Año I. Número 2.
1 de julio de 1945
Velázquez, 57 - Teléfonos: 55774 y 61190
MADRID
Número suelto:
UNA PESETA
Suscripción anual: 22 ptas.
Sale los 1 y 15 de cada mes

CARTEL de las artes

EN ESTE NUMERO:

EL ARTE DE SOLANA, por José Camón Aznar.
EXPOSICION DEL LIBRO FRANCES.
REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA, por Marjan Paszkiewicz.
EXPOSICIONES, por Enrique Azcoaga.
EMILIANO DI CAVALCANTI, por Sergio Milliet.
PALABRAS SOBRE VELAZQUEZ, por E. A.

BIBLIOTECA NACIONAL - SECCION DE REVISTAS
26 NOV. 1975

Año 1.945 nº 2 a 7 y 9
falta nº 1 y nº 8

EL ARTE DE SOLANA

Por JOSE CAMON AZNAR

¿En qué consiste la extraña seducción de esta pintura de temática repelente y que al mismo tiempo encandila nuestra atención? ¿Cuál es la magia de estas figuras desastrosas y de estos cielos embetunados, de tan lacerante sugestión? Sabemos su obra llena de limitaciones con ausencias que determinan en otros pintores una calificación peyorativa. Pero Solana ha conseguido convertir estas limitaciones en valores expresivos. Dispone de una técnica moderna y viva, con la cual captar los matices del tránsito, los arabescos del movimiento. Y, sin embargo, nuestro pintor paraliza y seca toda acción, enrigidece la vida y todo propósito dinámico se acartona y congela en estas figuras sin vibración.

El movimiento de un ser cotizable estéticamente por su transmisibilidad al ámbito que lo rodea. Las ondas son siempre plurales y todo revoleo tiene una orla de aire de análoga modulación. Pues bien, en Solana todo movimiento termina en sí mismo y las figuras se distancian e indiferencian entre sí por una magnitud más considerable que los años luz: por el vacío. Entre ellas no hay más nexo que el de casual colocación en el lienzo. No hay atmósfera que las confunda, ni palio sensible o emotivo que las agrupe. Y, sin embargo, pocas otras como las de Solana se consiguen tan homogéneas y conclusas. Y es que los personajes se unifican por un lazo más fuerte que el de la tierra común y el del cielo unánime: por la expresión. Todas las figuras se disponen con rictus expresivos análogos y la reiteración casi mágicos que acompaña siempre a la repetición en arte de un mismo motivo. La impresión es directa y explosiva por la ausencia de segundos términos. En los cuadros de Solana todos los personajes se hallan situados en un primer plano, sino siempre topográfico, si de interés emotivo. Todos se encuentran brutalmente desvelados y patentes, crudos, rebañados de toda aureola o resonancia ambiental. No hay en sus obras lejanías ensoñadoras, paisaje sobre el que reclinarse la mirada, fatigada de las violentas carnaciones del primer término. Todos los rasgos se exhiben acuciantes, ineludibles, como rajas palpitantes, solitarios en su misma concentración. No hay graduaciones espirituales ni gráficas. Cada garabato reclama para sí toda la atención y expulsa el alveolo de aire o de tibieza humana que lo jerarquiza.

Sin imaginación, como buen ibero, Solana planta sus criaturas virulentas, totales, sin atenuaciones de claroscuros, con urgencia y desnudez de entrañas, en líneas esenciales con calidad de tatuajes. Y cuando la mirada busca una pausa lírica, la figura adjunta la obliga a hundirse como por relejes de herida, por otras líneas también hirsutas y despiadadas, de una bronca sustantividad.

En colaboración con esta falta de paisismo, que encierra a cada cosa en su silueta, nos encontramos también con una ausencia de problemas lumínicos que espesa y encharca todavía más la pasta pictórica. La iluminación del cuadro no procede de ningún punto focal. Cada color se mantiene en su puro cromo, sin que lo sutilice o lo entenebrezca esa lucha perpetua de la luz con las tinieblas. No hay ráfagas que volatilicen las manchas macizas, ni destellos que las acuchillen, ni sombras tampoco que las introduzcan en el misterio.

El papel de la luz no se limita en los cuadros a los problemas del claroscuro. La luz crea con la perspectiva, una relación, no sólo morfológica, sino emocional, entre los distintos elementos de la composición. Cada ser no termina en sus límites, sino en sus reflejos. Los juegos de luces modelan el alabeo de los dramas. Y los resplandores tienen calidades expresivas, sin las que muchos cuadros se ahogarían de una mudez opaca. Los personajes, sumergidos en la misma onda de luz, se encuentran unidos como las voces en el mismo acorde. Pues bien: al faltar la luz dialogal, quedan los protagonistas de Solana igualmente incomunicados. Pese a la colocación en el parvo espacio de un lienzo, su aislamiento es absoluto. Se encuentran tan desligados entre sí como cadáveres puestos en fila. Pero en Solana los muertos no son los hombres ni las cosas, sino los espacios que hay entre ellos. No los vivifica ni la luz ni el horizonte.

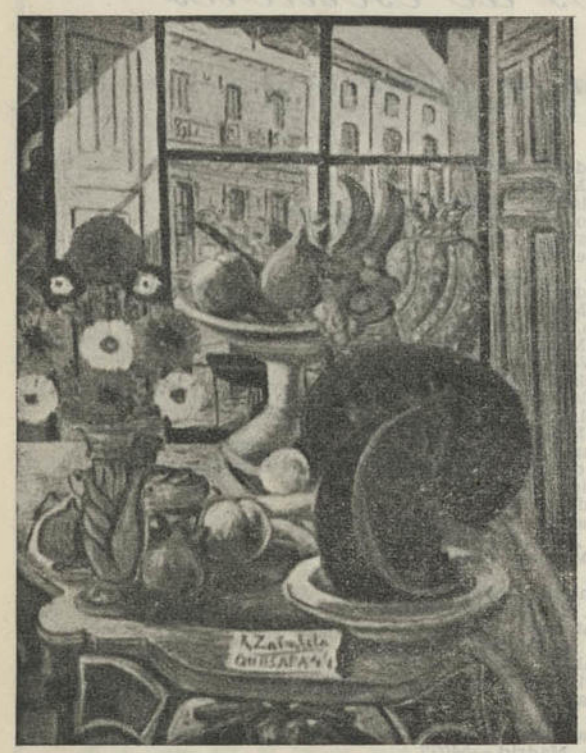
¿Cómo consigue, sin embargo, Solana esa maravillosa unidad de sus lienzos? Cercando la expresión. Uniendo a todos los personajes en el mismo anhelo, repitiendo en facies distintas la misma reacción. Una vocación unánime distribuye el mismo rictus y los cuadros se encuentran así compactos e integrales al reseñar el mismo momento emotivo. Este genial descubrimiento de Solana le permite formar grandes composiciones con un mismo tema sentimental. Pero su calidad monocorde se amplía desmesuradamente al estar sostenida por voces multiplicadas.

La aguda intensidad emocional de estos cuadros se consigue no sólo por la insistencia en el mismo patetismo, sino porque cada personaje ha sido reseñado exhaustivamente, expresando una total vocación. No hay en ellos complicaciones ni transfondos sentimentales. Lo mismo que en la estructura del cuadro, en estas desveladas psicologías no hay tamizadas perspectivas, ni rincones de misterio. Toda su capacidad espiritual está aquí neta, plana, con violenta claridad, en el ápice de su eficacia y de sus posibilidades expresivas.

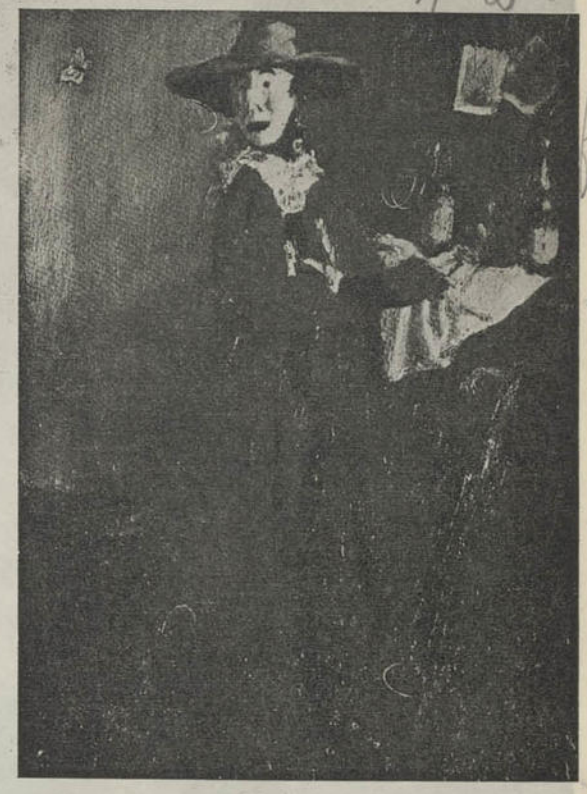
Porque otra característica de este sistema representativo es el de exponer a estas almas, casi siempre tan rígidas y desjuagadas, en su más extremosa tensión. No hay en ellas reservas ni contenciones emotivas con las que poder jugar un porvenir. Toda su magnitud psicológica está aquí, agotada, en un presente que, por lo apurado y total, parece petrificado. Y es éste otro de los motivos del atiesamiento solanesco. La agudeza de sus expresiones, que las incapacita para evolucionar —para vivir— y las hace eviternas y sin modulación posible.

Quede aquí el planteamiento de algunos de los enigmas de este gran pintor. Otro día terminaremos de recorrer la cuesta de su genialidad.

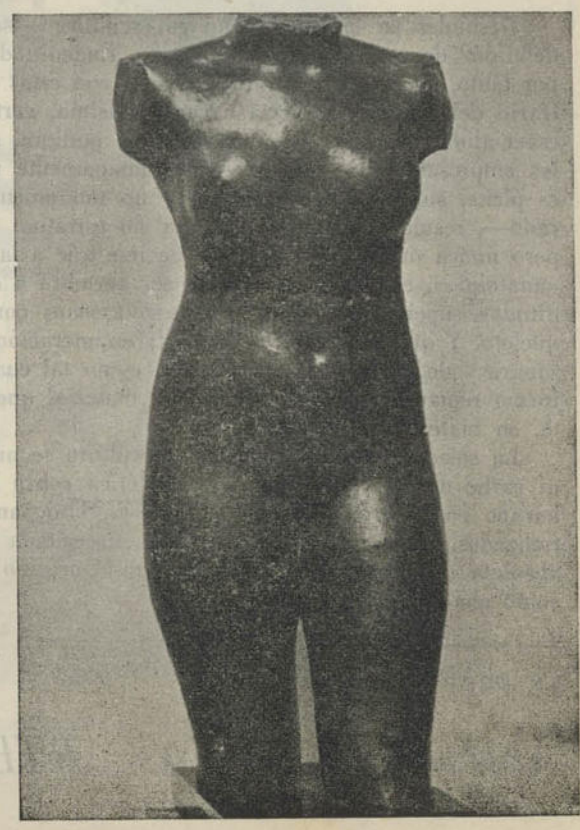
GOMEZ CANO


ZABALETA

BLANCHARD

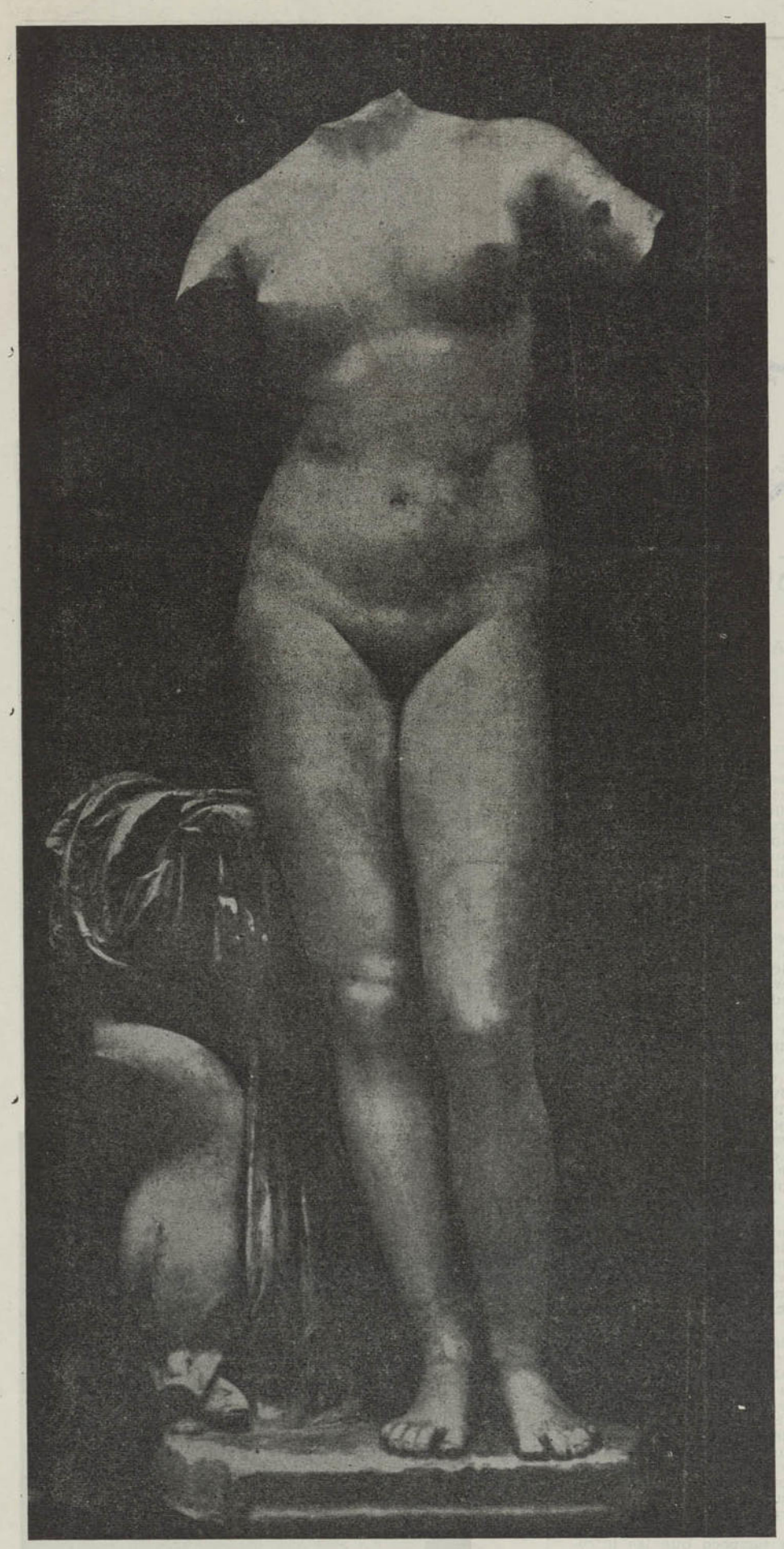

SISQUELLA

FERRANT


CASANOVA

SEIS DE «LAS MEJORES OBRAS DEL AÑO» DE LA EXPOSICION ANTOLOGICA DE LA ACADEMIA BREVE DE CRITICA DE ARTE

Biblioteca Nacional de España



ESCULTURA

Desnudez en la soledad no es escultura —según dijo alguna vez el mejor definidor de este arte entre nosotros, Eugenio d'Ors—, es anatomía. Escultura, por tanto, no es una anatomía peculiar con estas o aquellas virtudes, sino lo contrario del esqueleto: cierta carne plenísima, vertebrada alrededor de su propia esencialidad y vigor. Lo anatómico, si pudiera, se encontraría a disposición de las empresas vivas que deseasen humanamente utilizarlo. La escultura, cuando es plena, suficiente, verdadera —y no monumentalismo más o menos enmascarado—, resulta arquetípica materia sin estratos; causa y principio de un orden, pero nunca ordenación. Pudiera decirse que a la escultura la sobra «esqueleto», «anatomía», en cuanto en vez de ser vértebra a disposición de una vida, es plenitud —supervida— capaz de presentársenos como si soñase un misterioso esqueleto. Y que en vez de permitir la enumeración de su piel, de su carne, de su sangre y de sus huesos, se presenta como tal cuando en el límite sencillo de su forma remansa *homogéneamente* un material que se convirtió, de realidad inerte, en materia espiritual.

