

CARTEL

de las artes

D
8308

Año 1946
solo n.º 10



HENRI MATISSE

26 NOV. 1975.



S U M A R I O

El mundo de las anécdotas y las frases.—Discurso sobre la Crítica de Arte, de JOSÉ ORTEGA Y GASSET.—La vida artística en Madrid, por ENRIQUE AZCOAGA.—Chagall, por RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.—La vida artística en Barcelona, por ANTONIO G. VALIENTE.—Ajedrez crítico de Barcelona.—Noticias de libros.—Galería.—Un teatro para pequeños burgueses, por ENRIQUE AZCOAGA.—Crítica de estrenos.—Un sistema impresionista de tres dimensiones: el Cinema, por JEAN EPSTEIN.—Brújula.

CUATRO PESETAS

CARTEL

de las artes

REVISTA QUINCENAL

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Máiquez, 30.-MADRID

Teléfonos 61190 y 55774

Direc. artística: ENRIQUE AZCOAGA

Dirección técnica: J. G. DE UBIETA

REDACTORES

ARTE. — Enrique Azcoaga. Conde de Peñalver, 56, Madrid. — Antonio G. Valiente. Muntaner, 38. Barcelona. — Luis Ripoll. Archiduque L. Salvador, 101. Palma de Mallorca. — Rafael Ferreres. Matías Perelló, 15. Valencia.

LITERATURA. — Camilo José Cela. Alcalá, 105. Madrid. — Enrique Llovet. Duque de Sexto, 3. Madrid.

CINE. — José González de Ubieta. Velázquez, 57. Madrid. — Luis Figuerola Ferretti. Serrano, 19. Madrid.

COLECCIONES PARTICULARES Y BOLSA DE ANTIGÜEDADES. — Antonio Menéndez. Ponzano, 28. Teléfono 33647. Madrid.

DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA

José María Benlloch. Máiquez, 30. Madrid.

REPRESENTANTES EN PROVINCIAS

José Matéu. Pintor Sorolla, 15. Valencia. — Librería PORTICO. Plaza de la Independencia (frente a Correos). Zaragoza.

SUSCRIPCIONES

ESPAÑA

Seis meses 36 ptas.
Un año 70 »

EXTRANJERO

Un año 96 »
Número suelto, 4 ptas. Número atrasado: Doble de su precio.

Año II 10 Marzo 1946. Núm. 10

EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS Y LAS FRASES

UNO A UNO

Una conocida actriz española, en trance de notificar al autor de turno la necesaria retirada de su obra del cartel correspondiente, decidió espetarle:

—Fulano; mañana retiramos tu comedia...

El autor, ofendido y seguro de su talento, arguyó:

—No me explico tu gesto, ya que a ver esta comedia vendrá todo Madrid.

La actriz, inmutable, sonrió comprensiva:

—Es indudable que a ver tu comedia vendrá todo Madrid... Pero uno a uno...

EN PRO O EN CONTRA

Cierto editorialista asalariado, de los que tan pronto están a favor del cáncer como en contra del mismo, consultaba todas las mañanas el tema del editorial de turno. De tanto ir contra esto unas veces, y a favor de lo mismo otras, nuestro hombre, en realidad, nunca supo qué hacer. Un lunes famoso, dispuesto a consultar el motivo de su trabajo, preguntó a su director:

—¿De qué ha de tratar el editorial de esta noche?

Para que el director le respondiera:

—De Dios.

Y nuestro hombre, sin inmutarse, requiriese:

—¿A favor o en contra?

LA LOTERIA Y LA CRITICA DE ARTE

Un conocido pintor, sevillano por más señas, estaba una tarde muy ofendido por esa crítica que se contenta asegurando de una Exposición que son buenos los cuadros números 3, 25, 62 y 80, y falsos o mal resueltos los números 2, 13, 50, 68 y 79, fundamentalmente. Un compañero de Granada tranquilizaba su furia, diciéndole que la cosa no era como para morirse de sopetón. Nuestro amigo insistía furioso, víctima reciente de una de esas críticas. Y, como suprema razón, afirmó:

—Porque una cosa, Eduardo, es la crítica de arte, y otra... la lotería.

GENTILEZA

Un conocido escritor, que capitanea una Sociedad de Amigos del Arte, sugirió a otro, en cierta ocasión, leyese en la correspondiente velada las palabras, sin firma, que él había escrito en un catálogo artístico. El escritor segundo, y segundón, como es lógico, hizo lo insinuado por su admirado amigo, y los reunidos aplaudieron cortésmente, pero con cierta intensidad. El lector de turno opinaba galante al terminar su lectura:

—Indudablemente, son muy bonitas sus palabras...

Para que el primero, en discordia, lo anulase gentilmente al argüir:

—Tan bonitas como su voz...

LA MEJOR EXPOSICION

Uno de nuestros críticos de arte más caballerosos y atentos comentaba la última Exposición de Marceliano Santamaría.

—A mi modo de ver, es el certamen de este artista que más interés ha tenido de cuantos ha celebrado.

Y otro escritor artístico, tan caballeroso como el anterior, pero totalmente en desacuerdo con el mismo, respondió:

—Realmente, es admirable tu sensibilidad. A mí me es imposible distinguir...

SOSPECHA

En el banquete literario, el escritor más significado desarrollaba una idea sobre cuestiones históricas. Un modesto compañero, para rendirle un homenaje, por un lado, y molestarle, como siempre, por el otro, le advirtió:

—Esa tesis a que usted se refiere la desarrolló hace unos días en un folletón.

Y el cazado, inteligente, se vió en la necesidad de aclarar:

—Es que tengo la sospecha de no ser siempre leído...

EL AGRADECIDO

No está mal que el personaje político, en virtud del que un honrado chupatintas alcanza una poltrona enchufística, sea llamado por nosotros Jorge Pérez. Es el caso, sin embargo, que el agradecido enchufista, en cuyo despacho estamos, no sólo tiene a sus espaldas un inmenso retrato de Jorge Pérez, sino repartidos por su mesa de trabajo cinco o seis Jorges Pérez, distribuidos con tierna dedicación. La conversación de compromiso, languidece. En el despacho de turno no hay nada de que hablar. De pronto, dándonos cuenta de que tenemos plantado a un amigo, y perturbados por tanto retrato del personaje, consultamos:

—¿Me permitiría usted...? Puedo llamar un momento por Jorge Pérez?...

Siendo expulsado inmediatamente de la digna mansión.

CON MOTIVO DE UNA ANTOLOGIA

Se prepara por una famosa casa editorial una antología, llamemos «exhaustiva», como ahora se dice, de la lírica española. Un poetita de muy pocos «píos» no puede menos, y comenta con el antologizador:

—En su antología hay poetas que no lo parecen...

Y éste le objeta:

—No se apure usted, amigo, que hay muchos que lo parecen y tampoco lo son...

DISCURSO SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE

Por JOSE ORTEGA Y GASSET

La fundación de la antigua entidad Sociedad de Artistas Ibéricos, capitaneada por el conocido crítico Juan de la Encina, congregó a una serie de escritores y artistas en torno al mismo, ofreciéndole un banquete. José Ortega y Gasset, el extraordinario escritor, ofreció el mismo año 1925—con las siguientes palabras:

Amigo Juan de la Encina: Sería inaceptable que después de haberle infligido a usted este banquete no le dijésemos por qué. En este año, cuyo número ostenta tan cínicamente el cuarto de siglo y que termina con cifra de un real, viene a hacer diez años que ejerce usted con ejemplar continuidad su menester de crítica. Aunque había usted antes publicado algunos estudios sobre arte, puede datarse de aquel periódico titulado *España*, 1915, su labor más característica. Esta labor —la crítica— es de todas las faenas literarias la que exige mayor denuedo y atrae más riesgos. Durante un decenio ha ocupado usted un puesto de peligro y se ha mantenido en la brecha. Nada más difícil que criticar alguna vez y de sorpresa dar un alfilerazo a un transeúnte; pero ser crítico un día tras otro, equivale a poner una fábrica de enemistades. No ha eludido usted los peligros y los enojos de tal oficio, y por eso nos complace mostrar hoy nuestra simpatía y estimación por su bravura. Yo, al menos, tengo tal idea de lo expuesta que es la existencia de un crítico, que me he sentido toda la noche como si asistiese al banquete dado a un aviador.

Pero claro es que no sólo de bravura vive un crítico: con sólo ella—dejándonos ir por la pendiente del simil— no habría estabilidad. Además de bravura hace falta mesura que evite las grandes caídas, los tremendos aterrizajes del desprestigio. Y tomando en conjunto ese respetable volumen de juicio, que suponen diez años de labor, no creo que nadie deje de reconocer una noble mesura a sus estimaciones. Podrá cada cual discutir este o el otro juicio determinado; podrá discrepar de la doctrina general, que hace de la labor de usted un organismo; pero sería notoriamente injusto regatear a su ardua obra la medida y el equilibrio.

Tienen estas virtudes tanto más mérito, cuanto que el paisaje artístico de ahora se compone casi íntegramente de precipicios. Centuplica esto las dificultades de la crítica. En otro tiempo podía el crítico comportarse simplemente como un juez: partiendo de un código preestablecido, sentenciar sobre el hecho concreto. Ese código preexistente amparaba sus resoluciones y cobijaba su criterio. Pero el arte de nuestro tiempo, desde el fin del impresionismo en pintura y del simbolismo en poesía, carece de códigos sancionados. El crítico tiene que operar a la intemperie y a campo traviesa; al mismo tiempo que juzga una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica. Noten ustedes que, salvo en la ciencia, pasa esto en todos los demás órdenes de nuestra vida. Así, pronto hemos de asistir en toda Europa al gran espectáculo de una vida política exenta de principios vigentes; hasta ahora existieron siempre, por lo menos, dos: el que consagraba a los poderes establecidos y el que inspiraba a las potencias revolucionarias. Pero ahora yo sospecho que aquéllos van a tener que vivir sin consagración y éstos sin inspiración; van a tener, por tanto, que ganarse la vida, por decirlo así, cuotidianamente. El espectáculo va a ser formidable, y sólo me extraña que tan poca gente se dé ya una cuenta clara de la profundidad, del radicalismo, de

la crisis vital que fermenta en nuestro viejo continente. Se cree que algunas cosas sufrirán mudanza, pero que otras quedarán. La inercia, el deseo de conservar cómodamente las aptitudes ya adoptadas, nos seducen a toda hora para que escatimemos profundidad a esa crisis. Yo he de decir sinceramente que aún no le he encontrado fondo, esto es, que no creo en la perduración, al menos sin sustanciales modificaciones de forma, institución, principio e ideal algunos de cuantos se erguían hace veinte años. Y, al hablar así, no excluyo ni siquiera a la ciencia.

Pero contrayéndonos a la dificultad de la sazón en que Juan de la Encina ejerce la crítica de arte, advertimos que en el orden estético todo se ha hecho problemático. No hay dimensión de nuestra sensibilidad artística que no lo sea. Se ha hecho problemática nuestra relación estética con el pasado; es problemático el presente y es un absoluto problema el porvenir. Claro está que yo no digo esto en tono elegíaco. Todo lo contrario: lo digo con complacencia y en sesgo optimista. Porque me parece para todo espíritu elástico y enérgico mucho más grata la vida en un mundo sembrado de problemas que en un paisaje atestado de soluciones. Sentir la fruición de lo problemático, deleitarse en su riesgo, es síntoma de que no está uno consignado al corral, sino que se tiene el ala larga como el albatros «amateur» de tormentas.

Por lo que hace al pasado artístico, no se ha logrado aún que las gentes entren en cordura. Cuando un joven de hoy ensaya alguna nueva intención de pintura, no falta quien le salga al paso y oponga que se debe pintar como Velázquez, que fué el mejor pintor. A mí esto me ha parecido siempre una tontería múltiple que tiene dentro otras muchas, como esas cajas japonesas dentro de las cuales hay otras y dentro de éstas otras, y así sucesivamente.

En primer lugar, debía a estas alturas sonrojar un poco que se proponga a un artista ser como otro, no advirtiendo que el arte no tolera ninguna superfluidad, y añadir a un Velázquez otro sería ponerse el arte un tanto pesado. Velázquez, al existir, abolió el derecho a la existencia de otro Velázquez. Todo artista al nacer asesina a sus posibles iguales. No es lícito repetir a otro. El arte es producción; se diferencia de la cría caballar en que no es reproducción. En segundo lugar, sólo el pequeño burgués de la cultura que teme al problema y busca donde quiera que entra, como una butaca, una solución, un esquema, un escalofrío, puede decir que es Velázquez, o Rembrandt, o Rafael, el mejor pintor. No hay, en rigor, mejores pintores; hay sólo los buenos y los malos, por la sencilla razón de que no hay una sola pintura, sino muchas, artes pictóricas diversos; apenas comunicantes. A lo sumo, cabría hablar del mejor pintor, en una forma de pintura. Velázquez es el más formidable pintor de la escuela velazquina. Nada menos, pero nada más.

Se olvida que es condición del arte su parcialidad. Cada obra sólo puede realizar un repertorio de valores estéticos y forzosamente renuncia a otros. La obra integral de pintura o escultura o poesía no existe. Decir que Velázquez es el mejor pintor es tan tonto como lo fuera decir que pintó mal. ¡Claro que pintó mal! ¡Es el peor de los cubistas!

Más allá de estas trivialidades es donde conviene plantear la cuestión de nuestras relaciones con el pasado artístico. Y he aquí que en ese lugar más hondo se presenta inseparable de los problemas del presente. Porque todas las nuevas direcciones de la ins-



Velázquez: Dibujo

(Continúa en la pág. 20)

LA VIDA ARTISTICA EN MADRID

Por ENRIQUE AZCOAGA

Nuestra ronda de Exposiciones dejó de cantarse públicamente a mediados de noviembre del año pasado. Desde entonces, como es lógico, muchas han sido las Exposiciones sucedidas y algunos los hechos artísticos que despertaron nuestro interés. No tienen la culpa los pintores ni los escultores de que faltar una publicación independiente, enfocada desde un ángulo vivo y moderno, tenga sus contratiempos. Y por eso, para salvar la distancia en el tiempo, entre nuestro número 9 y el presente se hace preciso un puente, menos crítico que croniqueril.

El Primer Salón Nacional de la Acuarela, celebrado en los Amigos del Arte, demostró que este género no es el producto de un virtuosismo—o no debe ser, mejor dicho—, sino el resultado de una sensibilidad descifradora, capaz de sintetizar la verdad de lo real por eliminaciones, como buscando su intimismo. Lo demostró, porque fué poco lo que nuestro gusto salvó allí. Se pretendía la «notabilidad» por el procedimiento en la mayoría de los casos. Brillaron por ausencia acuarelistas para quienes el resultado de su trabajo fuese un leve mundo formal, verdadero y estremecido de sensibilidad. El «pasma» de la Exposición fueron tendencias como las de Bonnin. Y lo que nosotros salvamos, sin embargo, por encontrarse más en el centro de nuestra época, son los trabajos de Rafael Estrany, José María Fábregas, Luis Lleó, Federico Lloveras, Ceferino Olivé—con todos los reparos que nos despiertan su destreza y su procedimiento—, Alfonso Figueroa—en sus singulares apuntes, frescos, gráciles—, alguno de Javier Gómez Acebo, los de Wyatt Hayward, María Mira, María Droc, madame Lecourt, Enrique Suárez, L. de Tournemire, Guillermo Vargas, Vicente Vila y la gran aportación a este certamen de Pedro Vilarroig.

Manuel Benedito nos brinda un *Retrato de Jalifa*, mucho más considerable desde el punto de la apariencia que del de la consistencia necesaria. Pilar Barrera celebra una Exposición de lienzos marroquíes. José Amat, en Vilches, es el hombre en posesión de una manera sensibilizada, inteligente, que necesitaría abandonar alguna vez para demostrarnos que su esencia no está determinada solamente por el oficio. Arroyo, el ceramista, al lado de la encajera Josefa Vilahur y del miniaturista P. Montojo, abre caminos a este arte con su inteligente inquietud. «La joven escuela madrileña» fué un conjunto de obras en el que destacaron la nobleza escultórica de José Planes; la inquietud, llena de posibilidades, de Alvaro Delgado; las menos seguras, pero esforzadas, de Juana Faure, José García Guerrero y Miguel Pérez Aguilera; la personalidad cada vez más sólida de Juan Antonio Morales, a quien recomendamos tire por la borda una preocupación como química que hay en su pintura; el nacimiento de Antonio Lago, Luis García Ochoa, Pablo Palazuelo y el escultor Carlos Ferreira, y esa preocupación acreditada de esfuerzos y dudas de Pedro Bueno.

La reseña debe registrar inmediatamente los certámenes de José Nogué, Artesanía, Marcelino Santa María, Joaquín Tudela Perales, Las Tumbas reales de Poblet, restauradas por Marés, Castro Cires y J. Cañizares, con una mano indudable, pero determinado plásticamente por principios pictóricos que, en nuestro concepto, debe depurar hondamente.

Mallol Suazo nos interesó en su muestra de Cano, porque es un artista que, vinculado a la línea media de lo catalán, lucha por conquistar la vida con un tono personal indudable.

Vinieron luego obras de Gennaro Dini, Exposición de Arte Taurino, de Zaragoza, en Publitessa, y... el Salón de Otoño.

Este certamen, inaugurado el 7 de diciembre de 1945, ha sido el peor de lo peor. Dolorosamente, cuando se anuncia, ya comienzan en nuestra vida artística las críticas «a priori», y las apuestas fatalistas. El XIX Salón de Otoño de este año dejó chica toda conjetura natural. Creemos que sus organizadores deben de preocuparse un poco más de su tono que de su existencia. Puesto que ni Muñoz Degrain puede intere-

sar retrospectivamente a nadie que piense pintar en nuestro tiempo, referido a patrones mucho más singulares, ni la inolvidable sala dedicada a D. Mariano Benlliure produce frío o calor. Destaquemos del gran naufragio los nombres de Fernando Briones, por su *Casa rosa*; Agustín Redondela, María Mira, Guillermo Vargas, la posibilidad de José Luis Ferrer, Pierre Schild, José Ubieta, Germán Calvo, José Nogales, Ceferino Olivé, Martins Correia, Juan Frago, Pilar Calvo y Luis Planes, en atención a su interés.

Continuamos rondando los certámenes de Selma G. Marchall, José Francés, Enrique Segura, Carlos Casado, Alonso Rochi, Angel Albóniga... Hasta llegar a la primera muestra de Agustín Redondela, en la que encontramos un tono, un acento personal y una gran preocupación. Redondela debe madurar su inicial empeño, y conservando la frescura, el gozo con que sus mejores cosas parecen pintadas, no incurrir ni en lo literario ni en lo estampístico.

Siguieron obras de José Castells, Manuel Redondo, Cabrera Cantó, Angel Garavilla. Una exhibición decorativa de José Lapayese e hijo. La colectiva titulada «Artistas españoles e ingleses», celebrada en el Instituto Británico, en cuya heterogeneidad destacaban los nombres de Antonio Gómez Cano, Pedro Bueno, Germán Calvo, Juan Antonio Morales. Pedro Vilarroig, Joaquín García—con un curiosísimo y vigoroso retrato—, y *El picador*, de Antonio Sánchez, obra pintada por un *amateur* en quien se anuncia una pasión por la pintura que quisiéramos ver madurar.

