

Año I. Número 3

15 de julio de 1945
Velázquez, 57 - Teléfonos:
55774 y 61190

M A D R I D

Número suelto:
UNA PESETA

Suscripción anual: 22 ptas.
Sale los 1 y 15 de cada
mes

CARTEL

Revista Nacional de las Artes

EN ESTE NUMERO:

NOTA ETERNA DEL PRESENTE, por Pierre Reverdy.
PALABRAS DE ARISTIDES MAILLOL.
LA REBELDIA IMPRESIONISTA por P. de Valencia.
BAUDELAIRE Y LA «CIRCUNSTANCIA», por Rafael Santos Torroella.
EL PATETISMO DE JOSE GUTIERREZ SOLANA, por Enrique Azcoaga.
TEORIA DEL DOCUMENTAL, por Luis Figuerola-Ferretti.
LOS GRABADOS DE CARLOS GONZALEZ, por Oscar F. Maedo.
LOS «COLLAGES» DE MAX ERNST, por Juan Eduardo Cirlot.

NOTA ETERNA DEL PRESENTE

Por PIERRE REVERDY



ENTRE la penumbra siempre equívoca del pasado y la noche demasiado deslumbradora del futuro, nos quedará todavía, y sin que la descifremos nunca, para apaciguar la furiosa apetencia de una curiosidad insaciable, esta mínima duración que poseemos cada uno, por inseguros que hayan sido los medios de investigación utilizados en el fin explorado realmente: nuestro presente.

El espíritu es un arma de defensa, de conquista y de caza, que el hombre se ha forjado poco a poco frente a todos los riesgos en sus exploraciones a los cuatro vientos del dominio tan particularmente espinoso de la realidad.

Maravilloso instrumento, notablemente imperfecto; arma de precisión con la que se suele apuntar mucho más alto y mucho más lejos del blanco que cada cual se propone alcanzar. Limitándonos al arte, aunque no esté muy lejos la cosa que nos apasione, el quiebro del punto de mira al lugar del impacto es siempre inverosímilmente desmedido.

Entre el tiempo que pasa y el tiempo de hecho, hay toda la distancia que separa la vida inmediata de los sentidos y la especulación sutil y aventurada del espíritu.

De otro lado, no se trata del espíritu en sentido único, sino de los espíritus cuya paradójica tendencia a la unidad no excluye una singular potencia de contradicción.

En la línea de tráfico intenso, de la que el amor y el odio —estas dos fuerzas de conservación instintivas de la vida— constituyen los ralles, hay un juego de agujas donde la vía se bifurca: de un lado, la acción y la realidad; de otro, el arte y la contemplación.

El arte es el conjunto de los trabajos del espíritu aplicado al conocimiento de la realidad sensible. El artista explora esta realidad en sus apariencias y experimenta su éxito o su fracaso en las obras que produce. Lo que al ojo y al espíritu le han sido dados, él lo transforma en lo que el espíritu y la mano quieren permitirle dar.

El arte que habla demasiado al corazón, le seduce, le equivoca, le engaña, arrebatándole fuerzas y virtudes, sin dejarle las necesarias para hacer frente a los sucesos que le impone la vida. Queremos un arte que hable bajo al corazón y muy alto al espíritu.

Mas en vano se intenta disipar la ambigüedad y la mentira, mediante las cuales parece que el arte haya podido conservar y organizar su prestigio y su supremacía. Entramos de repente, es preciso reconocerlo, por una puerta extraña que no da ni al patio ni a la calle, que es, en el fondo de la escena, una salida practicada sobre la tela del decorado. Bueno es saber, ante todo, dónde se va, pues temo que si contáis para respirar con el aire que circula entre los objetos dispuestos, suntuosamente, en el vacío de las bellas artes, encontraréis sólo apresión en nuestros pulmones de carne. Estamos en un mundo bastante anormal, en constante revolución, bajo un régimen convencional. Vale más estar prevenido, y de juzgar preferible no arriesgarse, se puede volver la espalda y mirar al mar.

Aquí, la revuelta permanente va contra aquellos que de tiempo en tiempo han estado unidos a la obra, tan poco loable por vana, del más perfecto embalsamamiento de la naturaleza.

Es preciso reconocer que el arte es para el hombre uno de los medios más gloriosos de satisfacer su inextinguible necesidad de dominación. Tira de él con una energía salvaje, para traerle sobre este plano convencional, todo lo que puede sustraer en su realidad a la espíndida salud de la Naturaleza. Es la hormiga laboriosa, perseverante y tenaz, que acumula, en beneficio de su raza en las bibliotecas y en los museos.

Su amor a la naturaleza es tal, que él extrae de este amor todo el jugo posible para formar lo que puede concebir más antinatural.

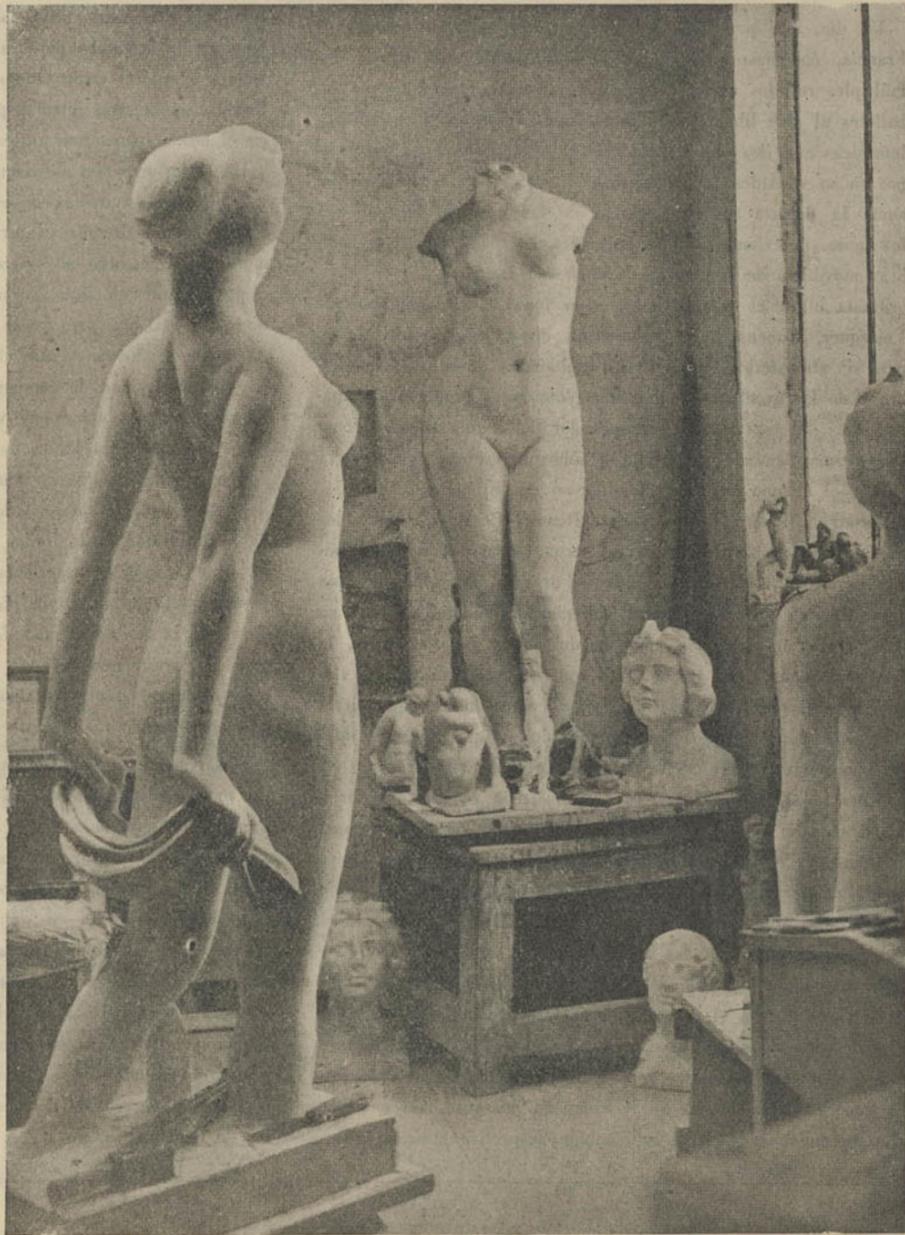
No sabríamos pedir al arte que nos hiciese subir su escalón en el arte, ni descender otro hacia nosotros en lo humano, porque en lo humano el arte está en los más altos escalones.

Todo pasa; la suprema ambición del arte sería no pasar jamás.

Pero, sobre todo, volvamos a esta cuestión —todavía la más importante— de la razón de ser del arte y de su objetivo inmediato.

El amor apasionado a la Naturaleza nos impide gozar de ella y entregarnos a su empresa, un poco demasiado superficial... Se debe conocer mejor aquello que se ama. Nosotros fuimos

(Continúa en la página 8.)



Un rincón en el estudio de Aristides Maillol.

Palabras de Aristides Maillol

«La Naturaleza es un diccionario», decía Delacroix. Uno se sirve del diccionario para escribir un libro; pero el diccionario no es un libro. La primera cosa que se advierte en Cézanne no son las manzanas, es un equilibrio de tonos.»

«Cuando ejecuté mi primer estatuilla en madera, tomé un tronco de árbol y lo tallé intentando reproducir el sentimiento general que tenía de la gracia femenina. Perdí de vista esta estatuilla. Treinta años después, al volver a contemplar la fotografía, la creí una escultura china. Me pareció que provenía de otra época. No tuve otra idea que tallar en la madera una bella forma. Esto me dió la clave de lo que hacían los antiguos.»

«Han pretendido que no amo la Naturaleza; no amo más que a ella. Todo lo que he hecho, en ella lo he encontrado; pero hay que llegar a interpretarla. Esto sólo cuenta. El público no lo sabe; las gentes son ignorantes; es por lo que hace siempre repetir las mismas cosas. La gran dificultad es pasar del estudio al arte.»

«Busco la belleza y no el carácter. El retrato y la estatua son, para mí, dos cosas opuestas. Si la estatua dice lo que yo quería hacerle decir, es que está bien. Si no habla, es que no vale nada.»

«El canon es una regla que varía con cada artista. Yo tengo el mío. Todo el mundo puede componerse un canon, pero no es esto lo que hace una estatua. La dificultad reside en encontrar un equilibrio... No pienso en el canon de Policleto, ni en el de ningún otro escultor. No pienso en la Antigüedad, no pienso más que en mí mismo.»

«La forma me place y la hago; pero, para mí, no es más que el medio de expresar la idea. Son ideas lo que busco. Me sirvo de la forma, para llegar a lo que no tiene forma. Tiendo a decir lo que no es palpable, lo que no se toca.»

«La idea debe ser preconcebida. Hay que determinarla antes de ver el modelo. Quien construyó Notre-Dame vió su catedral en el aire. Antes de comenzarla trazó la silueta sobre el papel.»

«Reproducir una mujer desnuda no es hacer una estatua. Centenares de escultores evitan desnudos a las Exposiciones; pero, ¿dónde está la estatua?»