La soledad absoluta de que la escultura se nutre, fijémonos bien, no es piel, ni carne de una organización esquelética sobre la que se reclina, igual que el harapo en la cruz del espantapájaros. Sino sangre, carne y hueso totalmente trenzados, de la forma que la limita, necesitada para su función plástica, de la absoluta densidad de su constitución. (Que, eso sí: escultura, bien podría ser como una criatura de soledad.)

EN PREPARACIÓN:

ANUARIO DE LAS ARTES ESPAÑOLAS

El mundo de la ilustración

EXPOSICION DEL LIBRO FRANCES

Desde nuestro primer número hasta el presente, nada ha conmovido la atención del aficionado al arte como la Exposición del Libro Francés, celebrada por el Instituto Francés en España. Por suerte para nosotros, desde hace algún tiempo no miramos las ediciones francesas con el complejo de un nadismo tipográfico triste; pero esto no quita para que pregonemos abiertamente las excelencias con que los franceses cuidan el arte de la edición. El libro —en los casos mejores— se convierte en una realidad con linaje de joya. La finura, la delicadeza, una sensibilidad especial para resolver los problemas que al editor se le plantean, se coronan —según ha demostrado en la medida de sus fuerzas el certamen que nos ocupa— con sutileza excepcional. Tal volumen dedicado a Renoir reclama nuestra venereción más rendida. La combinación sopesada de lo ilustrativo y lo tipográfico —que ha de complementarse en lo editorial en vez de entorpecerse—, dentro de la novela o del libro histórico, reclaman inmediatamente la lealtad de la admiración. Monografías artísticas excepcionales pregonan condiciones singulares. Y, como siempre, lo que se impone después de visitar la por todos conceptos sorprendente Exposición del Libro Francés, recientemente celebrada, es la lección.

No vale, no vale en el arte editorial la bisutería, con brillos celofanescos y tintas combinadas con una violencia primigenia. Todo eso es vanidad ilustrativa, y los volúmenes que merecieron nuestro respeto en la Exposición a que nos referimos, lucían el orgullo suficiente de su completa unidad. Sería un error lograr un libro ateniéndonos a su resultado plástico, resolviendo su unidad desde un punto de vista «tipográfico». Igualmente adolece de endeblez todo volumen que, vigilado de cerca por un ilustrador no muy ducho en cuestiones de imprenta, desdeña éstas en loor de un afán ilustrante, que nos agobia en vez de servir nuestra satisfacción. Se precisa —y esta es la lección que más nos interesa— conjugar el buen gusto ilustrativo con la sobriedad, limpieza, elegancia tipográfica. No siéndole permitido al espíritu que cuida una edición que predomine el grado de interés tipográfico sobre el ilustrativo puro, o viceversa. Sino que los dos caudales que benefician la edición de un volumen estén conjugados, como ocurre en los excepcionales que han figurado en la Exposición del Libro Francés.

Así, un libro bien editado es, sobre todas las cosas, como una manual armonía. Resulta confortante acariciar para nuestra delicia un volumen donde lo tipográfico y lo ilustrativo se conjugan en unidad artística lograda; pero nos arañaría el resultado —como aquel que dice— si en la edición de que gozamos no se armonizasen los dos elementos determinantes a que venimos refiriéndonos, logrando un rico sosiego editorial. La unidad espiritual que el libro contiene, no quiere nunca la desarmonía editorial resultante cuando no se ponderan estos dos elementos. Y se potencia en cierta manera cuando, como en esa media ilustrativa de la Exposición del Libro Francés a que nos referimos, encuentra el marco preciso. O el anillo de su dedo indicador.

Domicilios de escritores y artistas ibéricos

Aguado, Emiliano.—Ibiza, 22, Madrid.—29256.
Alfaro, José María.—Fortuny, 45. Madrid.
Bueno, Pedro.—San Marcos, 41. Madrid.—18856.
Baviera, Infante don José Eugenio de.—Oquendo, 3. Madrid.
Botelho, Carlos.—27, Costa de Castelo (Lisboa).—24432.
Busquets, Olivé.—Verdi, 182. Barcelona.
Blanco Soler, Carlos.—Jorge Juan, 15. Madrid.—68429.
Camón Aznar, José (Catedrático de la Universidad Central y de la Academia Breve).—Benito Gutiérrez, 24. Madrid.
Caballero, José.—General Pardiñas, 31. Madrid.—51044.
Cardenal, Manuel.—Columela, 4. Madrid.—66627.
Condesa del Campo de Alange.—Velázquez, 125. Madrid.
Corrales Egea, M.—Leganitos, 8. Madrid.—23747.
Correia, Martins.—Residencia de Estudiantes. Pinar, 21. Madrid.
Durancamps, Rafael.—Avenida del Generalísimo, 353. Barcelona.
Duce, Alberto.—José Antonio, 47. Madrid.
Estévez Ortega, José (crítico de arte).—Alcántara, 40. Madrid.—25690.
Francés, José (Secretario perpetuo de la R. A. de Bellas Artes de San Fernando). General Arrando, 19. Madrid.—45586.
Ferrandis, José.—Lista, 79. Madrid.—61263.
Fragoso, Joao.—Residencia Estudiantes, Pinar, 21. Madrid.
González Gil, Víctor.—Abada, 2. Madrid.—27848.
Mallo, Cristino.—Velázquez, 110. Madrid.—58644.
Garay, Luis.—Gloria, 76. Murcia.
González Moreno, Juan.—Corbalán, 19. Murcia.
Gómez Cano, Antonio.—Hortaleza, 38. Madrid.—13049.
Gaya, Juan Antonio.—Ibiza, 23. Madrid.
Herreros, Enrique.—Alburquerque, 8. Madrid.
Hugué, Manuel.—Rambla de Cataluña, 44. Barcelona.
Ismael González, Juan.—María Cristina, 5. Santa Cruz de Tenerife.
Jiménez Placer, Fernando.—Montalbán, 5. Madrid.—14981.
Laviada, Manuel.—Sacramento, 3. Madrid.
Lahuerta, Jenaro.—Conde de Salvatierra de Alava, 14. Valencia.
Lafuente, Enrique.—Velázquez, 45. Madrid.—54077.
Lainez Alcalá, Rafael.—Jorge Juan 74.—Madrid.—64075.
Llosent y Marañón, Eduardo.—Paseo de Recoletos, 19. Madrid.—13578.
Marichalar, Antonio.—Plaza de la Independencia, 4. Madrid.—51775.
Manzanares, Luis.—Lagasca, 5. Madrid.—62064.
Morales, Juan Antonio.—General Pardiñas, 31. Madrid.—51044.
Morales, Sofía.—Lagasca, 78. Madrid.
Medina, José Luis.—Veinte de Febrero, 13. Valladolid.
Martínez Gil, José E.—Mayor, 77. Madrid.
Minguillón, Julia.—Plaza Santo Domingo, 16, 5.°. Lugo.
D'Ors, Eugenio.—Sacramento, 1. Madrid.—23060.
Oliveira, Mario de.—Calçada dos Capuchos, 2. Lisboa.
Palencia, Benjamín.—Sagasta, 19. Madrid.
Pelegrín, Santiago.—Alfonso XII, 10. Madrid.
Planes, José.—María Teresa, 11 (Guindalera). Madrid.
Picó, José.—Doctor Mata, 3. Madrid.
Peñuelas, Rafael.—Santa Engracia, 23. Madrid.
Pinazo, Ignacio.—Luis Díaz Cobeña. Madrid.—53850.
Pons Arnau, Francisco.—Carretera de Chamartín, 85. Madrid.—33706.
Pérez Contel, Rafael.—General San Martín, 8. Valencia.
Prados López, José.—Infantas, 30. Madrid.
Rodríguez Rivas, Mariano.—Fuencarral, 67. Madrid.
Rothe, Hans.—Menéndez Pelayo, 49. Madrid.
Ríos, Teodoro.—General Mola, 8. Madrid.—57022.
Rosa, Tristán la.—Provenza, 278. Barcelona.—81213.
Rodríguez Filloy, Benito.—Doctor Esquerdo, 39. Madrid.
Sánchez Camargo, Manuel.—Miguel Angel, 2. Madrid.—49454.
Suárez del Arbol.—García de Paredes, 78. Madrid.
Sánchez Cantón, Francisco Javier.—Alfonso XII, 42. Madrid.—20317.
Tudela, Ana de.—Diego de León, 24. Madrid.
Valencia, Pedro de.—Plaza del Temple, 4. Valencia.
Vicente, Eduardo.—General Mola, 15. Ciudad Jardín. Madrid.
Vázquez Díaz, Daniel.—María de Molina, 56. Madrid.—63292.
Vivanco, Luis Felipe.—Hermosilla, 55. Madrid.—60015.
Zabaleta, Rafael.—(Quesada). Jaén.

(Sin prisa, pero constantemente, iremos publicando la residencia de todos los artistas ibéricos y escritores relacionados con el Arte, hasta lograr un censo, al que rogamos colaboren con comunicaciones y rectificaciones todos nuestros lectores.)

Biblioteca Nacional de España

Marimorena

A nuestro gran amigo, el «modesto glosador», exégeta constante de lo que pudiéramos llamar para entendernos «académico», le vemos siempre en su postura invariable, y no nos parece mal. Ahora bien; lo que no nos gusta es que se autobombee, llamándose correcto, comprensivo, y, sobre todo, «cargado de razón en arte». ¡Quién fuera él! Aunque nosotros no tengamos la dicha de «hablar para mayorías dispuestas al aplauso».

* * *

La Nacional 1945 ha dividido a los artistas españoles en dos solas clases: los autores de cuadros grandes y los autores de cuadros chicos. A propósito de la grandeza y la pequeñez, ha habido más de dos anécdotas graciosas. Pero sin duda alguna la más significativa y simpática fué la que tuvo por protagonista a un gran pintor, que, vuelto de espaldas a un cuadro monumental, preguntó, distraído y sociable, a su autor:

—Oye, Fulano, ¿dónde está lo tuyo?... ¡Aún no lo he visto!...

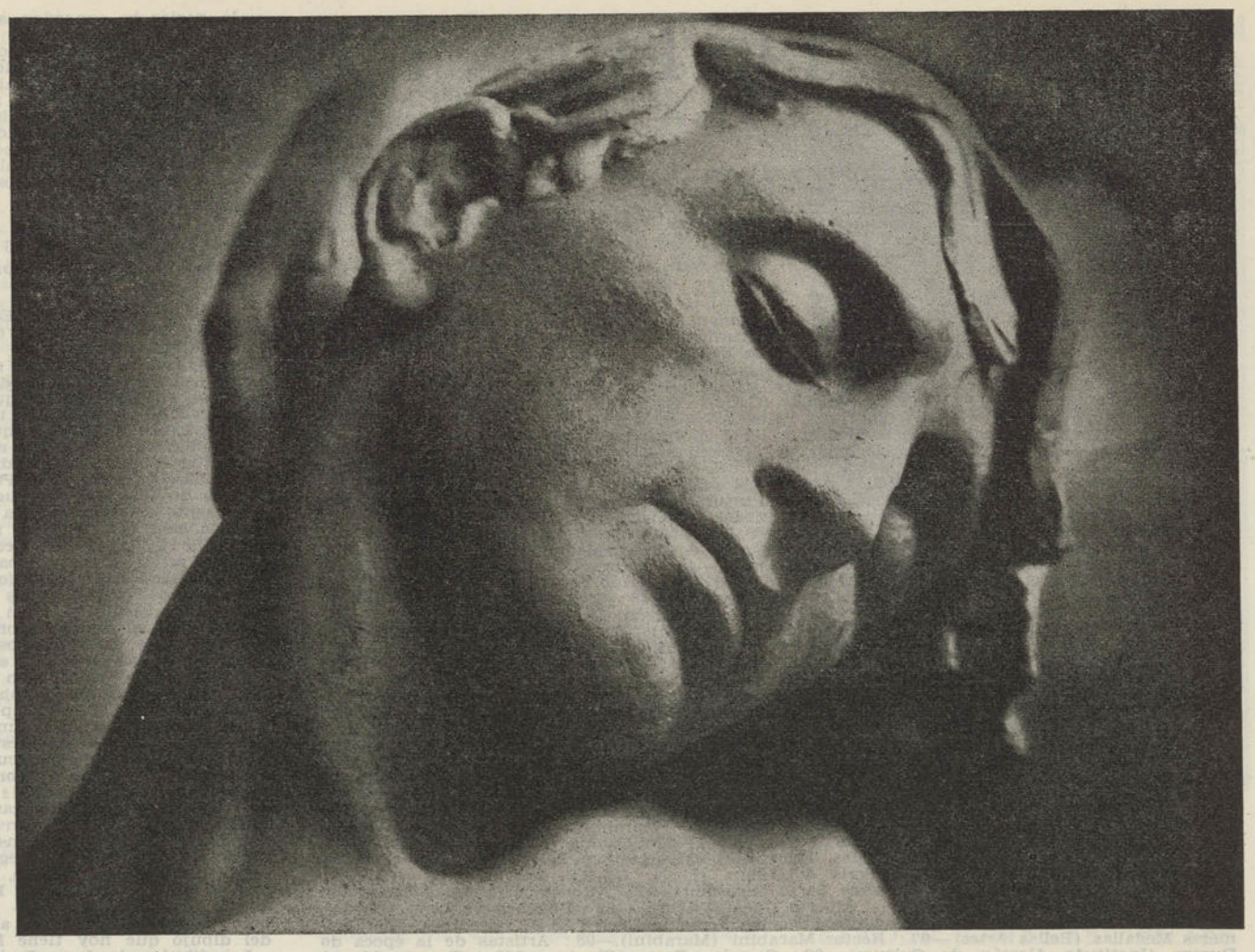
* * *

Al pintor Gutiérrez Solana, cuando recibía lecciones académicas, le comenzaba una cierta aversión hacia los fósiles pedagógicos. Sin duda porque nuestro particular amigo no iba a convertirse en eso que hemos dado en llamar «profesor respetable», en vez de artista, siempre que su maestro le corregía particularidades de dibujo, le hacía sufrir con gran intensidad. Un día el conductor de José Gutiérrez Solana, viendo que el bueno de su discípulo le oía un poco como se escucha a la lluvia, trató de desfacer el entuerto gráfico. Para que Solana, desesperado, exclamase:

—Usted corrija, corrija lo que quiera... Pero no me toque el dibujo y me lo eche a perder.

* * *

¿Pertenecemos nosotros a los «iconoclastas de cabotaje»?... Si de lo que se trata es de no saber guardar la ropa cuando se nada, sí.



Una indisposición hizo que el escultor Juan de Avalos no pudiese concurrir con el grupo a que pertenece esta figura a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Ella, sin embargo, animada de un vigor patético indudable, se elogia por sí misma, y puede figurar como trozo antológico de la escultura actual. Comienza con ella nuestro escultor un camino de senciller y grandeza expresivas, donde se resumen sus desvelos artesanos y creadores bien conocidos. Interesando este barro tocado por la luz alta de lo arquetípico, por su sobriedad, expresión honda y gravedad.

REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA

Por MARJAN PASZKIEWICZ

Como el concepto del valor plástico ha llegado a ser básico en toda la moderna teoría del arte, influyendo sus derivaciones en los propósitos de las nuevas escuelas, es útil considerarlo con alguna detención para mejor inteligencia de los problemas que suscita.