La colectiva que Educación y Descanso viene celebrando de aficionados, separa la anterior Exposición de la de Jesús Lozano. Destaca inmediatamente la de «Arte religioso», celebrada en el Retiro, magnífico conjunto para ejemplarizar ese arte religioso, con poca fe y mucha sensiblería, que tantos estragos hace por ahí El XXVIII Salón de Humoristas llega en seguida con pocas novedades. Los certámenes de Manuel Romero, Eloísa Moreno, el colectivo de Publitessa. Hasta llegar a otro conjunto titulado «Facetas del arte moderno español».

De él recordamos el *Amadeo Modigliani* y el dibujo de Joaquín Sunyer, perteneciente a Daniel Vázquez Díaz, de entre todo el conjunto presentado por este plástico. El buen gusto, la problemática pictórica, la preocupación aún no madura de Escassi. El gran camino de Pedro Mozos apuntado en *Mujeres en un interior*, cuadro considerable de este artista por el que se libera de esa dimensión de tapiz que siempre observamos en su obra conocida. Una naturaleza muerta y un paisaje urbano de Chicharro (hijo). La gran personalidad escultórica de Rafael Sanz, interesantísimo en su *Boceto* y en su *Desnudo*. Ese mundo embrionario y cargado de sugerencias de Joaquín. Las flores y el *Paisaje* de Víctor María Cortezo. El tanteo vigoroso de Manuel Jaén. Y la aparición pujante y muy distinta de tres jóvenes artistas: Cirilo Martínez Novillo, Gregorio del Olmo y Molina Sánchez, con quienes, desde este certamen, es preciso contar para la crítica atención.

L. Gómez Gil y Jesús Unturbe no conquistan, desde nuestro punto de vista, otro derecho que el de la reseña. Sin embargo, Porcar, el plástico valenciano de quien han arrancado y arrancan gran cantidad de personalidades pictóricas españolas más jóvenes, expuso en Macarrón una muestra muy completa, acreditadora de su personalidad. No nos puede gustar su manera. Creemos, naturalmente, que su modo de ver la naturaleza se ha superado en el acontecer pictórico universal. Pero, sin embargo, es preciso reconocer la autenticidad de una pintura honesta, directa, tocada de una espectacularidad censurable, en la que Porcar pone todo su aliento y su sentimiento de pintor. *Portuaria*, *Festívola*, *Chatarra*, *Olivos*, *Arenales* y *Retratos*, fueron sus unidades artísticas más importantes.

Este Salón en el que se reunieron obras de Solana, Caballero, Dampierre, Marsá, González Moreno, Morales Ricart, Vaquero, Eduardo Vicente, Rafael Zabaleta y Angel Ferrant, pasa a nuestra crónica fatalmente como aquel en que los ciegos artísticos españoles pudieron contemplar en toda su magnitud la grandeza de José Gutiérrez Solana. El interés de este plástico no excluye el de sus compañeros, naturalmente; pero la dimensión de sus adivinaciones no sólo aleccionan a la de los diez restantes, sino que reduce fatalmente su significación. El Solana de la figura negra *Las chicas de la Claudia*, de las *Lavanderas*, de *Mujer y maniqués*, de parte de su *Desnudo* y de *Hospital de pueblo*, por ejemplo, es ya eterno. Y si contemplado en cuadros aislados resulta interesante en extremo, en este homenaje hubo que proclamarlo colosal.

De José Caballero nos interesó más su enorme inquietud que la calidad de su mundo pictórico. En él, lo arriegado es el grafismo, pero no, en nuestro concepto, el modo de comprender los motivos propuestos al pintor. Pecan mucho de estampa las obras de este artista. Que por inteligente, por arriesgado, se despreocupa como no debiera de hacerlo de la densidad de su calidad.

Dampierre se nos presentó suelto, sugerente, pero no profundo. Lo mismo que en sus obras, Marsá, González Moreno, sin estar probablemente a su altura, dió muestra de su buena condición de escultor. Juan Antonio Morales nos interesó, sobre todo, en su *Bodegón* y en su *Desnudo*, que nos parecen las obras donde la gravedad pictórica de este plástico se remansa más plenamente. Si para nosotros pintar es comprender, fluyendo intimidad y amor por las cosas, Joaquín Vaquero nos resulta, a pesar de su sensibilidad y de sus intenciones, todo lo contrario. Es el cálculo, la preocupación intelectual, una eficaz frialdad sobre todo otro valor. Creemos que el artista necesita entregarse más a la hora de descifrar los caudales vivos. Como lo hace, por ejemplo, Eduardo Vicente, uno de nuestros pintores más conseguidos, dentro de sus límites, de su manera, de su personalidad. Rafael Zabaleta madura sin prisa, pero sin demasiado progreso en esta ocasión, un camino en el que creemos lo mejor—por ver desglosadas y aprovechadas las influencias—su *Paisaje*. Y Angel Ferrant, juega, siente o madura esculturas llenas de una personalidad inconfundible, demostrando la riqueza de su sentido de lo escultórico.

FRANCISCO LOZANO (ESTILO)

La pintura de Francisco Lozano es, antes que nada, grata, decorativa, sensual, acariciante. Sin embargo, detrás de estos subvalores suele encontrarse siempre en arte mucha trampa y mucho cartón. No ocurre así aquí. Estamos ante los resultados verdaderos de un pintor, que por haber nacido en Levante, y derivar, en nuestro concepto, de las cosas más finas y limpias de Joaquín Sorolla, entiende la naturaleza en el quicio de su espectáculo, pero con gran intensidad amorosa y con indudable pasión. Su mirada, a pesar de los atributos decorativos y espectaculares de su obra, es limpia. Y Francisco Lozano, que sólo tiene para nosotros el peligro que se deriva de su facilidad descriptiva, es uno de los artistas más interesantes de cuantos nos vinieron de ese Levante tan pródigo y tan necesitado de arte de una buena depuración.

OTRAS EXPOSICIONES

Menéndez Chacón nos mostró su ingenio sintetizador en una Exposición celebrada en Dardó. A. Valdemí no añadió nada a su manera en la Exposición correspondiente de Cano. El XXIII Salón de Fotografía y Pintura Artística de Montaña nos puso en digna relación con las bellezas de las alturas españolas. Y Antonio L. de Montenegro celebró, a finales de enero, su Exposición personal en Vilches, paralelamente a la que hizo en Amigos del Arte, Félix Herráez.



Obra expuesta en la Galería Estilo por el pintor
Benjamín Palencia

MARIA DROC Y PEDRO VILARROIG (BUCHHOLZ)

Conocimos a esta pintora por sus acuarelas en el Salón correspondiente. Recientemente nos ha puesto en contacto con un mundo pictórico inteligente, sensible, lleno de un ardimiento en lo cromático que acredita su personalidad. Tres caminos ha frecuentado María Droc y con desigual fortuna: el de los paisajes, el de los bodegones y el de la figura. En el primero, la encontramos más auténtica y segura en su *Paisaje gris*, por alcanzar allí su plasticidad, el rango sutil de sus mejores cosas y más dimensión que en otros paisajes. En el segundo, la preferimos cuando los objetos y las cosas no sólo se preocupan de lucir finamente su fisonomía decorativa, sino cuando pretenden cobrar una dimensión especial, que debe profundizar con su trabajo María Droc. Creemos honradamente que en el terreno de la figura se encuentra inmadura esta artista. La cual inicia un buen camino con la cabeza del escultor Martins Correia. Ya que, como en sus paisajes y en sus bodegones, sobrándola toque decorativo, sentido de la estilización y eficacia lírica, debe preocuparse por madurar lo hasta ahora conquistado por ella, en lo que respecta a robustez de materia y dimensión especial.

Pedro Vilarroig es para nosotros uno de los mejores acuarelistas de la hora presente. De mala educación plástica, va poco a poco depurando sus principios, hasta conseguir resultados como los de *La Castellana nevada*, *Nieve en la Dehesa*, *Puente del Canalillo* y *El Manzanares*, para señalar algunas de las mejores cosas de su actual Exposición. La facilidad de este artista le lleva a resultados que, aunque no nos gusten, se nos imponen por su realización y procedimiento. Siendo precisamente en el procedimiento, en la realización y en la facilidad que le acredita, donde tiene que tener cuidado este pintor castellano, con el fin de que la mano no reemplace el lugar de una sensibilidad, tan acreditada, cuando en sus mejores cosas Pedro Vilarroig llega a definir la acuarela con prodigiosa exactitud.

Pedro Vilarroig, que ha supuesto de nuevo con María Droc un instante interesante de nuestra vida artística, hace muy bien en trabajar sobre naturalezas tan distantes del tono general de su paleta como la gallega y vascongada. No sólo para conseguir acuarelas como *Combarro*, sino para sensibilizar su procedimiento, y seguir por el camino positivo, clarísimo, apuntado por nosotros al subrayar su estupenda condición de acuarelista.

Parece mentira que cinco pintores tan distintos tengan defectos determinantes tan parecidos. Teodoro Ríos, el hombre que en su Exposición de Dardo sigue prefiriendo los espectáculos sangrantes a la evidenciación honda de la naturaleza; Núñez Losada y Núñez de Celis, que son siempre más notables por el documento que revelan que por la manera de revelarlo; el escenográfico Martínez Vázquez, dueño de todos los recursos, pero para quien una unidad artística que refleje Xauen, es igual a una que refleje Cuenca o Ronda, y este vacilante e incierto Juan Guillermo, mas suelto y claro por sus paisajes que por otros caminos, pecan fundamentalmente, por aparcialismo, por insinceridad, por demostrar conseguidas metas no logradas y por un sentido como «propagandístico» de su verdad. Siempre les recomendaremos más hondura, más profundidad, más agarrarse a aquello que se pinta, más lealtad a la verdad del mundo. Que no es nunca como las maneras de estos cinco pintores quieren, sino más fluente, más caudalosa, más ricas... y menos aparatosa y aparcial.

BENJAMIN PALENCIA (ESTILO)

Benjamín Palencia, nuestro enorme pintor, el hombre a quien en su certamen primero, después de la guerra, en los Salones Macarrón, criticamos con la rigurosidad que su talento exige, ha triunfado. Quien comenzó ensayando los materiales de sus futuras construcciones; el artista que ha desenvuelto el programa más lleno de inquietudes y de preocupaciones plásticas; el hombre que, estudiando, trabajando, viajando, ha saltado de aquellas realizaciones abstractas de sus comienzos a estos *Bodegones*, a este *Niño*, a esta *Taberna*, etcétera, etc., bien merece el elogio encendido, sin límites, por haber demostrado su gran personalidad de pintor. El certamen que ha realizado este artista le ha liberado de preocupaciones, en una superación bien clara. Cuando se es capaz de evidenciar en la piel de las cosas lo que Palencia evidencia; cuando se llega a conseguir tres interiores como los suyos; cuando sus estudios de paisaje le llevan al mayor que lucía en su certamen, y cuando una sugerencia francesa le conduce al *Desnudo* prodigioso que este artista ha realizado, puede proclamarse que Benjamín Palencia, después de la crisis que evidenció en la última Exposición de Bellas Artes, se encuentra en su mejor momento como pintor.

La calidad no enmascara percepciones incompletas y entendimientos poco maduros, sino que los proclama savia de su condición esencialmente pictórica. La plenitud con que todo está sentido en el certamen de este artista nos olvida de ciertos momentos caricaturescos, en retirada dentro de la obra del pintor. La armonía o las desarmonías pictóricas pretendidas por el plástico, redundan en una eficacia sin precedentes en nuestra pintura joven. Y todas estas virtudes, al servicio de un buen gusto de primera categoría, nos ponen en contacto con unidades artísticas, donde la vida se realiza con plenitud de milagro, que es lo que interesa. Y en las que las conquistas verificadas por Benjamín Palencia se remansan con una fijeza, con una seguridad, con una robustez en lo expresivo, de gran consideración.

Los tanteos, los estudios, el sacrificio que la obra de Benjamín Palencia supone, ha llegado a la realidad que nos apasiona. Desde la que Benjamín Palencia, si sigue madurando lo conquistado, llegará a ser—la profecía es fácil—algo excepcional.

JOAQUIN VAQUERO (GRECO)

Aquí, aunque la Exposición se anuncia como de «30 pequeños cuadros», no se pasa aún del ensayo, del atisbo sensible. Joaquín Vaquero, desde hace mucho tiempo, se encuentra en esa zona desde la que toda profecía puede resultar falsa, si trata de anunciar una etapa estéril o una madurez. Nos marca un camino en *La casa de madera*, *Calle de Oviedo*, *Nieblas y Galicia*, que más dimensionado, menos seco a la hora del sintetismo, podrá convertirse en algo que lo represente. Cuan-

do el cuadro no sea la nota cromática de buen gusto. Y cuando la pequeñez de los lienzos no justifique la escasa conquista llevada a cabo por Vaquero en lo real.

Sería injusto decir que la pintura de este plástico no tiene interés, como la de quienes, horros de sensibilidad y talento, sólo son manos trabajadoras en direcciones varias. Pero tiene que pretender mucho más que lo que hasta ahora ha pretendido en su quehacer. Tiene que salir de un tono ensayístico y enfrentarnos con un camino que pueda hablar de singularidad, pero malísima. La Exposición a que nos referimos parece un conjunto, si no de bocetos, de pequeños proyectos, registrados levemente para desarrollar más tarde en alianza con la grandeza. Y hemos de esperar.

CUATRO MUESTRAS

En primer lugar, debe reseñarse el fervor de Aurora Lezcano, que la ha llevado, en los Amigos del Arte, a exponer, a actualizar en cierta manera la obra de su padre, Carlos Lezcano, acompañada de dieciséis óleos personales. Inmediatamente, la Exposición de A. de Cabanyes, en Macarrón, en la que una destreza y una manera hacen todo, reemplazando a la comprensión profunda y a la sensibilidad desprovista de retorcida. Más tarde, *Un crucificado*, de José Planes, expuesto en el Museo de Arte Moderno, con el que triunfan las virtudes artesanas de este artista, en tarea que nosotros, particularmente, nos gusta menos que sus desnudos admirables. Estamos, sin embargo, ante un ejemplo imaginero de consideración, como ocurre siempre con todo lo salido de manos de Planes. En donde no sólo lo escultórico, sino la labor de policromía, muestran rango y dignidad. Y finalmente—o como final de este parentesis—, la Exposición de Carteles celebrada en la Asociación de Escritores y Artistas, con la pena y la gloria con que desde hace mucho tiempo suelen hacerse esta clase de Exposiciones.

EDUARDO VICENTE (BIOSCA)

Nos encontramos ante la mejor Exposición celebrada por este artista. Eduardo Vicente, dentro de los límites de su pintura, ha llevado ésta a la máxima gloria fugada de la expresión. Magnífico dibujante, no quiere que en sus cuadros el dibujo realice lo que sólo es misión del color y la materia. Preocupado por el fluir natural de las cosas, jamás pretenderá que las mismas, en sus cuadros, cuajen en evidencias demasiado corpóreas, demasiado robustas, *construidas*, como tópicamente se puede decir. Ahora bien; pocas incitaciones plásticas brindan un mundo tan pleno dentro de los límites del artista, repitamos, como la de Eduardo Vicente. Pocas síntesis pictóricas—que en este caso, afortunadamente, no es agria, ni recortada, ni acartonada, ni aburrida sinopsis—nos remansan en una jugosidad comparable a la de nuestro madrileño. Hasta el extremo, que no hay venerador de la fragancia del mundo en nuestra plástica viva, como Eduardo Vicente. Siendo esto, para nosotros, virtud mayor.

Virtud mayor lograda con recursos elementales y sin empaque. Gran esfuerzo, disuelto en ademán plástico, que no tiene que ver demasiado ni con la elocuencia ni con la presunción. En ese sentido, los amantes del mayusculismo, aconsejan decididos a Eduardo Vicente una mayor robustez expresiva. Sin darse cuenta que la oleada lírica en virtud de la cual este pintor se expresa debe cuidar de no destruirse al expresarse, y sobre todo de su ímpetu naciente. Sin el que, en el caso de que Eduardo Vicente aprovechara una sensación en la memoria para variar realizaciones, pecaría dentro de su camino particular. ¿Pero ocurre esto en su actual Exposición de Biosca? ¿La homogeneidad a que Eduardo Vicente llega por diferentes caminos puede llamarse limitación?

Nos alegra profundamente proclamar lo contrario. Eduardo Vicente, lo mismo desde el motivo tierno que desde el arrabalerero, popular o grotesco, se eleva a una plenitud expresiva que no por su apariencia resulta menos difícil de lograr. Cuando se tolera el garrapateo simplista, no comprendemos cómo no se aplauden la eliminación consciente en plástica de un hombre de sensibilidad extraordinaria. Para quien la unidad artística no cumple su cometido en virtud de sus pocas palabras. Sino

cuando las pocas palabras con que Eduardo Vicente nos cuenta sus conquistas vivas, se encuentran llenas de un lirismo considerable, de una plenitud madurísima y de una desgallada pero eficacísima intención.

FRUTOS, SOLANA, GARCIA ZUNIGA, CARRILLO, ALONSO Y...

Félix de Frutos muestra en Dardo escultura y pintura. Creemos que por el camino escultórico no va bien este artista, que se limita a reproducir en materia definitiva la fisonomía poco viva de una realidad cualquiera. Por el de la pintura está muy perplejo. Pero hay una posibilidad para continuar y ensanchar sus hallazgos, y ésa es la que marcan *Casas de Elanchove*, *Campaña portuguesa* y *Pinos*, por ejemplo.

Emilio Peña ha recogido en Estilo 15 aguafuertes originales del admirado Solana, y cuatro litografías en homenaje a un talento que en este género brillaba con idéntica plenitud a como lo hizo en el cuadro de gran tamaño.

Pablo García de Zúñiga ha expuesto en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles una pintura delgada, que recuerda en su textura a la de Cristóbal Ruiz, y que perteneciendo a un hombre de cincuenta y cinco años, que pinta ingenuamente, con una sensibilidad y un buen gusto indudables, marca su máximo interés lírico en *Tierra mojada*, *Siembra* y *barbecho* y *Vista de Santisteban*.

Enrique G. Carrilero, en Cano, y Herrero Alonso, en Vilches, cultivan dos tendencias que sólo determinadas por principios plásticos menos desagradables que los que las informan, cantarían y virtuarían el procedimiento, el esfuerzo, realizados inútilmente, desde nuestro punto de vista, por estos pintores. Más en el primer caso que en el segundo, sólo puede hablarse de las virtudes o defectos de un oficio. No movilizado, dinamizado por una concepción o entendimiento sensible del mundo. Sino por la reverencia servil a su aparentialidad.

El Salón Publiceasa celebra una Exposición de Obras de Arte Antiguo, interrumpida en su centro por los carteles del Concurso para la I Exposición de Cinematografía Nacional.

JORGE LARCO (ARTE MODERNO)

Este pintor argentino, perteneciente a la veintena de artistas interesantes destacados por Payró en su conocido libro, muestra un conjunto de acuarelas, donde la sensibilidad vence al procedimiento. En Larco, como en los buenos pintores, el principio—buen gusto, pasión por los motivos, penetración de la realidad, inteligencia profunda de lo pintado—está antes que el medio expresivo, que la factura en este caso, dignificada como sólo es posible cuando manda el concepto, el entendimiento sensible, la personalidad del pintor. En consecuencia, nos encontramos ante un puñado de acuarelas diferentísimas, de aciertos muy varios, en las que queda patentizada la flexibilidad de quien sabe ser distinto frente a la realidad brasileña, a la realidad argentina o a la recién descubierta para su arte del Escorial.