«Nosotros, los artistas, leemos mucho. Hay quien cree que los escultores no son más que talladores de piedras. Es como si dijéramos que los escritores son talladores de pluma... Leo a menudo «Don Quijote» en español. La lengua hispana tiene una fuerza y belleza que los traductores no leían. Yo hubiera querido traducirla.»

«Picasso tiene un gran talento cuando hace pintura pura. De él hay en el Museo de Barcelona una cabeza magnífica. Cuando hace cubismo, coloca un tono al lado del otro; es muy fuerte; los planos son bellos. Los que lo imitan no hacen nada bueno.»

«Es imposible tomar cosa alguna de un artista. El modo no es nada. La manera de ver personal es la que cuenta, un sentimiento íntimo, interior.»

«Las jóvenes son para mí la maravilla del mundo y una alegría perpetua... Yo me casé con una de ellas que tenía esta gracia, esta dulzura, esta gentileza, y hemos sido muy felices. Mi mujer me ayudó; me ha permitido trabajar y me ha salvado, sin duda, de complicaciones nefastas.»

«Cuando oigo la sardana, corro como un loco y me pongo a llorar; es el alma de nuestro país, es nuestro corazón puesto en música.»

(Traducidas del francés por Rafael Pérez Contel.)

GALERIA DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS



Eduardo Vicente: «Paisaje de Madrid.»

LA REBELDIA IMPRESIONISTA

Por PEDRO DE VALENCIA

Nos interesa, aparte la publicación de sus cartas, insertar en estas columnas trabajos de artistas capaces de teorizar a su manera. He aquí el primero.

Un día, allá por 1857, en los finamente soleados campos de Francia, comenzaron a pintar el intercambio infinito de los múltiples reflejos en la fluctuación universal, plantando sus caballetes al aire libre. Los objetos, antes solitarios de relaciones lumínicas ante los ojos de las gentes, se sumergieron para siempre en su verdadero cauce pictórico recién descubierto. Ese día, nació la pintura moderna. Nació de las nupcias del sol con las aguas, del viento con las nubes, de los árboles con las sombras movibles, de las carnes jóvenes con los lirios...

Hasta ellos, el paisaje había sido foro, o como algunos de Velázquez, Rubens y los holandeses, decorados, magníficos, sí, pero sin atmósfera vibrátil por las incidencias de la luz y la sombra y de las aventuras de mil tonos danzantes protagonistas maravillosos del espectáculo deslumbrador del drama siempre renovado y ampliamente representado sobre la corteza de la tierra y bajo el abismo infinito y tembloroso del firmamento.

Pissarro, Monet, Sisley, Manet, Renoir, Cézanne, fueron los rebeldes que por vez primera quisieron copiar las nubes grises que llevan la lluvia, el reflejo tenue de una rosa sobre la tibia carne de una joven, y del azul del cielo, al mediodía, sobre su pelo. Sintieron la caricia amarilla del sol, y bajo sus pies, la fina hierba gozosa de rocío, o sus ojos se hundieron en los violetas y verdes del mar, de los ríos, y comprendieron que en la vida todos los elementos son inseparables, y que nada es inferior, porque todas las cosas son unas de otras tributarias.

Como todas las rebeldías, tuvo su martirio y tiene su gloria. Ahora toda su conquista se lleva al interior del estudio, y como la cosa más natural del mundo, comprendemos que los frutos conservan siempre (de no situarlos en la oscuridad completa) en sus variadas superficies tonos de cielo y calor de sol, y que al introducir el modelo en las habitaciones se viste de los bellos reflejos de cuanto le rodea. El sol del alba y el del último suspiro de la tarde no son el mismo, y sus consecuencias plásticas diferentes; lo mismo que el gris lluvioso es muy otro en invierno que cuando florecen los rosales y resucitan las mariposas... Pero París tomó a broma lo que se le escapaba por sutil, sin entrever su transcendencia y en su indignación despectiva creó su desig-

nación: impresionismo. E hizo burla con el rabillo del ojo avizor.

Francia, hacía poco, había tenido el desastre de Sedán; todavía existían en el ambiente añoranzas de las crinolinas a lo Wintelhalter, y el genio de Delacroix, ardiente y tenebroso, parecía emerger de la tumba para caldear el ímpetu de «La Commune». Fueron «mujeres como Odette de Crecy, ya casada con Swann», las que se dejaron retratar por Manet en una tarde de regatas en el Loira, o una mañana en el bosque que las teñía de verde, y las ramas movibles dejaban caer sobre sus trajes color ciruela y sobre sus sombrillas de encaje gotas color naranja de luz. Sisley, Monet, Renoir canturreaban al pintar y se entristecían mortalmente cuando no estaban ante el lienzo, aterrorizados de cómo, durante un siglo, se necesitaron disfraces de ropería, tinieblas y mal olor para hacer arte. Porque ellos pintaban el mundo que les rodeaba y entre el cual, al azar, encontraban sus motivos sin necesidad de componerlos, ya que la composición estriba en el modo y manera de cortar o colocar en el lienzo lo elegido. La naturaleza lo da todo magistralmente compuesto, e hicieron axioma, de que no tenemos en absoluto necesidad alguna de trastocar ni inventar. A los que se asustaban por el peligro de la integridad de la forma contestaban por boca del pintor de Aix que cuando más perfecto de color y matiz un objeto, más perfecto está en su copia pictórica. A los que hoy cierran los ojos ante la verdad de uno de los más grandes triunfos del arte moderno, arguyendo peligros y taras, se les debe recordar que para elevar el globo, igualmente necesario es el lastre que el gas, por ejemplo.

El sarcasmo fué calmándose. Del grupo, ya con maravilloso botín se separaba Cézanne, y Renoir siguió pintando, ni dentro ni fuera de él, para dejar en la Historia del Arte el más bello canto, hecho color y pulpa, de carne y luz, de la pintura contemporánea. El es el símbolo y la prueba más extraordinaria de lo que representó aquel día en que unos pintores de corazón alegre plantaron en plena naturaleza libre sus caballetes y dijeron las primeras estrofas de un poema que terminó Renoir en 1919 al morir con una palabra ininteligible en los labios, pero que por intuición adivinan cómo guía las generaciones que le siguen, ebrias de armonías. Así murieron Tiziano, Rubens, Goya. En el Arte está el secreto de la vida. Y el secreto del Arte, sin programa, lo tienen ellos.

Rumores

Se va a prohibir a ciertos pintores y escultores, enjardados constantemente con la «crítica de arte», que hagan objeto a la misma de homenajes y zalemas, cansados del procedimiento de la carta, de la intriga, del telefonazo, etc., etc.

Se asegura que uno de los más conspicuos «padrinos de las artes» con que contamos fué autor maestro de novelas verdes en aquellos tiempos que se bailaba el «schottis».

Se dice que Jacinto Alcántara va a escribir un libro sobre cerámica.

También que en la Exposición Nacional próxima no va a considerarse como un mérito ser discípulo o discípula de un «fiambre» más o menos genial.

Se rumorea que en la temporada 1944-45 nadie va a cobrar las conferencias ni las presentaciones de catálogos.

Se ha pensado que una de las cosas más feas de este mundo es decir de aquel pintor o escultor que nos retrata, o retrata a alguno de nuestros parientes, cosas tan interesadas como que es genial, extraordinario e incommensurable.

Eugenio Hermoso, con el fin de dar más brillantez a sus «temibles» memorias, está estudiando latín (y ruso...)

Manuel Benedito ha prometido que en la temporada próxima pintará como sabe en vez de como le conviene.

Se dice que es muy feo ver por los bares y por las tabernas a artistas «jurados» obsequiados cumplidamente por posibles «medallas».

Se anuncia un concurso de brillos para que se lo lleve el Señor Martínez Cubells. (Y otro de olas...)

Burgos ha dicho que quiere cambiar de pintor...

Libros de arte recibidos

- PARA SABER VER, Matteo Marangoni.—Espasa-Calpe, Sociedad Anónima, 1945.
 - EXPOSICION DE FLOREROS Y BODEGONES (catálogo), Marzo-abril, 1945.
 - ALONSO BERRUGUETE, EN TOLEDO, Juan Antonio Gaya.—Editorial Juventud.—Barcelona.
 - LA FAMILIA DE CARLOS IV, Xavier de Salas.—Editorial Juventud.—Barcelona.
 - ARTISTAS DE LA EPOCA DE DURERO (catálogo).—Prólogo de Miguel Moya Huertas.—Instituto Alemán de Cultura.—Madrid.
 - EL AGUACIL ARAUJO, de Eduardo Chicharro.—Textos de José Prados López, Eduardo Aunós, Marqués de Lozoya, Jacinto Benavente, Conde de Romanones, Fernando Alvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, Mariano Benlliure, F. J. Sánchez Cantón, Andrés Ovejero, L. Pérez Bueno, José Francés, Julio Cavestany, Luis Gil Fíllol, Enrique Lafuente, Francisco de Cossio y Eduardo Lloent.
 - EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES (catálogo oficial).—1945.
 - VIDA Y OBRA DE FRANCISCO SALZILLO, José Sánchez Moreno.—Murcia.
 - TEORIA DE LOS ESTILOS, Eugenio d'Ors.—Aguilar, 1945.
 - MIS SALONES, Eugenio d'Ors.—Aguilar, 1945.
 - ENTREGAS.—Pensamientos de arte, poesía, literatura, etcétera.—Enrique Azcoaga.—Editorial Stylos, 1945.
 - REVISTA DE IDEAS ESTETICAS, núm. 8, 1944.
 - VELAZQUEZ, RUBENS; DOS PINTORES GENIALES.—N. González Ruiz.—Editorial Cervantes.—Barcelona.
 - LEONARDO. Revista de las ideas y de las formas (números 1 y 2). Abril y mayo.
 - EL PRADO (Sus 200 mejores cuadros). Francisco Pompey.—Ediciones Afrodísio Aguado, S. A., 1945.
 - LA VIVIENDA DEL HOMBRE, Francois de Pierrefeu y Le Corbusier.—Espasa-Calpe, S. A., 1945. (Prólogo de Gregorio Marañón).
 - HISTORIA DEL ARTE HISPANICO (tomo IV). Marqués de Lozoya.—Salvat, 1945.
- (Desde nuestro próximo número insertaremos la crítica o crónica correspondiente de estos libros y de todos aquellos sobre arte que se nos envían.)



LETRILLAS
POCO ESENCIALES
PARA ARTISTAS
INMORTALES

1

¡Soria Aedo, Soria Aedo!
¿Cómo tuviste el valor
de pretender por las buenas
una medalla de honor?

2

Marinas, que Benlliure,
Benlliure, que Marinas.
¡Ay cuánta piedra rizada
y qué esculturas más finas!

3

¿Un gran valor?
Don Fernando A punto
Sotomayor.
¿Un gran pincel?
El ringorrangueante
de Molsés.
¿Un regional?
Hermoso le llamaban
en Fregenal.

4

Las «duquesas», en vista
de que la gente
no acepta la pintura
inteligente,
se han «consagrado»;
atestando de cuadros
todo el mercado.

5

Si anhela usted llevarse
una medalla,
no analice la marca
Gabino Amaya.

6

Volverán las oscuras golondrinas
de tu balcón los nidos a colgar;
Adsuaras, Capuces y Marinas,
esos siempre estarán.

7

Si usted que es fea, quiere
resultar guapa,
convenza a Benedito
con sus leandras.

