

Año I. Número 4

1 de agosto 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

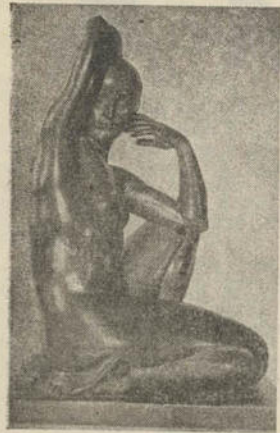
CARTEL

de las artes

EN ESTE NUMERO:

EL MUSEO DE ARTE MODERNO EN BARCELONA. VELÁZQUEZ DESMEDIDO. PINTORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS, por Juan Ramón Jiménez. EL ARTE EN LA NUEVA TURQUÍA, por Derek Patmore. LA ÚLTIMA ENTREVISTA CON PICASSO, por André Warnod. EL GRABADOR POMPEYO AUDIVERT A PROPOSITO, por Luis Figuerola-Ferretti.

Inauguración del Museo de Arte Moderno de Barcelona



Gargallo

En un intervalo de pocos días se inauguraron en Bilbao el Museo en su nuevo edificio y el Museo de Arte Moderno en Barcelona. Este lo ha sido en un antiguo edificio de gran prestancia: en el Palacio de la Ciudadela, antigua armería que Verboom construyó en el año 1716 y que Falqués, a partir de 1889, transformó.

Para su instalación se aprovecharon ahora las crujías de la planta baja y las naves laterales levantadas —en 1915— para albergar un Museo denominado entonces de Arte y Arqueología.

Este solo dato es buena prueba del rápido crecimiento de los Museos barceloneses. Las colecciones que en 1915 tenían cabida en este palacio hoy constituyen el Museo de Arqueología —instalado en un palacio en el Parque de Montjuich: el Museo de Cataluña, que se alberga en el Palacio Nacional—, en donde se presenta el arte medieval, las grandes series de pintura y escultura románicas y góticas, el arte del Renacimiento y del barroco. Este mismo Museo que estamos citando, y aun los fondos de arte industrial, serán instalados en el Palacio de la Virreina, adquirido en fecha reciente por el Ayuntamiento barcelonés.

El 5 de mayo quedaron inauguradas las primeras 15 salas del Museo de Arte Moderno, amén de los pasillos y galerías que las unen. Esta instalación se ha realizado manteniendo —como no podía dejar de ser— la estructura de la armería setecentista, aprovechando los nichos formados por los macizos muros cubiertos por rejas bóvedas, que flanquean las crujías abovedadas inferiores, instalándose en ellos una larga y bella serie de dibujos, mues-

tra de las ricas colecciones del Museo. Aprovecháronse también los dos vestíbulos que construyó Falqués para salas de escultura, y en ellos quedó instalada la mayor parte de las del Museo —ple forzado a que obliga la estructura del edificio—, mientras que las grandes galerías sufrieron esencial transformación gracias a su división en varios com-



Nonell

partimientos, recubiertos de veludillo de color neutro, al igual que las restantes paredes del Museo.

Hoy, en esta su primera versión, pues la Dirección anuncia la constante renovación de lo expuesto, presenta el Museo obras de nuestros pintores, desde los neoclásicos hasta las del barcelonés Nonell; lo posterior a él tiene espacio reservado, aunque las dificultades materiales hayan retrasado su presentación hasta el otoño venidero.

Descuellan entre los artistas barceloneses, de quienes son las más extensas series de este Museo: Fortuny —el primero entre los del pasado siglo—, y luego Martí y Alsina, Mercader, Vicens... Casas, con quien un nuevo siglo y un espíritu distinto se inicia, y tras él, Mir y Meifrén, Raurich y Gimeno. Luego el gran pintor, el malogrado Nonell. Entre los pintores no catalanes, magníficos retratistas,

A L F I N

El gran pintor español José Gutiérrez Solana, que aparece retratado con el arquitecto portugués Mario Gonçalves d'Oliveira en Santander, a quien se ha concedido después de muerto la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes.



Alenza y los Lucas, y los retratos de Vicente López; el grupo de paisajistas madrileños, los Haes, Rico, Sáinz; el grupo que culmina en Beruete y Regoyos. Los Madrazo, Rosales, Suárez Llanos, Benlliure, dan ejemplos también de lo que fue la pintura de retrato. Se presenta también «La grupa valenciana», de Sorolla; dos grandes Zuloaga, entre los cua-

neoclásico Campeny, del que descuellan dos réplicas de su Cleopatra y su Lucrecia, y un buen número de bocetos de su taller; destaca luego el naturalismo de los Vallmitjana, y entre las obras de escultores de fin de siglo, las de Reynés, Blay y Clarasó. Una importante serie de obras de Llimona se halla frente a un conjunto de escultura extranjera, en la que hay que citar a franceses y belgas; principalmente una cabeza de Rodin, dos figuras de Constantin Meunier y una gran escultura de Pedro Braecke.

El segundo vestibulo reúne esculturas de los maestros modernos, entre los cuales, por su número y calidad, destacan Clará, Casanovas, Manolo y Gargallo. Las grandes esculturas del primero centra la sala: un bello conjunto de mármoles del segundo destaca por su delicadeza. Toda la inquietud de Pablo Gargallo halla su representación en una serie que va desde el academicismo de su *Gitanillo* a las composiciones de lámina de hierro recortada. También hallan representación en el Museo los más jóvenes: Pérez Comendador y Rebull; Cañas y Viladomat, entre otros muchos.

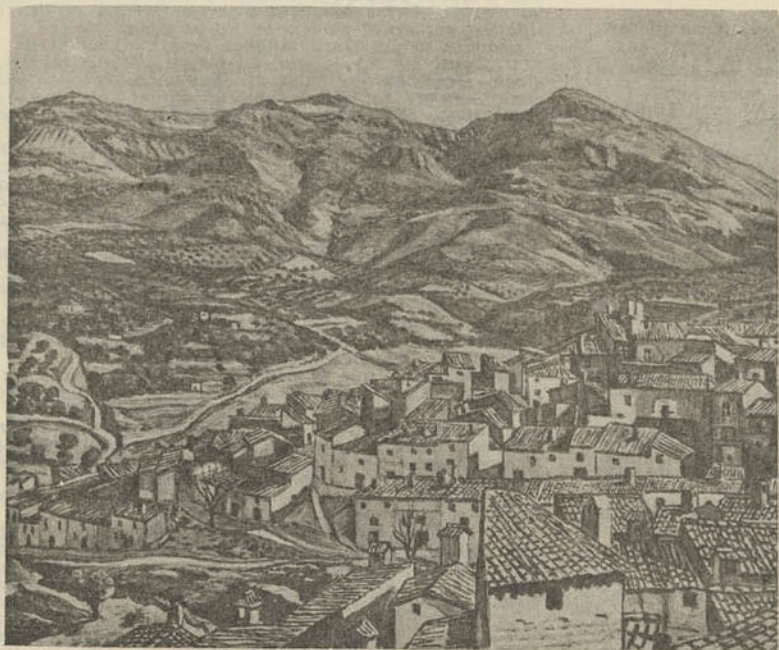
Fuera imposible reseñar, ni aun sucintamente, las extensas series de dibujos presentadas. Las galerías muestran en ejemplo una historia del dibujo español durante ciento cincuenta años. Es imposible dar nombres, ni menos citar obras. Dos salas, albergan temporalmente los retratos de Casas. Homenaje al extraordinario dibujante que fue, y al propio tiempo presentación de una importantísima serie iconográfica en la que se hallan reunidos cuantos a principios de siglo en Barcelona significaban algo, y los artistas y escritores españoles o extranjeros que pasaron por España durante aquellos años.