Jorge Larco no entiende la acuarela como una fórmula, sino como una manera espiritual, de la que se puede echar fácilmente mano, cuando la vibración frente a la vida es fugaz y honda. En este sentido, su trabajo tiene una frescura, una lozanía, una gracia, que no podría lucir cuando viniese determinado por el cálculo, por la receta, por la premeditada intención. Madrid, por ejemplo, en Larco, es un Madrid ardiente, encendido, visto por una naturaleza tremendamente apasionada. Que sabe ser elegante, aunque no frío, frente a la naturaleza guarrameña. Y «disponerse» siempre, con una gracia particularísima, frente al motivo que espiritualmente se trata de descifrar. Con gracilidad aérea, como pide el género. Pero no desprovista de una personal consistencia llena de interés.



Marc Chagall: Autorretrato

CHAGALL

Por RAMON GOMEZ DE LA SERNA

No sé por qué falta en mis biografías, almacenadas en el diccionario de mi obra, la de ese panadero alegre y admirable del Arte que se llama Marcos Chagall.

Quizás creía haberla hecho, quizás esperaba mejores días para hacerla, quizás contaba con su benevolente rostro, siempre ajeno al requerimiento.

Me decía a mí mismo: «Ni le importa ni se impacienta. Lo conozco bien.»

Es el pianista alegre de la *boîte rusa*—encendida en la noche de aquí y de allá—, que también canta y hasta baila ese baile de ponerse y quitarse las botas largas, sin sentarse en el escalón del aire, en cucillitas, estiradas mientras dura la contradanza.

Chagall ha tenido amor al arte, pero ninguna prisa, y ha mantenido su dichoso hogar a través de todas las peripecias, con su mujer y su hija siempre a su vera.

Pelo crespo y rizadillo, con melena que no se alica en el vuelo de sus tufos, pincelea en ráfagas y pinta sus cuadros verticales como si fuesen techos planeantes y plafonarios. No se coloca frente a un lienzo vertical, sino ante un lienzo colocado en alto, como si pintase la tela de la cometa estacionada en vuelo.

Desde el confuso amanecer de las nuevas maneras del Arte, después de abandonar sus cansadas formas, figura en su precursión este ser de nombre raro, que frente a los *fauves*—las fieras—es el chacal de la pintura moderna, el chacal corderil, pero el chacal como superación.

La historia de Chagall es breve. Nace al comenzar el último decenio del XIX, en Vitebsk, pequeño pueblo de la Rusia blanca, donde su padre es el «Sacrificador» de la sinagoga, el que mata los animales comestibles como sin matarlos, como bula para su crimen; espectáculo que le impresiona mucho y le hará ver en su vida de niño, y después en su vida de pintor, vacas que ascienden al cielo, como si el cuchillo las liberase y les diera oportunidad para la evasión. Como era tradicional ese oficio en la familia, se acuerda de haber visto en los patios de casa de su abuelo «pieles suspendidas de la cuerda, como la ropa blanca puesta a secar».

El día del gran perdón es el que más entusiasmo su vida, y salta de tejado en tejado, como sonambúlco, en la absolución.

Esa época de su niñez, viendo pasar caravanas de mendigos, fiestas de tornaboda, reuniones de ancianos barbudos, «que todos parecen santos», es lo que se superpondrá a lo que vaya pintando.

Un diputado de la Duma se interesa por su arte y logra que vaya a París, adonde llega, en 1910, veinteañero, enamo-

rándose del ambiente pictórico de gran exposición que hay en París.

Sorprende su pintura de pañuelos, de tapaderas de cofres de madera, de iconostasios rusos, todo desprendido de su centro, como si las aleluías volasen recortadas.

El realismo europeo le desespera, y no admite ni al naturalista ni al abstracto. El hace otra cosa: «el inesperadismo», algo así como la resurrección de todo en una anticipación del día de la Resurrección, pues, como superando a su padre «el sacrificador», él sabe que muere lo que se pinta, y lo da ya en ascensión, para que viva de un modo inmortal, en la levitación definitiva.

Apollinaire, el gran comprendedor, ve su pintura y exclama: «¡Subrenatural!»

Chagall cuenta en la historia de su vida, que al día siguiente Apollinaire le escribió una carta entusiasta y le envió dedicado su poema «Rotsoge».

En 1914 va a Berlín, expone allí sus cuadros y le nombran influente número uno en el expresionismo. Chagall renuncia y se dirige a Rusia, donde se casa con Bella, que era su prometida desde los seis años. El ha dicho de su mujer después: «Toda vestida de blanco o toda vestida de negro, sobrevolaba hacia mucho tiempo a través de mis lienzos, guiando mi arte. Yo no acabo ni un cuadro ni un grabado sin pedirle su sí o su no.» (Pronto aparece su hija Ida.)

Chagall realiza en 1919 las pinturas murales del Teatro Yádish, de Moscú, pero después nota que Rusia no le necesita ni le acaba de comprender, y vuelve a París, estableciéndose allí definitivamente, 1922.

No quería ver la destrucción de la ingenuidad religiosa de la vida, que es lo que menos merece morir de lo que muere, y se dedica a dar limosnas a las cosas, a los animales y a las personas, regalándolas su puro azul y los más exquisitos helados de nieve.

La hija es ya una niña preciosa y gallarda, que publican desnuda las revistas de Arte. Están orgullosos los padres de su sueño hecho verdad, como otros sueños rusos esparcidos por el mundo son la bella hija de Kuprin y la bella hija de Chaliapine.

Por entonces le conozco yo y le veo pintando apariciones en su casa, donde la cocina vive en los cuadros, con sus azulejos, sus hules y su aporcelanada candidez. «El misticismo coloreado de Chagall, como lo ha clasificado Maurice Raynal, prospera lejos de todo profesionalismo.»

Los críticos, sin embargo, no han pronunciado respecto a él y su arte la palabra asiático, cuando se cuele en su obra un venticello o *venticello*, que le viene de allí lejos, donde ya estaba en los papeles chinos hechos de neblina, representado por seres y sombras de árboles y cigüeñas tan flotantes como los de Chagall, y también si se miran los biombos y los tapices de seda y las esterillas colgantes, observáremos esos seres y esas casas y esos puentes, alados sin alas, todos en suspensión extraña.

Raïssa Maritain, en su interesante estudio sobre Chagall, dice a propósito de esos seres que son como ludiones flotantes: «Lo pasan tan mal aquí abajo que siempre están en el aire, en las nubes.»

En sus vacas blancas, de mirada sabia, sentadas en la acera, está también la devoción asiática por la vaca.

Circos, casas de madera, enamorados que se besan como los peces en las peceras, ramos de flores con parejas escondidas entre sus rosas, todo está pintado con notas de acordeón, como si fuese uno de esos tocadores locos o que se pasean solos por las calles, subiéndolo y bajándolo su instrumento, haciendo relámpagos con él.

No se le preguntaba cuándo había visto aquello ni qué significaba, pues se veía claramente lo que fué, qué itinerario o qué éxodo representaba, qué melancólica disipación moría en la imagen, qué alegría casera traducía el momento en que el mortero había sonado más alegremente.

Todo se mezclaba en él: elementos de vidrieras de catedral escapados a su empuje; caballos blancos puestos de manos, y en las manos el árbol de Noel de su pascual equina; violinistas de los caminos llevados a la gloria; coronas a las que dieron un puntapié las losas; animales de fábula actuan-

do como seres humanos, elegidos muy bien los colores para todas esas cosas como por un tintorero optimista.

Mientras oía y sonreía pintaba un cuadro.

A su alrededor soplaban las coqueterías efímeras de la vida, y él, entretanto, las elevaba y ponía por encima de las cabezas de chorlito; sus cuadros aviónicos remontando los tejados, como velas de desvarío arrancadas por el viento de la inspiración al barco varado.

No daba explicaciones; mostraba el lienzo levantado por el ciclón, conducido al Paraíso por su propio impulso, por su aeromodelismo bien logrado.

Eran reliquias de sueños, de recuerdos vagorosos, de pensamientos mientras había estado solo sentado en las plazas desoladas de la vida, en los rincones más solitarios de los jardines públicos.

Chagall, en medio del cubismo, era el hombre bueno, el amigable componedor, el testigo en el juicio de conciliación.

—¡Que llamen a Chagall!

—¡Que venga Chagall!

Cirico era otro buen testigo, pero era más riguroso, menos condescendiente, hombre de pocos amigos, sobrio y rotundo en su decir, y que pareciendo ir a arreglar la cuestión resultaba que, poseído por la ira de su gran proeza de precursor, la enconaba en definitiva.

Sólo Chagall dulcificaba la polémica y lograba una consecuencia fiel entre los dos credos en disputa, enlazando sus iniciales en un vaso de flores.

Cuando aparecía en las tertulias de los pisos altos con su comprensiva mujer de ojos ardientes, había un sosiego cierto y se encaimaba la posibilidad del nuevo arte.

A través de nuestras diferencias de lengua y de nacionalidad nos entendíamos perfectamente.

Así había pasado en París, así hubiera pasado en Rusia o Italia, así pasaba en Madrid cuando se sentó a mi vera en las noches de Pombo.

Todos veían que Chagall era una clave segura, un punto de conciencia de todos.

Ahí estaba él, con su blusa de monaguillo del arte, con su melena crespa y rizada—como ondulada en pequeñas anilladuras por un viento árabe—, junto a los pots llenos de pinceles, como espigas florecientes de arte, mezclando colores en su gran paleta y pintando anunciaciones de la realidad, duendecillos humanos, animales domésticos con ojos de personas, árboles o ramos de flores en nidos de enamorados.

Todo marchaba ya bien después de tan larga lucha, cuando de nuevo, en una misma vida, en un mismo destino, antes de que hubiera llegado el triunfo, que ya venía con sus brazadas de laurel, una segunda guerra apareció y cubrió el cielo de más negruras que nunca.

Chagall pudo ganar, por suerte, la otra ribera, y en Nueva York, desde entonces, hace exposiciones y monta de nuevo su *ballet* Aleko, en el que árboles, isbas y mujeres tienen tonalidades violetas y los naipes populares se cosen a los vestidos y son condecoración de la Naturaleza.

Chagall sólo siente no poder ir a aquel cementerio de su aldea—del que uno de sus mejores cuadros es recuerdo perenne—, donde periódicamente ofrecía a su madre su alma y su obra.

Pinta Cristos y ángeles—ángeles de dos colores, algunos con alas rojo y gualda, como la bandera española—, y también pinta ciudades incendiadas, sobre las que está Dios y sus ángeles, pues el Supremo Hacedor quiere dejar su responsabilidad a los hombres, sin abandonar por eso a los supervivientes y a los arrepentidos. En uno de sus Cristos ha querido representar al único que ha compadecido a los judíos perseguidos, y en el cuadro que representa el descendimiento de la Cruz hay un discípulo, entre los que ayudan a posar en tierra al Señor, que tiene cabeza de pájaro, como un recuerdo de las golondrinas piadosas y de los hombres inocentes.

Chagall ha llegado a su última etapa de catequización, convirtiéndose en el iluminado, pero le salvará de toda demencia el que seguirá sonriendo con la bondad con que le he visto sonreír siempre—como si uno de los hermanos Marx, el del arpe, el que no sonríe nunca, se llenase de risa—, con sonrisa del escampar, pues Chagall ha llorado mucho por afición en su oratorio reservado y oscuro.

UNION

GESTORIA ADMINISTRATIVA COLEGIADA

Seguros sociales. Contribuciones. Penales. Recursos. Asuntos municipales. Documentos. Instalación de industrias. Seguros en general. Cobro de Créditos. Contabilidades.

SILVA, 30, PRAL. - Teléf. 29522 - M A D R I D

RESURRECCION DE PABLO PICASSO

Concluida la dominación nazi en Francia, el arte vivo, el arte moderno, ha vuelto a la lucha con tanta o más fuerza que en los momentos llamados de vanguardia. Desde estas páginas hemos dirigido a Pablo Picasso una carta llena de admiración y de «peros», planteada como se puede observar repasando nuestra primera época, desde su orilla y no desde la podrida de enfrente, donde los tristes, los estériles, los inútiles de las artes protestan en el mundo—no digamos entre nosotros—de su resurrección. Sin embargo, no podemos estar ni por un momento con los «antiguos», con los «casposos», con todos aquellos que no han querido nunca convencerse de que Pablo Ruiz Picasso es el «suceso plástico» más importante del siglo xx. Y en este sentido reímos y reímos de las peripecias que últimamente le han ocurrido al genial pintor.

La historia, enemigos de Picasso por cerrazón y mediocridad manifiesta, no puede rectificarse ni aun por los «elocuentes historicistas». Pablo Picasso, cuya actitud plástica tanto ha supuesto en la marcha contemporánea del arte, está ya en ella con una fuerza, con una autenticidad, con una vigencia, que no puede derribarse por vuestra «iconoclastia conservadora», tan podrida y tan inactual. Sólo nosotros, quienes valoramos y hemos valorado constantemente lo que Pablo Picasso supone en el devenir artístico del mundo, podemos derivar, separarnos, continuar sus caminos o tenerlos en cuenta desde el nuestro. Pero no se admiten protestas de antiguallas. Ni resulta serio considerar de otra forma las «protestitas» que la resurrección de Pablo Picasso ha suscitado, que proclamando, sin adhesiones artísticas ciegas y poco inteligentes, su categoría de pintor.

MAGNIFICA OBRA DE UN ARTESANO



En el taller no sólo hay gozo, cuando el lienzo o la piedra cobran definitiva vida. Es día de fiesta igualmente cuando el artesano (paciencia hecha gloria, entrega hecha tantas veces objeto) consigue su creadora realidad. Juan José, uno de nuestros artesanos mejores, acaba de concluir en su taller madrileño una colección de piezas de la que brindamos un ejemplo. Con alegría y con recato. Sin dar al quehacer más importancia que la que se deriva de la presencia impresionante de estos enseres arrogantes, llenos de gracia, como animados por una dedicación.

Nos interesa traer al primer plano de nuestro CARTEL este esfuerzo silencioso, constante, verdaderamente extraordinario. No hay Exposiciones donde se nos

brinden demasiados objetos como los presentes, de un indudable interés. En ellos Juan José llega a la meta más alta, lograda en su quehacer noble de artesano. Haciendo que en España esta clase de trabajos posean el rango que deriva de la presencia de esta colección.

Manuel Hughé, el extraordinario escultor catalán, no quiere tener paciencia para llevar su desvelo a expresión definitiva. Su «Cantadora» es consecuencia de un vigor tan palpitante, que no necesita definirse plenamente para cantar su virtud. «Manolo», nombre con que todos los buenos aficionados al arte conocen a este escultor, a quien Rafael Benet acaba de dedicar un importante estudio, editado por la Librería Argos, sabe que las brasas prometen las llamas. Y si lo escultórico es llama perfecta en último extremo, en este caso, humildemente, se nos muestra en aquella otra realidad.



Manuel Hughé: «Cantadora»



EN LA MUERTE DE «MANOLO»

Sólo en la Prensa catalana se ha dado el relieve necesario a la muerte del escultor «Manolo». Es'amos hartos de que en función de la típica ingratitud española para con sus valores, ciertos españoles callen cínicamente, y Manuel Hughé haya desaparecido de entre nosotros, con tanto silencio, con tanta indiferencia, con tanta incompreensión. «Manolo», el extraordinario escultor catalán, uno de los hombres más sensibles de la vida artística española, no sólo fué despreciado en vida por la cretinidad hispana, sino a la hora de morir, cuando cesó el manantial de inquietud que su persona y su obra suponían. Con razón se nos aseguraba recientemente que no hay mayor solidaridad que la de los tontos. Para los tontos, «Manolo» no pasó de ser una posibilidad truncada. Para nosotros, el mundo de sus estatuas es uno de los pocos mundos originales y auténticos de cuantos se produjeron en nuestro país. No está lejos el homenaje que su obra merece. A entonces esperamos para analizar como se merece la inteligente y magnífica obra del escultor catalán.

Goico Aguirre, el escultor asturiano que pronto dará a conocer una serie de acuarelas reveladoras de una sensibilidad y un buen gusto poco corrientes, viene a nuestras columnas con una cabeza situada en el mejor camino escultórico contemporáneo. Sería pueril buscar ascendientes, prefiriendo al saludarle con todo cariño en estas páginas, mostrar su recia y educada personalidad. Capaz de llegar a la grandeza por la síntesis robusta. Sin necesidad, en este caso tampoco, de retórica aparential y elocuencia barata, de las que la escultura debe huir.

La materia no se eterniza en Despiau, en la plenitud dramática de su escultura, si no es densificando la piel milagrosa que la contiene, al extremo que en el busto de este artista dedicado a madame Derain puede observarse. La fatiga con que lo inerte va historiando el desarrollo apasionado del escultor francés, necesita expresarse con la robustez característica de este plástico, hito importante en la historia escultórica contemporánea del vecino país. El signo donde toda escultura concluye, sin colosalismo, sin gigantonería propia de marmolistas, no puede ser más denso. Ni más encendido por la luz eterna, en que la escultura quiere vivir.



LA VIDA ARTISTICA EN BARCELONA

Por ANTONIO

G. VALIENTE

LA CRITICA DE ARTE Y EL PUBLICO

«A tal saber, tal arte. A tal arte, tal crítica.»

(Eugenio D'Ors.)

Salvo contadas y, naturalmente, inteligentes excepciones, la crítica de nuestros días sigue, como antaño, produciéndose en esa especie de logomaquia que la distingue. Podría sospecharse que sólo se escribe para solaz esparcimiento de sus cultivadores, ya que la mayoría de los profesionales de las Bellas Artes casi nunca aciertan a desvelar el sibilino misterio en que el crítico envuelve sus juicios. Y no hablemos del confiado aficionado con deseos de enterarse y que, aventurándose como cazador furtivo en el colo cerrado de la especulación crítica, encuentra insospechado castigo a su desmedida osadía saliendo de su empresa apabullado, confuso y aburrido. Mas no se crea por esto que semejante experiencia le lleve a la leal confesión de su ignorancia o a atribuir falta de competencia al crítico; antes bien, fariseísticamente, se engaña a sí mismo adoptando posturas de «inteligente» suficiencia.

Señala a este respecto Eugenio D'Ors, sagaz e irónicamente, que se ha producido en nuestros tiempos una evolución en el modo de expresar ciertos movimientos característicos ante las obras plásticas, que si hasta bien entrado nuestro siglo consistían en cerrar la mano, ahuecándola de forma que quedara en guisa de tubo, por el que se miraba la obra, se recurre ahora, tanto por algunos críticos como profesionales, a elevar la diestra ante los cuadros uniendo los dedos por las extremidades a la vez que se hace girar lentamente la muñeca, en ademán como de sopesar o de aprehender invisibles volúmenes. Estas observaciones, traídas a colación como ejemplo de la vacuidad que acompaña a cierta y por fortuna escasa crítica, nos sugieren otras particulares actitudes del público sencillo, que no nos atrevemos a situar en el tiempo ni en el espacio porque las sospechamos comunes a estas dos entidades, pero que evidencian palmariamente un estimable deseo de saber. Estas actitudes pueden observarse en los visitantes de galerías y museos al verseles deambular mirando las obras con evidente muestras de incompreensión; en el rumoroso cuchicheo con que se comunican sus ideas y en el indisimulado acercamiento e interés con que intentan escuchar los juicios que se atreven a formular los más audaces o entendedores, juicios que, ¡ay!, casi siempre están influidos por naderías que se apoyan en valores táctiles o psicologistas. Y no nos extendamos demasiado acerca de los elevantes que concurren a estos lugares, en donde con aires de digna suficiencia declaran en voz alta que «todo es muy interesante», sin que se atrevan a puntualizar qué es lo que despierta su interés.