Al prescindir de toda significación artística que implica el hecho de expresarse por medio de la pintura, nos encontramos con esto: pintar es cubrir con líneas y colores una superficie. Tal menester obedece, ciertamente, a leyes intelectuales que se descubren en la manera de organizarse o, simplemente, yuxtaponerse los colores; pero en primer término se acondiciona por las exigencias de la superficie. El hecho de que la línea y el color —dos elementos medios de expresión pictórica— se encuentren en una superficie, origina multitud de consecuencias formales que no pueden ser desdeñadas deliberadamente por el pintor, al pretender éste fijar, con la mayor veracidad y eficacia posibles, todo el contenido visual, emocional o ideológico que se propone expresar.

La primera y más importante de estas consecuencias es la simultaneidad de la forma. No puede haber en la pintura sucesión de formas, porque a todas ellas las unen y aprisionan en un efecto total las dos dimensiones. Esto implica la simultaneidad de las relaciones entre las formas, y permite a cada una enlazarse con otras sin perder su efecto local. La posibilidad de efectos parciales contemporáneos de un efecto total confirma el principio visual de la pintura, ya que la sensación de simultaneidad en la superficie no puede ser sustituida por la sensación táctil, como acontece en la escultura. El pintor debe cultivar este aspecto de su arte, procurando satisfacer las exigencias de los ojos al unir los colores y las líneas en signos articulados en un lenguaje pictórico, al servicio de los fines de la expresión. La materia prima de estos menesteres visuales es la posibilidad de un efecto formal simultáneo. Al cubrir la superficie con líneas y colores, organizando estos dos elementos en complejos formales de múltiples y variados sentidos, puede el pintor perseguir dos fines: representar o crear valores plásticos. En el primer caso acentúa la significación conceptual de la forma; en el segundo, su significación visual. En verdad, estos dos fines no se excluyen casi nunca, pero se distinguen perfectamente por las consecuencias que arrastran en su realización

Si entendemos por forma un complejo cerrado de color o de línea, tendrá cada forma, en tanto que signo o, si se quiere, símbolo gráfico, una significación conceptual. Esta significación, flotante e indefinida en una forma aislada, se fija y consolida por medio de relaciones con otras de expresión diferente. Así, por ejemplo, un círculo, que aislado y reducido a sí mismo es sólo una figura geométrica, relacionado debidamente será luna, ojo, moneda... Un rectángulo significa, al lado de otros, ventana o puerta, como los otros al lado del primero, casa o chimenea. Pero si al primero le añadimos forma de relación distinta, expresará ya campo, estanque o libro... Todo lo concreto, incluíble en el radio de la percepción visual, puede ser fijado por la pintura, puesto que cada forma está henchida en potencia de multitud de sentidos. Basta con situarla para que cobre el que desea darle.

Esta facultad no conduce por sí misma a ningún fin ni efecto estético que pudiera reputarse como exclusivo del arte pictórico. Consiste en subrayar la existencia real de los objetos y en denominar y fijar gráficamente los que fueron antes distinguidos y clasificados por la visión. Es una función didáctica más bien que estética, porque se reduce, en último término, a seguir mansamente la huella visual de la realidad. El efecto estético privativo de la pintura empieza cuando la forma, sin perder su alcance de equivalente cognoscitivo, se llena de cierta importancia visual; es decir, cuando logra cumplir armoniosamente su doble misión: representar y crear valores plásticos.

Un complejo de relaciones lineales o coloríticas, que, considerado según el perfil de la representación, corresponde al concepto «cabeza», tiene también un sentido visual. Estas relaciones rompen la superficie en direcciones impuestas por el concepto «cabeza», moviéndola y vivificándola, por consiguiente. La superficie, antes indiferente, se fragmenta en planos, vibra, se llena de expresión; vive, en suma, al margen de las peripecias representativas. Esta es la parte plástica del alcance de la pintura.

Ahora bien; el valor representativo es, según lo dicho, resultado de relaciones obligadas por el realismo de las formas. Hay en cada forma residuos de la realidad, porque es ésta la que cerca el campo de la visión; y la pintura, por más estrecho contacto que guarde con la Naturaleza, ha de resignarse a interpretar. El inevitable contenido realista de las formas permite relacionarlas para representar todo un conjunto de significaciones, así, la pintura logra decir «que un hombre va por la calle, que otro está arando, que un tercero fuma su pipa»...

Se indicó en ejemplos anteriores que una figura abstracta adquiere valor concreto por las relaciones representativas. Un círculo es de pronto luna, moneda, ojo... Por efecto de otra clase de relaciones, este mismo círculo puede volverse esfera; una curva muy pronunciada pierde su acento en oportuno contacto con curvas diferentes; una forma puede cambiar de dimensiones y aun de lugar. Esta clase de relaciones es posible por la confluencia de todas las formas en la misma superficie, en la que, por tal causa, actúan simultáneamente. En virtud de ellas, los elementos del cuadro se influyen mutuamente, en contraste o armonía; se atraen o se repulsan; acentúan su alcance expresivo o lo aminoran, según la posición y distancia en que se encuentran. Todas obran, sin embargo, bajo el imperativo del conjunto que decide el efecto total.

La manera de organizar un conjunto, sin perjuicio de los efectos locales de la forma, se llama estilo. Este es acondicionado por el ritmo interior, peculiar en cada artista; pero depende siempre, en lo que atañe a la expresión pictórica, del sentido plástico del pintor, más o menos amplio y certero. Sin él es imposible producirse plenamente dentro de los medios que obligan en la pintura, y su ausencia condena al fracaso estético a una obra, aun cuando contenga ésta, perfectamente realizados valores de otra índole.

El principio de la eficacia visual ha sido proclamado en sus teorías por los pintores modernos, y realizado vigorosamente en algunas de sus obras. En consecuencia, también la crítica tuvo que cambiar de ruta, abandonando la divagación literaria —a la que estaba autorizada por una pintura exclusivamente representativa—, para concentrar su atención en problemas formales. Pero hay que cerrar ya este corto paréntesis y volver al examen de los dos valores constitutivos de la pintura.

Ante todo podemos distinguir tres modos de combinación de estos valores:

1.º La representación se impone como fin único de la pintura.

2.º La representación y el valor plástico están en equilibrio.

3.º La representación se somete a las exigencias del valor plástico.

El primer caso es quizá el más frecuente. Puede observarse en toda pintura que se propone reproducir exactamente la realidad, sin añadirle ni quitarle nada. Es la pintura fotográfica, en la cual la intervención artística queda reducida al mínimo, desarrollándose en los estrechos límites de la copia. El valor representativo está logrado en ella, no tanto por la claridad de sus relaciones como por la ausencia de otros valores.

El logro de un equilibrio entre la representación y el valor plástico es el caso de la pintura clásica. Se armonizan en ella el contenido y la forma. El valor plástico se constituye entonces en vehículo único de la representación, y su alcance se ajusta perfectamente, sin hiato ni grieta formal, al contenido. Así, en la pintura clásica, todo lo que estaba por decir quedó dicho, ya que era expresable sin menoscabo de las calidades de la superficie. Esta palpita con vida propia, en la que se enlazan las expresiones de los dos valores en un efecto sintético único.

Por su logro de equilibrio es también la pintura clásica el más elocuente testimonio contra la tendencia de la pintura pura, es decir, desprovista de toda representación.

Un ligero examen del cubismo —que es la tendencia hacia la creación de una pintura pura— nos convencerá de que un mínimo de representación es imprescindible, ya que la forma pura, aislada, no es expresiva por sí misma, y no cumple ningún fin pictórico. Es preciso relacionarla, aunque sea en un sentido exclusivamente compositivo. La forma pura, absoluta, solitaria, no es del dominio de la pintura, porque las relaciones simultáneas que se desarrollan en la superficie no dejan nunca intacto el primitivo alcance de ella.

—Hemos pensado que nos pinte usted el retrato «al fresco».

Biblioteca Nacional de España

EXPOSICIONES

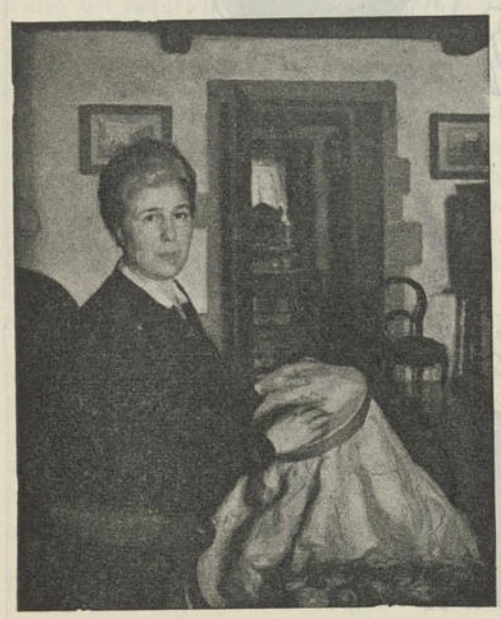
CARTEL DE LAS ARTES, cumpliendo su propósito informativo, reseña, sin pretender omisión alguna, las exposiciones celebradas en Madrid durante el presente curso hasta finales de mayo. Para marcar la tensión del mismo. Y su variedad.

1: II Concurso Provincial de Artesanía.—2: Teodoro Ríos (Cano).—3: Isaac Díaz Pardo (Vilches).—4: IV Exposición Nacional de Arte, «Educación y Descanso» (Bellas Artes).—5: Angel Ferrant (Estilo).—6: Concursos Nacionales de Bellas Artes (Retiro).—7: Solé Jorba (Cano). 8: Justh (Aeolian).—9: Bonifacio Lázaro (Macarrón).—10: Paisajes Alumnos Escuelas Bellas Artes (Arte Moderno).—11: Julio y José Borrell (Dardo).—12: USA (Marabini).—13: XVIII Salón de Otoño (Retiro).—14: Lola Gómez Gil (Cano).—15 Jorge Apperley (Bellas Artes).—16: Olga Sacharoff (Estilo).—17: Santiago Pelegrín (Macarrón).—18: Angel Espinosa (Aeolian).—19: Alberto Larrumbide (Arte Moderno).—20: Alonso Rochi (Dardo).—21: Santiago Rusiñol (Vilches).—22: II Concurso Nacional de Artesanía.—23: Grabados en linóleum (Escritores y Artistas).—24: Helena de Melgar (Marabini).—25: José Nogué (Cano).—26: Lloréns Artigas (Estilo).—27: Luis Lasa (Bellas Artes).—28: Serny, Morales, Tauler (Macarrón).—29: Miguel Pradilla (Aeolian).—30: Exposición de Pinturas Murales del Siglo XVI (Amigos del Arte).—31: Ferrer Pino (Dardo).—32: Amores Riedel (Asociación Prensa).—33: XXII Salón de Fotografía de Montaña (Bellas Artes).—34: Pepe Sala (Interior).—35: Rafael Cantarero (Cano). 36: Javier Gómez Acebo (Arte Moderno).—37: José Clara (Medina).—38: Jerónimo Junquera (Macarrón).—39: A. Suárez Couto (Marabini).—40: Andrés Conejo (Estilo).—41: Maassot (Dardo).—42: Juan Cabanas (Arte Moderno).—43: Guillermo Vargas (Macarrón).—44: José María Labrador (Cano).—45: Montserrat Vargas (Estilo).—46: Chicharro, hijo (Marabini).—47: «Sombras» (Bellas Artes).—48: Angel Larroque (Macarrón).—49: Luciano (Vilches).—50: Toni d'Algy (Marabini).—51: A. González Marcos (Aeolian).—52: José Bermejo (Cano).—53: Miguel Villa (Estilo).—54: Juan Guillermo (Macarrón).—55: Rafael Figuera (Aeolian).—56: Pedro Vilarroig (Vilches).—57: Real Sociedad Fotográfica (Amigos del Arte). — 58: Joaquín Palacio (Amigos del Arte.—59: Julio G.ª Gutiérrez (Cano).—60: F. Creo (Marabini).—61: José Garnelo (Escritores y Artistas).—62: Olive Busquets (Estilo).—63: Sisquella, Llimona y Serra (Macarrón).—64: Un siglo de vida parisina a través del grabado (Instituto Francés).—65: Julia Minguillón (Bellas Artes).—66: Sebastián Méndez.—67: Luis Masriera (Cano).—68: José Torres (Augustus Films).—69: Jesús Olasagasti (Escorial).—70: A. Valdemi (Macarrón).—71: Díaz Sánchez (Arte Moderno).—72: Povo (Interior).—73: Angeles Santos (Estilo).—74: Marquesa de O'Reilly (Marabini).—75: Alvaro Delgado, J. Fin, Luis Castellanos, Eduardo Vicente, Javier Vilato, Rafael Zabaleta, Cristino Mallo (Clan). — 76: Ramón Estalella (Cano). — 77: G. Olivares (Dardo).—78: II Exposición de Pintura Antigua Española (Vilches).—79: Bernardino de Pantorba (Macarrón).—80: Núñez de Celis (Marabini).—81: G. Esteban (Aeolian).—82: Doce aguafuertistas (Escritores y Artistas).—83: Caneja (Estilo).—84: Víctor Ríos (Arte Moderno).—85: Colladant, Corrales, Duce, Gal, Olasagasti y Pelegrín (Clan).—86: Capuz (Arte Moderno).—87: Carteles Feria del Libro (I. N. L. E.).—88: Lloréns (Cano).—89: Exposición de Bodegones y Floreros (Arte Moderno).—90: Alfonso Blat (Arte Moderno). 91: Gregorio Toledo (Macarrón).—92: Alberto Duce (Vilches).—93: Sánchez de León (Dardo). 94: Lucio Rivas Aeolian).—95: Concurso Sección Femenina del S. E. U. (Medina).—96: Primeras Medallas (Bellas Artes).—97: Héctor Marabini (Marabini).—98: Artistas de la época de Durero (Instituto Alemán de Cultura).—99: Corrales Egea (Clan). — 100: Torano Monzó (Cano).—101: Pedro Mozos (Estilo).—102: María Revenga (Macarrón).—103: Grupo Empresa de Electricidad (Aeolian).—104: Niños (Dardo).—105: Briones (Vilches).—106: J. E. Martínez Gil (Marabini).—107: Enrique Casanovas (Estilo).—108: Luis Mosquera (Cano).—109: Juan Castelló (Escritores y Artistas).—110: Ricardo Baroja (Macarrón).—111: José Rovira (Aeolian). 112: Ilustradores del Libro (Arte Moderno).— 113: Josita y Antonio Hernán (Marabini).—114: Mounia L. André (Biosca).—115: Meifren (Cano).—116: Santamaría (Escritores y Artistas). — 117: Francisco Portela (Atenea). — 118: Durancamps (Vilches).—119: Teodoro Delgado (Dardo).—120: Alvaro Delgado (Clan).—121: José Guerrero y Antonio Lago (Macarrón).—122: Clará, Solana, Muguruza, Palencia, Vázquez Díaz y Zuloaga (Estilo).—123: Primera Exposición Arte Taurino (Publitecsa).—124: Bonnin (Asuntos Exteriores).—125: Copistas del Museo del Prado (Aeolian).—126: Agustín Segura (Cano).—127: Feliciano Catalán (Marabini).—128: Angel Espinosa (Cano).—129: Exposición Nacional de Bellas Artes (Retiro).

FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR (Del 1 al 15 de junio 1945). Museo de Arte Moderno.

Nadie duda entre nosotros que Fernando Alvarez de Sotomayor y Manuel Benedito son nuestros máximos realistas. Estos pintores, con Eduardo Chicharro y algunos otros sobradamente conocidos, se irrogan desde hace tiempo una situación continuadora de la tradición plástica española, más por su tendencia realista, decididamente representativa, por un aparencialismo formal, en suma, que por aquel nunca bien estudiado equilibrio que en un Zurbarán o un Velázquez existió siempre entre cómo decían las cosas y lo que tenían que decir. Para Sotomayor lo que importa antes que nada es que el pintor diga su referencia, con una prosodia, con un oficio lleno de sensacional empaque. Y así, en este certamen que nuestro artista reúne hasta cincuenta y cinco obras, la virtud que hay que destacar en principio y sobre toda otra cosa es el empaque. Es decir, la manera cuidada, estudiada, muy eficaz en el efectismo, e indudablemente bien armada en conjunto, con que Fernando Alvarez de Sotomayor nos cuenta principalmente, un buen puñado de fisonomías.