8

Solana, Vázquez Díaz
o Zuloaga,
siempre serán proscritos
por la camada
que hizo a Chicharro
jefe de los santones
más consagrados.

9

Entre los escultores,
no es el peor
el camarada Pérez
Comendador.

Por EMILIANO AGUADO



Hay en toda obra de arte —cuadro, estatua o partitura— dos dimensiones fácilmente discernibles; una alude a lo que la obra en sí, como logro, como resultado de un proceso técnico y animico; la otra se refiere a una realidad de que la obra no es más que símbolo; alude vagamente, como una aspiración, a algo que, por lo pronto, no está presente. Sería candoroso ver en esta fuga inexorable que revela toda obra artística algo así como una imperfección. Porque el arte, cuando merece este nombre, se enriquece de lo que ha conseguido y de lo que insinúa como imposible o como realidad, que no se deja apresarse más que a lo largo de un proceso infinito de obras y trabajos.

Esa dualidad que se advierte pronto en la obra de arte tiene su correspondencia en otra dualidad, en muchos casos conflicto, que nace y da sus frutos, buenos o malos, en la vida del artista. Porque, de una parte, se le impone la tarea inacabable de dominar sus propios medios expresivos, de manejar los materiales con holgura y con precisión, para que en cada instante se acomoden sumisos al designio de la voluntad, y, de otra parte, es menester que la personalidad se haga cada día más honda, más ancha y más rica en percepciones, ya que sin esto el mero dominio técnico sería juego sin gracia y, naturalmente, sin el más leve asomo de interés humano. La entrega cuidadosa y sostenida al dominio de la técnica comporta una relativa formación personal, ya que, como es sabido, todo lo que el hombre hace, piensa, intenta o sufre moldea su alma de cierto modo. Pero la formación del artista ni se agota en la brega con los materiales que ha de poner en juego, ni siquiera se logra de manera discreta, y esto, entre otras razones que cualquiera puede comprender, porque la formación artística es, antes que nada, formación humana; el artista necesita moldear su vida como cualquier hombre, y su misión consiste en lo que Otto llamaría facultar divinamente, es decir, en revelarnos ese aliento indecible de misterio, de ternura o de renunciación que flota sobre las cosas que nos son más familiares.

Es claro que estas dimensiones que acabo de señalar, en la obra de arte y en la vida del artista, se conjugan más o menos y dan lugar a creaciones en que es muy apropiado el símil de la armonía; pero la perfección del arte no tiene nada que ver con la de un paisaje, una puesta de sol o una montaña en las primeras horas del día. La perfección de una obra de arte se parece más a la de una vida humana, siempre llena de posibilidades y siempre acabada como a destiempo, con un signo vago de interrogación. Y cuando un cuadro, una estatua o una partitura se nos revela con la perfección herméutica de un paisaje, una puesta de sol o una montaña en la alborada, sabiéndolo o sin saberlo, la estamos contemplando, es decir, mirándola desde fuera sin meternos en su perpección ni dejarnos penetrar de su inspiración. No hay que olvidar que la naturaleza alienta potencias secretas que nos atraen o nos repugnan de manera irresistible; pero es vano el empeño de buscar nada semejante en la obra de arte que nos dice algo a nuestra vida.

Y no tiene nada de particular que los artistas se cuiden unos de su técnica y otros de su formación personal; hay un arte hierático, yerto, extrahumano, que se elabora como el proyecto de un viaje o el presupuesto de una fábrica; se buscan, según lo que dicen estos artistas, «calidades formales». Lo grave es que toda forma nace y cuaja para dar expresión a un contenido, y como esos buscadores de calidades formales no cuidan de él, nos dan obras sin historia, es decir, con una superficie que en otro tiempo fué signo de cosas muy concretas y que ahora avanza a primer plano, como si de pronto viéramos el esqueleto de Alejandro, César o Napoleón en medio de la calle. ¿No es cierto que parece increíble que al cabo de tantos siglos soportemos esas creaciones del cálculo, en donde ni siquiera alienta ambición, a no ser que se entienda por tal el propósito de hacer obras «perfectas»?

Claro es que no basta el intento de «decir» algo; hay que tener algo que decir, y en cuanto se conoce a un artista, poco más o menos, se ven sus posibilidades. ¿Qué lee? ¿Qué cosas prefiere? ¿Cómo vive? Porque hay una cosa evidente, y es que el arte no se parece ni poco ni mucho a una profesión. No cabe pintar hoy como hace dos años, aunque se busquen calidades de estilo y se remonte el pensamiento a cosas más elevadas. El artista, para su bien o para su mal, tiene que vivir en perenne ebullición cordial y animica. Quizá esto no se compadezca demasiado bien con la felicidad del hombre. ¿Pero quién ha dicho que la vocación no es una terrible desgracia, más tremenda por el silencio en que deja a quien la padece?

Para el que vive con vocación es hasta ridículo pensar que no deben pintarse cuadros, esculpirse estatuas o escribirse partituras sin estar convencidos previamente de que van a ser perfectas. La ambición en el artista no se concreta en ninguna de sus creaciones: fluye a lo largo de su vida y la penetra; lo que es ambicioso en el artista es la vocación, y para nadie es un secreto que la única manera de que salga una obra «perfecta» de nuestras manos es que primero satisfaga la necesidad que nos acucia de crearla. Al pintor hay que aconsejarle que pinte, y al poeta, que escriba; lo demás, si es que lo hay, aparecerá a su tiempo, como los frutos de la tierra o la ironía, la indulgencia, la comprensión, la humildad y la sencillez en nuestra alma. Ya se ha dicho que la inspiración debe coger al escritor con la pluma entre sus manos. ¿No es verdad que en nuestro tiempo es muy frecuente hallar artistas sin el más leve rastro de interés personal ni el deseo más remoto de conformar su vida de algún modo? Así son sus obras. ¿No es cierto que eso que llaman crítica es un pretexto excelente para que no se trabaje, como si el artista tuviera algo que ver con la crítica? Está bien que cada cual siga el camino que Dios le haya preparado; pero es ya muy viejo el mundo para que se intente engañarnos. Ahí está la técnica como una necesidad imprescindible del verdadero artista y como un vicio del que no lo es; ahí están las tareas inacabables de formación personal para quien de veras busca una obra. El arte, que lo exige todo, no promete nada en cambio. ¿Será la vejez de este tiempo, que ni se entrega a nada con cuerpo y alma ni tiene valor para confesar su descreimiento, causa de que encontremos tan pocas obras de pintura, de escultura, de música o de poesía que nos lleguen a las honduras de la vida?

Es muy difícil ya, cuando la fotografía alcanza un nivel como el de la presente, hablar de su «condición mecánica». El año pasado, como buen augurio de este sensacional 1945, recibimos ésta, quien sabe si para mostrarnos el nivel a que se encuentra este arte en el clima español. Su elocuencia seguirá siendo muda por los siglos de los siglos; pero las virtudes de su constitución han mejorado hasta donde puede verse. Brindando, por nuestra parte, la prueba evidente de su estado actual.

Condenada de antiguo a encontrar la belleza en lo epidérmico de las cosas, busca en el buen gusto de su composición lo que no puede encontrar por su naturaleza en el buceamiento. La réplica de una mano sobre un espejo no es mala poesía, si la cámara que recoge este poema especialísimo lo sabe situar. Las bellas virtudes de lo externo son muertas, hasta que un misterioso ritmo las anima, como en la composición presente. Para componer la inédita palabra que la fotografía, a pesar de todo... no sabe pronunciar.

Con ella queremos inaugurar un escaparate fotográfico. Al que asomarnos las que consideremos excepcionales, o las que nuestros lectores consideren —enviándonoslas— dignas de publicación.

BAUDELAIRE Y LA "CIRCUNSTANCIA"

Por RAFAEL SANTOS TORROELLA

Cualquiera que se haya asomado a la obra ingente de nuestro Ortega y Gasset, siquiera lo haya hecho con brevedad, conocerá la importancia, como de piedra angular, que en su filosofía posee la expresión «Yo, soy yo y mi circunstancia». No está todo aquí, claro es, y cuando un pensador va dejando tras sí una obra de proporciones como las que ha llegado a alcanzar la de Ortega, nada más peligroso, a riesgo siempre de incurrir en entecas limitaciones, que la propensión a esquemáticamente: tanto más en el caso de nuestro filósofo, cuya labor, precisamente por tener como punto de partida esa rehabilitación de lo inmediato, debía extenderse a consideraciones y temas de una amplitud insospechada.

De Ortega hemos aprendido cómo nos hallamos obligados, ante todo, a ser hombres de nuestro tiempo; él nos ha colocado en todas las encrucijadas de lo actual y nos ha impelido a afrontar, serena y necesariamente, sus problemas y asechanzas. «Vivir es haber caído prisionero —escribe— de un contorno inexorable. Se vive aquí y ahora. La vida es, en este sentido, absoluta actualidad...» La adivinación de este principio imperioso y comprometedor parece haber surgido en él como reacción a lo que acontecía en el siglo XIX; nos lo da a entender el propio Ortega cuando añade: «Yo no sé qué inquietud y como apresuramiento reinaba en la pasada centuria —en su segunda mitad sobre todo— que impelia a los ánimos a desatender todo lo inmediato y momentáneo de la vida...» ¿En todos los hombres de esa centuria? No; y si es cierto que debemos admitir este descubrimiento de la circunstancia, según afirmación del mismo Ortega, como «un hecho incontrovertible que fué pensado en español hacia 1914», precisemos que así ha de ser en cuanto a su generalización y reconocimiento dentro de un orden filosófico claramente establecido, puesto que cuenta con un valiosísimo precedente, ignoramos por qué, no aducido antes de ahora. Me refiero al estudio de Baudelaire sobre la obra de un pintor contemporáneo suyo, Constantin Guys. Véanse si no estas palabras del poeta, en las cuales la «circunstancia» es aludida concretamente:

«... Por demasiado aprenderse, el arte, en lo antiguo, pierde la memoria del presente, abdica el valor y los privilegios proporcionados por la circunstancia, pues casi toda nuestra originalidad proviene de la estampilla que el tiempo imprime a nuestras sensaciones.»

Para que el pensamiento de Baudelaire quede perfectamente claro a este respecto, traduzco a continuación otro fragmento de su estudio sobre Constantin Guys:

«La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Existe una modernidad para cada pintor antiguo; la mayoría de los buenos retratos que nos quedan de tiempos anteriores están revestidos de trajes de su época. Existe en ellos una armonía perfecta porque el traje, el tocado, el gesto mismo, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su gesto, su mirada y su sonrisa) forman un todo de una completa vitalidad. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tenéis derecho a despreciarlo ni a que se os pase inadvertido. Al suprimirlo caéis necesariamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como aquella de la mujer única antes del primer pecado... En una palabra, para que toda modernidad sea digna de llegar a ser antigua, es necesario que la misteriosa belleza que involuntariamente deposita en ella la vida humana, haya sido extraída.»