Todas estas actitudes son un claro exponente de la manifiesta ignorancia del público profano—y del que pretende no serlo—, público, a no dudar, deseoso de saber cómo sentir el arte estético que encierra toda obra de arte, ya que en su actual impreparación alaba por costumbre preestablecida o por tratarse de artistas consagrados, sin que le sea dado calar en las emociones reservadas a los iniciados.

Si el gran público en cualquiera otras actividades artísticas como el teatro, cine, etc., no recata, particularmente en estos espectáculos, sus comentarios en voz alta en los entreactos y salidas, es porque se considera en terreno más firme, más seguro de sus conocimientos y, por consiguiente, no teme que su crítica corra el riesgo de caer en el ridículo. Las revistas y periódicos constituirían excelentes medios para ejercer una eficaz labor orientadora; pero ya hemos dicho que la masa de lectores se aparta aburrida de esa sección. El cinema, como medio de divulgación e instrumento de enseñanza, posee incalculables posibilidades; pero la idea no les parecerá muy comercial a los productores. Situado así el problema, sólo cabe confiar en la capacidad del crítico para llevar a feliz término esta labor educativa.

Que el ejercicio de la crítica, y no nos referimos sólo a la profesional, o sea a aquella que aparece impresa, sino también a la que se atreve a exponer «ex cathedra» cualquiera que frecuente exposiciones, museos u otros cenáculos artísticos, exige una seria preparación es innegable. Cuando en la vida ordinaria vemos que ciertas actividades profesionales, por no decir casi todas, son tabú para los que no pertenecen al gremio, no acertamos con la lógica o razón que asiste a tanto polizonte para pretender gobernar en la nave del arte. No es que seamos partidarios del «zapatero a tus zapatos», pero coincidimos también con Marangoni en que para comprender, para descubrir el tupido velo que envuelve toda realización artística, se necesita una preparación que en ningún caso se improvisa. Cierzo que el sentimiento emocional o estético que se experimenta ante una obra de arte no presupone el dominio ni un gran conocimiento de los valores formales, porque ese sentimiento está condicionado a aspectos puramente circunstanciales, como son la sensibilidad y educación del sujeto. Si obras plásticas consideradas hasta hace poco como maestras, sólo precisamente por esos valores estéticos o emocionales, tal como ocurre con el Apolo de Belvedere o el Laocoonte, no hubiesen sido estudiadas desde el punto de vista de las formas, seguirían gozando hoy de la supervaloración artística que se les dió en el pasado. Sobre todo en la observación exhaustiva del Laocoonte es donde más evidentemente se ponen de manifiesto la falta de conjunción unitaria de contenido y forma.

Porque no somos paladines de una exclusiva actitud formalista para valorar las creaciones artísticas, decimos que no basta el que algunos inteligentes críticos

apunten su flecha al blanco de las formas, acentuando únicamente el valor que éstas poseen en la potenciación de la obra.

La crítica, más que actitud sentenciadora, más que posición de juez, ha de tender a realizar un fervoroso esfuerzo para valorar la obra del artista. Pero en ningún modo la crítica debe limitarse a una mera exposición del significado. Quiere esto decir, por tanto, que el crítico ha de poner de manifiesto en su trabajo todos aquellos elementos que integran la obra de arte, los cuales han de llevar al conocimiento del lector medio la comprensión clara de los valores que dan carácter artístico a la obra. Es, pues, necesario dirigir la crítica en un sentido afirmativo y proyectarla a la educación visual del público. La obra ya realizada se completa dándole al público del conocimiento indispensable para su comprensión, labor ésta del crítico, tanto más necesaria cuanto mayor sea la profundidad de la misma, ya que esa profundidad postula una aclaración para que se manifieste a la superficie.



Medard Verburgch

Existe, además, una cierta responsabilidad moral, que no debería olvidarse cuando el crítico pretende orientar al artista con sus consejos. Cuando esto acontece, se corre el riesgo de malograr una natural inclinación temperamental, o de que el consejo caiga en el vacío por estar en franca contradicción con el sentir del artista. Viéname a las mentes el recuerdo de cierto escultor que exponía en una céntrica sala barcelonesa obras de vanguardia y realistas. En tanto que un crítico le aconsejaba cultivar el realismo, otro colega le acurraba a seguir la otra tendencia. Es



Luis María Güell



Nuria Llirmona

fácil imaginar la perplejidad a que esto puede conducir, máxime cuando los críticos, como en este caso, gozan de reconocido prestigio. Este hecho trae al primer plano de nuestro interés el problema de la imparcialidad del crítico frente a su inclinación por cualquier particular tendencia. Adoptar actitudes intransigentes ante una manera de sentir y expresarse que no concuerde con nuestro ideal estético es una forma negativa de juzgar. Que la serenidad y elevación del juicio han de subordinarse a reconocer como esencia de su sentir el anhelo de comprender y conocer, es obvio. «Señor, dame hoy más conocimiento», dice a modo de plegaria matinal Ortega y Gasset, tomándola de la literatura hindú. Siendo esto así, podemos afirmar, por ser ya harto conocido, que todo juicio mediatizado por la pasión queda invalidado en su aspiración orientadora. ¿Y no es por ventura tarea de la crítica orientar y educar? Por ser esto cierto, hay que convenir en que difícilmente se conseguirá ese propósito, limitándonos a describir en las obras plásticas su contenido con sugerencias sentimentales, por muy poéticas que sean, o en señalar afanosamente qué escuela o artista influyen en las tareas de los demás. ¿Qué valores artísticos revelaremos en un cuadro, cuando a la vista de unas opulentas masas arbóreas escribamos que nos traen al espíritu la sensación de cantos de avejillas amidas en sus frondosidades? Bien está que se intente educar al público en esta forma de excitarse las imágenes; pero no hay que olvidar que en las obras de arte existen otros problemas que reclaman atenta aclaración. Soslayarlos equivale a confundir el valor de una obra de arte con el valor de su significado, el espíritu con lo que desdeñosamente se ha convenido en llamar la caligrafía, aunque también la supervaloración de ésta puede inducir a error, como les sucede a muchos profesionales de la plástica y la crítica al sobreestimar la pincelada ancha, ágil y empastada, como valor absoluto. Esta es otra manera de valoración a todas luces extrínseca a la obra de Arte.

MEDARD VERBURGCH (SALA ARGOS)

Paisajes, bodegones y flores constituyen la obra que presenta este expositor belga. En sus lienzos se revela la plenitud y dominio de una técnica prodigiosa, que procede por síntesis para describirnos vigorosamente su íntima y amorosa interpretación de la naturaleza, interpretación que se percibe a través de las manifestaciones cromáticas que presiden el conjunto de sus composiciones. Es particularmente en los paisajes donde la espontaneidad y agilidad de su factura dan dimensión y acenro a su quehacer artístico. La solidez estructural no proviene tanto de las masas dinotadas como de la relación, acorde y contrastes tonal.

Si en los paisajes no soslaya la aparente especialidad y profundidad, no acontece otro tanto en el concepto que informa la realización de sus bodegones. En éstos, sin abandonar un sentido decorativista de buena ley, el artista no se inquieta por ningún problema de calidades ni volúmenes; antes bien, nos ofrece la sensación de una ingenuidad que, evidentemente, proviene de la disposición en el lienzo de las figuras representadas, esto es, de su composición, ya que en ella observamos que las formas sensibles se han subordinado a la forma inteligente que dirige y da unidad a la obra; pero esta preocupación intelectual nunca corta el vuelo de su fantasía, que se manifiesta rica y espontánea tanto en la elección de los temas como en la elegante manera de describirnoslos.

Su pintura, pues, se contempla gratamente, sumiéndonos en dulce evocación y deseo de remansar el espíritu bajo la sombra de esos árboles que en su ágil pincel, o en sus flores expresadas con inmarcescible frescura.

Cuando en algún lienzo se deja llevar de la influencia francesa, sus concepciones colorísticas se objetivan en un exclusivo fin decorativista que contrasta desfavorablemente con el concepto y visión personal de sus otras obras, en las que la naturaleza, pasada por la sensitiva e idealizada imaginación del artista, queda despojada de sus atributos reales para convertirse en una creación del espíritu.

LUIS MARIA GÜELL (SALA GASPAR)

Hemos de confesar que desconocíamos la obra anterior de este joven artista, a pesar de que hace ya años que viene exponiendo en Barcelona.

Presenta en esta temporada una serie de paisajes catalanes y algunas marinas del puerto barcelonés. La tónica general de su obra pictórica la preside una atmósfera gris de extraordinaria limpidez y luminosidad, resuelta con estupenda gama y gran simplicidad de factura. Pero esto sería insuficiente, con ser ya bastante, si una de las cosas que más poderosamente alientan en su obra no fuese el alto sentido compositivo con que están resueltas y que tan placenteramente reclama la atención visual del espectador. En ellas la geometría de las formas equilibra y da simetría al conjunto, y así podemos observar cómo cada elemento representado, dentro de su independencia, guarda íntima relación con los demás, comunicando al cuadro ese grato interés que ofrece toda obra acabada.

Como los holandeses de la época grande, un Hobbema, un Ruysdael, sin que con ello tratemos de filiarse a esta escuela o al estilo de los citados maestros, Luis María Güell sitúa la línea del horizonte en la tercera parte inferior del lienzo, con lo que el trozo de naturaleza aprehendida cobra grandiosidad expresiva. Las lejanías de sus paisajes se pierden, limitadas, en el horizonte, fundidas en esa aérea perspectiva en que la atmósfera hace perder el contorno y forma de las cosas, hundiéndolas en la delicadeza de sus tintas perlíneas y rosadas.

Deliberadamente, el artista, dotado de una fina sensibilidad poética, rehuye plasmar con vigorosos contrastes esa naturaleza que, de tanto amarla, parece dolerle tanto. La canta exaltadamente, pero en sus notas aparece siempre la sordina de una pasión recogida, callada, los celajes nunca se engaraban en gestos grandilocuentes, y sus árboles, en sus estáticos movimientos,

(Pasa a la pág. 3.ª de cubierta.)



Sanjuán

AJEDREZ CRITICO

LA VANGUARDIA

IA PRENSA

EL CO^oREO CATALAN

DIARIO DE BARCELONA

HOJA DEL LUNES

En esos momentos, Güell alcanza, a nuestro entender, sus mejores posibilidades. Que, a no dudarse, son muchas.

Luis M^a Güell...

El color, en cuatro o cinco tonos, aparece tratado con mayor cohesión, y, por lo tanto, las pinceladas, más apretadas, adquieren una consistencia que antes no tenían.

Joaquín Marsillach...

Esta tendencia simplista no sólo afecta a la temática en general, sino también al lenguaje cromático. Queremos decir que Gussinyé aplica a sus cuadros una economía expresiva que, sin desviarse de su vocabulario tradicional, adquiere acentos hasta ahora inéditos en él.

Gussinyé...

Los colores, a veces muy diluidos, se superponen acertadamente. Con ese procedimiento, Sabaté consigue estimables efectos atmosféricos y de lejanía. Tarea urgente: limar ciertas durezas y simplificar.

Pablo Sabaté...

El color lo es todo: engendra la línea y crea, con absoluta independencia, el volumen de las cosas. Por otra parte, es el camino más corto, el atajo más directo, que conduce a la Meca del relieve, que es señeroso decorativismo. El color es que en los pinceles de Sanjuán campea a sus anchas.

Sanjuán...

Aun cuando hemos de admitir la característica inteligente de su pintura, no podíamos hacerlo sin observar previamente lo que, además de inteligente, es intuición.

Viene a ser una especie de pintura cómoda, refrescante, tierna y agradable, realizada con una verdadera maestría inteligente.

Marsillach es de los pintores que estudian y luchan para superarse, y la prueba de ello la tenemos en las Exposiciones que celebramos en la plenitud de su arte.

En su Exposición actual, apreciamos el decidido y eficaz esfuerzo del artista para no amenerarse dentro de la interpretación de un paisaje suave y familiar. Marsillach nos revela con sus bellos cuadros—y nos lo confirma verbalmente—que su preocupación actual reside en el temor al amaneramiento, pecado que malogra tantas ejecutorias de feliz inicio. De ese riesgo, Marsillach triunfa con fácil elegancia y maestría. Manteniendo el sabroso punto de madurez jugosa a que ha llegado su pincel.

Todo lo que es puro paisaje está rehecho en cada tela de Gussinyé; está rehecho tierna y seguramente; figuras más representativas de la escuela de Olot.

La mayor unidad de valores que señalamos en su precedente Exposición de óleos, se ha afirmado.

Los celajes, gala, tradicional también, de sus pinturas, tienen en Gussinyé un intérprete de singular maestría.

Al entrar en la sala dan la impresión de óleos, tal es la fuerza alcanzada por el artista en las pinceladas que ofrece a la consideración su vida artística, procura dar mayor fluidez a sus pinceles, dentro de la más rigurosa ortodoxia de la pintura al agua.

Vemos al habilísimo acuarelista de siempre, que no permanece anquilosado en una modalidad, sino que todavía, en la culminación de su vida artística, procura dar mayor fluidez a sus pinceles, dentro de la más rigurosa ortodoxia de la pintura al agua.

El diestro acuarelista presenta aspectos de los alrededores barceloneses, y de Santa María de Corcó, Tarragona, Lloret y Sitges. En todos ellos campea la justa virtud del artista, su limpieza y transparencia de color y ese no sé qué de afable y simpático que emana de todas sus pinturas.

Sanjuán, en las obras que señalamos con los números 22, 23, 24 y 25, realiza una pintura sincera, satisfaccón a su afán y color a su paleta, ha remontado la Historia del Arte hasta llegar a las primeras culturas mediterráneas, buscando fuente de inspiración en la simplicidad estilizada de los dibujantes egipcios o cretenses.

Sanjuán es un artista lleno de inquietud y de audacia. Para encontrar un momento que diera satisfacción a su afán y color a su paleta, ha remontado la Historia del Arte hasta llegar a las primeras culturas mediterráneas, buscando fuente de inspiración en la simplicidad estilizada de los dibujantes egipcios o cretenses.

Sanjuán es un artista lleno de inquietud y de audacia. Para encontrar un momento que diera satisfacción a su afán y color a su paleta, ha remontado la Historia del Arte hasta llegar a las primeras culturas mediterráneas, buscando fuente de inspiración en la simplicidad estilizada de los dibujantes egipcios o cretenses.

El color apenas se atreve a manchar la tela. Todo aquí es delicado, suave, leve. Verburgh no describe, sino, simplemente, matiza. Por esto su lenguaje, tan rico en sutilezas, es siempre conciso. Punzante oratoria en la que no cabe la insistencia ni el detalle.	Su sencillez es casi inaudita, no tiene nada de introvertida, como no pudiera creerse, y, además, su fuerza es tan viva, tan potente que entona, siente, cuanto plasma y traslada a sus telas.	Tal sucede con Verburgh, que dignifica una forma simplista de pintura — la que ahora utiliza —, porque su temperamento equilibra, en sus bodegones y, sobre todo, en sus flores, tiene una poderosa fuerza de atracción por simpatía.	El pincel y la espátula lanzan briosamente sobre la tela unos colores nítidos, vibrantes, y el resultado, lo mismo en sus paisajes que en sus bodegones y, sobre todo, en sus flores, tiene una poderosa fuerza de atracción por simpatía.
Si algún pintor ha mantenido un ritmo constante, seguro y firme, es, indudablemente, Ivo Pascual. Para él no ha existido nunca la aventura.	La profundidad ha cambiado de dirección en la pintura de Mompou. Por lo general, es horizontal; en Mompou es profundidad hacia arriba, exactamente como en la música.	Es Gener un formidable decorador.	Pintura de un gran valor decorativo y de imaginación, que se desliga del natural para embellecer y dar brillo a escenas, que por sí mismas resultan extraordinariamente sugestivas.
La pintora, en el orden técnico, se plantea y resuelve unos problemas que ella no ha creado y que, tocante al significado de su obra, no hace más que captar, bien que por latitudes propias, un clima espiritual de larga tradición.	Aún está por madurar esta pintura llena de honradez, de alcance limitado todavía, pero laboriosa y conseguida con sacrificio y verdadero interés.	Es una firme promesa. Nuria Llimona llegará a ser una artista que hará pleno honor a su prestigioso apellido.	Gusta este dotadísimo pintor de los temas de composición imaginativa, impregnada de vibrante lirismo, a través de los cuales su exquisito pincel resuelve arduos problemas de ambiente, de luz y de color.
La pintora, en el orden técnico, se plantea y resuelve unos problemas que ella no ha creado y que, tocante al significado de su obra, no hace más que captar, bien que por latitudes propias, un clima espiritual de larga tradición.	Su sobriedad sea tal vez causa de este cansancio, de esta emoción apagada y lenta que resbala a modo de niebla por sus lienzos.	No debe dejar este artista la modalidad de la figura; está muy bien orientado.	Año tras año la obra de esta entusiasta pintora, sin perder un ápice de su ágil espontaneidad, va ganando en solidez y consistencia, en coordinación de valores y en precisión cromática.
Barbela...	Todos los elogios merecen los grandes bodegones de caza que presentó en la última Exposición Nacional de Madrid, en los que alcanza prodigios de calidad con una gana grave y austera. En cambio, me parece un poco prematura la exhibición de los cuadros de figura que nos muestra.		

Verburgh

Eduardo Gener

Ivo Pascual

José Mompou

Nuria Llimona

Barbela

NOTICIAS DE LIBROS

SERVICIO FACILITADO
POR LIBRERIA CLAN
ARENAL, 18 — MADRID

NUEVOS RETRATOS CONTEMPORANEOS.—RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.—Ed. Sudamericana. B. Aires.—6 \$ arg.

Integran este libro una recopilación de nuevas biografías, que siguen a *Retratos contemporáneos*, y forman una serie de interesantes estudios psicológicos de que se vale el genial escritor español para aclarar el panorama de nuestro tiempo.

JOSE GUTIERREZ SOLANA.—RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.—Ed. Poseidón. B. Aires.—20 \$ arg.

Ramón Gómez de la Serna, inicial evangelista de este extraño provocador de realidades que fué el gran pintor José Gutiérrez Solana, su amigo y contortulio en las reuniones del café Pombo, supo atizar la confianza abrupta del artista y cosechó frases lacónicas, que de un brochazo nos lo presenta de cuerpo entero.

Un libro vivaz, certero e inesperado del inimitable Gómez de la Serna.

TODO EN LINEA.—JOHN STEINBECK.

Un libro magníficamente presentado, que contiene 200 extraordinarios dibujos de Steinbeck, el famoso dibujante humorista consagrado por dos continentes y conocido del público español por haber colaborado en *La Ametralladora* y en *La Codorniz*, y haber dejado profundas huellas en la manera de hacer de la mayoría de nuestros dibujantes humoristas.

PICASSO.—ROBERT DESNOS.—Les éditions Du Chêne.—París, 1943.

Compone este libro un claro y breve estudio de la obra del pintor más discutido de todas las épocas, debido a la documentada pluma del conocido crítico francés Robert Desnos, acompañado de 16 magníficas reproducciones a todo color de las últimas obras del desconcertante pintor español.

PINTURA ESPAÑOLA.—ARTURO SERRANO PLAJA.—Ed. Futuro. B. Aires.—5 \$ arg.

Se trata de un certero estudio histórico y crítico de la pintura española a través de todas sus épocas. Se detiene el autor de un modo especial en el análisis de la profunda crisis de valores que en todas las artes se hizo sentir durante el siglo XVIII, crisis y opacidad sólo salvadas por Goya. También se analiza en el libro la obra de cada plástico del siglo XVII, y en él se encuentran, acompañando al texto, 70 reproducciones de pintura y dibujos.