Ahora bien preocupaciones de oficio, dominadas hasta donde Fernando Alvarez de Sotomayor quiere, olvidan con frecuencia contrastes espirituales. Aun en los mejores cuadros de Sotomayor, que desde nuestro punto de vista son «Armonía», «Boceto de niña», «Cabeza de niña», «Señora de A. de Sotomayor», «Señora de Borrel», «Señorita Colette Bergés», entre otros, nosotros sabemos por una manera muy dominada, magistralmente dominada en ocasiones si se desea que las características físicas, elevadas por una manera a expresión retórica también si se quiere de primera clase, logran convertirse en resultados cuyo aparato, cuya prestancia, cuyo talento, consiguen impresionar. Sin embargo, porque creemos que un retrato es antes que nada, aquella manera que un pintor tiene de reclinar en una fisonomía, en un parecido, el secreto entrañable que los anima, desearíamos, para que no se nos acabaran en la contemplación los cuadros de Sotomayor demasiado pronto, que en ellos la canción íntima de los seres que se evidencian, por ejemplo, se liberase más caudalosa y constantemente. No sólo porque cuando un pintor consigue que una presencia física fluya incansable en la unidad pictórica, logra su verdadero objetivo. Sino porque, a pesar de reconocer, repitamos, que Fernando Alvarez de Sotomayor dice su confesión plástica con palabras bien construídas, dibujadas hasta donde es preciso, ponderadas según un conocimiento del oficio que sería pueril regatear a este artista, etc., etc., creemos que lo que nos dice no siempre está a la altura de la expresión formal con que nos lo cuenta, adivinando un desequilibrio entre la forma y el fondo que no es, en efecto, demasiado tradicional.



Alvarez de Sotomayor.

Para nosotros, en Sotomayor, como en todos los grandes realistas, existe una soberbia formal —que no nos atreveremos, en virtud de su hermetismo frecuente, a llamar siempre expresiva—, incontrastada por cierta esencialidad que no siempre la justifica. Precisamente porque en Rosales, en Domingo Marqués y hasta en Alenza —sin necesidad de desplazarnos a otros lugares— aprendimos que en pintura la verdad honda del mundo queda *expresada* cuando la arquitectura formal aparece en el cuadro con una elasticidad, temblor y transparencia tales, que, bien nutrida por el esencialismo que representa, nos permite ver a éste en su fluir vivo y cósmico, sus virtudes— un oficio impresionante, desno valoramos demasiado —aun reconociendo lumbrador, cuya naturaleza no permite valorar en cierta manera esa sangre pictórica —conquista efectuada por el pintor frente a la experiencia viva que le ocupa—, que lo vivifica, o que debe vivificarlo para ser. Reconocemos que Fernando Alvarez de Sotomayor ha dado, al reunir un puñado de cuadros de muy diferentes épocas, una lección de gran realista, de gran artesano, a quienes desprecian demasiado la terminología plástica con que se tienen que comunicar con los espectadores; sin poder dejar de señalar su hermetismo, su excesivo empaque, su sentido aparatoso de la dicción plástica, todo aquello que para nosotros, al menos, en vez de en lo tradicional, lo sitúa en un próximo ayer.

Pintar es expresar lo que va de una presencia, de un resultado real a su raíz cósmica. Contar esta larga historia en la síntesis formal y cromática, es un problema dramático y de aventurada pretensión. Fernando Alvarez de Sotomayor entiende que este menester se realiza, una vez *propagada* la fisonomía de aquello que representa en sus cuadros, mediante un oficio nutrido de las mejores pretensiones artesanas. Y se nos presenta como el propagandista de lo real más acabado que conocemos en nuestro mercado plástico. Como el exaltador empacado de un conjunto de fisonomías y realidades, «mejoradas» —aunque no siempre «potenciadas», «desentrañadas», «evidenciadas»— por su afán artesano de pintor.

JOSE MORON Y RUIZ (Del 1 al 15 de junio, 1945). Salones Macarrón.

El doctor Morón y Ruiz demuestra una rara habilidad manual para concretar en lienzos que recuerdan grabados y cuadros de otro tiempo una España pasada. Nuestro trabajador plástico, doctor en Medicina según se nos cuenta, se entretiene evocando con una retórica apropiada a su función recordadora, un lejano ayer. En su tarea no parece demostrar unas dotes de pintor, tanto como el conocimiento plástico imprescindible para plasmar en la tela escenas, impresiones, figuras y lugares del 800, inspirados en documentos, grabados, apuntes y dibujos (los de Roberts, entre otros). Y su función expresiva se reduce, naturalmente, a los dones que la fidelidad y la paciencia conceden a los seres que se adscriben a su virtud.

Se trata de un contemporáneo que, cuando pinta, simula ser romántico. Morón y Ruiz, en vez de descifrar lo real en su tiempo, se traslada al pasado, y allí, naturalmente, ayudado por documentos de la época, reproduce una realidad. Con habilidad, destreza y cierto conocimiento de la manera romántica, que no debemos negarle. Pero saliéndose del movimiento natural que a los pintores lleva a pintar.

JUAN ESPLANIU (Del 16 al 30 de junio). Museo de Arte Moderno.

El grafismo de Juan Esplandiu tiene en principio una mezcla de eficacia y ternura, muy difícil de definirse. A pesar de que este espléndido dibujante nos divierte en su plano como un Toulouse-Lautrec, con esos dinámicos chistes lineales que en sus dibujos de anécdota tanta gracia nos hacen, no hay que olvidarse de que lo que los valoriza en una finura personalísima es aquella sensibilidad que a Juan Esplandiu permite lograr «Avenida de Menéndez Pelayo», «Calle del Molino de Viento», el «Puente de Toledo» y el «Puente de Segovia». La línea no remansa la intención del color en sus mejores cosas, sino que le gusta en cierta manera, como hacerlo saltar a la comba. Y precisamente en el desgalichado desenfoque con que Esplandiu nos presenta sus estampas, no es sólo donde reside el buen malángel de este artista, sino en donde encontramos el arbitrario mérito de unos dibujos de excepción en nuestra realidad española actual.

Esplandiu sabe muy bien el secreto de Madrid que entrevieron Baroja, Moreno Villa y Eduardo Vicente, por ejemplo. El carácter ingenuo y poderoso al mismo tiempo de sus síntesis graciosas lo demuestra regocijándonos la mirada de manera particular. Hay una yuxtaposición en toda su obra de lo lírico y lo grotesco, que en vez de tirar a lo explosivo busca una armonía garbosa y agria. Armonía que esa gracia cansada de Juan Esplandiu y esa agilidad transida de un lirismo cromático de primera categoría presentan al espectador desflecadamente, sencillamente, pero con finura indudable. Para que quienes gozan —o no entienden— el secreto madrileño lo consideren como al primer cronista del dibujo que hoy tiene Madrid.

Los dibujos de Juan Esplandiu, categorizados por un buen gusto cromático bien claro, se respaldan ingenuos sobre ese ritmo quedo, aunque evidente, por el que en cierta manera se animan. Sus estampas, que contrastan el estatismo experimentado de sus líneas, con la vivacidad suficiente y positiva de un lirismo cromático personalísimo, saben de esa vivacidad que no es alboroto ni decorativismo de mala ley. Las síntesis de Esplandiu cuentan pero no acaban todo lo que este artista sabe de aquello que dibuja. Y precisamente porque este gran dibujante contrasta su experiencia plástica con una gran experiencia viva, su tarea tiene algo de referencia suficiente, henchida de sensibilidad auténtica, que alegra pateticamente la atención.

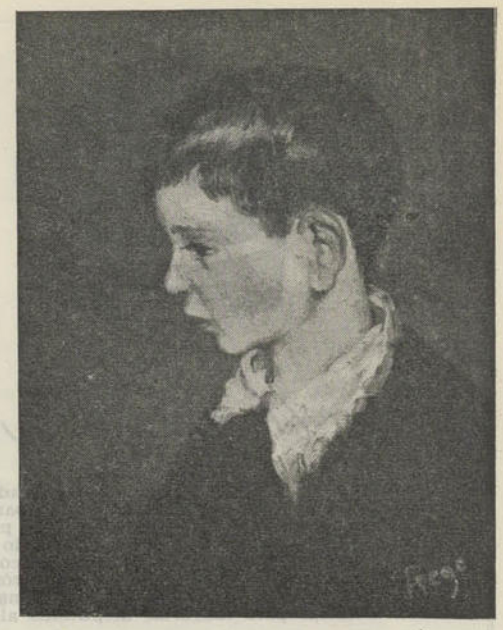
MANUEL PREGO (Del 2 al 18 de junio, 1945). Salón Vilches.

Creemos estar ante las primeras obras del pintor gallego Manuel Prego. La inmaturez expresiva; natural de quien, más dotado de intenciones que de medios, da un paso hacia adelante, que es inicial en este caso por el sendero de la plástica, son demasiado evidentes para presumir por nuestra parte de adivinar. El cuerpo plástico que en general consigue este artista no tiene por qué brindar una consistencia, impropia en quien inicia su ruta pictórica. Pero luce evidentemente un patetismo que debe resaltarse. Y se envuelve sobre todo en un acento —más apuntado que expreso—, susceptible de mejora y tocado de un indudable interés.

«Cabeza de niño», pieza que desde nuestro punto de vista nos parece reunir más que ningún otro cuadro de figura, hasta ahora, las virtudes latentes de Manuel Prego, evidencia su sentido dramático, su reciedumbre expresiva posible, su vigor apuntado para decirnos las conquistas. Su «Paisaje gallego» habla más —a manera de apunte— del entendimiento posible del paisaje que tiene este artista que de su madurada expresión. Estamos, repetimos, en los comienzos de una tarea pictórica, bien evidentes en torpezas, en envaramientos, en todo aquello que es natural en un arranque. Y aunque la composición no ha llegado todavía para amplificar las ambiciones expresivas, en lo que Manuel Prego nos brinda queremos adivinar un temperamento de pintor apasionado, vehemente, lastrado de un positivo dramatismo, que será un hecho cuando sus criaturas y sus resultados sean menos simples y primerizos que en la actualidad.

Juan Esplandiu

Muy deprisa quiso hacer su exposición Manuel Prego. Estamos muy acostumbrados en la pintura joven a certámenes como abortados, pero quisiéramos que los plásticos nuevos, que tienen en nosotros siempre la más leal de las comprensiones, no nos pusieran en ese trance desagradable de profetizar. Sería injusto en el caso de este artista gallego cerrarnos a la posibilidad que su mundo pictórico apunta. Pero resulta un poco extraño, cuando nos las tenemos firmes con aquellos que se encuentran en la madurez de su expresivismo, tener que ser tan comprensivos para quienes apenas balbucen palabras pictóricas se lanzan en seguida a exponer y a exponer. Algo más que palabras sueltas, es verdad, vemos en Manuel Prego. Pero le invitamos con todo afecto a la reflexión y a no tener prisa. Porque si lo que en él vemos posible florece ,tiempo tendrá de admirar.



Manuel Prego

LA HERALDICA EN EL ARTE (Mayo-junio, 1945). Sociedad Española de Amigos del Arte.

Hay exposiciones que, acostumbrados como estamos a un tono especial y particularísimo, sólo puede organizar la Sociedad titulada Amigos del Arte. Cuando el aficionado recuerda todavía la muy considerable de «Cordobanes y Guadamecíes», conseguida por esta agrupación, interesada siempre por la personalidad de sus esfuerzos, se encuentra con la presente, de un especial sabor. Sería ingenuo no ir a ella pensando en la fatal parcialidad que ha de determinarla, tratándose como se trata en la misma de seguir el proceso histórico y artístico de esa ciencia auxiliar de la Historia que es la heráldica. Y menguado por nuestra parte, reseñar o exaltar piezas y detalles de su conjunto especial.

Por creer que los Amigos del Arte no han pretendido una muestra exhaustiva, sino como un signo copioso del vasto terreno de la heráldica, señalamos el interés de este certamen. Seguros por otro lado de la sencillez con que se ha realizado tan considerable esfuerzo, cantamos su organización. Viene la exposición además a resumir un gusto, una predilección, una rama decorativa, para la que nuestro tiempo, con menos ganas de señalar su decurso que de adivinar su futuro, tiene sólo recuerdos. Y en este sentido sí que nos gustaría escribir sobre la distancia a que se ve, lo que en tantas ocasiones no se encuentra situado en un remoto ayer.

En ella, además, figuran dos retratos que merecen la pena de atenderse. Uno pertenece a Alonso del Arco, y enmarcando la figura del marqués de Aytona, nos habla de esa manera de hacer próximo pasada, de la que en nuestro concepto no se han sacado por realistas y académicos las consecuencias, que deben extraer, por tanto, los pintores más jóvenes de nuestra hora. Otro es el retrato del canónigo sevillano don Luis de Miranda, que, perteneciente a la colección de Alba, está firmado por Murillo, por nuestro olvidado y considerable pintor. Nos entran ganas frente a él, tan reposado, tan grave, tan denso, y al mismo tiempo tan interiormente encendido, de arremeter contra la «leyenda negra» —llamémosla así— desde la que los frívolos combaten al sevillano. Y mientras repasamos pasaportes, documentos, sellos, escudos, fuentes, estuches, orzas, encuadernaciones, ejecutorias, azulejos y tapices el recuerdo de la manera de Alonso del Arco verdaderamente enraizada en la tradición de lo mejor nuestro, y la máxima lección murillesca, no nos dejan quizá atender totalmente a este pequeño bosque, que para rendir un tributo a la heráldica, se ha organizado por los Amigos del Arte.

ANTONIO GOMEZ CANO (Del 4 al 21 de junio, 1945). Clan.

Cuando descubrimos a este joven pintor murciano en una nacional reciente por un «Autorretrato» de inteligentísimo y sencillo claroscuro, confiando como siempre que nos lanzamos a semejante aventura, en un porvenir lleno de dificultades, no creímos que iban a bastar dos exposiciones, la primera realizada por este artista en Biosca, y la que ahora celebra en la nueva galería «Clan», para situarlo como «augurio de un nuevo universo pictórico —según Camón— que presentimos ha de ser traído al arte español de su mano». Sería pueril por otra parte que, frente a un camino estético de tan hondas ambiciones hablásemos en consecuencia de madurez. Antonio Gómez Cano pertenece por su suerte a ese contado grupo de plásticos que no maduran rápidamente. Porque sus pretensiones se lo impiden. Y porque, resultándonos positivo en virtud de un expresionismo que huye de lo hermético como del diablo, resultaría demasiado equívoco que lo consideráramos maduro, al estimarlo propietario de una manera de decir.

Antonio Gómz Cano, a quien precisamente acreditan la homogeneidad resultante de sus lienzos, no lucha por una manera de decir más o menos rotunda. Este artista, que eleva con una fogosidad y un apasionamiento admirables la simiente nebulosa con que se inicia su obra, a la plenitud hasta donde le es posible situarla a fuerza de entusiasmo y de entrega, se interesa principalmente porque el caudal vivo y cósmico que conquista gracias a la atención imprescindible, se evidencie con la virulencia y la grandeza con que él lo siente en la realidad. El tierno dramatismo que distingue su empeño entona el poso sensual que lastra sus realizaciones. El patetismo de magnífico cuño con que vuelan las llameantes estrofas de sus presencias densifica la alborotada expresividad de que gusta este pintor. Es muy difícil pedir sosiego, madurez, granazón, a un mundo plástico tan rico, tan extraordinariamente rico como el de Antonio Gómez Cano. Aunque sin deseo de aguar fiestas, no sería inútil aconsejarle que a cerrar —y no en falso— todo ese caudal considerable de su plástica, es a lo que este artista, de ahora en adelante, debe tender.