El Ayuntamiento de Barcelona ha dispensado estos últimos años al Museo generosa ayuda, haciendo posible esta nueva instalación. El doctor Carreras Artau, Teniente Alcalde Ponente de Cultura, lo indica en el prólogo de la «Guía» —puesta en manos del público el mismo día de la inauguración— al hacer sucinta mención de la inteligente política de Museos seguida por el Ayuntamiento barcelonés.

Cuidaron de la instalación de este Museo de Arte Moderno el Comisario Director, Xavier de Salas, y el Conservador Juan Ainaud, asistidos por los restantes técnicos y funcionarios de la Junta de Museos de Barcelona.

Se anuncia un homenaje a Solana en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Se expondrán, entre otras obras pertenecientes al mismo, sus «Coristas», por las que obtuvo Primera Medalla en la Exposición de 1929, y su «Tertulia en la botica», que mereció Medalla de Honor en la Exposición barcelonesa de 1942.

GALERIA DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS



Zabaleta: «Paisaje»



Casas

les, «Mis primas», el «Retablo del amor», de Romero de Torres, y obras de López Mezquita, Sotomayor, Hermoso, etc.

Entre lo extranjero, como parco ejemplo de lo que existe en las colecciones del Museo, se presentan en una sala un paisaje de Sisley, y junto a pinturas inglesas —de Brangwyn, R. Anning Bell, Withers, etc.—, otras de pintores belgas como Claus y Cassiers, de polacos como Mela Mutermilch o húngaros como Laszlo, todas ellas rodeando un bronce de Rodin.

La serie de escultura iniciase con las del

La reciente Exposición de Escenografía de Granada

Es necesario en estos momentos recoger en certámenes colectivos todo lo que distintas agrupaciones, y nuestros plásticos como materia prima en primera instancia, han hecho por la dignificación de la escena española. No sólo se necesita sintetizar caminos y tendencias renovadores, sino divulgar entre quienes no se dan perfecta cuenta del desinterés que semejante renovación supone, una labor digna de toda consideración. Esta labor de síntesis y de divulgación ha sido resumida y estudiada en la Exposición Nacional de Escenografía, que, organizada por *Cuadernos de Teatro*, se ha celebrado en Granada. Desde los primeros decorados del teatro romántico español, hasta la espléndida maqueta del decorado de Emilio Burgos para *Antígona*, toda la historia de la escenografía española ha estado presente durante el mes de junio en las Salas de Exposiciones de la «Casa de los Tiros», de Granada.

En el stand del Instituto del Teatro, de Barcelona, se ha recogido toda la evolución de la escenografía española romántica y novecentista con los bocetos de Moragas, Alarma, Junyent, Vilomasa, Planells, Brunet, Bru, Urgelles, Carreras, Lucini, Castells, Soler y Rovirosa, hasta Mestres Cabanes. En siete maquetas se recogía la evolución de la gran escenografía romántica de drama, ópera y ballet.

El más estricto realismo escénico, aplicado a los efectos superrealistas del cine, aparece reflejado en los bocetos de Alarcón para la versión cinematográfica de *El Clavo*, y en los de Pierre Schild para *El asombro de Damasco*, *Luces de Viena*, *Tierra sedienta* y *Matrimonio secreto*.

La estilización realista, que es la gran solución para las es-

cenificaciones modernas del teatro clásico, estuvo representada por las maquetas de *Antígona*, *Peribáñez* y *Don Gil*; los decorados de Burman para *Fuenteovejuna*; de Burgos, para *La vida es sueño*, *Otelo*, *Escenas de la Pasión* y *Antígona*; y los figurines de Cato Anier para *Don Gil*; de Comba, para *Otelo*, *Maria Estuardo* y *Baile en Capitanía*, y de Caballero, para *Fuenteovejuna*. Dentro de este estilo, la más perfecta caracterización temporal y espiritual es la de Victor Maria Cortezo para *Los endemoniados*, de Dostievsky; quizá aún fuese la mayor estilización lograda por Román Comamala en los decorados de *Fuenteovejuna* y los *Juegos de amor y de azar*, de Marivaux, y en los figurines de Ginette Simond para *La más fuerte*, de Strindberg, y *Santa María del Buen Aire*, de Larreta.

Finalmente, en el stand del Teatro Lope de Vega, de Granada, Torres Labrot daba unas muestras de simbolismo escenográfico con sus bocetos de telones para escenificar un cuento de Bocaccio; *Asia*, de Lenormand; un romance de Federico García Lorca, y la *Leyenda*, de Macías, junto con la estilización realista de sus maquetas para *La amada eterna*, *La estrella de Sevilla*, *La Cenicienta*, *El vergonzoso en Palacio*, *El Alcázar de las Perlas* y *Belén*. Junto con Torres Labrot, el gran elemento de la escenografía granadina es Antonio Moscoso; sus bocetos de figurines y el vestuario por él diseñado para la escenificación de *Maria Estuardo*, es el ejemplo de más elegante estilización, a la vez que de un realismo histórico absoluto.

La Exposición Nacional de Escenografía fué clausurada con una conferencia del Director del Instituto del Teatro, de Barcelona, don Guillermo Díaz Plaza.



El severo crítico de arte distrae sus ocios

CARTA ABIERTA

Madrid, 20 de julio de 1945.

Sr. Director de LA ESTAFETA LITERARIA.

Querido amigo: En el último número de LA ESTAFETA LITERARIA, revista que tan dignamente diriges, refiriéndose a la aparición de nuestro CARTEL, figura una prosa titulada «¡Viva el cartel!», a la que quisiera responder polémicamente.

Como su autor es «S. M.», y a nosotros nos parece excesivo dirigirnos a él, traduciendo en el mejor de los casos por «Su Majestad», y en el más triste, por «Servicio Municipal» simplemente, te agradeceríamos tuvieses la amabilidad de darnos su verdadero nombre, probablemente muy conocido en el mundo de las letras y de las artes.

Anticipadamente agradecido a lo que decidas, te saluda afectuosamente,

ENRIQUE AZCOAGA



Mario Gonçalves d'Oliveira se encuentra en España, como los escultores Martins Correia y Joao Fragoso, en viaje de estudios. La inquietud y el talento de este artista se patentizan en el dibujo que tenemos a bien reproducir. Claro exponente del arte de «Mario» —como él se firma en las tareas que no se refieren a su arquitectura— es la venial arquitectura de este grafismo. Animado por una particular manera de ver el exterior.

