo una exposición de acuarelas de Turner, siendo intención del mismo ordenar el certamen en dos apartados: uno, compuesto por la labor general del artista inglés. Otro, donde se resuman los trabajos realizados por este gran artista en y frente a la Naturaleza española.

* * *

La primera exposición que, según nuestras noticas, celebrará la Galería de Arte próxima a inaugurarse en el paseo de Recoletos, estará compuesta de trabajos pertenecientes a nuestros artistas modernos más destacados.

* * *

Andrés Conejo, de vuelta de una gran excursión por Toledo, se dispone a mostrarnos la temporada próxima los resultados plásticos de la misma.

* * *

El último número de la revista *Leonardo*, que hace el número 4 de esta interesantísima publicación, inserta seis dibujos originales de Rembrandt.

* * *

Ramón Gómez de la Serna ha publicado en Argentina un gran trabajo sobre Rushkin y una monografía sobre Diego Velázquez. (Estos libros acaban de llegar a España.)

* * *

José Luis Cano, que piensa ordenar un copioso epistolario de poetas, sugiere con su tarea la posibilidad de un epistolario completo debido a pintores españoles. (Mucho más cuando llegan a nosotros traducidos desde Argentina los epistolarios de Van Gogh, Gauguin y Degas.)

* * *

Arturo Serrano Plaja ha editado en América un volumen, llegado recientemente a nosotros, sobre El Escorial.

* * *

En Valencia, como todos los años, hará su correspondiente exposición de acuarelas Pedro Villaroig.

* * *

Se está formando un grupo teatral de «comedias amables», dispuesto, entre otras cosas, a montar sus representaciones escénicas con el máximo linaje plástico.

* * *

Rafael Santos Torroella prepara un libro interesantísimo, donde, con el pretexto de dialogar con nuestros plásticos más vivos, más fértiles, historiará en cierta manera el arte español moderno, monografiando un puñado de plásticos considerables.

* * *

Celebramos vivamente la reaparición de un crítico artístico de la sensibilidad e historia de Sebastián Gasch. Ningún amante del arte moderno olvidará fácilmente en España su aportación considerable.

* * *

¿No se ha pensado nunca por nadie recoger en copioso volumen los mejores artículos del malogrado crítico de arte español Manuel Abril? CARTEL DE LAS ARTES lanza esta iniciativa, porque cree sumamente interesante en nuestra vida artística la aportación de este escritor.

* * *

¿Por qué la *Revista de Occidente* no recoge en un libro toda la labor que los 157 números de su publicación inolvidable realizaron, en favor del arte en general, desde julio de 1923 a julio de 1936?

* * *

Sabemos que el Ateneo de Madrid, muy preocupado durante los dos últimos cursos con la literatura, la poesía, el cine y el teatro, piensa cumplir durante el presente de 1945-46 con las artes plásticas como se merecen.

* * *

Uno de nuestros escritores artísticos más inteligentes se ocupa actualmente en la traducción de una *Historia del arte moderno*, debida a René Huyghe.

Un plástico joven prepara una exposición antológica, que probablemente titulará «Historia plástica del cartel en España».

* * *

Un grupo de escritores pretende formar una colectividad dedicada a editar obras de arte por suscripción.

* * *

Daniel Vázquez Díaz, expresamente invitado, celebrará una exposición de sus obras en San Sebastián.

*Manuel Sánchez Camargo, Premio Nacional de Literatura correspondiente al tema «Crítica de Arte».*

La Agrupación Artística Vizcaína ha celebrado recientemente en Bilbao una Exposición Provincial de Bellas Artes. La pintura ha sido servida por Raimundo Padilla, Emilio Azarola, Toño Frade, Rogelio Blasco, Juan de Arostegui, Antonio Urbezo, José María Legorburu, José Rivera, Manuel Urquijo, Jesús de Uribe, Arturo Martínez Taubmann, Antonio S. de Largacha, Fernando Montilla, V. Rodríguez Ortigado, José Luis Ribera, Rafael Basterrechea, Ciriaco Párraga, Eloy Erenchun, Rafael Figuera, José María Aman, Miguel Marañón, Antonio Butrón, Francisco Bengoa, Lorenzo Borque, Fernando García, María Teresa Aguirre, Antonio Otaño, Enrique Nieto, Alberto Arrue (difunto), Bay-Sala, Diodoro Anduiza, Saturnino Canales, Matías Alvarez, Enrique Besora, Resu Gogénola, Juan Bandera, Angel Larroque, José de Lorenzo, Benito Barrueta, Alfredo Tamayo, Gustavo de Maextu, Valentín de Zubiaurre, Manuel Losada, Isaac Bustamante, Angel Garavilla, Pelayo de Olaortúa, Antonio Merino, L. de Madariaga, Isaac Bustamante, Leopoldo Garro, José María Babio, María Pilar Reyeros, José Angel Ciordia, Matilde Mendoza, Pedro Muñoz Condado, Jesús Cristóbal Alonso, Juan Matía, Teodoro Bustillo, S. Canales, Benito Elorriaga, Francisco Usabel, Enrique Garsaballe, R. Gómez Gimeno, Honorio Sánchez, J. Gorostiza, R. V. Martín, F. Mares, Roque Zulueta y R. V. Martín.