¿Conocía Ortega, cuando escribió las palabras que se reproducen más arriba, el texto de Baudelaire? ¿Influyeron en su pensamiento las adivinaciones del autor de *Les fleurs du mal*? Sea como quiera, no se ha traído aquí a colación la sagacidad, la clarividente intuición artística de Carlos Pedro Baudelaire, reflejada en los párrafos transcritos, con el propósito de restarle méritos al descubrimiento de Ortega. Acaso lo que más importa en un pensador no está tanto en sus geniales atisbos como en el alcance y estructuración que confiera a unas pocas y sencillas verdades. Y, por otro lado, era de estricta justicia que hoy, cuando tanto vuelve a hablarse de Baudelaire como crítico de arte —acaso, como sucede siempre, sin tomarse el trabajo de leer atentamente sus obras—, le dedicáramos este pequeño homenaje, reconociendo cómo están vigentes aún, a sabiendas o no, muchas de las ideas que él nos anticipara. Y ¿no será el momento también —en trance ya de duda respecto a la calidad de la poesía que entre nosotros se produce— de recordar cómo el poeta, que lo sea por insoslayable y auténtica vocación, constituye siempre un adelanto de los tiempos que faltan por venir?...



Marimorena

Eugenio d'Ors pasa con un amigo por la Asociación de Escritores y Artistas, bautizada con los adjetivos de «veterana» y «prestigiosa». Su acompañante se detiene ante la misma, despidiéndose del filósofo español. El autor de la *Bien plantada*, que no sabía el objetivo urbano de su compañero de paseo, se despidió del mismo precipitadamente. Apostillando:

—Que le vaya a usted bien en «Benlliure House»...

Parece que don Marcelino Santa María no perdía ocasión, en los tiempos monárquicos, de retratar su faz y su barba cerca del Rey, y que un fotógrafo conocidísimo le jugaba la broma de afectarle en las reproducciones gráficas que enviaba a los periódicos. Parece también que desapareció este fotógrafo, el pintor burgalés se venga, apareciendo con toda la barba aquí y allá.

Con motivo de la muerte del genial José Gutiérrez Solana, ha habido de todo, como en botica. No ha faltado quien, justo y esteta antes de todo, pretendió enfocarlo rigurosamente y «decir su verdad». No cabe la menor duda que nuestras verdades conceptuales, al pie de una tumba pueden suponer «insultos», «desdenes» o cosas poco gratas. Pero cada uno es como es...

EL PATETISMO DE JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA



Pellejeros de Dueñas.

Muchas veces, analizando el tejido plástico de José Gutiérrez Solana, ese tejido dentro del cual se inscribía una sentida y briosa manera de decir, una tétrica manera de entender la vida, y como un primitivismo inteligente que aflaba las conquistas, quién sabe si en función de sus menguados límites, he pensado en la «constante nacional» que se transmiten de una época a otra los pintores auténticos, como en un río al que afluyen en definitiva las obras granadas. Es indudable que así como una gran corriente fluvial, resulta integración absoluta de las esencias manantiales que la nutren, cada pintura nacional tiene una vena unificadora, a la que desde este punto, o desde aquel plano, se refieren los artistas cuando su creación es de ley. Yo no diría sólo, como se ha dicho, y muy inteligentemente, que la expresividad de la pintura española, alcanza su cima en el Greco, en Velázquez y en Goya, añadiendo por mi cuenta que aquel patetismo que en Berruguete, en Sánchez Coello o en Pantoja, anega en muchas ocasiones la inmadurez formal en la que intenta implicarse, se expresa totalmente, fertiliza para entendernos y, por así decirlo, en estos tres magnos pintores. Para al enfrentarnos con un caso señero del arte moderno, como el de José Gutiérrez Solana, no tener que limitarnos a valorar su esfuerzo expresivo, su eficacia plástica, el magnífico repertorio de sus valores pictóricos, sino aquella capacidad en virtud de la cual quien

supo, como Van Gogh, reaccionar triunfalmente al exceso impresionista, trató de remansar en el tejido expresivo al que en principio nos referíamos, esa constante nacional por la que se contrasta una creación de época y por la que se refiere a la vena profunda de la gran tradición.

A la hora de su muerte, como en el triunfo plenísimo de lo que pudiera llamarse su tercera época —si marcamos cuatro en la plástica del dramático pintor madrileño—, no valoramos la obra de Solana, deteniéndonos y so-



El constructor de caretas.

pesando de una manera aislada la pujanza y el vigor de su repertorio expresivo. Quien supo, entre otras cosas, estar a la altura de su tiempo, utilizando un alfabeto requemado por la inquietud y el desvelo, en vez de un repertorio expresivo mimetizante o hermético, nos acerca, trenzado con su valor gráfico extraordinario, una capacidad genial para referir sus conquistas vivas, muestra de un acento personal de gran rango, a ese patetismo español, que es común denominador de toda nuestra extraordinaria manera de representar. El pintor, dispuesto a la aventura dramática de lo plástico, no puede darse a descifrar en su entraña la materia rumorosa de todo lo existente, sin unas raíces. No le vale a éste sintetizar vigorosamente en un acento gráfico la canción de un cosmos o de un tiempo, sino referir este acento personalísimo a lo que en los planos nacionales, podemos llamar «constante esencial». Precisamente, Inmerso



Naturaleza muerta

el plástico en la profunda corriente patética de lo español, es como ha conquistado la densa solemnidad de Zurbarán, la madurez grávida de Velázquez, la esencial vivacidad de Goya. Y precisamente también José Gutiérrez Solana es uno de los primeros pintores modernos del mundo, al mismo tiempo que el primer pintor español de su época, porque, aparte cumplir con su tiempo preocupándose de su humilde dición, estuviere suficientemente contrastada por preocupaciones de tipo puramente plástico, indagó, descifró, evidenció la verdad contenida en su pintura desde el patetismo a que venimos refiriéndonos; inmerso, con raíces, en el gran río de lo patético español.

Los pintores de raza, como José Gutiérrez Solana —y nadie confunda el sentido que damos a esta expresión con debilidades geo-

gráficas o nacionalistas—, nos entregan en su cuadro ese momento en que la verdad descubierta en su síntesis pictórica, se integra en el ámbito esencial de una constante contrastadora, como el patetismo español en este caso. José Gutiérrez Solana, creyendo «manipulación» toda síntesis que potencie los valores esenciales del mundo en una unidad artística sin raíces, consiguió que lo mejor de su obra no fuese un resumen dramático de cualquier circunstancia, sino un organismo dramático engastado en la gloria patética del río tradicional. Precisamente, no nos contentamos a llamar «gran pintor moderno» a José Gutiérrez Solana, estimando que uno de los defectos del arte moderno, en general, ha sido la indiferencia por un clima tónico dentro del que enraizar las conquistas expresivas; la fal-

La plástica en el cinema



«Olimpiada» Film documental de Leni Reinfestahl.

TEORIA DEL DOCUMENTAL

Síntoma y signo de una cuajada expresión cinematográfica es la película documental. Más por lo que contiene de módulo de formas de expresión genuinas que por un trato de relación del hecho vivo o del paisaje pintoresco. El documental nos interesa por su manera de exégesis provista de un tono y un ritmo. Su difícil secreto radica precisamente en lo que tiene de noción o aprendizaje de las formas cinematográficas hulsizas dentro de una medida infranqueable. Glosando su carácter trascendente, se nos antoja que Gracián diría «lo breve, el difícil, dos veces bueno». Porque el tiempo del documental es brevedad de sus límites materiales; pero, sobre todo, difícil captación de lo breve y perecedero: el pastor nómada, el discurrir de unos benedictinos por el claustro de su abadía o el perfil inédito de una nube crepuscular. Algún francés tituló un documental sobre los secretos de la manipulación cinematográfica «La machine à écrire l'histoire», sin pensar que también así descubriría la clave del porqué cinematográfico. «La historia —dice Ortega y Gasset—, cuando es lo que debe ser, es una elaboración de films.» Y, atendiendo a la viva dimensión histórica sobre el punto de vista en las artes, añade: «La verdadera realidad histórica no es el dato, el hecho, la cosa, sino la evolución que con esos materiales fundidos, fluidificados, se construye. La historia moviliza y de lo quieto hace lo raudos; una historia escrita a máquina tiene que ofrecer la insólita perspectiva de lo incommensurable medido, o, si queréis, de lo inverosímil lógico o lo fugitivo eternizado en algo tangible. La película documental, se ha dicho, no puede ser un álbum de fotografías, aunque fuese bueno. Nosotros añadimos que no puede serlo porque la fotografía es éxtasis y el cine transición. El arbutu que se mueve a impulso del viento no justifica el cine, pero da razón a ese sistema de coordinación de las formas inquietas que es el cine en cuanto documento. El buen documental crea la escuela del buen decir cinematográfico. De ahí la escasez de buenas obras de este género. En la película de largo metraje se disimula la carencia de una estética plástica por la sucesión de incidentes que nos entretendrían igualmente leídos en un libro. En ella suele perseguir el espectador vulgar lo infimo literario, la peripetia y el choque dramático, y apenas advierte lo mal que se lo cuenta a sus ojos. La emoción cinematográfica, sin embargo, la sugiere el equivalente de lo que en pintura llamamos composición y en el documental se define ampliamente como indispensable razón de su existencia. La falsificación corriente entiende esto interponiendo, por ejemplo, una rama de árbol ante el paisaje y descomponiendo un ángulo de visión; pero el truco viejo no distraerá jamás la sensibilidad fuera del que lo concibe. Esta falsa teoría del primer término y del encuadre dislocado tuvo su razón de ser en la prehistoria del celuloide, cuando conocíamos los castillos franceses de la mano de «Gautier» o «Patié Frères», o cuando la cámara aprendió a moverse sobre sus dos ejes: pero no hoy, cuando hemos visto un «Miguel Ángel alemán», redivivo en su obra y en su tiempo por una maravillosa técnica de la sugestión documental. Próxima la madurez del color cinematográfico, hemos de prever —pasado el período de perfección cromática— la desorientación de los que no pensaron jamás que el cine puede aprenderse también en la pintura. A éstos les recomendamos —aun en esta época de ensayos— los últimos documentales ingleses exhibidos en nuestros primeros salones y, sobre todo, unas cuantas vistas al Museo del Prado. Porque ya va siendo hora, para bien y solera del cine, que antes de la práctica del «plateau» se acuda a todas las fuentes donde se aprende la teoría del documental.

LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

ta de esa lágrima —patética en la plástica española, lírica y decorativa en la italiana, briosa o musical en la flamenca, etc.—, que potencia, que glorifica, que agiganta y enraiza en lo tradicional las conquistas personales. Y que en la plástica singular del hombre, cuya ausencia de la vida artística española se notará como la de Miguel de Unamuno en la literatura, prestigiaba, refería, enraizaba sus virtudes expresivas en el río normal y gigantesco de la tradicional pintura española.

En Solana lo importante no es su visión de la vida, sino ese esencial contraste entre su visión y su situación en lo patético más auténtico. Los hallazgos de Solana, de no estar como están en sus mejores obras, contrastados, tejidos con la patética densidad de su soledad de artista, no lucirían con española, tremenda,

profundísima gravedad. Una de las cosas que España enseñó al mundo en su pintura maestra es que la criatura plástica vuela más cuantas que más raíces tiene. Y el valor extraordinario de la pintura de nuestro malogrado madrileño es que la penetración, la hondura, el dramatismo de su mundo expresivo, no flota, no se reclina como en tantos magníficos resultados contemporáneos, sino que se afirma gravidamente en el mundo independiente del pintor.