CORRESPONDENCIA DE EUGENIO HERMOSO

Hoy es un artista de los llamados «consagrados» quien viene a hablarnos indirectamente de su arte, aunque de una manera muy sabrosa, en estas columnas. Eugenio Hermoso, con motivo de la publicación de un artículo, ha respondido en un diario con la siguiente argumentación. Que nosotros publicamos para gozo de nuestros lectores, porque creemos que merece la pena.

Señor don José Enrique Orlán:

Evidentemente, yo di vida nueva, delirante de entusiasmo, al lugar común, más gastado que dinero de la aguadora; tema viejo antes que Salomón hiciera la frase consabida, y antes de Rebeca incluso.

Se me debe íntegramente «La Juma, la Rifa y sus amigas» desde los ojos de las chicas a las hojas de los árboles, desde las lindes de su paisaje a las castas blancas de sus lejanías, desde el césped de su suelo al cielo crepuscular azul y rosa... Se me debe... pero no se me paga...

Mas ¿qué importa esto a los olvidadizos pintores, sesteadores en los blandos edredones de los lugares comunes? Véase cómo abundan en esta Exposición y cómo se premian esos enon santos y trillados lugares... por los a su vez cultivadores de burguesas confituras.

Cuarenta años, si, señor; cuarenta años hace pinté yo un cuadro que me dió derecho a pensar, sin pecar de pecado de necesidad, en que el Estado español ofrece a los artistas un premio llamado la Medalla de Honor.

Sin embargo, aquella obra fué premiada, por un Jurado compuesto de pintores de generaciones enemigas, con una segunda medalla, con la agravante de que me pusieron detrás de Méndez Branga, dibujante, en la relación de los premiados con segundas. (Véase las de ahora.)

He pintado después muchos cuadros, pasando yo por fases que llamo mi luna lunática —los que voy a poner en fila con su correspondiente explicación escrita por estos dedos—, hasta llegar a este momento, en que ya tengo mi próximo envío a medio pergeñar, a sabiendas de que me escatimarán, como ahora y como siempre...

Yo soy, entre los aspirantes a cierta medalla, quien tiene más derechos históricos; digámoslo así.

Desde luego, vengo a la consecuencia de que más vale un grano de trigo que pueda germinar, diminuto, que una ampliación en cemento armado de ese mismo grano, que es lo que tienen a ser el arte de muchos que por ahí pasan por maestros, forman opinión, «hacen» justicia: grandes figurones...

Para llegar Goya a la cúpula de San Antonio ha de subir por los andamiajes del lugar común, y, a veces, del plagio, aunque, generosos como somos con él, no queremos verle detrás a Lucas Jordán, a Tiépolo y aun a los italianos medievales de las glorias bizantinas, en la misma ermita de la Florida. La cúpula le pertenece. No es poco.

Decimos de un Goya muchas veces: diríamos de este retrato: «Tiene un no sé qué de Goya», de no saber que es, en efecto, Goya. Es que Goya muchas veces es lugar común: uno cualquiera de su tiempo con un no sé qué suyo. Pero Goya pintó luego cosas que son sólo Goya. Por esto es él.

Yo me he debatido toda mi vida entre estos dos extremos: entre lo aprendido y entre lo innato; entre el capital heredado y lo por mí añadido y aportado a la familiar herencia: patas sin horas de libros de caballerías, con gentes que, procedentes de los cuatro puntos cardinales, se dan cita en un soto florido con flores de árboles muertos, sin aromas, y el paisaje luminoso con horas y con minutos, con colores y músicas producidas en los teclados de sus lejanías, con voces y cantares y relinchos de yeguas y olor a paja y a poleo.

A esto último me atengo, «por ahora», en esta mi luna lunática... Jamás me arrepentiré de haber admirado demasiado acaso a los clásicos. Hoy creo, sin embargo, que aunque sea con pérdida, hay que tratar de hacer algo que no deba nada a nadie. Ya se impondrá, si no ahora.

También creo que lo peor que puede ocurrir a un artista es verse sumergido —aunque ello pudiera serle agradable— en un tarro de almidar. Conviene al artista estar un poco en pugna con muchos. Quizá así le saldrá mejor todo lo «acerbo» de su «acerbo». Goya es superior a otros por esto: porque dió todo lo que llevaba dentro; porque cultivó toda su parcela, lo mollar y lo pedregoso, y lo pantanoso acaso.

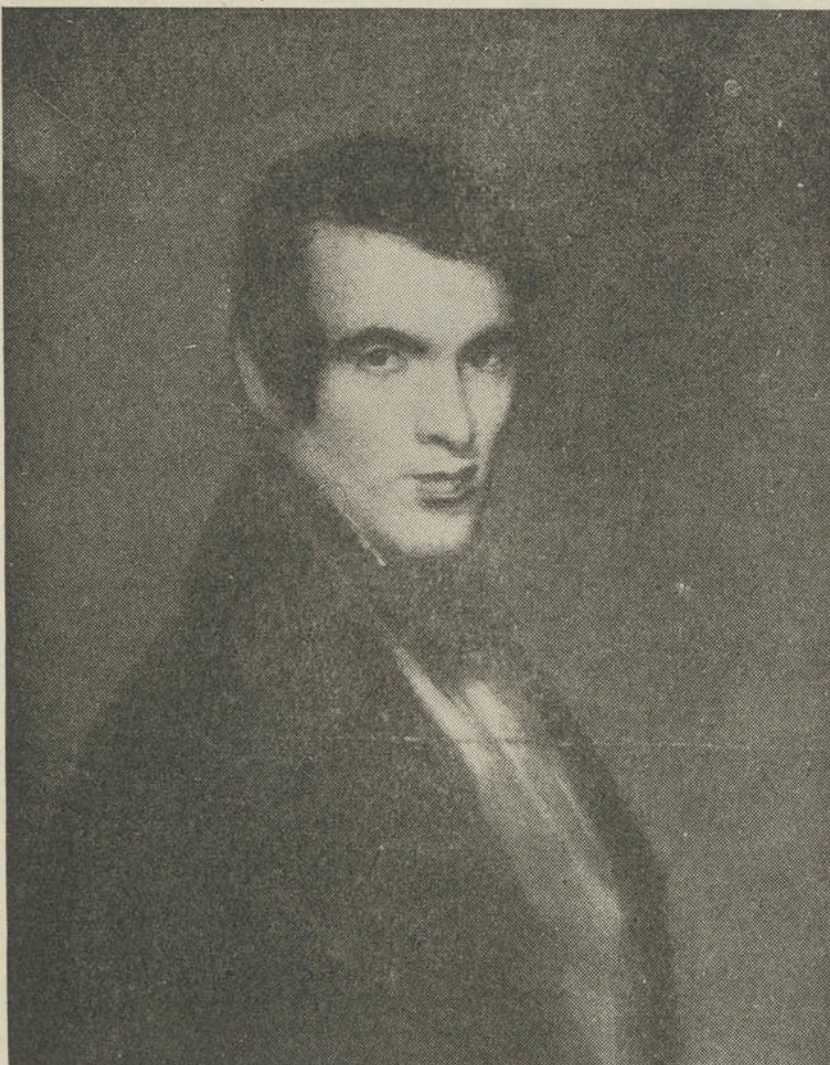
Hacen daño los que dicen: usted debe de hacer sólo esto o esotro; mucho daño. ¿Qué saben?