La escultura lo fué por Tomás Martínez Arteaga y Joaquín Lucarini Macaraga.

### Francia

*La France creatrice* es el título bajo el que F. Campaux prepara para la Dirección General de Relaciones Culturales una serie de documentales que harán conocer al mundo las grandes figuras de los sabios y artistas galos. El primero está dedicado al profesor Paul Langevin. El segundo documental, que se está realizando, presentará al príncipe Louis Víctor de Broglie, Premio Nóbel y creador de la mecánica ondulatoria. Después vendrán Charles Fabry, inventor de *L'Ozone Atmospherique*, y el pintor Pablo Picasso. Conservándose, gracias al cinema, para las generaciones posteriores el recuerdo y la palabra de los mejores hombres de nuestro tiempo.

## Hay cifras que son fechas

### ROBERT DESNOS HA MUERTO

Robert Desnos ha sido un intelectual francés más, de los que sintieron viva la dignidad humana, como su pensamiento. Amigo de unos días, en el Madrid del 30 al 35; alegre camarada de horas inolvidables, Robert Desnos no parecía un hombre destinado a la muerte pronta, a esa muerte que nosotros hemos sabido abierta, clara, trágicamente, por una crónica de Francis Ambriere. Después de Hubert de Lagarde, Jean Prevost, Benjamin Crémieux, Henri Focillon, Louis Mandin, Irene Nemirowsky, etc., etc., otro más en el martirologio de las letras francesas. Caído en un hospital militar de Checoeslovaquia, por el tifus contraído en el campo nazi de Ravensbruck. Caído en este silencio monstruoso de Europa, a la busca de un orden vivo, no muerto; posible, no comido por los espantosos gusanos de la impudicia, la ambición desmelenada y la simplicidad.

Robert Desnos siempre huyó de la revancha sistemática, permanente, de los mediocres. Siempre estuvo con lo posible, con lo sano, con la manera de ser alumbradora de la salud espiritual. Su muerte, entre tantas, nos duele en lo más hondo del alma a quienes vivimos pendientes de no caer en la vileza y en la injusticia de nuestro tiempo. Pues Robert Desnos, como tantos, ha muerto porque el capitalismo, inventándose guerras bajo muy diferentes y hasta enemigos aspectos, para dar sensación de vida, lo quiso así.

### DON JOSE VIENE Y VA

Don José Ortega y Gasset vino a España, y como la primavera, nadie supo cómo fué. Don José Ortega se marcha de España, según un telegrama, y... nada más. En momentos que el resentimiento cultural hace de las suyas, se hace preciso declarar que, para nosotros, Ortega es una de las cabezas más lúcidas de nuestro tiempo. Con «actitud viajera» ante la vida, por lo visto. No preocupado, con gran dolor por nuestra parte, de las raíces de esa actitud.

¿Debemos de ser nosotros quienes marquemos la tierra en que esas raíces deben florecer, como un modelo, como uno de esos modelos que a los hombres de hoy nos faltan, según el propio Ortega?

Asistiríamos gustosos a un enraizamiento de nuestro filósofo aquí o allá, en esta corriente o en la otra, en tierra descubierta o en tierra virgen. Porque algo muy grave pasa en el mundo. Y es preciso no mariposear. Que el estado de perplejidad, dolorosamente, lleva a la ceniza. No a la luz.

A la luz que siempre esperamos, para disfrutarla o polemizar ideológicamente, quienes de veras, muy de veras, estimamos a don José Ortega y Gasset.

## Un libro sobre la Filosofía de Eugenio d'Ors

Al cerrar la edición de este número recibimos el libro de José Luis L. Aranguren, publicado por E. P. E. S. A., con el título de *La filosofía de Eugenio d'Ors.*

No conocemos más que algunas de sus páginas, leídas por nuestro gran escritor, con esa emoción que le hizo decirnos: «Esta tarea crítica señalará una fecha en mi vida». «Realmente—recordando sus palabras—, pocas compensaciones le ofrece la vida al escritor como la que a mí me ha brindado Aranguren».

De este libro, según crítico y criticado se merecen, nos ocuparemos en nuestro próximo número.


STUDIO

Gran surtido en óleo, temple, acuarela y toda clase de artículos para bellas artes

GRAVINA, 3 - TELEF. 17992

MADRID


IMPRENTA DE MADRID, S. L.—Ilustración, 12.

Biblioteca Nacional de España