Mundo, fijémonos bien, para señalar que Gutiérrez Solana es hermano por derecho propio de los más grandes pintores españoles, excluido de muchísima producción contemporánea. Mundo —algo más que intimismo, que ternura lírica, que acento personal en suma— dentro de cuyo patetismo se inscribe como la

El Rincón de la Poesía



CARTEL DE LAS ARTES no ignora que los mejores espectadores de la plástica son los poetas. En consecuencia, se cree obligado, ya que los poetas viven, se desarrollan o pululan en el olvido, a atenderlos, y a brindar sus creaciones inmediatas a los plásticos en general. Nada mejor para ello que inaugurar una pequeña Sección en la que enumerar la aparición de aquellos libros que merezcan la pena. Arrinconadamente. En ese rincón del que la poesía no debe salir para bien de su virtud.

LA BIENNACIDA VOZ DE JOSÉ M.^A VALVERDE

Si el acento nos parece la mejor virtud de una prosa naciente, nada nos interesa más, tratándose de poesía, que la claridad efusiva de la voz que aparece. Cuando un hombre escribe en prosa, lo que unge el discurso es la tónica espiritual que la anima, cuando alguien, como el joven poeta José María Valverde, salta al ruedo minoritario de la poesía, pocas cosas nos interesan más que su biennacida voz. Estamos acostumbrados a resultados poéticos buidos, conclusos, herméticos, sin naturales resquicios por los que observar en qué medida la voz del poeta sirve de puente entre la estrofa y la raíz humana que la determina. Nos encontramos ante el primer libro de un poeta, «Hombre de Dios», en el que se recogen salmos, elegías y oraciones, prologadas por Dámaso Alonso, para probarnos que la dramática, densa, acongojada canción de este hombre que se incorpora al dramático ejercicio poético posee, entre otras cosas, la vibración recóndita de su necesidad manantial.

José María Valverde ha conseguido con su primer libro, no sólo un volumen en el que se insinúa una de las posibilidades más claras de nuestra joven lírica, sino un conjunto poético, donde todo resulta por acongojada determinación de un poeta que siente la angustia, como dolor, como tensión, y nunca para pasar el rato. José María Valverde canta, para liberar en su canto esa esencia que sólo se entrega cuando al menos se intenta cuajar la inquietud y el desvelo, en honda plenitud. Preferimos entre sus trabajos aquellos más ceñidos, más concretos, donde se ha sentido la autenticidad de los momentos, y la urgencia de que éstos momentos se vertebren, resultasen formados en el tejido lírico, en vez de insinuados, vagorosos, aunque auténticos. Entre otras cosas, porque a la recia manera, de una gravedad húmeda, muy distintiva de José María Valverde, no le va el ensañamiento lírico en que actualmente tanto insisten los que en vez de conquistar prefirieron —o no pueden otra cosa— insinuar.

«Hombre de Dios» trae al concierto lírico de las voces españolas una voz clara, robusta, fresca. José María Valverde, que ha de cuidar no incluir dentro del tópicos los problemas que en su libro le contrastan —cosa más fácil de lo que parece en poesía—, es nuestro poeta más joven y uno de los más auténticos que nacen por ahí. Complace señalar un nacimiento lírico y enmarcarlo bajo los mejores augurios. En estos tiempos, donde lo más que se puede hacer es caracolear alrededor de los resultados líricos que se nos presentan, puesto que los resultados no piden un «sí» o un «no» críticos necesarios, sino una tibia, vaga e imprecisa aceptación. (Parecida a su condición lírica poco natural.)



Las lavanderas

vida del hombre y las cosas en la armonía cósmica, las conquistas de nuestro pintor. Parecerá que José Gutiérrez Solana tenía bastante para ser en la historia de la pintura con los grados alcanzados por su expresivismo. Nosotros creemos, sin embargo —considerando hasta donde vale dicho expresivismo en momentos que tantos lo negaron—, que lo que instala a este artista en la línea normal, profunda de la pintura española, son sus raíces indudables en el patetismo que define y singulariza a nuestra plástica desde su origen a nuestros románticos. Y ese mundo independiente y total, capaz de lucir en su entraña un expresivismo vigoroso pero humilde, que en vez de contentarse como en los realistas con su pobre y mentrosa condición de espejo, siente y luce su propia dimensión.

ENRIQUE AZCOAGA



El profesor de anatomía



Procesión

NOTA DE LA REDACCION

Rogamos a nuestros suscriptores de Madrid y provincias que se ausenten, nos remitan sus nuevas direcciones al objeto de que sigan recibiendo con regularidad los números de

CARTEL DE LAS ARTES

LOS GRABADOS DE CARLOS GONZALEZ



Apunta George Pillemert en su folleto-estudio sobre la obra plástica de don Pedro Figari: «Todo un continente, la América latina, se despierta a la vida del arte»; señala el crítico francés el auspicioso hecho del nacimiento de una conciencia autóctona, en los países americanos, encabezada por el abogado-pintor en la cuenca del Plata, necesitada de decir «su» lenguaje, que la influencia de las corrientes europeas había bastardeado.

Hasta la aparición de Figari en el concierto americano, la plástica uruguaya había producido obras de un contenido realista artificioso, desligada del patrimonio cultural que heredara de las arcaicas civilizaciones indígenas —consistentes, en este renglón, en incipientes valoraciones de elementos de alfarería— e influenciada visiblemente por las tendencias en boga en el viejo continente. Los artistas de mediados del siglo pasado, y los del comienzo del presente siglo, Blanes, Verazzini, Héquet, Blanes Viale, Beretta, etc., conformaron sus obras en un relativo realismo local, por cuanto las saturaban de una sensibilidad ajena al medio de producción, descartando el brillo técnico de que estaban provistas.

Es recién con la consagración del autor de «Candonbe» que el pueblo uruguayo alcanza a vislumbrar, para su patrimonio artístico y cultural, la posibilidad de incrementar una conciencia nacional que fijara en la tela o el mármol los menudos hechos cotidianos que le dan calor y vida, encauzando la expresión anímica de sus intérpretes en el lógico terreno de la realidad que los circunda, crea y vivifica.

Claro que los pseudos artistas —consecuentes fabricantes de paisajes al estilo de viejas academias— se encargarían de denostar contra aquel «pintor de negros y gauchos melencolios». Figari señalaba las posibilidades creadoras de un pueblo que, en el concierto fraternal de otros pueblos, buscaba decir su propia vida, su verdad, por la expresión de un espíritu propio.

Signado bajo este rumbo espiritual, de lente pero infatigable poder creativo, generaciones de hombres buscaron marchar por la huella que tan certeramente había fijado el abogado-pintor. Rondando el rancho de los seres duros como quebracho que da la vuelta a la pampa sobre castigado lomo del petiso criollo, el artista rioplatense buscó impregnar con acento autóctono su labor diaria. Para realizar esta misión en forma satisfactoria no sólo es imprescindible dominar la paleta y la ardiente magia de los colores; es necesario comprender el alma, silenciosa pero grávida de humanidad, del poblador de la pampa agreste. Es imprescindible saber del duro cojín que amaleta su cuerpo cansado; es lógico hundirse en las costumbres del ceñudo roturador de tierras vírgenes.

He ahí el porqué del fracaso de tantos artistas que intentaron revelar este problema —de apariencia exclusivamente plástica— envueltos en un sentido superficial de lo autóctono.

Nos corresponde señalar la producción actual de un macizo grabador oriental. Carlos González, fiel a esta vocación de frecuentar su tierra y empeñado en volcar en la plancha el tumultuoso y dolorido proceso de la vida campesina, tamizada en un lento y ajustado ensamble con sus entrañas.

Cultor del difícil arte de incidir en la madera, dulce al mandato del hombre, no se allegó al tema folklórico embanderado en un pseudo criollismo de fácil realización, sino que, por el contrario, gestó sus planchas tras el macerado contacto de su sensibilidad con el hondo silencio de los campos de Artigas. Roto el implacable mito de la tierra desenmarañada por la mano del rudo criollo —en un ansia inquebrantable de revelar la verdad—, González fué dibujando sencillamente en la madera aquel rostro tantas veces visto de la china del pueblo; junto a ella justificó la presencia del «botija», endeble elemento perdido en aquel cosmos pampeano con vitalidad de estrella.

El «ta bien» dejado escapar por el viejo oriental de andrajosas alpargatas señaló el primer éxito recogido por el grabador uruguayo, aplauso tanto más meritorio por cuanto venía a justificar la necesidad de un arte popular, de todos comprensibles. Educación estética, sí, pero no exenta de contenido humano. En la exacta amalgama de estas dos premisas fundamentales debemos hallar la justificación del mérito de los grabados de Carlos González.

Conocer su obra es enfrentarse al dolor y la alegría de nuestro hombre de campo, el criollo, envuelto en la trashumante rebeldía que hiciera decir al poeta Serafín J. García:

*Porque aunque no tengo ni en qué cáirme muerto
soy más rico que esos que agrandan sus campos
pagando en sancochos de tumba reseca
al pobre piñón, que echa los bojes cinchando.*

El pobre peón que, en amable rueda de fogón, exhibe su rudimentaria sapiencia ante sus azorados compañeros; en tanto el mate rueda de mano en mano y montan celosa guardia una pareja de perros, el humilde peón aguarda la hora de la «reunión» del domingo para disponer sus «vintenes» en la plocura de escasa ganancia tras las patas de algún matungo participante de la carrera cuadrera donde siempre se impondrá el caballo del «comesario».

Siguiendo en su trayectoria diaria al poblador de tierra adentro, González ha logrado captar magníficas estampas de un sabor regional auténtico en los cuales ha dejado primar —con escueta pero exacta visión— el perfil de nuestro criollismo.

En el grabado «Doma» puede apreciarse debidamente esta verdad; mientras dos hombres intentan enderezar la torva paleta del «cimarrón» sus compañeros contemplan la escena. Uno de ellos, el más listo, despojase su contenido a una botella mientras que un negro, facón al cinto, mira las bestias ariscas. Dos teru-teru de estampa desafiante ambientan debidamente este grabado, de fuerte realización y justa penetración psicológica.

González ha querido decirnos con sus grabados el espíritu que anima a nuestro campo y su elementos poblador saliendo airoso de su tarea. Aquella leve ironía que galopa entre los blancos y negros de sus dibujos ha sido desplazada en las últimas producciones por un sentido realista que da a su obra —junto a su valor estético— un contenido de actualidad. Hojeando estos dibujos vemos abrirse ante nuestros ojos la inconmensurable soledad de estas tierras, arrugados sus caminos por el andar cansino del hombre, eterno buscador de esperanzas nuevas.

Colocado en la huella figariana —que descubre las posibilidades de un arte autóctono—, Carlos González ha logrado brindarnos una producción leal a nuestra sensibilidad.

OSCAR F. HAEDO

LA EXPLICACION DE LA OBRA DE ARTE

Por HEINRICH WOLFLIN

(Continuación)

que sea, de los hechos y de sus conexiones tanto simultáneas como sucesivas no es una explicación en el más profundo sentido, no es una respuesta a la cuestión ¿por qué es esto así?