«Lo suyo es esto; no aquello.» ¿Qué sabemos? Lo nuestro será todo aquello que produzcamos que no sea atribuible a otro. Tienen los días sus mañanas, sus mediodías, sus atardeceres. ¿No viene luego la noche con sus horas distintas, con cielo, cuando sin nubes, visible, variable en su unidad?

La personalidad, para ser completa, debe componerse de distintas fases. Una sólo es poca cosa; por esto mis cambios aparentes sin yo pretenderlo. Ahora, ya viejo, me lo voy explicitando al hacer el balance de mi vida.

Muchas gracias por su artículo, de su seguro servidor, EUGENIO HERMOSO.

Madrid, 5 julio 1945.



Aniversario de una muerte

Con motivo de hacer cien años de la muerte del pintor Leonardo Alenza (1807-1845), es preciso recordar unos límites plásticos, dentro de los cuales podía vivir esa grandeza pictórica, desterrada del mundo por los «realistas» posteriores. En Alenza, y en Vicente López y en Madrazo, entre tantos otros, aún vivía «la manera española» que los falsos plásticos de nuestro tiempo dicen haber heredado sin saber por qué. Dentro de la mejor producción de este madrileño, encontramos esa frondosidad, esa riqueza, esa honda vivacidad que, a pesar de no potenciarse genialmente, proclama a nuestro artista y a los de su época como verdaderos herederos de una manera de pintar. Que bastardeada totalmente por los que hoy suelen llamarse plásticos «consagrados», necesita continuarse por los más jóvenes artistas de esta época, bien purgados, adiestrados y enriquecidos, en ese paréntesis de tentativas que en el mundo ha sido, desde el romanticismo hasta hoy.

VELAZQUEZ, DESMEDIDO

Una de las necesidades urgentes en este momento, no de regreso como prometen los «lázaros», sino de reincorporación a la línea normal de la plástica, es el reedescubrimiento de Velázquez. Después de la ambición, nada va mejor al arte que la armonía. En este momento que una fatiga fructífera, tras infinidad de «ismos», lleva a todos los plásticos a instalarse en actitudes higiénicas, pero serenas, enraizarse en los consejos del sevillano, beneficia en verdad. Ramón G. Pomés, uno de los pintores que con más sinceridad y pasión se han enfrentado con Velázquez, escribió en un momento demasiado próximo a nuestra guerra civil una carta importantísima. Que nosotros reproducimos en esta hora, porque la juzgamos por su enfoque, por su tono, por su sentido, de indudable interés.

«A Fernandez Mazas.

Mi querido amigo: No quiero dejarlo, porque sería como si muy quedamente sonase en mi alma una ofensa. Tu «Elogio y censura», publicado en el núm. 4 de P. A. N., tenía que rozar mi sabida pasión hacia Velázquez.

Te conozco bien y sé muy firmemente que no eres un snob desdénso de Velázquez o Murillo. Pero no a pesar de tu talento, sino precisamente por tu talento, creo extraviada la valoración de mi quieto y tierno pintor. Si, creo que te estaba talento. No pesas y mides con la sensibilidad (que también tienes), sino que pesas y mides con la frente (prodigiosa en tu caso); pero... A Velázquez no se le ve con la cabeza, ni siquiera con los ojos (como creen muchos pintores limitados): se le ve con el alma. Ahí está el barranco. Tu manera, tu modo, el sistema de tu báscula es lo que te impide acertar con Velázquez.

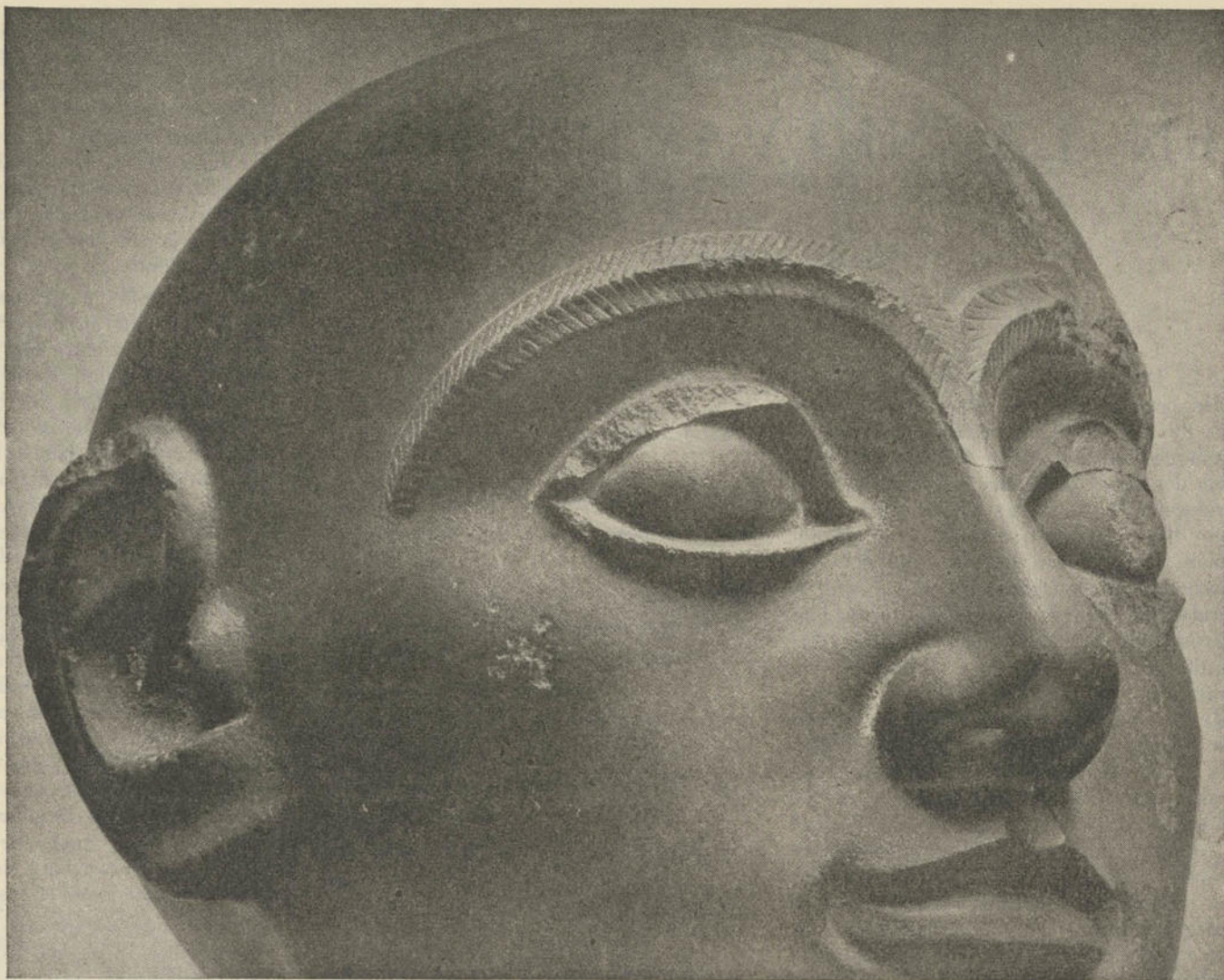
Tienes conquistado (con los años) un difícil y complicado juego de pesas para todo. Y el daño está en usarlo siempre. No, no se puede ser el mismo frente a todas las cosas; es necesario (o por lo menos, fatal) que ante cada objeto diferente pensemos y sintamos, contradiciéndonos con nosotros mismos. Todo lo demás es forzado, no es natural: es decir, no es vivir. Y ése me parece el fallo de toda teoría: que ha sido siempre encontrada, inspirada por una sola fase del mundo y el descubridor o inspirado tiene la debilidad de extenderla sobre el mundo todo. Así, Freud, que acierta en principio indudablemente, cansa y hace sonreír cuando lleva tan lejos su trozo de verdad.