Biblioteca Nacional de España

La naturaleza se eterniza en Antonio Gómez Cano, por una especialísima tensión expresiva. El principio dinámico que vivifica lo patético, lo dramático, cunde como si batiera la materia, y ésta nos cuenta el mensaje que la justifica, como las olas, como los himnos, como todo lo que vuela y espuma para ser. Antonio Gómez Cano libera de esta forma una de las fragancias plásticas más considerables de nuestro momento. Que no puede delimitarse con sosiego helado, por su naturaleza especialísima. Que la es imposible decírsenos de una manera rotunda, por su caudal. Que necesita de la alusión, de la sugerencia epresivas, mucho más que de la palabra plástica contorneada, porque Antonio Gómez Cano, entre otras cosas, no nos da en su plástica un concepto definitivo y logrado del mundo. Sino el atisbo, la sugestión joven y extrañamente plenísima, que acredita en la esperanza, el porvenir claro de este pintor.

No cabe duda que el certamen de este artista es uno de los más interesantes —y contados, claro es— de este año. Antonio Gómez Cano avanza en su carrera de pintor fatal con un brío, con una pujanza, con una frescura, que no le deben, sin embargo, tranquilizar. Ya en la madura adolescencia de su camino plástico debe enfrentarse con la madurez que será fruto definidor y justificativo de toda su vida joven, llena de empeño. Y cerrar —sin hermetizar— en la vigorosidad de unas formas transparentes y flexibles este caudal tumultuoso, que si logra decirse en la madura presencia espigada de un mañana fácilmente predecible, supondrá una experiencia singular.

EMILIO BRUGALLA (Junio, 1945). Museo Arte Moderno.

El visitante de exposiciones madrileño ha

Antonio Gómez Cano

tenido la alegría de acariciar con los ojos las magníficas encuadernaciones de un destacado catalán, diestro en este arte decorativo. Emilio Brugalla, que domina el oficio extraordinariamente, ha organizado con el patronazgo del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona y bajo el Patronato de la Dirección de Bellas Artes, un certamen donde ha demostrado una vez más hasta dónde le asiste la destreza en el arte de encuadernar. No exageramos situando a nuestro artesano en el plano manual, a la altura del más diestro encuadernador galo. Pero creemos necesario a quien tan considerablemente realiza su trabajo el asesoramiento de un auténtico decorador de nuestra hora. Para que, en el momento de alcanzar ese gusto decorativo que la encuadernación necesita, el encuadernador no tenga que apelar a la imaginación artesana, limitada, que improvisa en la medida que la tarea manual se cumple. Sino elevar sus virtudes excepcionales, en el sentido material y fundamental de este oficio, a una fantasía impuesta o sugerida por un legítimo decorador.

CARTELES MISIONALES (Junio, 1945). Ministerio de Asuntos Exteriores.

Las exposiciones de carteles, cuando no poseen la índole de la presente, tienen siempre la invitación gritona, y por qué no decirlo, simpática, de las ferias populares. Un cartel, antes que nada, debe ser un grito de confianza; una palmada amistosa; algo así como un niño gráfico, del que nos dejamos llevar. Se necesita, indudablemente, para decir con brevedad todo lo que por lo general expresa la cartelería, una asimilación temática absoluta. Pues bien: no ocurre en principio esta última condición básica en casi ninguno de los carteles expuestos en este certamen. Los plásticos carteleros, por respeto quizá al tema social-religioso que se les ha impuesto como motivo, no han llevado su comprensión al límite, sintetizando la pretensión de sus carteles con eficacia e intención necesarias, han dejado a éstos en apuntes discretos, torpes y torpísimos, que «se refieren» al tema en cuestión. Naturalmente, por no haber digerido los artistas el tema a que convocan desde sus carteles respectivos, estos trabajos no llaman abiertamente a quienes los contemplamos. Aconsejándonos con una timidez expresiva la mayoría de las veces, que no se dignifica con ninguna de las mil maneras con que han resuelto su pretensión.

JOSE LUIS FERNANDEZ DE PASAJES (Del 13 al 30 de junio de 1945). Sala Aeolian.

Confesamos que el cuadro titulado «Radioescuchas», de este artista, que figura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, consiguiendo adeptos por su anecdotismo desbordado de domesticidad extrapictórica, no nos hizo sospechar sus paisajes. Confesemos igualmente que, encontrándose José Luis Fernández en un período muy incipiente de su camino, «Hernani», «El barrio de la jarana», «Caserío de Astigarraga» y «Tormenta», sin ser cuatro cuadros plenos, demuestran que este artista, cuando no trata de acabar un resultado plástico, desvirtuando aquella fragancia bien ordenada que todo cuadro debe entregarnos, sabe situarse sencillamente ante el fenómeno de lo real. Las cuatro posibilidades a que nos referimos le marcan un camino. José Luis Fernández de Pasajes, si la emoción que transcribe no pide una densidad pictórica mayor que la de estos cuatro cuadros, no la debe simular. Ahora bien: debe de huir de lo anecdótico excesivo, de esa torpeza que desemboca en la caricatura a veces, de sus retratos, y de decir con grandes palabras lo que en sí lleva poco contenido. Para que su pintura, en ésta o aquél estado de su posibilidad artística, no se exprese de manera deshonesta, sino con legítima honradez.

PEPE SALA (Retratos a lápiz de escritores, expuestos del 11 al 26 de junio). Salón Dardo.

La manera de dibujar de Pepe Sala nos resulta en principio, desde un punto de vista subjetivo, tan fría como esclava. Este dibujante, en vez de hacer correr por el cauce abierto de su línea la savia viva de su acierto gráfico, gusta de un dibujo aparentemente robusto, que al servicio de lo fotográfico, no tiene en sí ninguna virtud. De sus retratos lo que importa es el dérmico parecido con los modelos a que se refieren. Pero su línea, su dibujo, es cosa muerta. La categoría plástica de aquello con que levanta los tinglados de sus apuntes, no tiene valor por sí.

Ahora bien: si hacer un retrato a lápiz es conseguir un resultado que desde el punto de vista del parecido alcance considerables aciertos, es honesto reconocer la habilidad de Pepe Sala. Este plástico no ve la faz de un hombre conocido, como un determinado límite expresivo, dispuesto a sintetizarse en unos trazos, sino una fotografía, a la que hay que humillar con un dibujo parecidísimo, cuyo interés no radica en nada más. Así, dedicado a este trabajo, Pepe Sala impresiona. No porque su síntesis dibujística aluda desde su constitución al ángel que vitaliza un rostro cualquiera, sino porque sus dibujos son como mascarillas lineales de gran precisión,

Ignacio Zuloaga

RETRATO DE DOMINGO ORTEGA, DE IGNACIO ZULOAGA.—(Junio de 1945).— Sala Vilches.

Una cosa hay que decir en principio de este cuadro, y no para atemperar posibles objeciones: estamos ante un gran retrato de Ignacio Zuloaga. Por él nosotros, no sólo sabemos del garbo físico del torero Domingo Ortega, sino gracias a la elocuencia contenida de su rostro, al gozo plástico con que está resuelto, al estudio profundo que los pinceles han hecho en la psicología del retratado, de la constante viva que determina la presencia, tan bien plantada por el pintor. En las tres partes en que un poco discontinuamente se resuelve la obra (cabeza, cuerpo y parte inferior de la tarea), esa manera resucitada por que se caracterizan los últimos retratos de nuestro vasco, que sin diferenciarse en lo esencial de la que le ha dado fama, mejora la conseguida por una falta de ingratos contornos, de recio y un tanto inútil expresivismo, etcétera, etcétera, logra un resultado digno de estudiarse. Enfrentándonos antes que nada con un lienzo, donde la ponderación de las calidades hace que la figura que lo centra gravite, y al mismo tiempo, con un retrato que gravitando, como decimos, puja hacia lo alto por una destreza expresiva singular.

No se debe echar en cara la inconsistencia de las manos, las piernas y las zapatillas, pretendida por Zuloaga. Cuando recaemos sobre el atrevimiento cromático que caracteriza el trabajo, es justo convenir que en pocas ocasiones los amarillos, el violeta de la taleguilla, el azul de la chaqueta y ese denso color barquillo del rostro se han jugado con un atrevimiento en fuga a la armonía de tan considerable interés. El trenzado fundamental que da consistencia al tejido plástico, no sólo es rico, caudaloso, sino muy bien disciplinado. Y si Zuloaga, en vez de hacer emerger su resultado de un clima pictórico más rico en ambiente, en atmósfera, lo reclina sobre un fondo sobrio, sencillo, que en cierta manera primitiviza su pretensión pictórica, no es porque el artista desconozca lo que debe hacerse sino porque desde muy antiguo Zuloaga, o escolta sus figuras de un trabajo escenográfico, o las que obliga a defenderse por sí solas, como este Domingo Ortega, frente a una referencia plástica sin demasiado valor por sí.

La prueba de lo que decimos es que a pesar del sintetismo expresivo a que se ha remontado Ignacio Zulogaga, su figura tiene un considerable volumen y una densidad que no puede negarse. Otra prueba —desde distinto punto de vista— que califica nuestra afirmación es el espacio, resuelto a su manera, que se adivina entre las masas de bizarro color. Por si esto fuera poco, la pesantez importante del retrato, tan bien jugada con la gracia cromática en vuelo, acabaría de medir la importancia del último trabajo que conocemos de nuestro artista. Que en vez de virtuar, como con un excesivo carácter pictórico la realidad conquistada, ha descifrado la verdad maja y cejijunta de su retratado, para contárnosla con una galanura eficacísima y briosa; con ese mayusculismo pictórico, tan bien calibrado en este caso, como desorbitado en tantas ocasiones, que no tenemos más remedio que rechazar.

No se sabe —cual en los buenos retratos— qué estimar más: si la verdad viva o la verdad plástica. Una y otra componen, bien entrelazadas, la pictórica unidad. Que teniendo, fijémonos bien, las características cualidades de la plástica zuloaguesca, no ha pretendido duplicarse o multiplicarse en ese griterío expresivo que en pintura se convierte, lo no valorado por el estudio, por el equilibrio y por la ponderación.

A. GONZALEZ.—(Desde el 4 de junio de 1945 a finales).—Salón Marabini.

La pintura taurina —si se puede hablar de esta manera, en atención al sencillo entendimiento— no puede quitarse de encima la labor conocida de Roberto Domingo. Son muy pocos los plásticos que al tratar de conseguir ilustraciones tauromacas se olvidan de la conocida manera de aquel ilustrador. A. Gonzáles Marcos prueba con su exposición esta afirmación sencilla. Y al resolver unos lienzos que no buscan la densidad y el contraste, sino un resultado entre alegórico y decorativo, cae en cierta manera en el tópico dominguesco. Salvo cuando en «El apartado» y en «Y... va el quinto», por ejemplo, de las mejores estampas de su certamen, resuelve en grises su pretensión.

Aquí, A. González Marcos, que más que pintar, resume plásticamente en ligeros rasgos hábiles su intención ilustrativa, nos parece más personal, como es lógico. Sin que nuestro elogio convierta en pretensión trascendente lo que no pasa de tarea ilustrativa, A. Gonzáles Marcos, en esta parte de su obra, resulta más personal. Por el tono dentro del que resuelve su intención pictórica. Y porque, alejada la mirada de los rojos y amarillos taurinos, a que los ilustradores toreros nos obligan, agradece la diferencia.

ENRIQUE AZCOAGA

DE LA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES

«Eva», por Daniel Vázquez Díaz

EXPOSICIONES RECIENTES EN BARCELONA

Syra.—Gabino y Urias Elías Ubach.
Argos.—Auli Bassols.
Gaspar.—Guivernau.
Busquets.—Ramón Martí.
Pinacoteca.—Darío Vilas.
Galerías Layetanas.—Baixes.
Pictoria.—J. Fin.
Rovira.—Baig Minovis.
Augusta.—Pintura de los grandes maestros de los siglos XIX y XX.
Galerías Reig.—P. Mercadé Queralt.
Galerías Españolas.—E. Xandri.
Costa.—Exposición vistas Barcelona y Cataluña.
Syra.—José Hurtuna y Toris Belshaw.
Galerías Layetanas.—Rincón.
Pictoria.—Pierrette Gargallo, Alberto Fabra, J. Fin y Javier Vilato.
Rovira.—Monserrat Junoy, Mercedes Junoy.
Parés.—Llimona, Serra y Sisquella.
Instituto Francés.—Exposición de grabados 1830-1930.
Reig.—A. Figueras.
Argos.—Pintura antigua.
Gaspar.—Isidro Ródena.
Busquets.—J. Escayola.
Syra.—Jaime Plá.
Rovira.—Opisso.
Pinacoteca.—Exposición humoristas.
Busquets.—Alfonso Blat.
Gaspar.—López Ramón.
Argos.—Estampas de París, por F. L. Rey.
Pinacoteca.—C. Valero.

Reconocimiento

Es obligado agradecer con verdadera cordialidad desde cualquier rincón de nuestro CARTEL DE LAS ARTES *la acogida que por parte de la crítica, de los artistas y del público ha tenido nuestra modesta publicación. Quienes saben que el presente quincenario ha venido al mundo para servir el desarrollo de las artes plásticas españolas con el desinterés que su objetivo supone, han reconocido lo generoso de nuestra actitud, enemiga, como se comprenderá en principio, del santonismo y de la ínfula. Ahora bien; no ha faltado el talentudo para quien nuestro esforzado trabajo suponía, según su destilada y augusta murmuración, un acceso de grafomanía. La pobreza, la modestia —que son hermanas de la honestidad, amigo—, incapacitadas para* EXIGIR *colaboración a los demás, limitándose como corresponde a* ROGARLA, *le han parecido al ingenio hipócrito afán de figurar. ¡Y no!... Como no nos gustan los consuelos baratos, somos incapaces de decir aquello de «cree el ladrón que todos son de su condición», entre otras cosas, porque estimamos altamente a quien nos ha ofendido con una... frivolidad muy poco intelectual. Pero...*

Somos discípulos y aprendices, deseosos de que las artes plásticas tengan su revista, por la que nadie se ha preocupado. Admiramos a nuestros maestros. Aunque, eso sí; pedimos textos... Porque sin librillos no hay maestrillos.

Biblioteca Nacional de España

ARTISTAS BRASILEÑOS

EMILIANO DI CAVALCANTI

Por SERGIO MILLIET

La historia de la pintura en el Brasil está todavía por escribir. Todo el período de transición entre el academicismo y el modernismo yace en la oscuridad. Para facilitar la comprensión del movimiento brasileño de liberación acostúmbrase a partir de la famosa Semana de Arte, realizada en 1922 en San Pablo. Mas esa frontera es sin duda arbitraria, dado que, ya en en 1916, Lasar Segall exponía trabajos impresionistas y Di Cavalcanti ensayaba con éxito ciertas incontroladas «fugas». Después llegaron Zina Aita, tan pronto desaparecida; Ana Malfatti y Társila do Amaral, quienes realmente fueron las precursoras auténticas del arte moderno brasileño.