La respuesta, que está a la mano de cualquiera, reza así: «Arte es expresión, historia del arte es historia de las almas. Estudia a los hombres y entenderás sus obras, estudia los tiempos y tendrás los estilos.» Pero no se olvide que ya la materia, ya la técnica, imponen sus obligatoriedades. Una tierra en que abundan las canteras construirá de diferente manera que aquella llena de bosques y de arcillas aptas a la fabricación de ladrillos. Una técnica muy perfeccionada de las armaduras de hierro producirá formas que antes no habían podido tener realidad. Pero no se han de valorar estos factores en más de su secundaria importancia. Incluso se sabe también que el artista no produce como el pájaro canta, sino que depende más o menos de sus parroquianos, y que quien le hace encargos —sea la Iglesia o sea quien sea— quiere siempre hacer valer sus exigencias. Sin duda que la Historia del Arte está entrelazada con la historia de la Economía y en general de la sociedad, hasta con las formas de gobierno... Pero esto no interrumpe su carácter de espejo de la época. Y aun se puede añadir con tranquilidad que no siempre y en todo lugar y en la misma cantidad ha comprendido en sí el arte la forma ideal de una cultura y su ideología, si bien las épocas creadoras de la Historia del Arte están llenas de tales formas culturales e ideológicas. Una verificación de que el arte gótico o el Renacimiento italiano pueden valer como de una determinada comprensión del Mundo y de la Vida no pertenece a este lugar. Todos estamos convencidos de que es así. El arte echa el ancla de mil raíces en el suelo de lo histórico. Todo depende de todo, y la vida en su gran amplitud debe ser puesta a contribución para la explicación de los monumentos artísticos y de sus estilos. Sería, no obstante, una realidad a medias querer entender la historia del arte, según esto, como expresión meramente. Allí donde uno mira encuentra desarrollos, una vida que desde lo íntimo y secreto crece. Los motivos particulares se modifican, como igualmente ocurre con las grandes manifestaciones. Cada estilo tiene su desarrollo y se distinguen diferentes momentos en ellos: la historia del arte de los pueblos se divide en

períodos, que llamamos arcaico, clásico y barroco. Esto quiere significar que el arte no acompaña siempre a la «vida» como un instrumento dócil y en todo momento acompasado. Y esto es bien natural. Nuestra capacidad de intuir y de representar no es algo que siempre tengamos dispuesto y a mano, sin algo vivo que tiene su propio desarrollo. No todo es posible en todo tiempo. Hay un progreso en el arte que marcha por sus pasos contados y si, además, reconocemos en él una regularidad, lo hacemos porque en él podemos prever los pasos, cuyo orden no puede alterarse. En general este orden progresivo va de las especies de representación más sencillas psicológicamente a las más difíciles también psicológicamente. La forma de subordinación es siempre más primitiva que la forma de coordinación. Manifestaciones de lo más profundo suceden a las manifestaciones más superficiales. Con el tiempo se logra, a partir de puntos de vista aislados, más altos grados de puntos de vista complejos y comprensivos; el efecto de la impresión se apoya primero en motivos captables plásticamente y luego en aquellos que son inaprehensibles, etcétera.

Con esto no se quiere decir que se trate aquí de una marcha mecánica que se cumpla en cualquier circunstancia: el espíritu debe soplar libremente para que sea tal espíritu. Ahora bien; en tanto entendemos los grados de las formas como grados de visión, se ilumina inmediatamente su significación espiritual. En cada nueva forma de visión se cristaliza una nueva realidad del mundo. El proceso puede tener lugar lento o rápidamente, puede engendrar muchas variaciones o pocas. Así como la formación es diferente, de igual modo es también diferente la especie y el desenvolvimiento de la representación intuitiva. En última instancia, también aquí nos vemos obligados a reconocer la unidad de la naturaleza humana. Pero lo que dificulta el conocimiento de este desarrollo «específico» de las Formas es que está siempre amalgamado con los contenidos expresivos en el sentido en que antes indicamos, esto es, que con ellos se enlaza inextricablemente, unas veces condicionándolo, otras condicionado por ellas.

Nada puede ser abordado aquí sobre la cuestión de la periodicidad y de la continuidad. Solamente podemos añadir: no es ninguna dificultad, si se quiere uno oponer a tal consideración, decir que los hombres siempre han mirado como han querido. Esto es claro por sí mismo. El problema se pone de otra manera, a saber: si este «querer» de los hombres no está encadenado a una determinada dirección.

Mas si existe una tal «lógica» en el desarrollo óptico, esto no significa en todo caso una desvalorización del individuo. Las posibilidades que están, por así decirlo, en el aire, no crean toda-

via la obra, siempre se precisan las grandes personalidades para que se realice en toda su magnitud.

Con esto venimos a lo último de lo que en un comienzo nos propusimos: a lo artístico propiamente, al juicio cualitativo sobre el arte.

IV

Se sabe que el artista tiene sólo un moderado interés por las investigaciones acerca del lugar histórico de una obra de arte. Se pregunta, en cambio: ¿Qué efecto produce? ¿Está bien visto? ¿Está sentida con fuerza?, etc. Este es el punto de vista estético, el más apropiado para una obra de arte. Pero juicios estéticos son juicios de valor. ¿Dónde encontrar el metro, la regla cualitativa con que medir el arte? En primer lugar la relación artística del hombre con las cosas se prueba y confirma en el sentimiento de lo cualitativo. Por lo menos hay que lograrlo en alguna manifestación particular de lo artístico. Pero es un importante progreso pasar más allá de los juicios de valor que conciernen a un arte particular, de modo que no se hable de cada especie de arte como de la única posible. Al contrario, es preciso confesar que el arte es múltiplemente variado. Conocemos el arte italiano como un arte sensual, perfecto formalmente, pero nos guardamos bien de asignarle aquellos valores que juzgamos propios de un arte que expresa inmediatamente lo anímico, como el arte germánico lo expresa en conjunto. Por otra parte, no se debe negar naturalmente, desde el punto de vista de la sensibilidad nórdica, el arte italiano como vacío e insignificante. Hay un arte naturalista como hay un arte que no se propone expresar la realidad, y ambos tienen razón. Las miniaturas medievales no pueden valorarse según la verdad o falsedad de las proporciones de las figuras, ni de la posibilidad o imposibilidad de la perspectiva. Son de antemano *a-perspectivas* y las ideas de la imitación del natural y de producción de una espacialidad ilusoria no existen para ellas. El hecho es que se ha ampliado nuestra capacidad de comprensión y que justificamos todas las manifestaciones artísticas desde las culturas primitivas hasta las exóticas. Lo cual es un cierto progreso en un tiempo en que las cosas no se miden con su propia medida, sino con medidas ajenas. Con esto todavía —para los entendidos— no se han indicado todas las diferencias de valor. No es renuncia: al conocimiento estético que nosotros podamos gozar conjuntamente de la «pureza» de Bramante, de las vaporosas su perabundantes exaltaciones de los templos indios, de Fidias y del arte religioso de las iglesias románicas. Creemos, además, en una última unidad. Incluso se ha sublimado de tal modo la idea de valor, de lo valioso, que no ha quedado mucho de la antigua estética oficial europea.

Los "collages" de Max Ernst

Por JUAN EDUARDO CIRLOT

El secreto de las revoluciones en arte consiste, desde el punto de vista psicológico, en que apuntan a objetivos hasta aquel momento despreciados como materia no apta.

Su éxito ha de lograrse por forzar a esas zonas neutras o insensibilizadas a alcanzar el nivel emocional que otros valores han conseguido. Tal sucedió, a principios de nuestro siglo, cuando el surrealismo demostró experimentalmente que en el hombre dormían determinadas capacidades de sentimiento o sensación, las cuales podían ser desveladas mediante operaciones adecuadas.

Es significativo que ello acaciera en la misma época en la que la sugestión y las llamadas ciencias del espíritu obtenían una atención creciente y justificada.



Max Ernst: «El altar de la patria».

Regresando al puro punto de vista estético, podríamos afirmar que el arte se mueve pendularmente de la luz a la sombra, y, en esto, no es más que una consecuencia o síntoma del exacto movimiento que se produce en las culturas. Cuando se llega a la exhaustación de unos valores descubiertos y utilizados, se produce el fenómeno de la inmersión en el «misterio»; es la búsqueda, en lo subconsciente, de nuevos motivos de creación y de vivencia.

Una de las personalidades más importantes en la escuela surrealista es sin duda Max Ernst; diciendo es, en vez de fué, porque, según recientes noticias, este extraordinario centro-europeo prosigue en la actualidad en Norteamérica cultivando su especialidad de dulce terror mágico.

Max Ernst sentía una nostalgia obsesiva por el tipo de emoción infantil, que halla su satisfacción en la audición de cuentos fantásticos y en la contemplación de los grabados en libros que todavía no saben leerse.

Guiado por su intuición, encauzó sus esfuerzos creacionales, simultaneando esta ocupación con la factura de grandes cuadros estéticamente subversivos, a la confección de sus «grabados de cuentos infantiles para personas mayores» y comprendiendo que a hombres que han vivido el amor y el odio, la vida de una guerra, que han sentido desquiciarse el mundo en torno suyo, no era posible conducirlos a la sencilla emoción que quieren producir los cuadros de un Millet; necesitando, mejor dicho, concretar el tipo de esa oscura emoción hecha de terrores, de llegadas misteriosas, de despedidas crueles, de sueños —sobre todo de muchos sueños—, llegó a la fabulosa región donde le esperaban sus «collages» para entregárselo totalmente.

En Francia, en Centroeuropa y en España; en la revista «Nor-este» y otras, se ha cultivado profusamente ese tipo de ilustración, que ha venido a ser la más netamente surrealista; nadie, no obstante, ha llegado a la perfección técnica, a la consecución de las perspectivas, a la riqueza temática, casi inagotable, de Max Ernst. Su «Pájaro de Cien Cabezas» diciendo a una niña palabras llenas de esoterismo, sus crueles y delicadas composiciones, hechas preferentemente con grabados, reúnen todo un mundo de alusiones cuya semiincomprensibilidad las hace adquirir ese «tono» que es lo que las define por esencia y las contraponen al chiste, al simbolismo simple, al intento fracasado.

Naturalmente, todo este linaje de procesos estéticos se hundiría frágilmente si el hombre no sintiera que en torno a sí, más allá o más acá de lo que quiere explicarle la teología, hay un auténtico e insondable abismo que la ciencia no puede llenar. La sensibilidad y la intuición son, en este campo, las únicas que tienen la palabra para ir formando la historia del hombre. Da-



Max Ernst: «Fataga».

mos la razón a quienes, como el profesor Camón Aznar, dicen que al hombre hay que buscarle, más que en la biología o la antropología, en el Sesostris pétreo del oasis egipcio o en los apóstoles reclinados de la Catedral de Chartres. En este sentido adquiere toda su significación el movimiento surrealista. Los extramuros de la literatura al uso hasta Latreumont están invadidos por la niebla; a veces, en Dante, en la poesía de las razas mesopotámica y egipcia, se oyen voces que predicen la posibilidad del continente mágico. En pintura, el Bosco expone ya todo un programa previo de delicias arrasadas por el fuego interior de la pasión imaginativa, y en el siglo XIX, en su segunda mitad, los grabados, las modas se complican sádicamente en un exasperado afloramiento, en cuyo subsuelo es fácil advertir los gérmenes de la inquietud incontenible que ha dado origen y derecho de existencia a los movimientos del arte de nuestro tiempo.