El arte, como la historia, siguen, es cierto, una línea lógica y hasta inquebrantable, si tú quieres, mi novelesco Mazas: una línea posible de apresar (y hasta aquí vale la ciencia); pero en arte, la ciencia tiene un papel limitado, aunque muy importante; y entonces, es crear, es tener dios lo que se necesita para llegar a lo hondo de una obra. Porque hay hechos y seres que escapan a las líneas. No hay redes para ellos, y ocupan más espacio que el conocido.

Uno de éstos es Velázquez. A Velázquez no se puede ir con unas leyes hechas para juzgarlo (imagínalos a Medea condenada por un Tribunal con fiscal y campanilla); a Velázquez no se puede ir con esta o aquella teoría, como si fuese una raterona donde poder encerrarlo. Porque Velázquez, como Shakespeare, son artistas desmedidos.

No, no se puede apresar a Velázquez. Pero no quiero decir con esto que no se pueda llegar hasta él, sino muy al contrario; y el camino que conduce no es ni difícil ni penoso.

El camino que no lleva al interior de *Las Meninas*, a lo profundo del Felipe IV, joven; a lo más escondido de la Mariana de Austria, es (oidme) el amor, el éxtasis, la sangre (que también se ve a Velázquez con la sangre), el arrobo, la desnudez. Si, desnudo, desnudo es como hay que acercarse a los Jardines de la Villa Médicis. Desnudo y virgen. Para estar delante de la Velázquez es necesario olvidar mucho; es decir, volverse inédito, que es la más fuerte y cierta virginidad: la



ARTE ANTIGUO

segunda, la reconquistada. No, no importa que hayamos vivido, que tengamos aprendido demasiado: bastará que nos quede en el alma un resto de aquellas mariposas intactas que habitan todas las adolescencias. Porque para volver a ser angel (aun después de mucho cieno) es suficiente querer, desearlo de verdad.

Frente a *Las Meninas* (mirando apasionadamente) dejamos de ser nosotros, esas figuras viven más, nos arrebatan el vivir, nos anulan, nos despojan de nuestra inteligencia y hasta de nuestra memoria. Y sólo, sólo los que saben perderse, entregarse, pueden asegurar que poseyeron algo.

Sólo perdiéndonos llegamos al fondo de las cosas. Yo no he visto que nadie en éxtasis, que nadie viendo una gran obra pueda decir algo más que puras exclamaciones: ¡divino!, ¡maravilloso! Y únicamente después, ya lejos, podremos, a lo sumo, poner en orden y recitar las emociones que habíamos recibido.

¿Cómo es posible, ante Velázquez, pensar sobre Velázquez? No, no es posible; eso quiere decir que tú, mi querido Mazas, no has mirado con la... inocencia, con la entrega que se necesita. Frente a un Tintoretto, frente a un Rubens, frente a un Rafael, no perdemos nunca ese cuerpo, ese bulto que somos nosotros y nuestra vida unidos; pero delante del retrato de Doña Juana Pacheco ignoramos quién somos y qué pensamos. Y mirando la rosa entremusca que sostiene la Infanta Margarita en la mano izquierda, puede llegarse al infinito, puede desembocarse en la nada, de tanto desangrarnos, de tanto gozar su perfume. Porque es el perfume lo que ha pintado allí Velázquez; la rosa..., no sabemos.»

Rosales, esbelto y delicado, dulce barba, pomulo aun con llama rosa, moscas volantes, disnea, calambres, difícil equilibrio. El propio empuje hecho solidez externa vence al fin con sus toneladas a uno. Y ese exquisito, transparente huésped de España, fuente exhausta de incomprensible vida espiritual, se muda de piso; de torre con su sombra, se dobla en ella, toma de su negro, y se hace parda, fría; ama más el lugar de ella, echa de sus ojos el oro hermoso último, se sume en la tierra, sobre la tierra, entre la tierra patria, sin necesidad ya de ajenia, verticalidad ni equilibrio.

JUAN DE ECHEVARRIA

Fueron años en que los pintores españoles de historia, malos entendedores de la sobriedad de Rosales, pintaban con conservas, con porquería de gallina, con papel mascado, etc. Epoca odiosa del Boceto para un cuadro, del Apunte de paisaje, de la Cabeza de estudio. Una pintura blanquecina, verdosa, grisenta, negruzca, deshecha, podrida. Juan de Echevarría, heredero mejor, por encima de los otros, de Rosales, los alcanza todavía, o mejor, ellos lo alcanzan todavía a él. Su ardua lucha, su papel dificultoso, su oficio pesado es alear en su pincel lento y mezclado la flor nueva del guano de antes.

Oficia, representa, pelea, pinta en pie, pesando sobre el izquierdo; sonriente, testarudo, muy abierto el solo ojo que le vici Bagaria, sin anticipar su imaginación, sin ir un punto más allá de su sitio y de su hora. Pinta también todavía con zapatillas de abrigo (como escribía Gabriel Miró, y como debe componer Oscar Esplá. Esplá, Miró, Echevarría, tres casi uno; empeño de un ala desigual, que arrastra por mala constitución del ser, que no puede tomar vuelo por falta de posición, que no consigue alzarse de una oscura burguesía estética. Angustia de lo siguiente reflejado por salirse, hecho vida propia, del espejo profundo de lo anterior triste).

Echevarría, insistente el ojo hipertrofiado en la paleta donde el pincel bate, la boca de disgusto, nostálgica la vista levantada un momento del color, se pasa sus años maduros buscando, tozudo salsista, la calidad de su materia.

De esta tensión revuelta y agri dulce, que le frunce, le descompone el cuerpo y el alma, a despecho de su cortesía, participan sus modelos (flor, hombre, fruta, niño, mujer, ¡ay, mujer!). Hasta que un día, al fin, llegan a permanecer en lo doble encajados y desencajados por el amigo enemigo, vencido vencedor. Un extrañísimo estado de hermosa y desgracia, mitad y mitad, en el que lo más feo, innoble, salido aquí y allá, como un aneurisma, por la resistencia estática de asunto contra doblador, antipatiza lo más bello.