JAMES ENSOR.—PAUL FIERENS.—Ed. Hyperion.—París, 1943.

Extenso y documentado estudio biográfico y crítico del denominado *Solana holandés*, acompañado de una completa biografía e ilustrado con numerosas reproducciones en huecogrado y color de las obras de James Ensor.

LA LIBRERIA BUCHHOLZ PONDRA EN FECHA PROXIMA A DISPOSICION DEL PUBLICO LAS SIGUIENTES OTRAS EDITADAS POR PANTHEON BOOKS, DE NUEVA YORK
POESIA

FLIGHT INTO DARKNESS.—RALPH GUSTAFSON.

Es esta la primera vez que aparecen compilados los versos del joven poeta canadiense. Hasta ahora, Ralph había publicado varias antologías de poetas canadienses, pero esta vez el culto escritor lanza su propia obra. Una obra en que la forma y el fondo se conjugan al servicio de una extraordinaria imaginación y de una fresca vivacidad. El volumen contiene 80 poemas, entre los que están incluidos sus «Epitafios en tiempos de guerra». El periódico *New York Times* ha dicho, comentando este libro: «Auténtico poeta de encendida vocación... El futuro de este poeta de Canadá se nos ofrece realmente pro-

metedor.» La pureza clásica de su lenguaje le ha granjeado la admiración de cuantos viven y aman en inglés.

CRONAL.—PAUL CLAUDEL.—English-French, edition.

Claudel, poeta y diplomático, embajador de Francia en China y en los Estados Unidos, hace mucho tiempo que ganó la atención del mundo entero. *Cronal* es una serie de poemas característicos en los que la liturgia católica adquiere el rango de lo vivo y emocionante. En este libro se incluyen, entre otros, *Way of The Cross* y el majestuoso *Marching song for Christmas*. El crítico Georges N. Shuster, del *New York Times*, ha escrito a propósito de este libro: «Bellísima edición... Este poeta es el más universal y afortunado de los hombres... Claudel puede, como el Dante, apasionar y conmover con su telogía palpitante. Precisamente por esto, la obra de Claudel pertenece ya a la inmortalidad.»

PAGINAS DE DIARIO.—ANDRÉ GIDE.—1939-1942. \$ 2,00.

A propósito de este libro ha dicho Henri Gerard: «Todos sabemos lo que Gide y Valéry representan. Ellos son, sin duda, la cima del espíritu francés de nuestros días. Ni la miseria ni la desdicha de la Patria han podido abatirlos o debilitar su pujanza. Este libro, escrito en los años de la humillación de Francia, tiene toda la grandeza de la serenidad, toda la calma de un filósofo que piensa más en el porvenir que en el atormentado presente.»

EL EJERCITO DE LAS SOMBRAS. *Crónica de la Resistencia*, por J. KESSEL.

Dicen de él sus editores que no se trata ni de un libro de propaganda ni de un libro de ficción. Es una narración de estilo directo hecha por un protagonista de la Resistencia. «Uno de los libros más fuertes y terribles de nuestro tiempo», ha dicho el *New York Times*.

SERVICIO FACILITADO
POR AFRODISIO AGUADO

101 CUADROS. 101 MAESTROS. 101 MUSEOS.—A. J. ONIEVA.—Ed. por A. Aguado, 1945.—Precio, 150 pesetas.

Don Antonio J. Onieva, viajero infatigable y cultísimo en la interpretación del arte pictórico, ha recorrido, estudiado y catalogado todos los Museos y Galerías de Europa, a través de veinticinco años de labor ininterrumpida. Esta actividad extraordinaria le ha permitido escribir una obra como la presente, que no tiene parigual en las ediciones españolas de Arte, porque cada uno de los cuadros reseñados representa a su vez un artista y un museo.

Pintura italiana, flamenca, holandesa, alemana y nórdica, francesa, inglesa, lusitana y española, queda catalogada con un criterio selectivo de indudable interés. Los grabados son de excelente calidad.

GOYA.—FRANCISCO POMPEY.—Precio, 35 pesetas.

Esta monografía, editada por Afrodisio Aguado en el año 1945, es de las mismas características que *El Prado, sus 200 mejores obras*, y del mismo autor, Francisco Pompey.

El autor califica su obra de «ensayo». Es lo cierto que cumple clara y lealmente su objetivo de libro para «el gran público». Sus 105 grabados recogen lo más sobresaliente de la obra total del genial aragonés.

LA MULTITUD.—GARRIDO.—Dibujos publicados en la Prensa de Madrid. Ed. A. Aguado.—Precio, 12 pesetas.

Garrido es un dibujante que no le tiene miedo a las multitudes. Con una cuartilla, un lápiz y paciencia es capaz hasta de reflejar una manifestación de 20.000 ciudadanos, uno a uno y sin dejarse a nadie. Da la sensación de que el brazo del artista debe quedar agotado después de cada «dibujito»... ¿Cómo es posible meter a tanta gente en tan poco espacio?... Hombres así son los que necesita el Ayuntamiento de Madrid para resolver el problema de los tranvías..., ponemos por ejemplo...

G A L E R I A

A la izquierda: «Truchas», por Benjamín Palencia

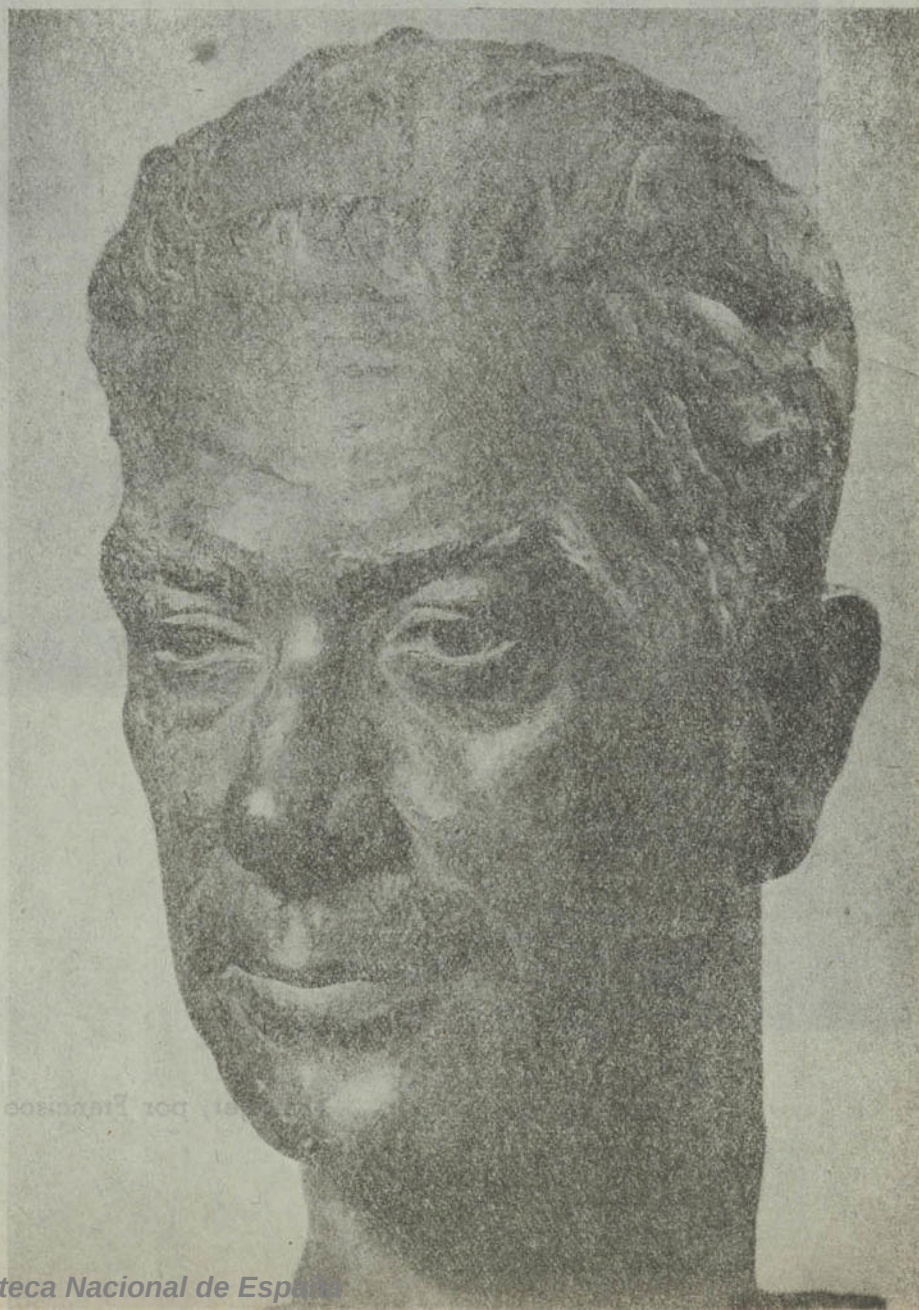


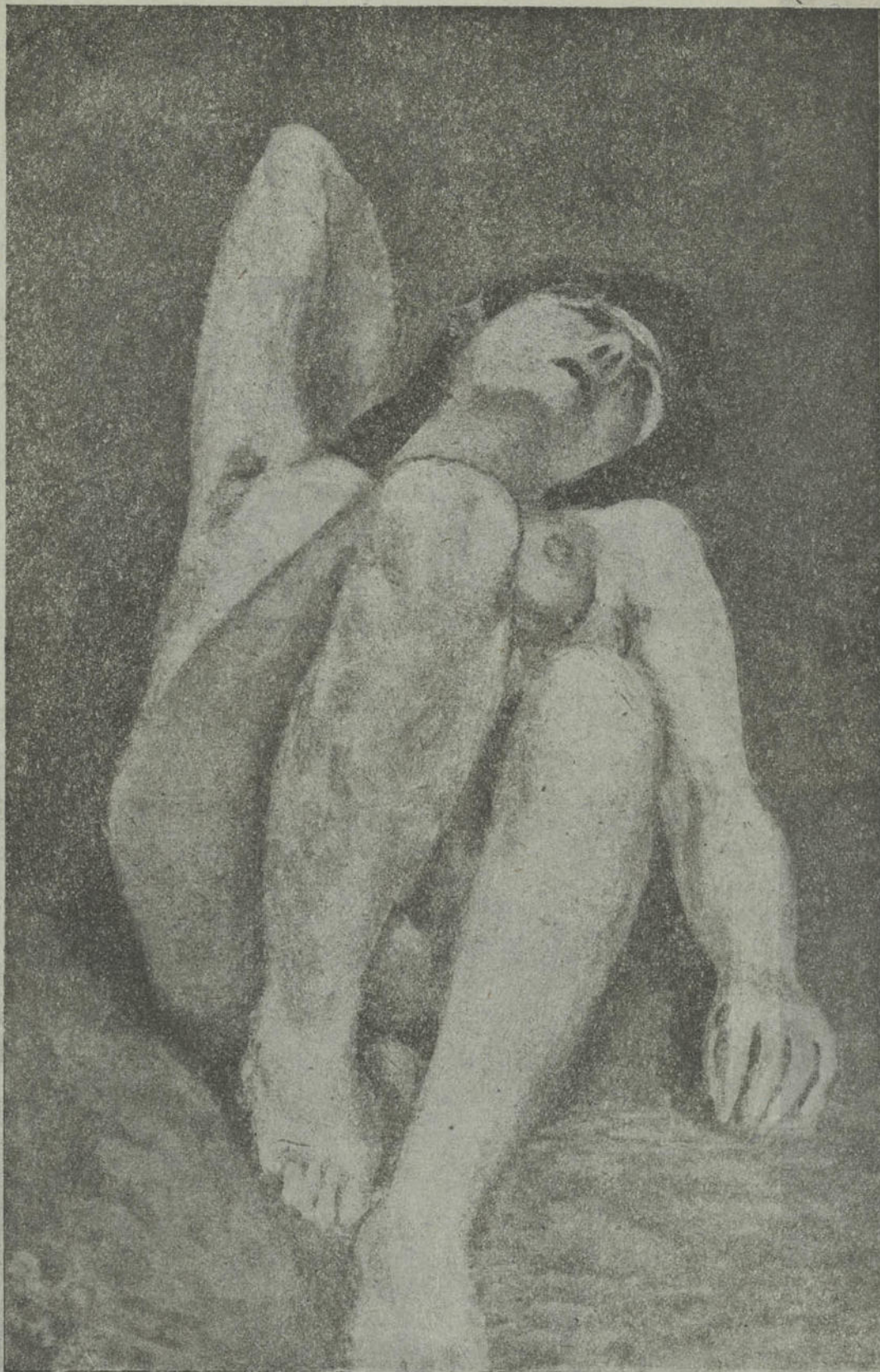
A la derecha: Uno de los magníficos aguafuertes de Solana, que ha figurado en la exposición de Estilo



Retrato expuesto por Gómez Cano en su reciente exposición de Bilbao

Busto del arquitecto portugués Pardo Monteiro, por el escultor Juan Avalos





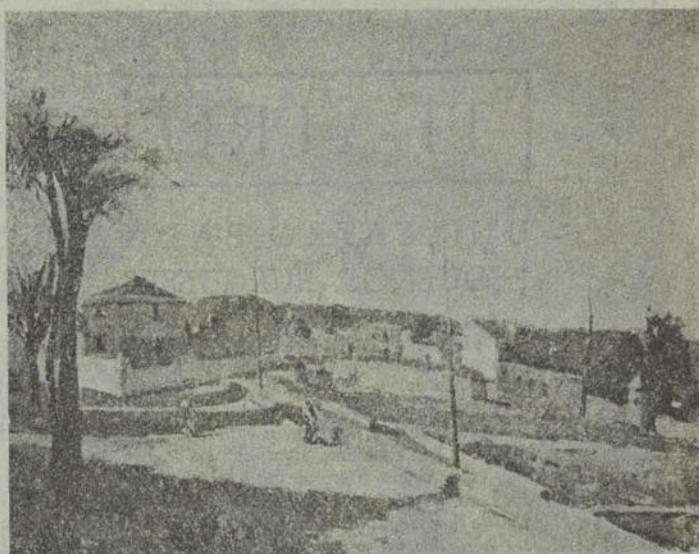
«Desnudo», por Benjamín Palencia



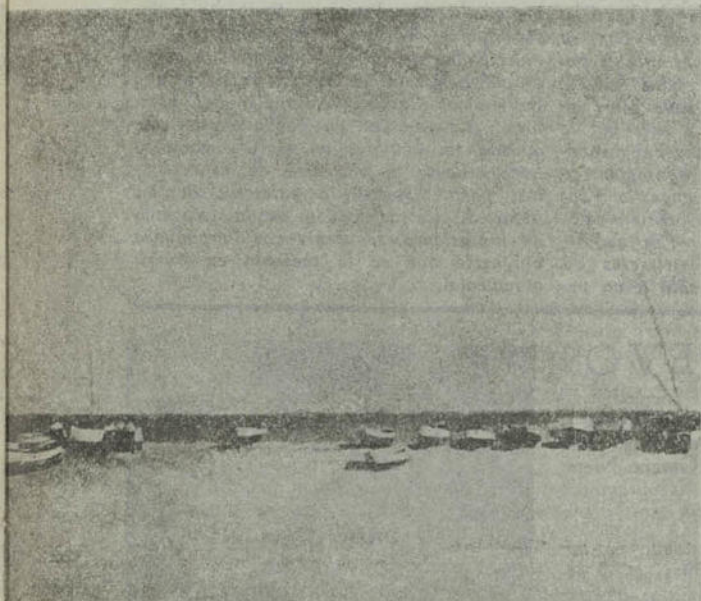
«Paisaje», por Francisco Lozano



Uno de los magníficos lienzos que
Eduardo Vicente ha colgado en
Biosca



Uno de los paisajes expuestos por Francisco Lozano en Estilo



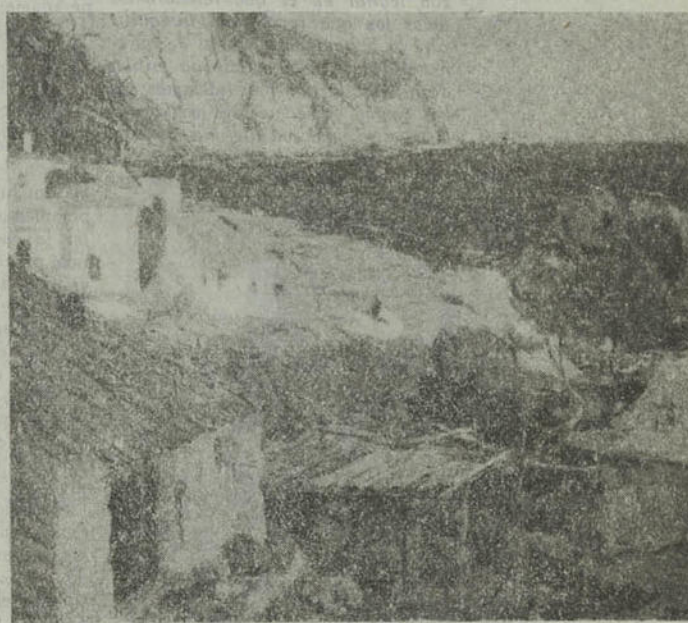
Francisco Lozano: «Barcas»



Eduardo Vicente: «Pueblo»



«Bodegón» expuesto por A. Menéndez en el
Instituto Británico



Cabanyes expone en Macarrón. He
aquí una de sus telas

TEATRO

UN TEATRO PARA PEQUEÑOS BURGUESES

Cuando la repugnante currinchería española habla de que su teatro puede disgustar a tirios y a troyanos, pero divertir y complacer al público, no sabe demasiado la actitud de ese público, y lo que el mismo ante sus comedias significa. El teatro, ese espectáculo literario adonde los hombres vamos—o debíamos de ir—con el fin de congregarnos con nuestros semejantes y recibir la lección implícita de arquetipos e ideas singulares, ha degenerado a tales extremos, que lo que se llama normalmente «público», es un monstruo ansioso de «espectáculo», olvidado totalmente de la verdad de lo teatral. Parte de esa legión quiere «refirse las tripas» sobre todas las cosas. Otra parte, «llorar, o sufrir melodramáticamente», porque para eso ama la pobre emoción. Pero por ningún lado vemos los hombres que vayan al teatro a mejorar con la idea o la gracia su condición viva. Y por lo tanto, a enaltecerse con la fluencia cómica o dramática de un espíritu superior.

En principio, y aunque esto parezca monstruoso, el público, en cuanto tal, no es una reunión de hombres y mujeres. En función de un deseo de espectáculo;

en aras de ejercitar cierto asombro que no necesita para producirse grandes cosas, la legión que devora comedias no se da cuenta «desde» dónde las presencia, y de aquí el que con estas líneas lo vengamos a subrayar. Por lo pronto, el tránsito de hombre normal a espectador se verifica instalando al protagonista del cambio en un clima de cosas pequeño-burgués por excelencia. Ya que el nivel medio de las comedias que se estrenan fueron escritas para mentes pequeño-burguesas, es decir, para mentes que, riendo o llorando, no se preocupan del origen, de la raíz, de la causa de su varia emoción. El espectador no acepta o rechaza lo teatral, sintiendo superada o disminuida su dignidad humana. Sino con engendros, a todas luces inferiores a su dignidad viva, tolera que le entretengan, o que le lancen al lamentable camino de gipar y suspirar.