NOTA ETERNA DEL PRESENTE

Por PIERRE REVERDY

(VIENE DE LA PAGINA 1.ª)

primeramente presa de los sentidos, y este amor nos ha llenado el corazón; mas cuando se planteó la cuestión de sacar partido de este amor, fué necesario —no sin enorme esfuerzo y en tanto pudimos— una llamada a la ayuda del espíritu. El es quien organiza la emoción primera, natural; él sólo es quien permite pasar, en buen orden y sin demasiado daño, del plan real del espacio donde circula, el aire puro al plan convencional donde no se respira, donde el espíritu sólo se mueve con agilidad entre las líneas.

El exceso de sensibilidad, la generosa superabundancia de sensaciones y de emociones sofocantes, la necesidad de comunicar a otro para descargarse la sobrada plenitud de alegrías o de sufrimientos que procura una sensibilidad exageradamente perceptiva y receptiva en aquel que esté por ella dotado o afligido, constituye la más legítima y profunda razón de ser del arte; la justificación de la existencia del artista; la necesidad de su afirmación.

Este es el por qué de cuando se pregunta la causa de que una obra nos vele y nos desvele a la vez la presencia tras de ella, de aquel que la ha creado. Porque quien gana a los demás a quedar altamente humano en el arte, no lo olvidemos, es el artista.

La naturaleza no tiene que ver sino muy de lejos, con lo que va a suceder. El precipitado que resulta de la reacción no tiene sino relaciones secretas con el estado de los cuerpos antes del choque. Todo el interés está, precisamente, en la revelación.

De ahí la emoción radiante que provoca una cosa nueva, propuesta a las sensibilidades que le son absolutamente extrañas, y, de primera intención y por definición, las fatalmente hostiles. Una obra de arte, siendo, si ella es vigorosa, la más alta afirmación de una personalidad definida, es normal que contrarie a las otras personalidades, en virtud del hecho de que cada egoísmo tiende a preservarse del dominio de un egoísmo superior.

La busca de lo nuevo no es una simple cuestión de voluntad. La voluntad no hace sino servir al instinto de conservación. Existe el mandato de la fatalidad. No se pueden empezar de nuevo las obras maestras. Tienen el don de esterilizar todo lo que les rodea. Y del mismo modo, la expansión de una fuerte personalidad. Todos aquellos que se aventuran en su zona, están perdidos, son absorbidos. No viven sino algunos instantes más cómodamente para ser en seguida anulados en absoluto. Cada personalidad a quien la necesidad de expresarse ahoga, debe buscar un aire suyo, un campo libre para respirar.

Sea quiere fuere, si la emoción le arrastra, no es resultado de la contemplación de la naturaleza, sino de un objeto formado por el hombre. Aquí el autor se adelanta. No es a la belleza pura ni a la belleza natural a quienes pretende hacer admirar, sino a él mismo, a su belleza interior, a su pureza espiritual, a la potencia de sus más nobles facultades. De la naturaleza pasamos a la obra por intermedio del autor, de quien esta obra se convierte en una parte, una faceta, un reflejo, el prolongamiento y la cima en su conjunto; desde entonces, mirando al público la parte esencial. Aquí es donde él ha puesto lo mejor de sí mismo, cargando esta obra de todos sus dones, de todas sus posibilidades, a fin de que ella vaya, en nombre suyo, hasta el fin más alto, que no es otro sino provocar la emoción estética por la que él, el autor, intenta satisfacer su imperiosa necesidad de dominio.

Esta emoción, específicamente estética, muy pocos hombres entre aquellos que parecen ocuparse ante todo del arte y no quieren considerar en el tiempo nada superior al arte, también digno de cautivar nuestras energías; muy pocos, digo yo, parecen haberla sentido o haber siquiera sospechado su existencia. Ello es raro en verdad; distribuido parcamente, es preciso tener, para esperarla, un organismo capaz de ayunar demasiado, para arriesgar a su tiempo y cuando ella pase y poder contentar de pleno su apetito.

Emoción más amplia que todo este estremecimiento degradado con el que se satisfarían a buena cuenta aquellos que no pidieron al arte sino un resarcimiento rápido de nuestra íntima aptitud para gozar de los dones inagotables, si bien que demasiado accesibles de lo real, y que no sabría pasar a nuestros ojos por otra cosa que por un insípido y negligente compromiso.

De la obra a nosotros, el desbordamiento no debe tener lugar sino para lo más alto. Un arte tierno y fácil toca muy de prisa al común. Un arte duro, que disimula una auténtica sensibilidad artística, no entrega su secreto sino mucho más tarde. Y vive.

Las obras viven a través de todas las épocas que encuentran alguna cosa que extraer de ellas. No es preciso que den todo de un solo golpe bajo pena de vaciarse, de agotar todas sus reservas de vida.

Todas las obras de las grandes épocas son estáticas, sencillas, misteriosas, con un resplandor profundo, incalculable, aun cuando su aspecto exterior aparezca como extremadamente limitado.

La estática es el equilibrio de las fuerzas; la potencialidad de emoción que se separa de este equilibrio de valores es la dinámica de todo arte. Se oponen los dos términos en cuanto el arte más dinámico es aquel donde las leyes de la estática son respetadas y utilizadas en el mejor sentido estético.

La ley oprime y el arte no está hecho sino de leyes. No hay, pues, más que dos actitudes posibles: o soportar estas leyes o liberarse volviendo deliberadamente la espalda al arte. Es un medio de alcanzar el blanco apuntado por el reverso.

Una obra está encerrada en ella misma; es preciso considerarla en los límites que el arte la ha guardado, sin ligarla a nada, como un prisionero a quien su suerte aísla de los demás

y que se mantiene inmóvil, más enigmático que entre los hombres, impotente, conmovedor y más digno a causa de sus ligaduras.

¡Qué emocionante secreto reside en una obra estática cuya fuerza, firmemente contenida, brilla en sus propios límites!

Un arte verdadero, es decir, que se da para lo que es, sin trampa, floreciendo no en falsas apariencias sino en las obras que no son ni más ni menos que el resultado de las investigaciones de los sentidos y del espíritu en el dominio sensible y de las apariencias, la organización en el espacio de los elementos conquistados y lo menos arbitrariamente escogidos en el curso de las investigaciones, sobre otro plano, aquel donde el arte pretende ser otra cosa y más que un simple espejo deformando la vida.

Para poder liberarse de la convención, reconocer primero que se opera en el dominio mismo de la convención.

La novedad en estar está en el aspecto de las obras. En la base y en el fondo hay siempre la sumisión a leyes. Es en la superficie donde el buzo viene a veces a respirar.

La libertad que la sensualidad reclama es oscura, imprecisa, en tanto que imperiosa la necesidad que siempre hace sentir, porque ella parece ser ilimitada; en el fondo, de muchas más pequeña envergadura que aquella exigida por el espíritu, reconoce pronto sus límites en el agotamiento de las fuerzas materiales que la hacen reivindicar.

Es, tras un período de excesiva severidad, de excesiva sobriedad, de elevación y depuración, cuando el arte aspira a prolongar sus límites, a romper los diques, a liberarse.

La libertad de ejecución es reveladora del temperamento. Ella puede traicionar al autor, pero es también de ella de quien depende todo el fondo, cuando no hay demasiado fondo.

En la Naturaleza nada es puro; el espíritu sólo aspira a esta pureza al mismo tiempo que la rechaza como si temiese al no encontrarla nunca morir por ella. El está a su cuidado como el hombre en sus presas con la imposibilidad de levantarse el mismo.

Si nada es puro, se deduce que todo es natural en la naturaleza y las obras más arbitrarias del espíritu son tan naturales como las hojas del árbol. Una obra es también necesaria en relación con aquel que la ha creado como la hoja en su árbol y en el sentido que no podía ser sino tal y como es.

En los veinticinco últimos años, todos los esfuerzos en arte han tendido a jerarquizar los valores, el avasallamiento por el espíritu y, por él restablecida en su justo valor, la glorificación y la sumisión en honor de la materia.

Es necesario hacer comprender y probar que no es la naturaleza del sujeto quien puede dar un arte espiritual o material, sino la naturaleza de los medios y los principios de estética a los que estos medios sirven.

Había una especie de hipnotismo del sujeto que era necesario romper, despojarle de toda literatura.

Oponer al sentimental moviente el brillo conmovedor del sol, duro, claro y seco, en el aire salubre de los acantilados.

Es necesario despojar al objeto de su valor sentimental, de su cubierta sentimental, para conferirle todo su valor material y plástico. No dejar a la evocación sino un valor de control; es la mano sobre la barandilla en lugar de una especie de vaga embriaguez del alma que zozobra, que se tropieza con todos los pequeños recuerdos de repente acogidos en el corredor oscuro de nuestro pasado particular.

En la cima se alcanza la nobleza de estas obras magistrales, de una impresionante sencillez, cuyo misterio de arte que ellas revelan nos emociona sin ninguna llamada equívoca a nuestra sentimentalidad.

La emoción estética que fulge allá, en el juego entre el espíritu y los sentidos, es un conocimiento del ser en sus facultades superiores, donde el corazón no tiene necesidad alguna de ser empeñado. Es una emoción más alta y sin embargo más desinteresada y perfectamente completa.

Las obras que atraviesan el tiempo con la menor degradación son aquellas donde la concepción domina a la imitación. Todas las artes extremo-orientales son conceptualistas. Esto les permite soportar esta monstruosa materialidad a la que ellas conceden tan importante grandeza.

A todo período de pureza en el que las obras guardan demasiado celosamente su secreto, sucede una llamada de aire, de libertad. No se soporta demasiado tiempo esta atmósfera donde el espíritu no se ha ocupado sino de sí mismo, glorificado y transcendido, transmutando todo lo que tocaba, no gozando apenas sino con la consciencia y el puesto en obra de sus propias posibilidades. Llega un momento donde, como sobre las cimas demasiado altas, se ahoga en un arte demasiado puro, un arte rarificado. Se quisiera operar menos encerrado.

Un arte no se mantiene nunca mucho tiempo en el apogeo. Cuando conquista la altura donde alcanza su mayor grado de pureza debe, para continuar viviendo, descender. Siempre existen artistas para ayudarle en su ascensión y en su decadencia.

Hay una zona —entre el punto culminante que es el hueso duro y aquel donde comienza la verdadera decadencia—, que es, posiblemente, el más preñado y el más emocionante momento del arte. El minuto de ternura única en una naturaleza de la que no he conocido nunca sino la imposibilidad. Mas bajo es la bajeza de la sensibilidad o el hundimiento de la sensualidad.

No se sabría decir si son los artistas lo que se remontan o decaen, o es el arte mismo quien les forma en el período donde se encuentran y les arrastra en el ascenso o en la caída. Más parece como si el arte no descendiese, sino que se acercara a la tierra para lograr mayor sustancia y remontase todavía, más alto, hacia el sol.

(Traducción de FEDERICO MUELAS.)

Brújula

Rifa de medallas

En el sorteo de medallas verificado silenciosamente, como es costumbre, en el seno de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1945, han sido agraciados por la suerte, en los diferentes apartados, los artistas que se citan:

Grabado.—Medalla de primera clase a don Rafael Pellicer; de segunda, a don José Luis Sánchez Toda, y de tercera, a doña Encarnación Rubio y a don Miguel Velasco Aguirre.