FRANCISCO BORES

Morenito labrado, menudo como una almendra, anchado, cuadrado por la boga de la hombrera horizontal, el pantalón de fuelle, las piernas abiertas en tijera, las manos en los hondos bolsillos azules, Francisco Bores, bisnieto de Rosales, ha vencido el vago tinte palúdico tropical del estancado romanticismo pictórico español, que parecía que verdeaba, con su risita irónica o seria, acentuada por la escuela del optimismo general inteligente de hoy. «Pintor de la maravilla», le dice su destino, «mira y pinta». Y él pinta y pinta, echado sin sueño en el tiempo, río al futuro, las yemas de los dedos por pinceles. Pinta con una gran sensualidad de curvas de doble armonía, de melodía doble, que, como las del amor voluptuoso, se encuentran fatalmente en punto, matiz y delecte.

(Bores debe a Picasso lo que le deben todos nuestros pintores jóvenes; lo que todos nuestros músicos jóvenes deben a Falla y todos nuestros poetas jóvenes a quien ya se sabe. Con los primeros de entre los poetas, músicos y pintores jóvenes de España, Bores va saliendo, cara alerta y fija, por su camino natural y diferente; sellados todos para siempre, por fortuna para ellos, con el triple sello de los tres mayores, que crearon, ¡qué ansia, qué fervor, qué entusiasmo! la Poesía, la Música y la Pintura modernas de su patria: el amor por la belleza auténtica, la calidad íntima y externa y la conciencia clara.)

En Bores vuelven a concurrir, suerte suya, pintura, música y poesía; encuentro que, a pesar de técnicos estériles, seguirá representando perennemente (Rafael, Mozart, Baudelaire, por ejemplo) la suma bella verdadera. Peor para los que no creen en la unidad de las artes y quieren separarlas. La moda, paradoja, no vale más que en el que la inventa. Desintegración es hoy la moda de gran parte de la juventud estética, que intenta compensar su carencia de invención con truco, aparato y saque de quicio. El auténtico fué, es, será el íntegro, total, uno. Francisco Bores ansia unidad, integridad, totalismo; si une y funde, al fin, el eterno impresionismo con el cubismo eterno, será (cuando tantos que parecen brillotear ahora se hayan, exhausta la mentira, apagado) luz entera, permanente, clásica.



Marimorena

En una reciente reunión artística, alguien, divagando sobre temas sin importancia, se equivocó influenciado por el ambiente y afirmó:
—Muerto el perro, se acabó la «Rábida».
A lo que un dibujante retrucó con sorna simpática:
—¡Pobre Vázquez Díaz!

El autor de «Mis salones» cenaba, hace días, en compañía de varios críticos de arte. La presencia de Rafael Lainez Alcalá le inspiró una graciosa composición. Que decía así:

Que nuestro pecho se ensanche
al ver que, en la hora oportuna,
Lainez va a La Laguna
y no regresa hecho un guanche.

Sobre la cuarteta, un distinguido e inteligente académico arguyó en tono zumbón:
—Lo verdaderamente académico sería «regrese» en lugar de «regresa».
Cosa que a todos pareció muy bien.

Un laureado escultor, que presume de buena vista, se encontró una de estas tarde delante del retrato del toro «Perdigón», que mató a determinado torero. Alguien que estaba a su lado, dijo del lienzo:
—Fino retrato en verdad...
A lo que el hijo de Praxíteles añadió:
—¡Qué gran amigo era y qué gran persona!...

Perfiles

PINTORES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

Por JUAN RAMON JIMENEZ

EDUARDO ROSALES

Otro pintor español viejo y bueno, maestro a su modo de rosas, que lo conocí, los dos jóvenes, me dijo que lo había visto con emoción y asombro pintar *La muerte de Lucrecia*. Eduardo Rosales no tenía estudio, y tal ministro amante de las artes le había cedido un salón alto del Congreso. En el salón no había más que el cuadro, Rosales y el frío. Me dijo que cada vez que daba una pincelada grande tenía que sentarse, ¿dónde?, a toser, como si la fuerza, el volumen, el peso que dejaba al brazo de Lucrecia, por ejemplo, se los arrancara del pecho. También me dijo que el cuadro se expuso luego en una barraca con cielo de lona, teatro circo, o algo así, que existía entonces en lo que hoy es Fornos. Nevó mucho en el Madrid de aquellos días, y Rosales, avisado con urgencia, tuvo que sacar el mismo, tosiendo y sudando, su cuadro, a punto de perderlo entre la nieve.

Lo estoy viendo, como en la pantalla, antigua, muerta ya la realidad. Tos sin sonido, pobreza, tos, nieve, tos, arte, tos. E ir dejando la sangre en el óleo, otro aceite, pegada al muro de San Francisco el Grande, al lienzo del Testamento, de Tobias, del Desnudo. Vocación, poderío, voluntad gigantes, alimentados con la totalidad de una débil tierna carne. Y el tambaleo constante de no ir pudiendo ya soportar en la palma delicada de la mano el tamaño de la obra, deslumbrada por la chispa del alma desnuda. ¿Quién puede medir el dinamismo de una chispa ideal? Levanta cúmulos mágicos de sucesivos incendios cenitales, techo de lo universal mejor.)

Se iba quedando morado, gris, negro el pabito de Eduardo

EL ARTE EN LA NUEVA TURQUÍA

Por DEREK PATMORE

La historia del arte turco se divide en dos períodos: el del imperio otomano y el de la Turquía kemalista moderna, y aunque hay una cierta relación entre estas dos fases, la laguna originada por las reformas introducidas en la vida turca por Kemal Atatürk, después de la revolución turca, es tan grande que estos dos períodos deben tratarse separadamente. A través de su larga historia, los turcos han prosperado en dos ramas del Arte: Arquitectura y Poesía, y actualmente liberados por la reforma de Kemal Atatürk demuestran una especial disposición para la Pintura. Tal vez esto produzca sorpresa a los lectores occidentales, porque se sabe muy poco del arte turco, y ni los mismos turcos han intentado nunca hacer propaganda de su talento artístico. El europeo medio aún considera al turco como el representante de una raza guerrera y conquistadora e ignora el hecho de que ha creado también obras de arte de considerable importancia.