Conocí a Di Cavalcanti en 1920. Por aquel tiempo frecuentaba la casa del escritor Oswaldo de Andrade, la «garçonniere» de Guilherme de Almeida y el trato de algunos pocos amigos más informados, o al menos curiosos de los problemas estéticos en discusión en Europa. El confusionismo sudamericano todavía no se preocupaba de todos los «ismos» que hicieron furor de 1920 a 1940, sino tan sólo de resolverse contra el estéril academicismo que dominaba la pintura, y el partnasianismo que ahogaba la literatura. Di Cavalcanti pintaba impresionista con cierta tendencia natural, instintiva hacia el «fauvismo». Pero ocupábase más por las sinfonías coloristicas que por las armonías. Más por el acorde, brusco y aun desafinado, que de la melodía. Entretanto, ya habían caído en sus manos algunas reproducciones de Picasso, inspirándole ciertas audacias de dibujo irritantes para los burgueses y la crítica oficial. Con esa viveza intelectual y esa facilidad que siempre le ha caracterizado, Di Cavalcanti sacaba de la caricatura, a la que se dedicaba para ganar su vida, efectos sorprendentes. En 1922, con motivo de la Semana de Arte Moderno, su aportación fué de las más interesantes y valientes. ¡Todavía era Anita Malfatti la gran maestro respetada y seguida! De Lasar Segall apenas quedaba el recuerdo de sus primaeras exposiciones individuales.

Después de 1922 fuíme para Europa y me instalé en París. Allí fué donde al año siguiente volví a encontrarme con Di Cavalcanti. Frecuentábamos los cafés de Montparnasse y el estudio de Társila, que estudiaba con Lhote, Gleizes y Leger. En este taller reuníanse, además de los escritores brasileños y franceses citados, los escritores Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jules Supervielle, el compositor Eric Satie, el marchante Ambroise Vollard, el príncipe negro Tovalou, etcétera. Társila se iniciaba en la fase «Páu Brasil», tras de haber pasado por el cubismo, y Di Cavalcanti se dedicaba concienzudamente al estudio de la manera monumental de Picasso, que tanto le enriqueció y que fué el primero en adaptar, dentro de una originalidad indiscutible, al tema brasileño. Por otra parte, éste siempre le había atraído. Desde el principio su obra evidencia la penetración psicológica del artista atento a los caracteres peculiares de nuestro pueblo, de nuestra vida y de nuestra naturaleza, la que en verdad es la que menos importancia tiene en su pintura. No es un paisajista, sino un pintor social a quien lo humano conmueve e inspira. El paisaje no pasa de ser un escenario para sus personajes. En esa preferencia hacia un arte de penetración y verdad, con preferencia a un arte de decoración y artificio, expresó Di Cavalcanti sus primeras tentativas liberadoras.

París maduró su espíritu y perfeccionó su técnica. La convivencia con los hombres del presente y más aún con los del pasado, mediante los museos y las aulas de conferencias, las discusiones de café, mantenidas con artistas y estetas, desarrollaron su innata simpatía hacia los temas representativos, al mismo tiempo que le ponían en guardia contra el exotismo fácil de exteriorización demasiado accesible. Lo duro de la vida en París dió como fruto una mayor concentración de su talento el que creció así en densidad y verticalidad. Por otra parte, nadie soporta de manera indefinida la dureza implacable de la vida, ni nadie se resigna sin buscar, por lo menos, alguna solución. Di Cavalcanti volvió al Brasil en 1925. Hizo bien. El contacto con su tierra y su gente habría de renovarle la sensibilidad y enriquecerle la inspiración. Europa, para nosotros americanos, puede ser una excelente escuela, pero no debe en modo alguno asimilarnos. Si el artista gana en técnica y malicia con la convivencia de los hombres de Francia, de Alemania y de Italia, por ejemplo, arriésgase a perder su inocencia y humanidad. Su carácter nacional, sujeto a la presión del internacionalismo y de la moda, corre al mismo tiempo el peligro de una lenta delicuescencia. Y nada más triste que esa culturización del brasileño y del americano en general.

En 1928 vuelve nuestro pintor a París, de donde retorna el mismo año, tornando a emprender viaje en 1934. Una intensa lucha psicológica se ha trabado. Una lucha que de muy cerca toca al marginalismo. París le atrae hasta tal punto que allí se instala definitivamente en 1935 para sólo retornar en 1940, después de la caída de Francia.

Lo que salva al artista es su raíz brasileña profunda que, a pesar de todas las tribulaciones y trasplantes, le liga de manera sólida y permanente al suelo patrio. Y su obra se une a la tierra brasileña, al espíritu brasileño, pese a todos los injertos técnicos y adquisiciones eruditas. Es lo que le salva, dije, no sólo a nuestros ojos, sino a los ojos de los propios europeos. Es lo que le otorga el éxito y la consagración alcanzada finalmente al vender sus telas a los museos de «Jeu de Paume», de Grenoble y de La Haya.

No tuvo Di Cavalcanti, como Portinari, la ocasión de alcanzar la consagración norteamericana. En la época en que el interés de los yanquis hacia el Brasil y la América comenzaba a manifestarse, hallábase el pintor en Francia luchando para vencer resistencias mucho mayores e impresionar a críticos mucho más severos. Mas de seguro esa aprobación del Norte no ha de tardar ahora que se van haciendo más estrechos los lazos culturales entre todos los países de nuestro continente. Mientras la pintura de Di Cavalcanti permanezca brasileña por el asunto y el colorido, no dejará pr ello de ser universal por su sensibilidad y humanidad. Jamás le dominó como a tantos otros, el exotismo decorativo, ni le empobreció el regionalismo orientando su arte hacia el estrecho campo del folklore. Di Cavalcanti supo evitar con gran pericia la tragedia del aislamiento espiritual. Hombre del mundo aunque nacido en el Brasil, es lo que es en realidad; y no únicamente un brasileño en espera del aplauso del mundo. A lo largo de toda su obra desde el comienzo de sus intenciones libertarias, reveló siempre un sentimiento universalista y una amplia comprensión para los problemas comunes a todos los pueblos. Jamás le asustaron los grandes temas propios de todas las épocas, ni le preocupó la búsqueda de una originalidad rebuscada. Si pinta el mestizo, el negro, la prostituta, el estibador o el pescador, no lo hace por lo pintoresco del personaje, sino en función de un comercio íntimo con la desgracia y la miseria que caracterizan a esos parias de la sociedad. Y es esa actitud generosa lo que le hace comprensible y admirado de todos. Al contrario de tantos otros artistas modernos, Di Cavalcanti no limita su mensaje poniéndole tan sólo al alcance de una élite privilegiada. Sabe que el arte es una realidad social, y que su objeto es la expresión comunicable. Por eso mismo no se divierte en hacer de ella un rompecabezas, sino que pretende acordar emociones y sentimientos con el alma de la inmensa colectividad. Al mismo tiempo, curioso de todos los secretos de la pintura, alistóse en las escuelas cubista e impresionista. Ese conocimiento sucesivo de las enseñanzas europeas y la inteligencia con que asimiló cuanto de valioso encontró en ellas, fué la causa de que se le tachase de volubilidad. Fué un error que el tiempo habría de esclarecer. Di Cavalcanti nada tenía de voluble; era, eso sí, inquieto como no puede menos de ser todo hombre sensible dentro del mundo anárquico en que vivimos.

Mucho se habló de Picasso a propósito de nuestro pintor. No niego la inclinación de que Di Cavalcanti dió muestra por algún tiempo hacia el genio del español. Mas nunca hubo la menor subordinación de un talento al otro, ni tampoco obediencia de discípulo. La influencia picassiana se verificó con toda naturalidad en el momento en que el artistas aún no había formado su espíritu. Y no fué la única, felizmente, como tampoco será la última. Un hombre que escapa a toda influencia no es, como pudiera creerse a primera vista, un original. Es un indiferente, un hombre insensible que jamás podrá decir cosa alguna que valga la pena. La influencia es un fenómeno tan normal entre los grandes, que a través de ella fácilmente señalamos sus predecesores. Recuerdo a ese respecto una exposición retrospectiva de Van Gogh, en el Museo de Arte Moderno de París en 1937. ¿No sufrió el holandés las más dispares influencias? ¿Y dejó por eso de ser grande? Confúndese la influencia con el plagio. Siendo, sin embargo tan rica ésta cuanto pobre es aquél. Aquélla contribuye al florecimiento de la personalidad, en tanto que el plagio tan sólo comprueba la aridez espiritual. La influencia corresponde al talento, en tanto que el plagio es característico de la habilidad. Vemos así que las influencias en la carrera artística de Di Cavalcanti fueron múltiples; pero más de escuelas que de individuos. En un principio le sedujo el impresionismo; le interesaron los problemas del color. Toda la primera época dentro de la cual se sitúa su participación en la Semana de Arte Moderno, es una época de amor a los juegos de luz, de enamoramiento con la luz, de encantamiento ante el descubrimiento de los tonos y los matices. Después, percibe el artista las inmensas posibilidades del expresionismo, principalmente de la deformación expresionista. Mas el miedo a la caricatura le aparta de aquel camino, conduciéndole hacia las tentativas, más o menos tímidas, del cubismo. Cuando parte para Europa en 1923, su visión del problema pictórico es aún nebulosa. El contacto con los grupos avanzados de París le ilumina. Picasso trabajaba entonces los volúmenes y se dedicaba a la composición neoclásica. Di Cavalcanti se entusiasma, viendo inmediatamente todo el partido que puede sacarse de las grandes masas en la construcción del cuadro. Ya nunca abandonará esa tendencia hacia los equilibrios de volúmenes. Sin desnacionalizarse jamás.

LA EXPLICACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Por HEINRICH WOLFLIN

(Continuación)

quiera en lo íntimo de nuestra propia patria estamos libres de malentendidos. Por ejemplo, la época de nuestro clasicismo no supo entender la pintura de los siglos pasados, y el gusto pictórico de las generaciones últimas no ha hecho justicia tampoco a la pura linealidad de las viejas formas. Incluso en nuestros días se popularizan reproducciones que tienen su origen en una falsa posición.

II

Una obra aislada tiene siempre para el historiador algo inquietante que le forzará a buscarle atmósfera y conexiones. Esto puede suceder de dos maneras: primero, colocándola en las conexiones temporales, inquiriendo sus precedentes y sus consecuencias; en segundo lugar, buscando su parentesco con los contemporáneos y, como resultado de todo ello, rodeando la obra de arte de un círculo que puede ampliarse desde lo que llamamos una escuela o pudiéramos llamar tronco originario, hasta la raíz de los caracteres raciales permanentes.

El círculo más fértil y próximo lo constituye el conjunto de obras del propio artista, en el que cada producción está en conexión fraternal con las demás. De aquí nace la idea de la personalidad del artista. Esta personalidad se podrá caracterizar más netamente si se conocen los contemporáneos, particularmente los colegas de su mismo tiempo. Lo primero que se hará claro en esta comparación es cómo se comporta aquella particular individualidad frente al tipo especial de su generación. Durero tuvo cerca un gran número de importantísimos artistas, como Grünewald, que se distinguieron de él claramente. A pesar de ello, concuerdan todos en los rasgos esenciales: son los raogos que caracterizan la generación, las notas por las que se reconoce el arte alemán de comienzos del siglo XVI. A su vez una generación se reparte en grupos comarcales. Conocemos una escuela franconiana, una escuela suava, etc., que a lo menos poseen, de cuando en cuando, caracteres peculiares que se dejan traslucir fácilmente (en Durero es claramente sensible su natural franconiano). Finalmente, desembocan todos estos tipos originarios en el concepto general de arte alemán. Por muy cambiantes que sean los sentimientos de cada época de la historia del arte alemán, hay siempre algo alemán que a todas las traspasa: en cada una de las mudanzas designadas con nombres especiales se afirma una cierta igualdad del alma nacional. Hasta en la Arquitectura, donde acostumbran a distinguirse más agudamente los estilos, hay siempre del Románico al Gótico y del Renacimiento al Barroco algo permanente, un modo nacional de las formas, apegadas al terreno ,que permite hablar sin ambages de un arte de la construcción italiano o alemán. Parece superfluo añadir que este carácter propio no tiene siempre la misma fuerza, que hay culturas impregnadas más o menos de nacionalismo o de internacionalismo. En general, *explicar* quiere decir enseñar a sentir lo más universal en cada hecho único y particular.

Mas, como hemos dicho, ésta es una manera, en sentido amplio, de tomar en cuenta las conexiones de la obra de arte. La otra persigue las principales direcciones artísticas y busca cómo interpretar su desarrollo. Nada nace sin conexiones con lo anterior, y todo es precursor de lo que viene después. Así ocurre en la obra de cada artista, así en el conjunto de las generaciones. El gótico de la última época en Francia no puede imaginarse como fenómeno histórico sin las formas germinales del primer gótico, que a su vez se han desarrollado sobre las premisas del estilo románico. El barroco italiano quedaría inexplicable si no se le relacionara y enlazara con el renacimiento italiano; solamente como hijo y expansión de aquella cultura puede entenderse su típico y singular carácter. Si le interpolamos —siquiera sea con la imaginación— otra forma que le preceda, y no aquélla, al punto recibirá el Barroco otro muy distinto sentido.

Piénsese por un instante aisladamente en una obra original de la plástica, en una figura griega arcaica del siglo VI o en un fragmento del gótico francés del Norte de hacia el año 1200. Pues bien; estos «puros» estilos salieron también de un conjunto y de una serie de relaciones evolutivas, y a su vez, se transformarán cuando ocurran las necesarias circunstancias que alteren las íntimas disposiciones de las almas. Ya es preciso saber que es un arte auroral para interpretar justamente la «contención» de su forma.

Que distingamos épocas germinales, épocas de plenitud y épocas de decadencia en un período de evolución no es meramente hacer una división externa; antes bien, nace esta distinción de la idea de que aquí se trata de un proceso orgánico y de que cada momento de la evolución corresponde a una forma determinada de la complexión total. Cuando la disposición a la divergencia no es demasiado amplia, se señalará siempre y en todo instante un cierto parentesco en los momentos estilísticos. Reflexiónese, no obstante, en que la Historia no siempre madura en sí misma evoluciones cerradas, y en que el crecimiento del arte no debe compararse al de un árbol aislado, sino más bien al de un bosque, donde, junto a las viejas plantas, crecen también las jóvenes y donde los individuos fuertes impiden el desarrollo de los más débiles.

Cuestión distinta es hasta dónde perdura el efecto de una conexión de relaciones artísticas, dónde cesa un período y cuándo se instala un nuevo arte con sus propias direcciones, como ocurrió con el nuevo arte lineal o dibujístico, que acabó con el gusto antiguo del rococó en los fines del XVIII y comienzos del XIX. Según todas las apariencias, hay aquí una cesura, pero esto no quiere decir nada, ni que haya desaparecido lo antiguo: sigue durante algún tiempo obrando como un contrapeso, como una contradicción, aunque usen de él, inconscientemente, los nuevos «primitivos» como de un caudal heredado. Pero no se vuelve jamás al mismo punto en la Historia.

III

Quien esté hecho a observar el mundo como historiador, conoce el profundo sentimiento de felicidad que acompaña a la representación clara de las cosas contempladas en su raíz y en su transcurso, si las puede comprender, aunque sólo sea a trechos, y si las entiende en su esencia (dejadas aparte las apariencias casuales), en su ser definitivo de existencia necesaria. Para lograr este sentimiento se necesita, empero, algo más que una mirada superficial sobre la materialidad de la obra. Se necesita estar al tanto de las razones en que se funda la figura cultural de que se trata. Ciertamente que le satisface a uno poder desde lo alto de una montaña echar una mirada a la comarca y contemplar cómo son las cimas y los valles, qué curso llevan las aguas y cómo se encauzan hacia el mar, etc. Pero la explicación de por qué es todo esto la posee el geólogo. Por lo tanto, una historia del arte que consista en una descripción, por completa

(Continuará.)

Biblioteca Nacional de España

Brújula

Noticiario

ESPAÑA

Manuel Sánchez Camargo, el conocido escritor y crítico de arte, ha entregado recientemente a la imprenta su biografía-estudio de José Gutiérrez Solana, obra de la que se tienen las mejores referencias.

* * *

El 21 de junio del presente se dió posesión al académico numerario adscrito a la Sección de Pintura, don Valentín de Zubiaurre, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al nuevo académico contestó don Marceliano Santa María.

* * *

El 8 de este mes se ha inaugurado el Museo de Pinturas de Bilbao, construído en el Parque del Ensanche. Tiene treinta y tres salas, en las que se exponen cientos de obras, de los clásicos en la primera planta y de artistas modernos en la segunda.