Nuestro currinchístico teatro contemporáneo es, sobre todas las cosas, un teatro de clase. Lo que ocurre en nuestros escenarios no son cosas que puedan acaecerles a hombres y mujeres de carne y hueso, sino a seres resignados con su condición media, movidos por arte y por bre magia de una intriga, para sentirse vivir. Resulta, sin embargo, que estos seres escénicos que se sienten vivir por la peripecia y no por la grandeza manantial de su vida, producen sensación de vida, de divertimento o de angustia a los espectadores a que venimos refiriéndonos. Obligándonos a preguntar: ¿Por qué?

Por haberse convertido en seres de idéntica condición. Porque sólo a un pe-

queño burgués le pueden parecer interesantes las idas, las vueltas, la risa y la tristeza, de un sentido de la vida pequeño-burgués. Porque lo que pasa generalmente en nuestros escenarios, se encuentra muy lejos de la existencia, y sólo puede resultar interesante a quienes plácida, confortable, amablemente dispuestos, consideran que la vulgaridad en movimiento es digna de admiración... La prueba es que cuando en la escena—de Pascuas a peras—surge un ramalazo vivo, las gentes huyen en muchas ocasiones y se espantan. Porque el pequeño burgués, en todo caso, lo que acepta es aquello que teatralmente se llama «lo fuerte». Aunque entre «lo fuerte» y «lo vivo» medie un abismo de consideración.

Servir al público, por tanto, como aseguran los currinches, no es servir al hombre, que eso sería grandioso, sino al hombre enrarecido y convertido en pequeña burguesía. Hacer un teatro popular, mientras no se intente un teatro vivo y a la altura del tiempo en que viven quienes lo contemplan, suele ser hacer un teatro menguado y pobre, con tiquismiquis insostenibles, o soportables solamente para entretenimiento o angustia del pequeño burgués. Nuestra escena no resiste lo que pudiéramos llamar «la prueba del hombre». Ya que es un hecho cierto que cuando un hombre, un ser de carne y hueso, acude a una sala de espectáculo, poco dispuesto a pasmarse de los trajes de las actrices y de la fotogenia de los galanes, se aburre con la pequeña burguesía que se le presenta en trance argumental.

ESTAFETA DE AUTORES NUEVOS

Quienes sabemos que entre la producción inédita de España está nuestro porvenir teatral, vamos a adelantarnos a la crítica que asiste a los estrenos. Publicando por riguroso orden de llegada la de las comedias que se nos envíen, a disposición de sus autores en cuanto ésta aparezca. Y la fotografía de los mismos, como es de rigor. Un buzón teatral en el que reseñaremos todas las que recibamos, tranquilizará la impaciencia natural de quienes asistan a esta anticipada crítica desinteresada que hoy iniciamos sobre textos pertenecientes a valores de nuestra juventud literaria.



José García Nieto

LAS HIJAS DE PEDRO SORIA.—

Comedia dramática en tres actos y en prosa. Original de José García Nieto y Eduardo Manzanos.

El feudo de los Soria, situado en un imaginario lugar entre montañas, es el escenario de esta obra, donde dos mujeres que no han sabido todavía del amor, se disputan el de un hombre que llega inesperadamente. La línea dramática, sencilla y honradamente servida tiene una clara ascensión que acaso se quiebre un tanto precipitadamente en el tercer acto de la comedia. Son, sin duda, mejores los dos primeros, donde el clima, el ambiente, están logrados por la presencia definida y rotunda de los personajes. Lucía y Gadea, las dos hijas de Pedro Soria, son dos temperamentos que por sí solos podrían cuajar la comedia. Una gran fuerza dramática posee la figura de Melania, la vieja criada, así como la de Angustias, maestra de las Soria. Frecuentes aciertos poéticos se encuentran a través de toda la obra, escrita con una ejemplar pulcritud, con un depurado y brillante lenguaje. Acaso haya momentos en que el diálogo se quede en los labios de los autores, pero cuando esto ocurre siempre es en beneficio de una feliz expresión que se salva por su inmejorable acento poético.

Ha sido salvado asimismo, por el auténtico valor de las pasiones y personas que juegan en esta fábula, el tópico de «lo rural». Puede hacernos temer al levantarse el telón, esa escena servida como todos los principios de tantos dramones al uso, con escopeta y señorito al fondo; pero los autores logran con las primeras escenas sumirnos en una limpia y original atmósfera teatral emotiva y verdadera.



Luis del Castillo

JUAN GARIN EL ERMITAÑO.—

Leyenda medieval en tres actos, de Luis Castillo.

Acaso habría que empezar por considerar la obra de Castillo como un servicio prestado a nuestra literatura. Ese servicio estriba en recoger una de las más populares e importantes leyendas, dispersas en multitud de géneros y versiones, y ordenarla en un género en que faltaba: en el teatro. Que sepamos, sólo en una ocasión había pisado Garín el escenario, y esa vez de modo tan secundario y condicionado como pueda serlo el protagonista de

(Pasa a la pág. 3.^a de cubierta.)

NOTICIARIO TEATRAL

Jouvet ha estrenado *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux.

*

Rafael Morales ha concluido su *Salomé*, que leyó uno de los jueves de la Galería Buchholz.

*

Uno de los estrenos próximos del María Guerrero es una obra de Noel Coward.

CRITICA DE ESTRENOS

«EL CASO DE LA MUJER ASESINADITA»

El título de la comedia de Miguel Mihura y Alvaro Laiglesia amenazaba, naturalmente, con una mezcla de humor y misterio. El humor, por tratarse de dos veteranos «codornicescos», no ocultó nunca su origen. La intriga, el misterio de esta comedia en tres actos, estrenada en el teatro María Guerrero por la compañía que dirigen Luis Escobar y Huberto Pérez de la Osa, podía ser inteligente o ingenua, y de eso, por tanto, depender la consistencia de la labor teatral. Pero la solfa en la que hemos de instalarnos para graduar los valores de *El caso de la mujer asesinadita* resulta que es la poesía. Porque, para nosotros al menos, la comedia de Mihura y Laiglesia es, antes que nada y aunque parezca extraño, una obra de tono poético, en la que el humor y el misterio van dosificados de manera desigual.

Cuando se dice «comedia poética», y en estos tiempos sobre todo, no nos podemos sustraer, a pesar de que *El caso de una mujer asesinadita* va disuelto en un lirismo delicuescente e insoportable. Nada más lejos de la verdad. Por nuestra cuenta, la obra merece el calificativo de poética, en función del ritmo bien calculado de sus actos primero y segundo. Y porque en el tercero, aunque la cosa falló considerablemente, se pretendió lograr lo que por debilidad literaria, desde nuestro punto de vista, no resultó.

El humor, en esta ocasión, no provoca la risa por machaconeo, ingenuismo retardado o ese simplismo fatigante a que «lo codorníceo» nos tiene acostumbrados. En *El caso de la mujer asesinadita* es fresco, verdaderamente garboso y dosificado con una indudable discreción. El interés de la obra se mantiene con bastante tensión a lo largo de la comedia, si con el bache insalvable del acto tercero, donde a los autores se les ha ido el tema por las nubes, frustrándoseles. Demostrándonos que por haber disuelto estos dos grandes elementos en un ritmo expositivo bien calculado, las dos partes considerables de esta comedia en tres, pueden quedar como ejemplo de una manera de hacer, si no trascendente, pulcra, limpia y digna de atención.

Elvira Noriega, libre de ese envaramiento inexplicable que tantas veces la hemos echado en cara, muy bien. Mercedes Alber y Concha López Silva llenaron de gracia su cometido personal. Mejor que nunca Rafael Barden. Y entonado y sobrio, en un papel poco airoso, Guillermo Marín.

A la Dirección del María Guerrero queremos insinuarle cordialmente la imposibilidad física en que se encuentra la preciosa mujer Mari Carmen Díaz de Mendoza para desarrollar un papel de la importancia del que realiza en *El caso de la mujer asesinadita*. Esta muchacha no tiene todavía la gravedad que el teatro requiere para jugar una primera parte con aplomo elemental. Quiérase o no, da al conjunto una calidad «aficionada», que debe evitarse, repartiéndola un papel menos importante y más de acuerdo con su presencia adolescente. Que al envararse, imponerse, pretenda dar la sensación de una edad no alcanzada, rompe la armonía de un conjunto, diestramente dirigido por Luis Escobar.

Muy entonados los decorados de Alarcón y los muebles de Luna.

A propósito, ¿qué duende infame nos ha sugerido una coincidencia en el arranque de la obra con cierta comedia de Lenormand?

«AGUA, ACEITE Y GASOLINA»

Ante todo una afirmación: nunca, en ningún momento, nos interesó el teatro del Sr. Poncela. Pero siempre admiramos su «cuquería constructora», su habilidad para mover los personajes, su conocimiento del público. Nos pareció siempre un buen «industrial», que sabe en cada momento lo que el público compra. Pero la noche del día 27 de febrero nos llevamos una desilusión en cuanto a estas cualidades, que, por lo visto, también son aleatorias.

Únicamente encuentro una explicación a lo sucedido. La da



EL «BALLET» EN FRANCIA.—Roland Petit (valet de pique) y Nathalie Philipart (dame de pique) en «Juego de naipes», de Igor Strawinsky.

incluso uno de los personajes de la comedia: «En toda obra hay un 10 por 100 de inspiración y un 90 por 100 de trabajo...» *Agua, aceite y gasolina* nos da la sensación de una obra muy resobada por su autor, pero poco meditada; poco y mal. Da la impresión de que en cada intento de mejorarla debe haber ido añadiendo y quitando frases y más frases, hasta quedar todo convertido en una masa informe y aburrida. Las frases de Jardiel, cuando no son agudas, suelen resultar demasiado chatas... servidas por una literatura plagada de insultantes reiteraciones, tópicos y «debilidades poéticas» de lo más baratito.

Y es que cuando una obra dramática se apoya únicamente en una hábil «carpintería» no puede resistir el menor intento de prescindir de ella. Ahora lo hemos visto claramente. El señor Poncela, que es fundamentalmente antiliterario, necesita apoyarse en trucos de efecto seguro, en tramas de carácter pelicularo y folletinesco, y sobre esta base, hasta hoy, vimos comedias de Jardiel bastante hábiles y un tanto entretenidas. La comedia de hoy carece de ambas cualidades. En cambio abunda en una cualidad cien por cien jardielponcellesca: la reiteración de la frase, de las situaciones, del gesto, del tipo... En fin, la reiteración hecha teoría dramática. Cuando el público del estreno gritaba a coro: «¡Rocinante!», con el imprescindible ayuda de cámara del Sr. Poncela, hacía algo más que subrayar un defecto accidental: daba en el blanco de un defecto consustancial y bien acreditado a través de toda la obra escénica de nuestro popular autor.

Jardiel Poncela pertenece a un teatro que ya pasó, teatro que suplía la observación por la apariencia de observación, y el naturalismo por la apariencia de naturalismo. En una palabra, podríamos resumir este teatro diciendo: es la falsedad falsificada. Lo aparente, bien administrado; lo frío, ofrecido con un buen abrigo de pieles; lo muerto y soso, pasando por divertido, gracias a una gran compañía de monstruos, cadáveres, fantasmas, ladrones, asesinos y locos. No es que censuremos el «negociar» con tales despojos; sencillamente, afirma tenía éxito sin necesidad de decir nada inteligente, bastándole de salvoconducto la sorpresa del espectador.

Agua, aceite y gasolina no es buena ni mala, es tan sólo equivocada. Los mayores éxitos de Poncela no son por obras buenas, sino simplemente por obras acertadas.

Claro está que estas censuras que dirigimos al Sr. Poncela las podemos dirigir al cien por cien de los autores profesionales. Estamos en un momento en que las obras de los consagrados están fuera del tiempo, y en cambio la de los nuevos autores están fuera del espacio... de la escena. Aquéllos han pasado de moda, pero los nuestros todavía no han llegado a nacer. La terrible transición, esta enfermedad que nos amenaza por todas partes.

De los intérpretes, mejor es no hablar; tan sólo Paquita Gallego fué una amable excepción.—J. M. B.

UN SISTEMA IMPRESIONISTA DE TRES DIMENSIONES:

EL CINEMA

Por JEAN EPSTEIN

Al contrario de lo que se podría temer, el cinema sonoro no destruirá, en modo alguno, los considerables progresos realizados por el cine mudo, aun cuando éstos hayan sido muy limitados por la escasez de medios de que podía disponer. No hay evolución en la que no exista una detención o una regresión. Las mismas leyes hereditarias demuestran de modo evidente la necesidad de un proceso para poder continuar mejor su avance.

Pero todas las escuelas, todos los estilos cinematográficos, coinciden en demostrar que el cinema es la forma de expresión más clara, más concreta, de comprender el mundo en su auténtica movilidad. Por este motivo, etimológicamente, la palabra designa la descripción de todo movimiento. Es decir, la descripción de los movimientos en una dimensión, al mismo tiempo que también la de los sonidos y la de los volúmenes, o sea en tres dimensiones; de los colores, y quizá en los tiempos venideros, de otros movimientos que la evolución científica nos mostrará en distintos planos. La experiencia nos permite ya afirmar que las apariencias móviles de las cosas y de los seres, la evolución de un gesto, la mayor o menor nitidez de la luz diurna, las fases consecutivas de una metamorfosis, el desarrollo en el aspecto de un paisaje, la evolución en la expresión de un ser humano desde su juventud hasta la vejez, por lentos que sean en sus movimientos, no pueden escapar al poder captador del cinema.

De acuerdo con la cinematografía, está demostrada la humana verdad del sofisma de Zenón de Elea: una serie consecutiva de detenciones crea el movimiento. Las nociones de duración y movimiento son inseparables, y así se consigue de este modo realizar de una forma mecánica la perspectiva del tiempo. El cinema divulga el concepto einsteniano de la cuarta dimensión—o sea el tiempo—con marcada evidencia, y para ser más exacto debo afirmar que nuestro cinematógrafo sin relieve no nos da únicamente imágenes en dos dimensiones, puesto que nuestra capacidad nos permite cap-

tar la dimensión temporal. Y el cinema en el espacio, ya inventado, pero mantenido en secreto por razones económicas, no nos impide apreciar en el cinema plano la tercera coordenada geométrica que nuestros hábitos psíquicos apprehenden fácilmente.

Al reproducir el movimiento, el cinema hace al hombre apto para realizar las únicas experiencias dentro del tiempo que le son actualmente accesibles. Se admite la relatividad del espacio con la misma unidad de criterio con que se admite la del tiempo, y en el seno de esta relatividad nosotros vivimos a un ritmo más o menos rápido. La intuición nos advierte de la existencia de este ritmo, aun cuando no podamos imaginar el punto que deba de servirnos como base comparativa, porque no debemos considerar como una esperanza absurda el que algún día se encuentre el medio de explorar el tiempo, aun dentro de límites tan estrechos como en los que en el presente indagamos en el espacio. El cinema, tratando de la perspectiva del tiempo, capta la noción de esta cuarta dimensión de la existencia, dentro de sus límites de una elasticidad variable, más verdaderos que lo que podamos creer en su apariencia superficial.

Después de algunos años de existencia del cinema, una fuerza particular de expresión—aun poco comprendida—puede y debe advertirse en cada una de las imágenes de la pantalla. ¿No es digno de atención que en ésta nadie se parezca a sí mismo? ¿No es asimismo de considerable importancia que los seres y los objetos proyectados sobre la pantalla nos revelen caracteres desconocidos a la simple vista?

No hay nadie que no haya notado el modo *inexacto* con que el cinema reproduce el movimiento de las multitudes a través de las calles, por ejemplo. ¿No es posible creer que nuestra vista no es lo suficientemente rápida de percepción de todas y cada una de las oscilaciones emitidas por esas multitudes? Debemos considerar, en primer lugar, que *aparentemente* se detienen de un modo caprichoso, se agrupan, se arremolinan, parten en opuestas direcciones...

No se puede creer que escapen todos estos movimientos a la reproducción cinematográfica, que los proyecta transformados con un ritmo que no por ser menos aparente es menos real. Mil ciento veinte instantáneas de un hombre, tomadas en sucesión dentro de un minuto, crean otro hombre; mil ciento veinte instantes de un minuto de duración, de una expresión viva, no son ni esa expresión ni ese minuto. Esos instantes nos dan un valor medio de esa expresión, valor medio dentro del cual debemos buscar la autenticidad de esa misma expresión. Así, por ejemplo, la imagen de un hombre embriagado, bebiendo, cantando, realizando una serie de movimientos incoordinados, puede engañar fácilmente a la memoria visual. Debemos considerar que la expresión de su rostro, el menor de sus gestos o movimientos, encuéntrase siempre sometido a ritmos ajenos más o menos lentos o precipitados, y que el ambiente exterior puede acelerarlos o retrasarlos según la existencia de un ambiente propicio o antagónico. En la pantalla, un minuto de la expresión de un sentimiento es exactamente la suma de mil ciento veinte valores de este sentimiento, recogidos aisladamente en el curso de este minuto. Mientras que el ojo del espectador reconstruye un movimiento que *no existe*, en el alma del mismo se crea una emoción por unos sentimientos que *ya no existen*.

Esta labor constructiva dentro del espíritu del espectador es de una inconsciente precisión matemática, perfectamente comparable a la que precisa la *comprehensión* musical. De este modo, las contradicciones más aparentes, más superficiales, más variables, las más engañosas, las más aptas para disimular los verdaderos valores emotivos, se hallan claramente manifestas, y al mismo tiempo desaparecen todas las confusiones que pueden producirse a través de esos corolarios inevitables de expresiones fugaces, rápidamente opuestas. Y de este modo, el sentimiento emotivo surge más puro. Y se hace más fácilmente captable. Así, el actor que no cuenta para emocionarnos más que con sus «tics» musculares, debe de tener bastante con dos centésimas de segundo para impresionarnos con su ficción.

Puesto que la reproducción cinematográfica transforma el mundo aun cuando la duración de la proyección de la misma sea idéntica a la del tiempo precisado para crearla, imagi-



De un film de Jean Epstein

nemos que de un gesto tomamos quince mil instantáneas en un minuto, y que al proyectarlas conservamos el ritmo de mil instantáneas por minuto; entonces una evolución de forma, un espasmo de nervios, un accidente catastrófico, generalizando, un «suceso en la materia y en el entendimiento» que haya tenido lugar en la realidad dentro de sesenta segundos, ocupará en su resurrección en la pantalla, sin solución de continuidad, un cuarto de hora completo. Y por el contrario, si no empleáramos este procedimiento retardador, y procediéramos registrando únicamente cuatro imágenes por hora, pero proyectando siempre mil imágenes por minuto, en un solo minuto de proyección aprisionaríamos condensada una década de vida vegetal o mineral en su evolución imperceptible al ojo humano. Solamente la inscripción cinematográfica permite esta perspectiva en el tiempo. Es decir, la tercera dimensión de la imagen plana, como nuevo relieve que antes del cine apenas se sospechaba. Lo mismo que hoy día han llegado a ser una necesidad para el estudio de nuestro universo las cuatro dimensiones especiales, es lógico esperar que la mecánica cinematográfica pondrá un día—pese a nuestra carencia absoluta de órganos adecuados para recibir la cuarta dimensión—frente a nuestros sentidos esta dimensión desconocida, necesaria hoy no solamente para los matemáticos puros, sino también imprescindible para los astrónomos.

Con el estilo y precisión del telescopio, que constata o pone de manifiesto las regiones planetarias descubiertas por el intelecto, el cinematógrafo, dando un aspecto gráfico, sonoro, con un fondo somático infinitamente plástico, a la duración relativa de los fenómenos, nos procura el medio auxiliar de percibir, perfectamente dilucidado, el concepto «dimensión tiempo» de la existencia, apenas perceptible por nuestros sentidos más que por sensaciones obtusas y obsesiones vagas.