La poesía es un arte en el que Turquía ha progresado mucho; aun hoy los grandes poetas turcos del período otomano, como Fuzuli, Nedim, Baki y Nabî, son prácticamente ignorados en Occidente. Sin embargo, eran grandes poetas que pueden compararse con los maestros de la Escuela Persa, con los cuales tienen mucho en común. Desgraciadamente, muy pocos de estos poetas turcos han sido traducidos, y el único intento serio de presentarlos a los lectores occidentales se hizo a fines del siglo XIX, cuando E. J. W. Gibb escribió su monumental obra sobre la poesía otomana en cinco volúmenes, y que es casi desconocida del público. Actualmente, en la moderna Turquía ha surgido una nueva escuela de poetas turcos modernos, cuyo talento y lozanía sorprenderían agradablemente a los lectores europeos que llegasen a leerlos. Destaca entre los poetas de esta nueva escuela Yahya Kemal considerado como el mejor poeta turco. Nacido en 1885, Yahya Kemal ha prestado grandes servicios a la moderna poesía turca por servir de puente entre la escuela otomana y el espíritu agresivo de la nueva República turca que ha vuelto la espalda a todo lo que pudiera simbolizar los últimos tiempos otomanos. Poseedor de una gran cultura, Yahya Kemal escribe en turco moderno; pero emplea todavía el antiguo y tradicional ritmo Aruz.

El siguiente poema, «En el jardín del Sultán», traducido al inglés recientemente por Lord Dunsany, es típico de este estilo:

*En el viejo jardín de frondosos árboles
una muchacha llora al recordar estas cosas:
[sas:
los tulipanes vívidos y coloreados,
el reclamo amoroso de dos pájaros,
los vientos calientes de abril; el rumor
[monótono de las fuentes,
largos atardeceres en los que resuena el
[eco de la lira
y en los que las muchachas se mueven
[como cipreses.
Una luna baja hacia el Oeste y tan bri-
[llante como ella,
la perla de la poesía, la lanza de la fan-
[tasia;
Un poeta lírico suspira a la sombra de un
[cedro. ¿Y por quién?
El Sultán cae. Y ahora un nuevo Régimen
despierta a todo el jardín de su sueño de
[amor.
Y como las hojas de otoño llevadas por
[el viento,
como los años perdidos, como las golon-
[drinas, todo ha volado.
Y ella es la única que se ha quedado allí
[y lo recuerda.*

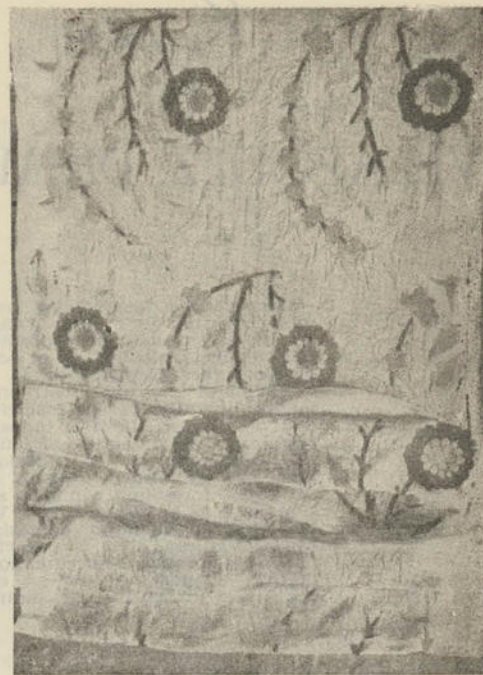
Indudablemente, los poemas de Yahya Kemal muestran todavía restos de la influencia tradicional; pero la escuela más joven a cuyo frente figura Nazim Hikmet ha roto completamente con esta tradición y es tan audaz y moderna como cualquier otra de Occidente. Nazim Hikmet, por ejemplo, canta las glorias de la época maquinista y muchos de sus poemas son políticos. Sin embargo, se observa una fuerte tendencia mística entre algunos poetas de esta escuela moderna; Necip Fazıl Kısakurek y otros muestran una semejanza con los chinos al economizar las palabras, y sus poemas tienen la acritud y nostalgia típicas de su actitud ante nuestro tiempo.

Muchos poetas modernos turcos son «puros» y acuden a cierto simbolismo en

sus palabras para lograr sus efectos. La siguiente estrofa de un poema del joven poeta turco Suphi Tashan:

Tu marcha fué como una tristeza lejana,
es un buen ejemplo de lo que es un poeta «puro» turco. Uno de los más brillantes escritores y poetas jóvenes de Turquía en esta vena es Bedri Rahmi Eyüpoglu, que es a la vez uno de los pintores turcos de más talento.

En prosa, los modernos escritores turcos demuestran un mayor interés por la novela corta, y entre los más destacados autores se cuentan Refik Halid y Said Faik. Pero la nueva Turquía ha producido dos valores nuevos de un mérito particular. Uno es la famosa escritora turca Halid Edib, cuyos trabajos son bien conocidos en Inglaterra y América, ya que ha publicado varias de sus novelas en inglés antes de ser conocidas del público turco. Entre las mejores novelas de Halid Edib se cuentan *El clown y su hija*, cuya acción se desarrolla en Estambul, en la época del Sultán Abdul Hamid, y *La envoltura de fuego*, una novela sobre la guerra de independencia turca. Halid Edib ha escrito también varios interesantes volúmenes de Memorias que han tenido un gran éxito de crítica al ser publicadas en Inglaterra y los Estados Unidos. Halid Edib, que es profesora de Literatura inglesa en la Universidad de Estambul, es indudablemente una de las grandes figu-

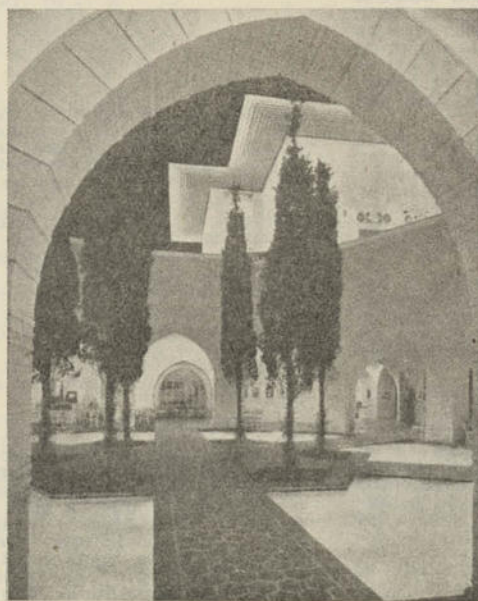


Los turcos tienen una disposición especial para el bordado. Este es un ejemplo que se conserva en el Museo de Arte Decorativo en Estambul.

permitido hacer retratos de ellos a pintores extranjeros, como el caso de Bellini, la historia de la pintura turca sólo se remonta a la fundación de la Academia de Bellas Artes de Estambul en 1883. Hamdi Bey, el fundador de la Academia, era artista de gran mérito, que pintó muchos cuadros de la vida oriental. Era indudablemente un pintor de considerables dotes técnicas. Pero visto desde un ángulo moderno, sus pinturas son superrománticas y en ellas dedica una gran atención al detalle. Pero Hamdi Bey fué uno de los primeros y debe ser recordado en la historia de la moderna pintura turca.

Considerando el escaso tiempo desde que los turcos han empezado a pintar, es de advertir el progreso y el talento desarrollado por la moderna escuela turca de pintores, y ya ésta puede ser comparada con la de otras naciones que se destacan en el arte plástico. Los turcos tienen una natural inclinación por la línea y el color, y así lo reflejan en su pintura. Admitido que muchos jóvenes pintores turcos están todavía bajo la influencia de la escuela de París, hay que hacer constar también que otros muchos han conservado la pureza original turca y que sus obras han producido la admiración del mundo artístico.