* * *

Rafael Lainez Alcalá dió el sábado 16 de junio una conferencia en la Exposición colectiva del Círculo de Bellas Artes.

* * *

«La poesía lírica en relación con las Bellas Artes» se tituló la conferencia dada con esta misma fecha en la Asociación de Escritores y Artistas por don Maximiliano Hardisson.

* * *

Ha fallecido en Barcelona el pintor Nicolás Raunich. Contaba sesenta y ocho años de edad. Sus primeros maestros fueron Caba y Meifrén.

* * *

El doctor Reynaldo dos Santos ha dado una conferencia recientemente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas alrededor de Zurbarán.

* * *

Ha sido elegido académico correspondiente en Madrid de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, don Juan Tello y Riote.

* * *

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha acordado, en sesión del 14 de junio, conceder los siguientes premios Fundación «Carmen del Río»:

Sección de Pintura: Beca de 2.000 pesetas a don Jesús Fernández Barrio.

Premios de 1.000 pesetas a doña Josefina Tejero Lancho, don Eduardo Rodríguez Osorio, don José Ruiz Díez y don Félix Revello de Toro.

Sección de Escultura: Beca de 5.000 pesetas a don José Luis Vicent Llorente.

Premio de 1.000 pesetas a don Manuel Cacicedo Canales.

Sección de Arquitectura: Beca de 5.000 pesetas a don Roberto Soler Boix.

Premio de 1.000 pesetas a don Adolfo Torres Caplanne.

* * *

La misma Academia ha concedido, como perteneciente a la Fundación «Molina Higueras Pascual», un premio de 1.500 pesetas al escultor don Vicente Vallés Valle.

* * *

El día 30 de junio se ha cerrado el plazo para solicitar las becas que el Círculo de Bellas Artes ofrece a aquellos artistas que no tienen medios para sufragarse los gastos de enseñanza.

* * *

Un premio de 1.500 pesetas ha concedido también la Real Academia de Bellas Artes, como «Fundación Madrigal», a don Luis Bartolomé Somoza.

* * *

En el Salón de Actos de la Sección primera de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, ha pronunciado una conferencia sobre «Las artes industriales en el hogar», don Ramón Ferreiro.

* * *

En el Círculo de Bellas Artes se han expuesto a mediados de junio 78 obras de los siguientes artistas: Señora Roiz de la Parra, Bermejo, Martínez López, Miguel, Uría, Sanz, Lázaro, García Muñoz, Bueno, Díaz, Ferrie, Andrade, Almoguera, Salas, Conde, Queralt, Rubio, Velasco, Ochoa, Cosent, Montagud, Martínez Ruiz, Ballestero, Barrera, Costa, Cobos, Barbero, Montero, Martínez Díaz, Duce, Yugo, Grado, Marín, Clemente, Berriobeña, Mazarrasa, Pérez Poyo, Figueredo Cuesta, Escanciano, Nogales, Toledano, Condo, Espada, Gargalo, Goicoechea, Sáez, Arias, Barera, Collado y Tinoco.

* * *

En este mes también se presentaron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando los trabajos de la Cátedra de Ilustración, que dirige Carlos Sáenz de Tejada. Entre ellos destacaban los nombres de Aurora Mateos, Angeles Suárez, Gonzalo Perales, Alfredo Ramón, Mariano Ballester, José Gómez Sanz, Antonio Velasco y otros.

* * *

Amparo González Figueroa ha expuesto desde el 11 de junio, en «Medina», su obra titulada «Fray Justo en el claustro de Silos». Con este motivo, el retratado por nuestra joven pintora dió una conferencia en los salones donde se expuso, titulada «Evocación histórica del Monasterio de Santo Domingo de Silos», el jueves 14 del mismo mes.

* * *

FALLO DEL CONCURSO DE CARTELES PARA LA EXPOSICION DEL LIBRO MISIONAL ESPAÑOL.—Primer premio, de 4.000 pesetas para el cartel con el lema «Fe» (don José Bort Gutiérrez, de Madrid); segundo premio, de 2.000 pesetas, para el cartel con el lema «Luz divina» (señor Company, de Barcelona); tercer premio, de 1.000 pesetas, para el cartel firmado «Castillo», de Madrid.

* * *

AMERICA HISPANA

La editorial «El Ateneo», de Buenos Aires, ha publicado últimamente las «Cartas de Edgar Degas», las «Cartas de Paul Gauguin» y el «Rodin», de Rainer María Rilke.

* * *

También en Buenos Aires ha aparecido recientemente «Grünewald», de Juan Zocchi, libro en que se estudia con nueva visión el tiempo en que vivió Grünewald y los estudios entonces influyentes.

* * *

José León Pagano ha publicado en tierras del Plata su «Historia del Arte argentino», volumen de unas 500 páginas de texto, con más de 300 grabados.

«Poseidon», editorial argentina, muy atenta a las cuestiones de Arte, ha publicado en los últimos tiempos «Historia de los pintores impresionistas», de Theodore Duret; «De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo», de Paul Signac; «El arte gótico», de Lucio R. Soto, y «El grabado», por Gustavo Cochet.

* * *

Arturo Souto, el gran pintor español, ha ilustrado recientemente «Las flores del mal», de Baudelaire.

FRANCIA

En el Palacio de Tokio se ha organizado recientemente una Exposición retrospectiva de Forain.

* * *

En el Museo Galliera se ha celebrado la exposición titulada «Londres visto por los artistas franceses», compuesta por obras de Monet, Gericault, Delacroix, Gavarni, Corot, Dreux, Toulouse-Lautrec, Guys, entre otros, aparte contemporáneos, entre los que figuran obras de Braque, Pissarro, Boussingault, etc.

* * *

En la Galería Charpentier, bajo el título «Paysages d'ean douce» se han agrupado obras de 252 paisajistas, entre los cuales han figurado obras debidas a Fragonard, Lorena, Corot, Coubert, Ingres, Monet, Morisot, Pillement, el aduanero Rousseau, Cezanne, Renoir, Gauguin, Monet, Jongkind y un dibujo de Rembrandt. Los pintores contemporáneos quedaron representados por Besnard, Bauchant, Dufy, Marquet, Jacques Villon, etc.

* * *

Los Documentos de Arte (Mónaco) publican «La escultura francesa contemporánea», por René Letourneur.

* * *

Waldemar George ha publicado en ediciones Paul Dupont, «Jóvenes escultores franceses».

* * *

Los «Cahiers d'Art», la magnífica revista francesa, acaba de aparecer bajo la dirección de Christian Zervos, después de cuatro años de silencio. Consagrada a la pintura, la escultura, la poesía y la música contemporánea, su nuevo número lleva una portada en colores de Picasso.

* * *

Un centenar de galerías ofrecen al público actualmente en París exposiciones de valor diverso, entre las que conviene citarse como más interesantes:

En el Pabellón de Marsán, un salón de Imaginería, donde, entre tantas cosas, pueden verse obras de Charlemagne, Babierz, Adam, Claude Dessou, Jean Even, Fumeron, Lerolle, etc.

* * *

Bajo el título «El cubismo 1911-1918», se ha abierto en París Faubourg Saint-Honoré, una Exposición que reúne obras de doce pintores, entre los que Picasso, Braque y Juan Gris destacan considerablemente. Las telas se agrupan para representar el cubismo, no desde su nacimiento, sino en su florecimiento esencial. Se ve llegar al mismo a R. de la Fresnay por Cezanne. Y obras de Marcoussis, Lhote, Delaunay, Gleizes, Herbin y Metzinger.

* * *

En la Galería Selectio puede verse una Exposición de Eric Peter Matisse, fusilado en agosto de 1942.

* * *

En la Galería Louis Carré figura una interesante Exposición de tapices dibujados por Dufy, Gromaire, Leger, Lurcat y Miró.

* * *

En la de René Drouin, la joven pintura está representada por obras muy recientes de Gischia, Fourgeron, Le Moal, Manessier, Pignon, Robin, Singier, Tailleux, Tal Coat.

* * *

La Galería du Bac expone dibujos de Raimond Gid.

* * *

La llamada «Couleur du Tempos» expone obras de Brianchon, Ceria, Puy, Waroquier, Marquet y Laprade.

* * *

Obras de Georges Bouche se exponen en la Galería de Katia Granoff.

* * *

En la de Gabriel Denis, obras de Quizet.

* * *

Escenas de guerra cuelga Lavis d'André Hambourg en la Galería de Berri.

* * *

En Lyón, tres Galerías exponen, respectivamente, las obras de André Chaix, Saint Jean y Tatiana Loguine.

* * *

Una Exposición de obras de F. Quelvee figura en Quimper.

* * *

En Rouen cuelga acuarelas del país de Caux Camille Marchand.

* * *

En Avignón, la Galería Clausier et Berry ha iniciado su labor con una Exposición de obras de Alfredo Cosbros y Augusto Chabannet, a la que seguirá una Exposición de obras de Coubine.

* * *

En las Ediciones de Arte e Historia, Pierre Verlet ha publicado «Le mobilier royal français».

* * *

«L'Ecole Flamande du XVéme siécle au Musée du Louvre», es la obra ilustrada que Eduardo Michel ha publicado recientemente en las ediciones del «Cercle d'Art».

* * *

Los dos últimos álbumes de Verve se consagran a la colección de los «Fouquet de Chantilly», y contienen cada uno 14 reproducciones en facsímil de las célebres miniaturas. El texto es de Henri Malo.

* * *

Con ilustraciones de Couturier se han publicado «Les poesies de Ronsard», en Du Rocher.

* * *

Un «Seurat», por Jacques de Laprade, ha aparecido en las Ediciones de Artes de Mónaco.

* * *

En Hachette se ha publicado una «Enciclopedia Cronológica de las Artes Gráficas», debida a René Billoux.

* * *

El número 3 de «Hommage» aparecerá durante el verano, con dibujos inéditos de Manet, Vuillard, Bonnard, Dali, Picasso, Chirico..., y poemas o textos inéditos de Nerval Verlaine, Valery, Pierre Louys y Villiers de l'Isle-Adam.

* * *

—Las dos joyas artísticas universales, Monna Lissa y la Venus de Milo, van a ser reintegradas al museo del Louvre. Se ha procedido a prepararles sitio de honor en las dependencias del museo, donde van a ser exhibidas de nuevo al cabo de cinco años y medio de ausencia.

El monumento escultórico de la Venus, con sus 1.500 kilos de peso, ha permanecido oculto durante la ocupación alemana en una cuadra alemana cerca del Loira. La Monna Lissa también estuvo oculta en un castillo cerca de Toulouse, pero últimamente fué trasladada a otro lugar más seguro en el departamento del Loira, a causa de haber convertido los alemanes el primitivo alojamiento en fortaleza de resistencia.

LONDRES

Cinco Galerías exponen actualmente obras de Pablo Picasso en Londres, nutriendo el malagueño con sus diferentes épocas la realidad londinense.

* * *

Durante el mes de abril último se celebró en la National Gallery de Londres la Exposición «Cincuenta años del libro ilustrado francés».

EN LA MUERTE DE SOLANA

BOLETIN DE SUSCRIPCION A

CARTEL DE LAS ARTES

D José Gutiérrez Solana .....

con residencia en Madrid provincia de .....

calle de Paseo María Cristina número 16 .....

se suscribe por un año, a los veinticuatro números correspondientes de la revista

(Firma):

José Gutiérrez Solana

Precio de la suscripción: 22 pesetas.
El importe se hará efectivo a la entrega del primer número.

En la madrugada del 25 de junio murió el primer pintor de España, José Gutiérrez Solana. Cuando la cicatería, la inconsciencia y el mal gusto le discuten la medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes correspondiente, este artista, a quien José Camón estudia en el presente número, y de quien con toda la cordialidad que hay en ello, nosotros reproducimos un boletín de suscripción autógrafo, firmado por el genial pintor para «CARTEL DE LAS ARTES», ha dejado de existir. Eugenio d'Ors, anticipándose con su magnífica intuición a todos los demás, lo ha definido: «Solana, uno de los primeros pintores de nuestro tiempo, era un estafado. Estafado por una burguesía irresponsable, que no ha sabido nunca comprenderlo. Estafado por todos aquellos para quienes, impotentes y estúpidos, el arte es una cosa de madapolán. Estafado siempre por quienes, totalmente incapacitados para valorar y gozar lo prodigioso, le negaron la medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1943, por ejemplo, adonde José Gutiérrez Solana acudió con tres lienzos que hoy no se pintan en el mundo.»

No nos vale llorar. Pedimos que por respeto a su muerte callen las grullas, los cretinos y los que le odiaron cordialmente. Quienes quisimos a Solana por sencillo y por extraordinario lo acompañamos al cementerio con los escasos que «no tenían nada que hacer» a la hora de la muerte del primer pintor de España, pensando en los libros que perpetúen su valor. No fuimos a la muerte de don Miguel de Unamuno. Pero fuimos a la de Cajal, sentimos la de Antonio Machado... Y hemos podido comprobar que en España se vive y se muere, como ha vivido y muerto nuestro extraordinario artista: dolidos por la impotencia y la irresponsabilidad de esas cínicas «fuerzas vivas» que todavía, aparte tener el primer puesto en el festín de las vanidades, se permitían decir que José Gutiérrez Solana era demasiado negro, o demasiado dramático, o...

España se ha quedado en el plano plástico, sin su valor más considerable. José Gutiérrez Solana no volverá a concurrir a las Nacionales, para que quienes no le llegaron nunca en el plano creador ni a la suela de los zapatos rechacen su labor.

Talleres Gráficos MARISAL Pl. de Oriente, 1

Biblioteca Nacional de España

PALABRAS SOBRE VELAZQUEZ

(PARA UNOS ESPECTADORES DE LAS MENINAS)

Toda obra de arte es, en última instancia, un problema de voluntad humana y de medios expresivos. Existe una tendencia artística, para la que lo importante, en pintura, resulta madurar un personal «procedimiento» con el que contar a los hombres desde un lienzo las conquistas plásticas. Hay otra tendencia que cuida, en primer lugar, la voluntad de conquista que al pintor mueve y, en última instancia, lo que pudiera llamarse «sentido o intención». A la vista de estos dos grupos irreconciliables, culpables, como todos sabemos, de esa enconada lucha establecida entre los «partidarios de la forma antes que todo» y los «defensores del espíritu antes que nada», quienes comienzan a pintar, tienen forzosamente que incurrir en esa grave perplejidad que le acomete al hombre cuando no sabe por qué bando beligerante decidirse. Pero lo más grave es que una de las verdades a que se adhiere como un marisco el primer grupo, y de la que se distancia totalmente aquel otro para quien la misma no tiene una excesiva razón de ser, es una verdad que, hoy día al menos, se nos presenta como falsa. O como bastardeada por pintores que en su tiempo, cuando no han tenido una excesiva voluntad de conquista, se han encontrado en posesión de unos medios con los que tenían que simular.

Estos pintores, partidarios, como decíamos, de la forma antes que nada, definen la pintura como un «noble oficio», eternamente mejorable. Si nosotros sorprendemos a un carpintero en el momento de pedir trabajo, cuando, por razones vivas, se considera capacitado para ejercitar este oficio, observaremos que, poco a poco, en la medida que pasan los años, este ser puede llegar, de encolar unos maderos, a hacer un mueble más o menos importante. A lo largo de una vida, el artesano de nuestro cuento mejora su oficio, su vocación. Si en principio fué torpe, a la larga será diestro. Si en sus comienzos no conseguía encolar dos vulgares maderas, obedeciendo órdenes del oficial correspondiente, a los equis años de trabajo, la paciencia y el ejercicio habrán hecho del aprendiz un maestro en el oficio carpinteril.