La visión cinematográfica de la calle en movimiento a que anteriormente nos hemos referido, es verdaderamente asombrosa, y todos nosotros hemos descuidado este carácter peculiar y consecutivo al cine: de poder constituir, con los elementos de un movimiento, otro completamente distinto que llega a ser infiel a nuestra realidad. Los matemáticos explican este fenómeno aplicando, naturalmente, las leyes físicas; del mismo modo que nosotros podemos detener a voluntad en la pantalla el giro de una hélice que estuviera dando miles de vueltas por minuto. Lo cierto es que el cinematógrafo reconstruye a su manera el movimiento de las máquinas, la trayectoria de los proyectiles en movimiento, el vuelo de los pájaros, la vida de las flores y de las larvas. Y lo mismo sucede a la imagen del hombre: que tampoco queda invariable en la pantalla. El cálculo que previene exactamente las modificaciones cinematográficas del movimiento de la multitud en la calle, previene con idéntica perfección las transformaciones de esa movilidad del hombre que conocemos como su expresión.

El poder de captación de la cámara es el de un microscopio, con la simplicidad brutal del mismo. Los gestos quedan analizados y sintetizados con distintos valores psicológicos consecutivos a ritmos diferentes, creando así una serie de estudios de investigación en el campo de la psiquiatría. Por ejemplo, hace algunos años, en los Estados Unidos, dos mujeres pretendían, careciendo igualmente de pruebas, la maternidad de un niño; el juez hizo cinematografiar las reacciones del niño puesto súbitamente delante de una de las mujeres, primero, y después de la otra, y sólo después de que la pantalla le reveló la sinceridad de los sentimientos maternos y filiales, pronunció su veredicto. Y es que ampliados veinte veces los rostros en la pantalla, mienten con mucha más dificultad que en la realidad. Ser uno mismo y no llegar a ser lo que uno hubiera querido ser, es todo lo que la traducción cinematográfica le permite al hombre. Nada hay más desagradable que verse por vez primera en la pantalla. Traicionado crudamente, descubierto por un neurótico por su psiquiatra, exhibido desnudo y turbado, se encuentra uno limitado en todas sus mentiras, intimidado, avergonzado y veraz. Yo aconsejo esta interesante experiencia de análisis psicológico, mucho más sugestiva que el simbolismo en el que se basa el análisis freudiano. La psicología, la medicina mental, las normas judiciales, utilizarán algún día esta confesión fílmica, en la cual el sujeto se ve como objeto. ¿Se podría creer, acaso, que un embuste cinematográfico al «ralenti» podría escapar al ojo y al oído?

Pero es preciso confesar que nuestros dramaturgos jamás han aprovechado este registro de imágenes animadas a velocidad variable, y que aún no comprenden cómo esta técnica puede extender el poder de expresión de las mismas. La premisa de la perspectiva en el tiempo ha aparecido por azar, y la apariencia ha sido tan gravemente modificada, que las barreras entre los reinos de la Naturaleza han caído. Yo he visto cómo en Nancy, un público de trescientas personas, manifestaba su asombro en alta voz viendo un grano de

trigo germinar en la pantalla. Súbitamente revelado, el verdadero aspecto de la vida arranca un grito de emoción religiosa. El don del cinematógrafo es, pues, descubrir inopinadamente todas las cosas con su vida real. La cámara puede mostrarnos gráficamente cómo en el agua se crean cristales llenos de gracia y simetría con secretas correspondencias.

El mayor poder del cine es su animismo, enteramente debido a esta facultad de crear el tiempo. En la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes y gestos. Los árboles gesticulan. Las montañas se dirigen a nosotros. Cada cosa accesoria llega a ser un personaje. Los decorados se fragmentan, y cada una de sus fracciones adquiere una expresión particular, vívida, que crece, envejece y muere con la acción. Un asombroso panteísmo nace en la actualidad en el mundo y lo llena hasta rebosar. La hierba de la pradera es un genio sonriente y pleno de graciosa feminidad. Las anémonas, con su rítmica personalidad, evolucionan con la majestad de los planetas. La mano se separa del hombre, y aislada vive, sufre y se regocija. El dedo se separa de la mano, y toda una vida se concentra súbitamente y adquiere su más aguda expresión en la cólera que revela una uña apretando atormentadamente una pluma.

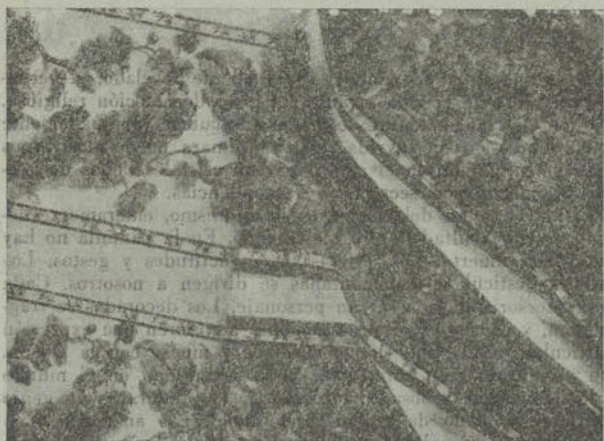
Pero en estos viajes que nosotros realizamos a través del tiempo, jamás ha aparecido el hombre tal como es. Hemos de recordar los primeros films americanos de Griffith o de Ince, en los que aprendimos las posibilidades de un arte cinematográfico en aquellas desdibujadas visiones retrospectivas o anticipaciones, recuerdos y esperanzas torpemente expresados. Es una banalidad asegurar que cada instante presente tenga un vigor expresivo superior al del instante pasado. Y las tentativas realizadas para conseguir una nueva composición del tiempo todavía no han llegado al límite de su deseable perfección. No es una ligereza afirmar que en una noche de un tiempo puedan condensarse diez años de otro tiempo. Que un amanecer inicie un día que contenga la expresión de un año. Esto que se pudiera creer sin importancia, desmenuzado, detallado, estudiado, dará al drama cinematográfico vigoroso relieve humano, fuerza sugestiva inmensamente incrementada, emotividad sin par. Los acontecimientos, retardados o acelerados, crearán su propio tiempo, el tiempo adecuado a cada acción, a cada personaje; nuestro tiempo. El cine relata todo en presente. Las primeras narraciones francesas se escribían en presente, más adelante se perfeccionó la gramática con su concepto de futuro y pasado. Pero no debemos admitir un presente real; hoy es ayer, quizá viejo, que se enlaza con un mañana quizá también lejano. El presente es solamente un convencionalismo. Es en medio del tiempo una excepción al mismo, y como tal escapa al cronómetro. Mirad vuestro reloj; el presente, estrictamente hablando, ya no existe; y expresándonos con idéntica precisión, cuando «sucede» algún acontecimiento, siempre es en el futuro inmediato. Yo pienso, luego yo «era». El yo futuro se transforma en el yo pasado. El presente no es, pues, más que una visión instantánea y fugaz, un simple accidente que sólo el cinematógrafo puede captar.

Los encuadramientos convenidos en el tiempo no son adecuados. «Es en los mismos acontecimientos de donde surge la realidad del pasado, de lo presente y del porvenir, y nadie, es preciso reconocerlo, tiene sentimiento del tiempo en sí mismo como entidad aparte del movimiento o reposo de las cosas», escribía Lucrecio. El tiempo no se puede concebir aparte de los fenómenos de los cuales él no es más que una perspectiva. Si todos los relojes se detuvieran en una noche sin luna y sin estrellas, bajo un cielo inmóvil, este tiempo no existiría. La cuarta dimensión nada vale sin las otras tres, ya que no es más que un relieve.

Artemidoro decía que la vida no es más que un sueño para los poetas y que el tiempo se encontraba a su merced. ¡Y que este tiempo de las ficciones dramáticas escape a la visión de los astrónomos! ¡Y que los reinos de un corazón no se midan como los de una dinastía! ¡Y que una cosa imprevista, destructora de sistemas, nos sirva para avivar nuestra imaginación!

Si se proyectara la perspectiva natural de los nacimientos y muertes en una familia, las cualidades hereditarias se nos revelarían como un personaje visible, activo, caprichoso y fantástico, cruel o bienhechor. El cine dispersará y reagrupará nuevamente los lugares de la personalidad, multiplicará las victorias del espíritu, encontrará de nuevo dioses olvidados y descubrirá lo desconocido. Prestará—ello puede suceder mañana, puesto que ya se poseen los medios—una forma más sensible a las entidades que evidentemente continúan la vida, más allá del hombre, en eso que se ha convenido en llamar la escala de los seres, en el misterio de esta insoluble contradicción: lo ignoto y el infinito.

OPERA OMNI (Traducción de Pedro Sánchez Diana)



MUEBLES - DECORACION - TAPICERIA INTERIOR

CABALLERO DE GRACIA, 32 - TELEF. 29243

Sección de venta al público, por metros, de tapicerías con dibujos exclusivos.



E P O C A

Regalos - Antigüedades - Decoración - Pintura antigua y moderna - Restauraciones.

Encontrará Vd. siempre el regalo original.

GOYA, 50

(Entrada: PARDIÑAS, 16)

MUEBLES - DECORACION



LOS MADRAZO, 18 - TELEFONO 29396

DISCURSO SOBRE LA CRITICA DE ARTE

(Viene de la pág. 1)

piración, no obstante sus discrepancias superlativas, coinciden en un punto: la ruptura con todo el pasado del arte. Acaso es esta la única nota clara en el arte actual: la voluntad de no ser el pasado. Nos es ello tan evidente que no estimamos esta humilde claridad. Y, sin embargo, encierra no pocas sutilezas, y además es el hecho característico y exclusivo de nuestra época. El rompimiento radical, genérico, no con este o el otro estilo del pasado, sino con todo el arte pretérito como tal, no ha acontecido hasta nuestros días. ¿Qué significa esto? ¿Qué secreto se esconde bajo tal emergencia? Porque junto al hecho de ese rompimiento y en las mismas almas donde se ha producido, existe una capacidad de amplitud nunca vista, para interesarse por las formas del arte más exóticas y variadas, de todos los tiempos, de todas las razas. ¿Qué fenómeno es este tan contradictorio?

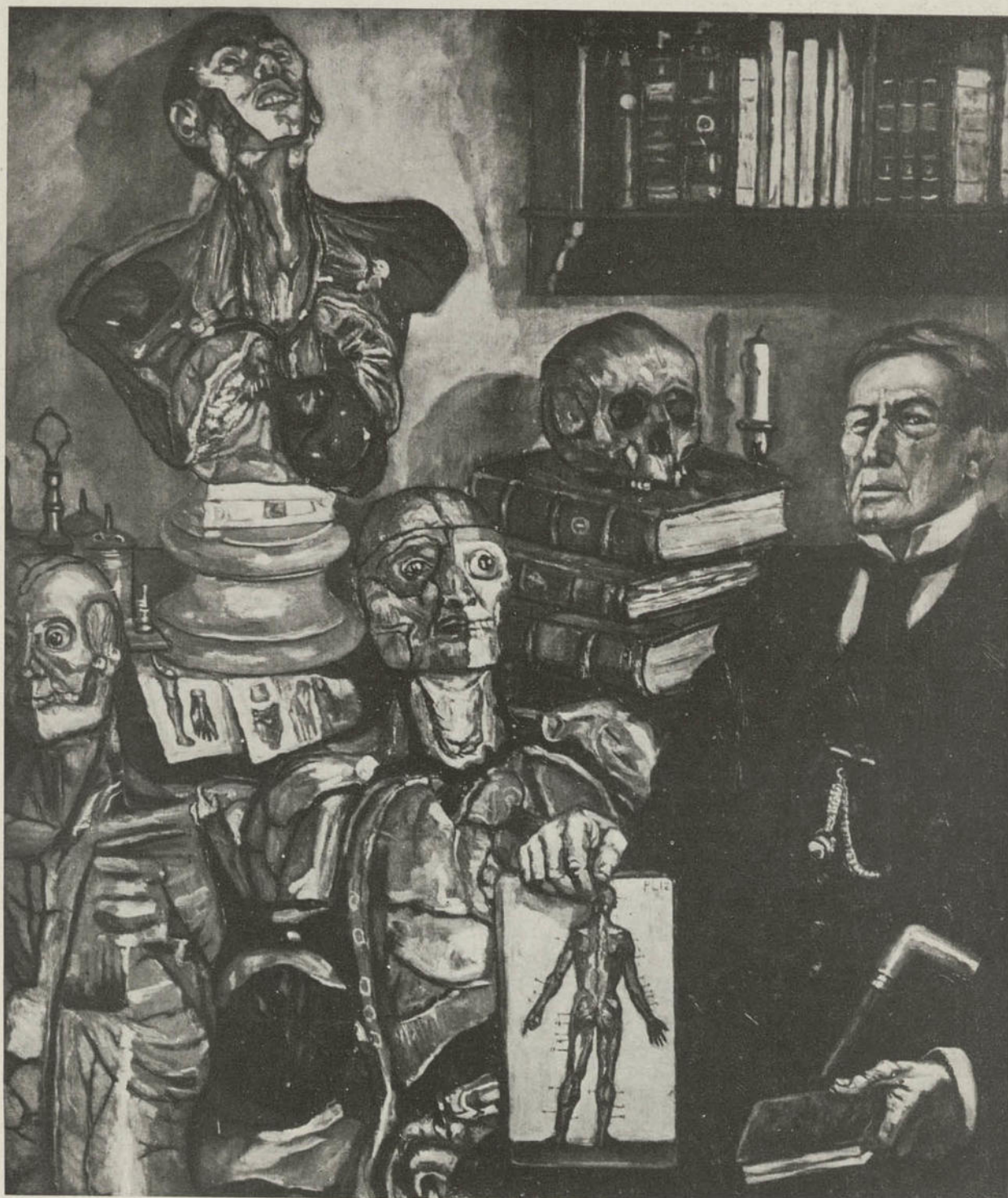
La explicación, a mi juicio, no es imposible. El alma humana progresa en forma de diferenciaciones. Lo que en un tiempo fue una clase de sensibilidad, en otro posterior se ha disociado en varias. Así, el hombre primitivo no tuvo lo que nosotros llamamos «sensibilidad artística». Carece de ella, y, sin embargo, no le falta. El hombre primitivo no siente el arte como algo aparte y separado de la magia, de la mitología, del rito y de la tradición. A todas estas cosas, para nosotros diferentes, presenta una sola forma de sensibilidad total y caótica. Fueron menester milenios para que se disgregase como un sentir peculiar y exento el goce estético.

Pues bien; en nuestro tiempo llega a madurez una nueva disociación que venía preparándose desde centurias, sobre todo desde hace siglo y medio. El hombre europeo de las nuevas generaciones posee una sensibilidad histórica de incalculable refinamiento. Por fin hemos llegado a sentir el pasado como tal, es decir, como algo esencialmente distinto del presente. El pasado nos aparece como un universo aparte y virtual que no comunica con la hora transeunte donde nuestra vida va. Sentimos todo pasado como algo que fué y ya no es. Aplíquese esto al arte y se verá que nuestra sensibilidad artística se ha disociado y un radio de ella ha tomado la perspectiva histórica, separándose del otro, que va a lo actual. Aquel aleja todo lo que toca; éste lo funde con nuestra existencia efectiva. Esta exquisita distinción entre pretérito y actualidad hace que nos sea imposible colocarnos ante el cuadro de un viejo museo, *en serio*, como ante un cuadro, sin más. El cuadro de Tiziano no es nuestro, sino de los hombres de su tiempo, y nosotros sólo podemos gozar de él en perspectiva histórica, como un fantasma deleitable de ultratumba, como un *revenant*. Pero si alguien nos propone que lo contemplemos como actualidad, el cuadro clásico no nos puede interesar o nos interesa tan poco, con tal desproporción a su fama, que más vale, por piedad, no hablar de ello.

Es, pues, frívolo e ininteligente censurar a los nuevos artistas por su secesión de los clásicos, de la tradición artística, y afanarse por ser originales. Al intentarlo no hace sino aceptar el imperativo de nuestro tiempo, que obliga a separar con toda pureza el ayer del hoy. Así se explica, creo yo, que coexista un gran amor al pasado cuando se presenta como tal, en su virtual dimensión de inexistente, y un asco al pasado cuando pretende prolongar fraudulentamente su gravitación sobre la actualidad. Ese pasado, que se obstina en no pasar y aspira a suplantarlo hoy, merece, en efecto, asco; es un viejo verde. El lema inevitable es el de los soldados de Cronwell: *Vestigia nulla retrorsum*, ninguna huella hacia atrás.

Pero sería la cuenta de nunca acabar, amigo Encina, insistir sobre los temas que tantas veces ha insinuado usted en sus escritos. Comprensivo del pasado, ha sido usted fiel al presente y su ruda batalla. La Exposición de Artistas Ibéricos, que con tan largo gesto peninsular se ha iniciado ahora, debe ser para usted un hecho corroborador que le invite a proseguir su tarea. Ha ampliado usted los usos críticos de nuestro país, aportando su información europea de visiones y de ideas. Yo creo que son razones sobradas para que le hayamos a usted infligido este banquete, amigo Juan de la Encina.

HOMENAJE



JOSE GUTIERREZ SOLANA

Por ENRIQUE AZCOAGA



DEBE, al pensarse sobre la obra de Solana, que no se la puede comprender si no consideramos con asombro el desarrollo de sus límites. Cuando, a pesar de nuestra atención para con su labor única, llegamos a la colectiva reunida por la Academia Breve de Crítica de Arte en el Museo de Arte Moderno últimamente, y nos dimos de bruces con un Solana colorista; con la finura efficacísima de gran parte de sus cuadros más ceñidos; con una gracia bien clara, en la fangosa plenitud de su pintura; con un sentido de la composición respetado por la fogosidad creadora; con

la delicada ternura que como una fatiga recubre la composición siempre negra de nuestro artista; con todo, en fin, lo que a Solana se le niega, incluso por los que, no señalándolo, prestan armas a sus enemigos, fué necesario convencernos de que los límites solanescos no pueden ser más estrechos, menos posibles, más detonadores de una intimidad silvestre, primaria y popular. José Gutiérrez Solana era pueblo, tierra, frente al cósmico suceder de la Naturaleza. En nuestro artista, el alma sólo volaba cuando ahondaba, cuando echaba raíces, y todo su arte, plantado en unos límites de los que hay que admirarse, según decíamos, no puede apoderarse de lo vivo por el asombro, sino por el pasmo elemental. Este pasmo, esta necesidad limitada de pasmarse, no sólo califica con un estatismo bien patente

toda la obra de Solana, sino que la ahonda al condicionarla. Pues lo primero que hay que desestimar por impreciso al valorar su obra es una significación retórica. Y comprender a renglón seguido que toda obra artística que no es retórica y se singulariza por la fuerza expresiva, gráfica, que caracteriza la tarea solanesca, debe su peculiaridad al entendimiento del artista y no a una manera de simular su comprensión.

Porque en los estrechos límites de Solana cupo un pleno entendimiento del mundo pintado. El autor de «El profesor de Anatomía», en vez de multiplicar con un mayusculismo expresivo sus conquistas sensibles, situó la vida a la altura de su entendimiento más que a la de su sensibilidad y su destreza, y nos contó en sus límites pasmados todo lo que de ella le fué posible descifrar. Para ver el mundo como aparece en la unidad artística solanesca es preciso un entendimiento, una comprensión, una penetración de lo vivo, tan honda como vigorosa, resulta más tarde la fuerza expresiva. Porque José Gutiérrez Solana dilatara sus límites con las plurales esencias que han llegado a constituir su mundo artístico; en sus cuadros, lo esencial se conduce por un cauce limitado y personalísimo, como haciéndose más eficaz. En el principio de la obra de Solana no es ya el «concepto», cosa necesaria para el buen desarrollo de la obra de arte, y más tarde la «disposición», para expresar el concepto conseguido, sino la difícil comprensión, el esfuerzo, doloroso entendimiento de lo pintado. Entendimiento, repetamos, que fertilizando su concepto, hace más tarde que la expresividad solanesca, debida a un alma silvestre y popular, como también decíamos, parezca resumen de primera mano, a quienes nunca se han parado a ver el esfuerzo de concepción que supone cualquier obra de este pintor singular.