Arquitectura.—Medalla de segunda clase a don Pablo Cantó y don Ramón Aníbal Álvarez, por su proyecto de iglesia parroquial de Miranda de Ebro, y de tercera, a don Juan Talavera Heredia, por su proyecto de residencia del Colegio Mayor de Santa María del Buen Aire; se declara desierta la medalla de primera clase y una de tercera.

Pintura.—Medallas de primera clase a don Agustín Segura Iglesias, don Mariano Sancho San José y don Luis Mosquera Gómez; de segunda clase, a don Juan Miguel Sánchez, don José Puigdemolas, don José Morell, don Antonio García Morales, don Eduardo Chicharro y don Rafael Martínez Díaz; de tercera clase, a don Ricardo Arenys, don Antonio Martínez Andrés, don Manuel Moreno Gimeno, don Mariano Moré, don Ramón Rivas Rius, don Aurelio Blanco Castro, don Mariano Izquierdo, don Andrés Fernández Cuervo, doña Adela Bazo Cunchillos, don Ceferino Olivé, don Rafael Vázquez Agerholm y don Enrique Segura Iglesias.

Escultura.—Medallas de segunda clase a don Francisco Marco Díaz, y de tercera clase, a don Antonio Martínez Penella, don Alfredo Felices, don Salvador Octavio Vicent y doña Carmen Jiménez Serrano; se declararon desiertas las dos primeras medallas y dos de segunda clase.

TRANSFERENCIA Y AMPLIACION DE MEDALLAS

Se aplica a la sección de Pintura las dos medallas de primera clase que se conceden en la Escultura a favor de don Gregorio Toledo y don Rafael Pellicer, y a la sección de Grabado, la medalla de tercera clase no adjudicada en la de Arquitectura y que se concede a don Manuel Aristizábal.

redactados por don Francisco Javier Sánchez Cantón.

Iglesia parroquial de Santiago, en Guadalajara; parroquia de San Climente, en Coll de Nargó (Lérida); iglesias de los Templarios, de San Mamed y de San Julián de Astureses (Salamanca), y calles anejas a la catedral de Salamanca, redactados por don Mnuel Gómez Moreno.

Iglesia de Santa Agueda, en Burgos, y Hospital de la Concepción, de la misma ciudad, redactados por don Marceliano Santa María.

Iglesia matriz de Santa María, en San Sebastián, por don Elías Salaverría.

Jardines del Monasterio de Piedra, por don Fernando Labrada.

Plaza monumental de Alcaraz (Albacete) y ermita de la Virgen del Puerto, de Madrid, por don Elías Tormo.

Iglesia de Murillo del Gállego (Zaragoza) e iglesia parroquial de Santa María la Blanca, de Berbegal (Huesca), por don Blas Taracena.

También ha declarado monumento nacional dicha Academia la ermita de la Virgen del Puerto, de Madrid.

...

El día 3 de julio fué inaugurado en el Salón Cano la exposición de un busto retrato del pintor don Rafael Hidalgo de Caviedes, obra del escultor Jacinto Higuera.

Este busto es parte del monumento que dedicará a dicho pintor, Quesada, su pueblo natal.

...

La Academia Breve de Crítica de Arte ha rendido un homenaje a la memoria de la duquesa de Dato el día 4 de junio. En el acto

leyeron diversos trabajos Margarita de Pedrosa, Luis Escobar y Edgar Neville, cerrando el acto la intervención del académico don Eugenio d'Ors.

FRANCIA

Georges Sales, director de los Museos de Francia, ha expuesto en una conferencia de prensa la situación de las obras de arte francesas después de los años de guerra y de ocupación. Los Museos Nacionales evacuados en 1939, en diez grandes depósitos, entre los que destacan los de Chambord y Montal para las pinturas del Louvre, estuvieron constituidos la mayor parte por castillos aislados en una lucha constante contra la atención enemiga, sobre todo contra las tentativas de las altas personalidades «nazis» como Goering. Por ejemplo, «Diana en el baño» fué salvada en extremo. Gracias al coraje y a la diligencia de monsieur Jonart, director de los Museos bajo la ocupación, todas las obras fueron salvaguardadas. La liberación atrajo de nuevo el peligro, a causa de los combates y de la retirada alemana. Los naturales incidentes obligarán a una selección inmediata y a una restauración. De cinco mil obras del Louvre, ciento treinta serán devueltas este verano. Setenta lo han sido ya. El Ministerio de la Guerra ha puesto a disposición de los encargados de la recuperación camiones, con el fin de que todo esté arreglado el invierno próximo. Alguna sala se abrirá inmediatamente. Las inmediatas se irán abriendo a lo largo del verano. Muchas obras serán agrupadas según las afinidades plásticas, más que según un orden cronológico. Serán abiertas igualmente las salas de los antiguos, una parte de las egipcias y orientales, y las adquisiciones recientes, por ejemplo, el donativo del mejicano Carlos de Bestagui de 1943.

ATENEA MUEBLES Y DECORACION GALERIA DE ARTE

Reina, 31. - Teléfono 15566. - MADRID
Talleres: San Sebastián, AYALA, S. A.-Paseo Heriz

Noticiario

En el Círculo de Bellas Artes se ha celebrado últimamente una gran exposición de fotografía, cuyo motivo central era Gijón y la naturaleza asturiana.

A. Leal ha celebrado en los nuevos salones «Publitca» un certamen de dibujos.

El 27 de junio se han inaugurado en el correspondiente Museo la inauguración de un conjunto de nuevas salas dedicadas a la obra del pintor Joaquín Sorolla.

En recuerdo del malogrado escultor Emilio Aladrén recoge y expone el Museo Nacional de Arte Moderno un representativo conjunto de sus obras.

El Ayuntamiento de Linares, con motivo de las tradicionales fiestas de su feria, organiza una Exposición de Pintura, Fotografía y Artesanía, en la que se otorgarán los siguientes premios:

Sección Pintura: Primero, 5.000 pesetas; segundo, 500. Dibujo-caricatura: Primero, 300; segundo, 150. Sección Fotografía: Primero, 300; segundo, 200; tercero, 100. Sección Artesanía: Primero, 500; segundo, 250.

Además se otorgarán, en relación con cada uno de los grupos anteriormente mencionados, un diploma de primera y otro de segunda, sin perjuicio de los que se expidan, justificativos de los premios que se conceden en metálico.

El Jurado podrá declarar desiertos, si así lo estimara procedente, todos o algunos de los premios anunciados.

Las obras premiadas en metálico correspondientes a Pintura (primer premio), Dibujo-caricatura y Fotografía, quedarán de propiedad del Ayuntamiento.

La Exposición estará abierta durante los días

27, 28, 29, 30 y 31 de agosto y 1 de septiembre. Una vez clausurada la Exposición, se concederá un plazo de quince días para retirar los autores las obras que no hayan obtenido los premios.

El 18 de junio ha tenido lugar en Palma de Mallorca la inauguración de la Exposición de Bellas Artes, instalada en el Palacio de la Lonja, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de España y patrocinada por el correspondiente Ayuntamiento. Entre los artistas que concurren a este certamen figuran: Chicharro, Martínez Vázquez, Pellicer, Agustín y Enrique Segura, Moisés, Vázquez Díaz Toledo, Molina, Bermejo, Rivas, Núñez Losada, Zubiaurre, Salaverría, Ardavin, Martínez Díaz, Dal Ré, marqués de Bellamar, Ana de Tudela, Juan Guillermo, Renau, Chicharro (hijo), Capulino Jáuregui, Azpiroz, Laharrague, María Rius, Nogué, Estalella, Pérez Obis, Benlliure, Vilá, Amaya, Rubio y otros.

En la última sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron tomados importantísimos acuerdos de positiva trascendencia para el Tesoro artístico nacional.

Luego de un sentido homenaje a la memoria del insigne maestro don Joaquín Larregia, presidente de la Sección de Música de la Corporación, decano de los músicos españoles, cuyo fallecimiento ha causado profundo dolor entre los artistas españoles, y en cuyo homenaje tomaron parte, con sentidos discursos, el señor Francés, secretario de la Corporación; el maestro Moreno Torroba y el secretario de la Sección de Música, don José Forn, la Academia aprobó a siguiente serie de importantes dictámenes referentes a la inclusión en el Tesoro artístico nacional y en el Patrimonio de jardines españoles, redactados por los académicos miembros de la Comisión Central de Monumentos, designados para tal efecto. Entre ellos figuraban el templo de San Luis, de Sevilla; monasterio de San Salvador de Lérez (Pontevedra), iglesia de San Salvador, de Sobrado de Tribes (Orense); jardines municipales de Padrón (La Coruña), jardines del Pazo de Oca en Estrada (Pontevedra), todos ellos



Correo de artistas

GOMEZ CANO CONTESTA A EUGENIO D'ORS

Madrid, 7 de julio de 1945.

Señor Director de CARTEL DE LAS ARTES.

Querido amigo: Mucho te agradecería dieras cabida en tu sección «Correo de Artistas» a las letras con que respondo al comentario de Eugenio d'Ors sobre una obra mía en su último libro «Mis salones». Anticipadamente agradecido, te abraza,

ANTONIO GOMEZ CANO

Señor don Eugenio d'Ors.

Muy respetable amigo: Tibio aún del horno literario, está en mis manos su último libro «Mis salones»... Dejo resbalarle cómodamente por su papel suave, lleno de grata prosa, espectador interesado, sin choque alguno hasta donde se me cita y comenta con motivo de mi cuadro en su «Segundo salón», 1944. No es que el juicio crítico me afecte; creo que el análisis de una obra de arte por el investigador, el resultado (criterio ya) y la forma literaria en que se desarrolle, son de las cosas importantes que un artista jamás tendrá en cuenta (y pobre si las tiene), excepto en una época no ya formativa, que la vida lo es siempre, sino en esa otra que podría emparejarse con la universitaria, mero aprendizaje de los elementos físicos, oficio en fin... No, del criterio no se trata aquí; es cuando se me hace sujeto de cuatro preguntas (pase la de «¿qué dimensiones ha de tener lo que yo envíe?», natural ante una petición recién formulada), que, bastarían y sobrarían, para situar al pintor en un ámbito de manifiesta incapacidad creadora; cuando, dando forma y fin a un período literario (que de ser exacto no le faltaría ninguna de las cualidades necesarias para ser perfecto), se alude a una conversación irrecognocible en el libro, cuando este libro, estimado D'Ors, lleva delante el pregón que su nombre supone, me ha sido imposible reprimir la íntima y enérgica protesta, que a grito vivo rechaza por errónea o inexacta, elija usted, aquella parte de su libro a que vengo refiriéndome, no otra (de la crítica) que, ni rechazada, ni aceptada, queda ahí como testimonio de sus opiniones personales.

No extrañe, D'Ors, que siendo para el público lo escrito por usted, yo también le haga partícipe de mi aclaración, sintiendo la diferencia que supondrá mi voz, por muy gritadora que sea, junto a la suya, ducha y reconocida.

Sabe que es su lector que le estima, y amigo,

GOMEZ CANO

Madrid, julio 1945.