Ahora bien; ¿es la pintura un simple oficio más o menos noble, a cuya cima se llega en la medida que un hombre ejercita sus facultades a lo largo del tiempo? ¿Llega el artista, como el carpintero, al banco del trabajo, que en este caso es el lienzo, con el exclusivo objeto de aprender un «procedimiento» para imitar el espectáculo de la vida, o se necesita esa voluntad de que antes hablábamos, ese entusiasmo inicial, una como vocación de descubridor, sin las que el esfuerzo artesano del pintor no tiene interés?

No respondamos demasiado de prisa a una pregunta para nosotros muy importante. El carpintero, cuyo último objetivo es saber hacer los muebles, que, por lo regular, le brinda un dibujante, admite, como se comprenderá fácilmente, que lo que el dibujante en la cima de su carrera le brinda es un resultado concluso. Si un mueble en proyecto es una realidad copiable, lo que el carpintero necesita solamente es adiestrarse en un oficio; dominado el cual, lo proyectado por el dibujante cobra un cuerpo en la madera perfecto. En este o en otro oficio, tenemos un modelo y una realización que se llama mediana o espléndida labor. El corazón del carpintero, su conciencia, su sensibilidad y su talento sólo tienen que preocuparse de que sus manos consigan, en el colmo de la destreza, repetir en tangible madera lo que el proyectista en el dibujo sugiere. El, por consecuencia, no inventa nada. Un carpintero diestro tiene como objetivo dar cuerpo a un modelo que, o le brinda otra persona, o proyecta en un dibujo él. Y nosotros podemos decir con toda honestidad que se trata fundamentalmente de un «realista». Es decir, de un individuo que, bien aprendido su oficio o procedimiento, hace real, tangible, con un volumen determinado, lo que en el proyecto figuraba aludido por un dibujo elemental.

Sin embargo, el mueble que el carpintero consigue en el colmo de su perfección artesana, por ser una réplica de un dibujo, de algo perfectamente muerto, decimos que existe en cuanto ocupa un espacio en nuestra circunstancia. Si nuestro amigo, en vez de hacer un mueble, se viera en el compromiso de «realizar» artesanamente una flor, un hombre, un animal, etc., se encontraría con que, a lo más que llegaba, es a realizar una flor de madera, un hombre de madera o un animal de madera que, teniendo el mismo contorno y apariencia que la flor, el hombre y el animal vivos, se diferenciaban de los mismos en algo muy importante: aquéllos, como hemos dicho, estaban vivos; éstos —mientras no se diga que los objetos de madera tienen una vivencia hasta ahora ignorada— resultan muertos por fatalidad. Nuestro carpintero, a lo más que puede llegar, bien dominadas todas las incidencias de su oficio, es a dar cuerpo a un proyecto muerto. Lo que no le resulta factible ies dar vida ni a un proyecto muercomo una flor

Vemos claramente que este hombre posee lo que se llama un «procedimiento». Este procedimiento, como hasta ahora hemos visto, le sirve para hacer muebles, cosas sin vida; pero de ninguna manera para realizar algo que la tenga, como un hombre o una flor. Fácilmente deducimos que, con el dominio del oficio, el carpintero, a lo único que puede aspirar, es la fabricación de un mueble, o, cambiando la expresión, a conseguir una cosa de volumen y tangibilidad materiales, no animada por lo que en la vida suelen estar animados los modelos que se le ofrecen al artista. Si un pintor, por tanto, no consigue otra cosa que ser hermano de nuestro carpintero; es decir, de realizar con sus medios artesanos aquello que es vivo en la vida, de una manera muerta, podrá llamarse «realista», que es título que concedimos al carpintero; pero no podrá llamarse más. Sus medios expresivos, como los medios artesanos del trabajador a que venimos refiriéndonos, le sirven para imitar en su lienzo el cuerpo y volumen de unos modelos como son un animal, una flor o un hombre «realistamente», «parecidamente», por fuera como aquel que dice, y aparentando que lo que consigue, tiene todo lo que el modelo le acaba de brindar.

Pero ¿es que cuando el carpintero conseguía flores, hombres o animales de madera, no veíamos que, «pareciéndose» a las flores, a los hombres y a los animales vivos, no eran lo mismo? ¿Es que cuando un ser en posesión de un «procedimiento», que le permite hacer algo de «condición» tan distinta a su modelo, se llama «realista», o permite que se lo llamemos, no nos demuestra que como tal realista consigue algo, pero no todo lo que cuando un hombre se pone a pintar una flor, un animal o una vida pretende conseguir?

Pues observemos cómo hemos llegado, por una deducción sencilla, a algo que ha perturbado, a principios de nuestro siglo, la marcha normal de las artes. Por haber existido muchos carpinteros que, por «realizar» un modelo vivo de una madera muerta, en vez de llamarse así, decidieron considerarse «pintores», quienes aprendieron en los verdaderos artistas que lo difícil al pintar no es copiar la flor, el hombre o el animal de que hablábamos, en una realidad de madera, de piedra o en una forma para generalizar, muerta, sino vivificar un organismo plástico con el ánima de las cosas que en el mundo existen, renegaron de lo que aquéllos llamaron «realismo», «naturalismo» o cosas por este estilo poco importante, y se dieron a delirar. Evidentemente, si en el proyecto del dibujante de muebles lo que se nos proponía era realizar un laberinto lineal muerto y concreto, en el proyecto que todo lo natural nos presenta no sólo se nos exige la consecución de una realidad idéntica, sino que, para que la identificación entre modelo y copia sea absoluta, es preciso que el pintor entienda que una cosa es la verdad profunda y determinante de una flor, por ejemplo, y otra su realidad.

Da la casualidad que si nosotros tenemos un concepto de lo pictórico parecido al que el carpintero tiene de su oficio, cuesta un poco trabajo pensar que una flor, por ejemplo, en tanto cuanto es, lo sea como de mentirijillas. No cabe la menor duda que si nosotros, al pintar una flor, creemos que su presencia real es la mayor verdad que de la misma puede saberse, con copiar, como el carpintero, su proyecto a realizar en función de un procedimiento artesano, concluímos nuestra misión. Pero una flor, como todo lo que en el mundo y en la vida es, termina de existir en su presencia y comienza su realidad verdadera en el fondo de la tierra o del mundo. Todo lo que nosotros vemos y, por tanto, todo lo que en cuanto pintores pintamos, concluye en su apariencia —que es hermana de aquel proyecto de mueble de que antes hablábamos— y comienza en su misteriosa y profunda raíz. He elegido intencionadamente el ejemplo de la flor, porque creo que todo en el mundo se le presenta al pintor como un misterio florecido en realidades formales. Y que pintar —que es a la conclusión que pretendíamos llegar desde que comenzamos este trabajo— no es registrar la fisonomía de la flor a que venimos refiriéndonos, sino resumir en una realidad plástica todo lo que nosotros vayamos aprendiendo, desde que nos encontramos con el proyecto real de la flor hasta que, un poco cansados, creemos haber descubierto toda la vida, toda la historia, todo lo que tras de esa paraciencia que la flor es, existe y palpita.

Tenemos, por tanto, una manera de pintar «realista» que, como fácilmente se deduce, satisface sus pretensiones, *registrando* meticulosamente el proyecto real, un poco muerto, de las cosas Tenemos, en deducción de todo lo dicho, otro procedimiento, al parecer, análogo, que, en vez de pintar la fisonomía, la apariencia, el límite de todo lo que existe, toma éste como punto de partida e, internándose por ese organismo cósmico que es un hombre, una flor o una cosa cualquiera, hasta donde sus medios se lo permiten, todo lo que ha descubierto en profundad. Para el «realismo», «el procedimiento» es lo más importante, porque, gracias a él, la apariencia de lo real, se miente en pintura con profundidad no conquistada, en virtud de una aparatosidad de medios más o menos diestra. La verdadera pintura considera que lo importante es profundizar en «la verdad viva» de las cosas, y después salirse de ellas, como salimos de un lago, y contar con un respeto imponente, sin mentiras formales, artesanas, truquistas, todo lo que experimentamos en tan importante excursión.

El pintor baratamente realista sabe poco de la verdad de aquello que pinta; es decir, probablemente, no sabe más que su cáscara. El pintor verdadero, aceptando que todo lo real es el fin de una experiencia, que no conquistamos —como no conquistamos la amistad de un ser humano— hasta que no llegamos a su causa, procura que la apariencia de su cuadro sea lo suficientemente transparente para evidenciar la riqueza viva, que él poco a poco va conquistando, en la medida que recorre la realidad desde su final aparente a su verdadera raíz. Es muy fácil adivinar que la pintura realista es aquella que, copiando por encima la cáscara final, la apariencia a que llega en su vida todo lo que en el mundo es y ocurre, echa mano del «procedimiento» para simular una conquista en profundidad no efectuada. Es sencillo también convencerse de que la verdadera pintura no utiliza más medios que los que considera precisos para acercar al espectador de un cuadro toda la conquista profunda realizada en la vida por el pintor. El pintor realista es un hombre que no tiene toda la grandeza de corazón que se necesita para descubrir poco a poco el misterio insondable que en una flor, en un hombre o en una cosa al pintar se resume. El verdadero pintor, el pintor más que de la realidad de la verdad, por haber conquistado en gran parte el secreto profundísimo de aquello que pinta, o dice de cualquier manera sus conquistas extraordinarias, o procura que su tesoro se descifre formalmente con aquellos medios expresivos que lo representen con justeza, pero sin pomposidad. Un pintor realista, para concluir el argumento, relata por encima, con gran lujo de detalles aparentes, una larga historia. El verdadero pintor, como Diego Velázquez de Silva, nos da, con toda la profundidad de que es capaz su conciencia y su talento, el secreto, el perfume, la temperatura de la realidad que pinta, de una manera sencilla, serena, cuajada de madurez y de plenitud.

Sin embargo, amigos, de Diego Velázquez suele decirse que es nuestro primer «realista». El desconcierto y el mal gusto en arte ha llegado a tales extremos de despiste que al pintor de la verdad por excelencia, se le ha confundido en muchas ocasiones con aquel carpintero que, a fuerza de paciencia y de constancia, llegó, de encolar unos maderos, a construir un organismo material. Un proyecto material como es un mueble, se conquista en cuanto se le da forma maderable, según vimos. Ese proyecto extraordinario que es la vida, que es concretamente la habitación del palacio de Felipe IV, donde Diego Velázquez pintó, valido de un espejo, la escena de «Las Meninas», no se conquista con la apariencia conseguida con la utilización de unos medios artesanos, al fin y al cabo materiales, sino balbuciendo cálidamente, como hizo el sevillano con una sabiduría que no ha sido dada a ninguno otro pintor en el mundo, la verdad conquistada por la voluntad de poderío tan admirable en este pintor. Toda obra de arte, repitamos, es, en última instancia, un problema de voluntad humana y de medios expresivos. Ahora bien; para que la voluntad sea esencia del arte y los medios su fuerza, como dijo Max Jacob, es preciso, amigos, que en «Las Meninas» aprendamos a considerar los procedimientos expresivos como algo al servicio del espíritu dominador, absorbente, descubridor, que el pintor pone en juego. Y que no nos vengamos luego con que pintar es poner un magnífico y más o menos completo «procedimiento» expresivo al servicio de la apariencia de las cosas, sino un corazón tan despierto, tan vocacional, tan poco paciente y carpintero como el de Velázquez al servicio de la vida, de la causa del mundo, de Dios, expresado luego, dentro de una limitación genial en este caso, por aquel procedimiento que dicta la verdad conquistada por el pintor.

El pintor realista brinda una manera a la apariencia de las cosas. Diego Velázquez llega a expresarse en «Las Meninas», según le obliga la conquista efectuada por este artista, desde la realidad de esta escena doméstica a su cósmica raíz. Se me dirá que sólo en Velázquez el procedimiento expresivo ha logrado, en la historia de la pintura española, por ejemplo, constituirse con arreglo a las exigencias de la verdad conquistada por el artista, sin dificultar para nada la evidencia de esa verdad que toda pintura maestra realiza. Pero recomendar siempre que se siga el camino que frecuentó el autor de «Las Meninas» no es salirse por la tangente, como creen tantos, y poner fuera de concurso a quienes no pueden elevarse, ni en lo expresivo ni en lo espiritual, a la cima de su prodigiosa sabiduría. Aleccionarnos ante el pintor más sabio de España no es aconsejar a todos los pintores españoles posibles que dejen de pintar. Y lo hago siempre porque creo que Velázquez es el pintor que más verdad cósmica resumió en sus lienzos, por procedimientos más sencillos. Sin decir que la expresividad velazqueña sea ingenua o incipiente, yo quiero ver en «Las Meninas» la máxima conquista viva, dicha según un sistema expresivo llano, sencillo, natural. Mientras el pintor realista es tan soberbio que cree conquistado el mundo por registrar su límite o su piel aparente, Velázquez, enormemente humilde, no deja de ser sabio para ser sencillo en este lienzo, donde todo se cuenta con la misma presencia y la enorme evidencia con que acaece la vida a nuestro alrededor.

No sé si sabéis que Teófilo Gautier, al encontrarse delante de «Las Meninas», preguntó: «¿Dónde está el cuadro?» Y tenía que preguntarlo, porque veréis... Velázquez, lo que hizo, fué acotar y poner marco sencillamente a una realidad determinada. Una vez que hizo esto, dió en pensar que, si pintaba sobre una realidad, ocurriría lo que las gentes sencillas suecillas suelen decir en elogio de una creación plástica, «que la pintura —con sus figuras, sus animales, sus cosas y su espacio— se saldría del marco, amenazando la vida del espectador». Diego Velázquez siempre quiso que sus obras concluSas no se salieran de la tela, sino que se metieran hasta el fondo misterioso de la misma, como su alma de pintor extraordinario se perdía en el bosque cósmico de toda realidad. Y por eso, amigos, «Las Meninas», que es lo que pintó Velazquez más metido hacia dentro, más profundo, se niegan llamándose *realistas*, porque no nos ponen en primer plano un ostensible procedimiento, sino que remansan en su valle profundo y fragante, como quedamos que era la verdad de la flor que elegimos como ejemplo, una cantidad de verdad *fortificada* —eso sí— por un procedimiento que se convierte en salud.

Gautier, frente al carpintero, hubiera dicho: «Aquí está la obra.» Teófilo Gautier, ante «Las «Meninas», al preguntar que dónde estaba el cuadro, afirmaba que el mismo remansaba por completo, absoluta, totalmente, la propuesta verdad real, elegida por el pintor. Se dice, se dice constantemente que lo importante es el «oficio», y que sin «oficio» no hay pintura. Diego Velázquez aconseja con el ejemplo egregio de «Las Meninas» que todo oficio que, como el suyo, no sirva para fortalecer la esencia verdadera, remansada en lo hondo de un cuadro (hermano, en la intención al menos, del presente), *reconstituye* como un tónico la verdad pobremente conquistada, pero no *evidencia*, como en este caso, su vigor.

Para el pintor realista, que es siempre el pintor falso por excelencia, el mundo, en lugar de un proyecto vivo, caudaloso, infinito, es una realidad conclusa a la que se puede reproducir como reproducimos del proyecto delineado el mueble de nuestra historia. Para Diego Velázquez, que no necesitó delirar plásticamente para buscar la verdad que justifica la imponencia de una escena tan elemental como «Las Meninas», el mundo, como en tantas ocasiones hemos dicho, es un milagro, al que hay que servir con artesano procedimiento ideal. Cuando lo que pintamos es el límite, el fin de una experiencia, de la que no sabemos otra cosa que su presencia pobre, el oficio se encarga, como una celestina pacienzuda, de simular una conquista no efectuada. Cuando como Diego Velázquez, al enfrentarse con una realidad sencilla, quisiéramos resumir en ella todo el mundo en que está inscrita y como su divina causa, el oficio, de calidad milagrosa puesto que de lo que se trata es de remansar un milagro, *fija* —no potencia— con su nobleza y con su prestigio espirituales, lo conquistado por el pintor.

E. A.

Biblioteca Nacional de España