El acento, el dramatismo de que hablamos en estas mismas páginas con motivo de su muerte, no sólo se consigue en una obra por la vivificación de lo natural en el dinamismo sensible de un hombre, sino gracias en ocasiones al sacrificio acendrado que la comprensión de lo real exige. La labor total de José Gutiérrez Solana; este mundo negro y tierno, primario y hondo, no se ha logrado solamente por la peculiaridad de un expresivismo, sino en función de entender sangrantemente, dolorosamente, la vida propuesta al pintor. Hay una ética de renuncia, de entrega sorda y absoluta, de desprendimiento hiriente en todos los comienzos de la obra de Solana, que valorizan desde nuestro punto de vista su singularidad legítima. Y el sexo, la masculinidad de sus rasgos geniales, no proviene de un sentirse postexpresionista, como cualquier plástico superficial y sensible. Sino de sembrar el límite patético de un alma en las cosas, con una profundidad tan notable, que no es necesario, a la hora de la expresión, ni lo concluido, ni aun lo total.

Hay pinturas de entrega pequeña y realización completa. La obra de Solana es arte de entrega total, absoluta; y expresión desgachada, genial la mayoría de las veces, natural. Su naturalidad para nosotros es quizá la virtud mayor de este artista en momentos históricos en los que la realización miente siempre, aumentándola, la comprensión de lo vivo. Y el concebir la expresión de una manera funcional, el secreto de que el entendimiento patético, sordo, limitado y dramático del mundo, se nos cuenta en la obra de Solana con una plenitud indudable, que no exige totalidad expresiva, acabamiento formal.

En la ambición de los «ismos» se puso muchas ve-

ces el cálculo como remedio de lo escenográfico. Para vivir artísticamente en gracia se rehuía con demasiada astucia la espontaneidad en la entrega, la grandeza en el entendimiento de lo real. José Gutiérrez Solana no podía, al lograr su mundo plástico, hermanarse con quienes han puesto a disposición de la sensibilidad sus atributos manuales delicados. Sino vivir en sus límites la realidad, con una grandiosidad espeluznante. En tender naturalmente la vida, singularizando esta función entrañable, con una extraordinaria, quizá insuperable, honestidad. Para luego, desdenando con claridad incluso la torpeza, salvar de la entrega la expresividad maravillosa de su plástica. Que no acude en sus mejores obras como refuerzo de la exploración inteligente realizada por el artista, bien dispuesta a singularizar un empeño no demasiado notable. Sino que se deriva con fluencia y naturalidad reconocidas de la dramática inquisición, de la angustiosa exploración, de la limitada busca solanesca, incapacitada para expresarse sin estar segura de una grande o pequeña verdad.

Solana nos pone siempre frente a los equivocados manuales. Cuando se imerge cualquiera en el copioso mundo solanesco, no el resulta difícil comprender que la intimidad del mundo está allí descifrada, colmando unos límites humanos, y que no hay otra forma de desdenar la frívola originalidad expresiva que entregándose como una semilla a la realidad viva, para florecer más tarde en el expresivismo natural. El artista, nos dice Solana, no cuenta con una caligrafía más o menos a la moda, dispuesta para ordenar oraciones carentes de sentido. El artista es precisamente un sentido, una manera de sembrarse en las cosas, capaz de alumbrar el estilo plástico en que su entrega puede significarse de la manera más peculiar. La expresividad solanesca no multiplica sus conquistas sensibles, sino que las valora, las mide, las historia. Definiendo la expresividad, no como una forma singular en virtud de la que cobran cuerpo las conquistas pictóricas, sino como el natural resumen, como la legítima historia de unos límites vivos, comprendiendo, ahondando, descifrando la realidad que se propusieron conquistar.

¿Por qué el naturalista no peca, mintiendo su conquista con una expresividad realista y vulgarísima? ¿Por qué hay que desdenar la singularidad expresiva de José Gutiérrez Solana, una vez que se la comprende curva térmica de su pasión, resumen incompleto de su historia entrañable, dato más que referencia plena, de una angustiosa, dramática, sórdida y limitada manera de comprender lo real?

José Gutiérrez Solana es limitado, muy limitado, como nos estamos esforzando en remachar a lo largo de este apunte, pero supo ser grandioso. La plástica de este artista, que no respondió jamás a exigencias formales, puramente asexuadas, llegó a instalar en las mejores cosas la plenitud en la limitación. Cuando se reconocen los límites humanos como están reconocidos por el propio pintor en su obra, no queda más que ahondar, profundizar, según nos cuentan colorido, arquitectura, patetismo, acento dramático, todas las virtudes pictóricas de José Gutiérrez Solana. Renunciando trágicamente a la totalidad expresiva que este artista no hubiera conseguido. Pretendiendo, sin embargo, que la eficacia plástica, primera entre las primeras de nuestro mundo contemporáneo, sin mentir, sin simular, sin agigantarse ni sutilizarse como en tantos otros artistas, transmitiese a golpes, a latidos, a borbotones y con la misma fatiga, la desesperada, sórdida, pero gozosa búsqueda realizada por José Gutiérrez Solana en el ilimitado terreno de lo real.



La vida artística en Barcelona

(Viene de la pág. 9.)

no ofrecerán el frenesí del encrespamiento, y en este mismo orden de sugerencias, el cromatismo, portador de ese mensaje de lirismo, se somete al hondo sentir del artista, que siente la necesidad de apagar su brillantez, dejando fluir su irradiación a través de esas tonalidades grises que envuelven las formas de la naturaleza hasta ofrecérsela como visiones de ensueño. Que nada grite, que la violencia del color no interrumpa la recoleta meditación que ilumina el mundo interior que anura la esperanza del artista.

SANJUÁN

(SALA PICTORIA)

He aquí un joven artista catalán que con honrado y sentido concepto de la tendencia que cultiva, viene con su obra a dar fuertes aldabonazos al gusto y moda de una pintura tan intrascendente y estereotipada como la que habitualmente se viene sirviendo al buen público barcelonés.

Decimos que ese pintor cultiva honradamente su correspondiente «ismo», porque esa convicción nos la da su propia obra. Este joven pintor posee los suficientes conocimientos del oficio para, si le viniera en gana, colgar en las paredes de cualquier Sala una veintena de paisajes elaborados científicamente con las consabidas recetas de efectos tan seguros para cautivar la candidez de tanto comprador. Pero Sanjuán siente sinceramente su arte y su inquietud le lleva a buscar el camino para expresarse en un surrealismo heterodoxo, en el que intenta explicarnos por simbolismos, en un lenguaje plástico denso de materia, todo ese mundo de ideas que se encuentra fuera de lo cortical. Sus formas, algunas bellamente deformadas, encuentran su parentesco más inmediato en esa línea sinuosa y discursiva de Picasso; pero también se advierten otras influencias, aunque hemos de hacer constar que el aludir a estas influencias no lo hacemos en tono peyorativo. Sabido es que Manet y Monet no habrían alumbrado el impresionismo sin el antecedente Velázquez-Goya, y que fueron Renoir y Cézanne los que lo llevaron a su punto máximo.

En esa deformación preconcebida, el artista nos demuestra sus excelentes dotes de dibujante, y en su color, que no persigue calidades, un equilibrado gusto.

NURIA LLIMONA

(SALA BUSQUETS)

Nuria Llimona, indudable temperamento de pintora, se nos muestra en esta Exposición, en la que presenta paisajes, figuras y flores, con no poca habilidad y notables recursos técnicos que le permiten realizar con discreción y coherencia los tres géneros que cultiva.

En los paisajes la fuerza de su temperamento se proyecta valientemente en los primeros planos, jugosamente empastados y conjugados en armónicos acordes de color. Algo más descuidados desde el punto de vista de la perspectiva aérea los términos medios y últimos, particularmente

éstos, en los que algún relativo cuidado en el detalle y viveza de las tintas desequilibran el conjunto.

De sus paisajes preferimos algunos de sus asuntos marinos, sobre todo aquellos en los que la gama fría, por grises, guarda equilibrada relación cromática con las calientes, a pesar de que en el cuadro *Decando las redes*, los tonos cálidos aparecen algo agrios. El aspecto coniguracional lo expresa, repetimos, con pincelada impetuosa, aunque poco reflexiva.

Entre sus hguas consideramos la más lograda la titulada *Vendedora*, si bien hemos de hacer notar que en la composición del lienzo no ha estado muy afortunada. Lástima que un atisbo estilístico tan conseguido en la representación de la muchacha, como lo es esa línea que bajando de la frente continúa por el esbelto cuello y va a terminar en la mano, rasgo estilístico que acentúa el aire de infantil temura que emana de la niña, quede invalidado en el ritmo de la obra. En desde el punto de vista compositivo ni anecdótico tiene razón de existir el muchacho que figura a su lado, que, por otra parte, está menos acertado pictóricamente y neutraliza en cierto modo la excelente figura de la niña. Inténtese aislarla, ocultando la del muchacho, y se observará cómo gana en unidad de estilo esta obra, máxime cuando el juego cromático establecido por las manchas rojas, verdes y amarillas de los plumeros de papel que tiene en la mano constituyen un evidente acierto.

TEATRO

Estafeta de autores nuevos

(Viene de la pág. 16.)

una ópera; pretexto, hoy perdido, para un aluvión, también perdido, de música de Bretón, allá a fines del siglo pasado. Castillo trae ahora al Garín de carne y hueso, con su sola música.

El autor ha espigado cuidadosamente en los orígenes y distintas versiones. Arranca de Barsisa, el monje islámico, y llega a las más divulgadas variantes, pasando por el poema de Cristóbal de Virués. Obtiene así una síntesis depurada, rica, extensa y eficaz. Su inevitable aportación personal se halla hábilmente encajada y entonada; el lenguaje es de un desenfadado y discreto arcaísmo, pura nota de color. La posible representación, con su atuendo de comedia de magia, sería brillante y esencialmente teatral.

Tal vez el más considerable acierto consista en la identificación con el espíritu de la época. El sentimiento dramático es posterior; la Edad Media carece de él. Los hombres de esa Edad hablan de lo humano y lo divino, y viven tragedias horribles con una tranquilidad pasmosa. Crean drama del modo más alegre. El autor se ha esforzado en conservar esas características. Sus personajes, pues, al margen del psicologismo, también adquisición de hoy, son intencionadamente, necesariamente periférico, lineales, meras imágenes, simples figurines que se mueven en la peripecia. Dios y el diablo están fuera y tiran de ellos desde allí. La obra de Castillo, así, se presenta con toda la desenvoltura, jovialidad, espectacularidad y dinamismo de un verdadero retablo gótico.

INTERVIU FALSA

AL HABLA CON DOÑA CONCHA

Doña Concha, es Concha Catalá en el triste mundo de nuestro teatro. Retirada, sin dar su clase de naturalidad diaria a que estaba acostumbrada, doña Concha se encuentra triste, cruza palabras y aprende a jugar al ajedrez. En la habitación donde nos recibe, muchos autores la sonríen sobre la reja de sus dedicatorias, entre la que destacamos una de don Jacinto Benavente, que dice así: «A ti, Concha, imperturbable». Comenzando nuestro interrogatorio:

—¿...?

—La culpa fué de don Manuel González. Se empeñó en convencerme de que su voz aguardentosa era cosa más importante en nuestra compañía que mi naturalidad. Después, de que Serrano Anguita no tenía talento... Y yo cogí y me fui.

—¿...?

—El mutis, mi querido amigo, no podía ser aparatoso. Yo soy y he sido la actriz más natural que anda por ahí. Creo en el chinchón, cuando todo el mundo habla de whiskys y de vodkas; pero esto no viene al caso. Porque yo soy lo que se llama «el teatro de nuestros padres». Yo represento a Lara, quiéranlo o no...

—Desviando sus expansiones, «amiga nuestra, ¿ha oído hablar de la gran Marfía Casares?

—Naturalmente. Pero me han dicho que es delgada y exquisita, y una mujer exquisita y delgada no puede ser una buena actriz. Para ser actriz hace falta estar metida en carnes, ir a los toros y volverse loca con los pasodobles.

—En consecuencia: ¿su espectáculo predilecto?

—Ver jugar al mus a la caída de la tarde.

—¿Su plato preferido?

—El cocí, y nada más.

—¿Cultiva el deporte?

—Yo soy honrada, caballero.

—¿Hace música?

—Entono ligeramente la bandurria, pero se me da mal...

—¿Entre Maurois y Morgan?

—Ahórese esa pregunta; viajo poco...

—¿De Dominguín o de Martín Vázquez?

—Que no me hablen de otra cosa que de Vicente Pastor, ¡huy!...

—¿Ama el cine?

—Con pasión.

—¿Cuál es su intérprete preferida?

—Imperio Argentina. En verdad que es muy fea, y muy mala actriz, y tiene una nariz que le ha crecido últimamente de una manera considerable... Pero, ¡qué quiere usted!

—¿De no haber sido actriz...?

—Llanos y Torriglia.

—¿Y eso?...

—Por la misma razón que a Julia Maura, por ejemplo, la da por escribir...

—¿Tan mala le parece?

—Mala es un adjetivo benévolo... Me parece atroz. Al lado de ella, Adolfo Torrado es un escritor correcto...

—Pero es aristócrata...

—Y yo soy natural. ¿O lo duda usted? Porque es que como usted lo dude, le hago a usted mismo una escena de las que interpretaba últimamente en la Zarzuela y...

—Confío en su palabra.

ESPAÑA. — En la Sala Matéu, de Valencia, se han celebrado dos interesantes Exposiciones personales de los pintores Andrés Conejo y Pedro de Valencia.

Brújula

Revista, el órgano del Círculo de Bellas Artes de Palma, pone de manifiesto en uno de sus últimos números que en la temporada 1944-45, se expusieron en dicha capital un total de ochocientas obras, de las que fueron vendidas doscientas.

Ha constituido un gran éxito de crítica y de público la muestra personal celebrada por Antonio Gómez Cano en *Artesanía*, de Bilbao.

Genaro Lahuerta expondrá diez óleos, catorce acuarelas y algunos dibujos lápiz y tinta, en la Sala Delsa, de Bilbao.

La Galería Buchholz prepara dos Exposiciones de Pedro de Valencia y de Iturrino.

En el Museo de Arte Moderno se prepara una Exposición de retratos del XVIII y XIX.

Entre las últimas monografías de arte publicadas, destaca la dedicada a Regoyos, por Rafael Benet.

El número 11 de la *Revista de Ideas Estéticas* inserta originales de Camón Aznar, Del Arco, Herrero García García Blanco, Valery (en traducción de Cardenal), J. Gallego, Pardo Canalis, etc.

Ha aparecido el segundo número de la revista *Estilo*, dedicado a la arquitectura y a la decoración, dirigido por Fernando Carrere.

Se anuncia la publicación de una revista de arte mensual, dirigida por Manuel Augusto García Viñolas.

La Academia Breve de Crítica de Arte prepara su Exposición antológica anual, en la que se recogerán las once mejores obras de arte de esta temporada, a juicio de sus miembros.

Una de las Exposiciones más celebradas últimamente en Barcelona ha sido la del pintor José Aguiar. Igualmente, la llevada a cabo por el gran pintor Sunyer, en el Instituto Francés, de Barcelona.

Entre las últimas Exposiciones celebradas en Palma de Mallorca, tenemos noticias de las de Ismael Blat, Francisco Bernareggi, Pedro Blanes Viale, Ramón Nadal, Modesto Ciruelos, Francisco Espá, Borrel-Nicoláu y Coll-Bardolet.

José Luis Hidalgo ha celebrado una Exposición de retratos y acuarelas en Santander.

Como todos los años, Genaro Lahuerta ha celebrado, a finales del 45, una Exposición de su obra en la Sala Matéu.

En Palma de Mallorca se inauguró el año pasado, a finales, el IV Salón de Otoño con ochenta obras.

La provincia de Murcia, de la que no nos llegan catálogos, no deja de hacer en la capital y en sus pueblos principales algunas Exposiciones.

Después de la Galería Buchholz, alegra reseñar la inauguración de un nuevo local dedicado a las Exposiciones, titulado «Greco», en Hermosilla, 9.

El Instituto Francés en España publica en Madrid su *Bulletin de la Bibliotheque*, del cual han salido impresas las dos primeras entregas.

Carlos Pascual de Lara prepara a toda prisa su próxima y primera Exposición.

tas ochenta, o sea el treinta y cinco por ciento de las expuestas.

Una de las últimas conferencias más interesantes desde nuestro punto de vista, celebrada en la Casa Americana madrileña, fué la debida a mister Arthur E. Way, titulada «Contemporary Painters in the United States».

En Bilbao, según el *Boletín Informativo de Arte*, de la Asociación Artística Vizcaína, han celebrado Exposiciones en lo que va de año Gómez Gimeno, Julián de Tellache, R. Ramos, Albi, Rafols, Gómez Cano, Díaz Domínguez, Santasusagna, Puigendolas, Farrés y Muntané, Durancamps, Amat, Serra, Mallol Suazo, Ferrer Carbonell, Esteve, Ricardo Baroja, Jesús Molina, Isidoro Guinea, Díaz Domínguez, Jesús Apellániz (padre e hijo).

Delhy Tejero, después de un gran silencio y de cierto apartamiento de nuestra vida artística, se dispone a colgar.

FRANCIA.—El Museo del Louvre ha adquirido recientemente un *Portrait d'homme âgé*, de Fragonard, y *Scène tirée d'une farce: Le Tombeau de Maître André*, por Claude Guillot.

En la galería «4 routes» se han expuesto obras de Bonnard, Derain, Utrillo, Valadon, Pascin, Dufy y Marquet.

Pierre Bonnard ha presentado en París, Galería Jacques Rodrigues-Enriques, las acuarelas y los dibujos a pluma de su amigo Gaston-Stephane Agasse.

Maclet, último representante de los pintores de Montmartre, ha expuesto en la Galería Norvins, de París, paisajes de la Butte Montmartre.

Durand Rosé, Marzelle y Hayden, han expuesto colecciones de sus obras en distintas galerías francesas.

Seevagen ha presentado en la Galería Art Vivant, de París, marinas y flores, y Tcherniawsky celebró una muestra en la Galería Visconti.

La Galería Allard ha presentado un grupo compuesto de siete artistas: Duteurtrem, Largeteau, P. Lucas, De Bus, Dorian, Leleu y R. Joly. Cada año este grupo muestra el trabajo de doce meses en pintura, escultura y grabado.

Los jóvenes pintores Andrieu, Duvillier, Patrice Perrier y el grabador Malmann, han expuesto en París en la Galería Pelletan-Helleu.

En la Galería Lucien-Reyman, de París, se ha mostrado otro grupo, compuesto por Marcelle Brunswick, Louis Neillot, Capron, Roger Worms, Gabriel Bougrain.

En Cannes ha muerto recientemente el escultor François Ruby.

La Galería de Francia, 3 Faubourg Saint-Honoré, en París, ha mostrado obras de Amadeo Modigliani últimamente.

Ha muerto el pintor Le Fauconnier, que después de haber trabajado con fauvistas y cubistas, había tendido a una visión más directa.