A principios de siglo, los pintores turcos eran ya muy académicos y, en general, se dedicaban al retrato. Calli Ibrahim ha sido uno de los más dotados en esta línea. Pero desde la revolución kemalista, un nuevo grupo de jóvenes pintores se ha revelado como verdadera promesa. Muchos de estos jóvenes estudiaron en París y en otras capitales europeas, y sin duda el sector más interesante entre estos jóvenes pintores de la generación actual es el que ha sido bautizado con el nombre de Grupo «D». Uno de los más inquietos espíritus y organizadores de este sector «D» es Nurallah Cemal Berk, un pintor muy hábil y de gran sensibilidad, y que actúa como amigo, dirigente y teórico del resto del grupo. Entre los otros miembros destaca en él Bedri Rahmi Eyüpoglu, a quien hemos citado ya como un joven poeta de excepcional talento. Bedri Rahmi presenta un especial interés en sus trabajos, a causa de su extremada y moderna técnica y la originalidad de su espíritu turco. Sus pinturas y dibujos reflejan el color y el dramatismo del paisaje de Anatolia, y unos y otros nos advierten de una técnica segura y firme. Bedri Rahmi es el más joven de los pintores turcos. Su originalidad contrasta en la vida turca y sus pinturas tienen la pasión, el color y la melancolía que son característicos del paisaje turco. Por esta razón, él puede ser calificado como un gran pintor. Entre los mejor dotados de este mismo grupo «D» está Cemal Tollu, un pintor de una gran sensibilidad racial. Zaki Faik, hábil retratista; Elif Naci, Eren Eyüpoglu y Zuhtu, escultor de talento. Otros dos artistas jóvenes pertenecientes a este movimiento y a quienes se recono-



Patio que figuró en el Pabellón turco de la Feria Mundial de Nueva York (1939).
Proyectado por Sedat Eldem.

ras literarias que la moderna Turquía ha producido hasta nuestros días.

Otro de los novelistas que sobresalen en la Turquía nueva es Yacub Kadri, quien, además de ser un novelista brillante es un eficaz diplomático. Yacub Kadri se ha distinguido en sus trabajos por su realismo, y sus novelas son afortunadas pinturas de la vida turca. Kadri adquirió primero fama en Turquía por su novela *Nur Baba (Padre Baba)*, pero sus trabajos más importantes son *Yaban, el extranjero*, que es un cuadro realista de la vida rústica en Anatolia, y *Sodoma y Gomorra*, que estudia agriamente la vida de Estambul durante la ocupación aliada de la ciudad después de la primera guerra mundial.

La República turca ha producido también varios ensayistas modernos, de los cuales los más calificados son Falih Rifki Atay, cuyo estudio sobre la vida inglesa titulado *The Borders of Thames (Las orillas del Támesis)* es muy elogiado, y el famoso y veterano periodista y escritor turco Huseyin Cahit Yalçın, que es todavía uno de los mejores estilistas contemporáneos y que puede ser considerado como un punto de partida para el joven Movimiento turco antes de la última guerra.

La pintura es comparativamente un nuevo arte en Turquía, debido al hecho de que hasta finales del siglo XIX había restricciones religiosas y se prohibía la reproducción de las figuras humanas. Y aunque es verdad que ciertos sultanes han



«Desnudo», de Zeki Izer, del Grupo «D», de Stambul

ce talento propio, son Abidin Dino, un dramaturgo verdaderamente brillante, y Turgut Zaim, probablemente el más capaz ilustrador turco y cuyas estilizadas pinturas de la vida turca han captado el color y la vida que irradia su folklore. Este grupo ha hecho exhibiciones en Viena, Moscú, Atenas, Bucarest, y confían en organizar una exposición en Londres.

En arquitectura, los turcos tienen una larga y gloriosa tradición, y los trabajos de Sinan, el gran arquitecto turco, que construyó la mezquita de Soliman y otros edificios de estilo otomano, son mundialmente famosos. La arquitectura turca está muy influida por el estilo árabe, y sus características son la perfección de las formas y el equilibrio de las proporciones. Uno de los ejemplos más típicos de la arquitectura turca es la gran mezquita de Broussa, cuya elegancia y refinamiento sobresalen con mucho del más famoso monumento oriental, el Taj Mahal. Actualmente la arquitectura moderna turca ha sufrido mucho la influencia de las escuelas occidentales, especialmente de los arquitectos alemanes y vieneses, que llamados por Kemal Atatürk ayudaron a la construcción de la moderna Ankara. No obstante, alguno de estos modernos arquitectos han conseguido reconciliar la tradición turca y el moderno estilo de la construcción, y entre los que más éxitos han obtenido en esta modalidad se encuentra Sedad Eldem, que dirigió la construcción del Pabellón Turco de la Feria Mundial de Nueva York en 1939. Sedad Eldem ha construido también muchas casas particulares, casas que constituyen un magnífico ejemplo de cómo el viejo estilo turco puede influir en la moderna arquitectura. Verdaderamente, cuando los jóvenes arquitectos hayan depurado su nueva técnica y conseguido adaptar los puros motivos turcos al más reciente estilo arquitectónico, se podrá esperar que la arquitectura turca contemporánea sea un buen rival del estilo otomano en aspecto, gracia y dignidad.

Los turcos tienen una especial disposición para el teatro. Y aunque la creación de un teatro nacional según la concepción europea no tiene efecto hasta la Tanzimat (la Reforma) en 1839, las muñecas de Karagoz habían sido un espectáculo popular a través de todo el imperio otomano. El Karagoz, con sus muñecos, que reproducen diversos tipos populares (parecido a nuestro Guinól), tiene todavía gran arraigo en muchos distritos de la nación.

No obstante, el mayor interés lo ofre-

ce el desarrollo del moderno teatro turco. Después de la Reforma, la escena atrae a los más distinguidos poetas turcos, como Aldulhak Hamit, que consigue fama y gloria en los finales del siglo XIX por sus obras sobre temas turcos y europeos de estilo romántico y su poética forma. Diversos escritores turcos trasladan para la escena a los clásicos europeos, y Molière y Shakespeare son los primeros dramaturgos que se traducen y se adaptan. Consagran interés especial a Shakespeare y todavía en el teatro del Estado de Estambul son representadas muchas obras suyas. En muchos escenarios de Anatolia Hamlet es una de las obras que figuran en el repertorio y cuya representación atrae todavía considerable público.

Hasta hoy la moderna literatura turca no ha producido un dramaturgo de mérito sobresaliente, aunque el poeta Nazim Hikmet ha escrito varias obras, y otro poeta, Necip Fazil Kisakurek, ha tenido un gran éxito popular con la obra que lleva por título *Para*, es decir, *Moneda*. Otro escritor contemporáneo turco, Nedim Vedat Tor, ha escrito también numerosas obras populares basadas en la vida campesina de Anatolia. Un escritor turco que ha escrito numerosas obras de gran éxito sobre la historia turca y sus leyendas es



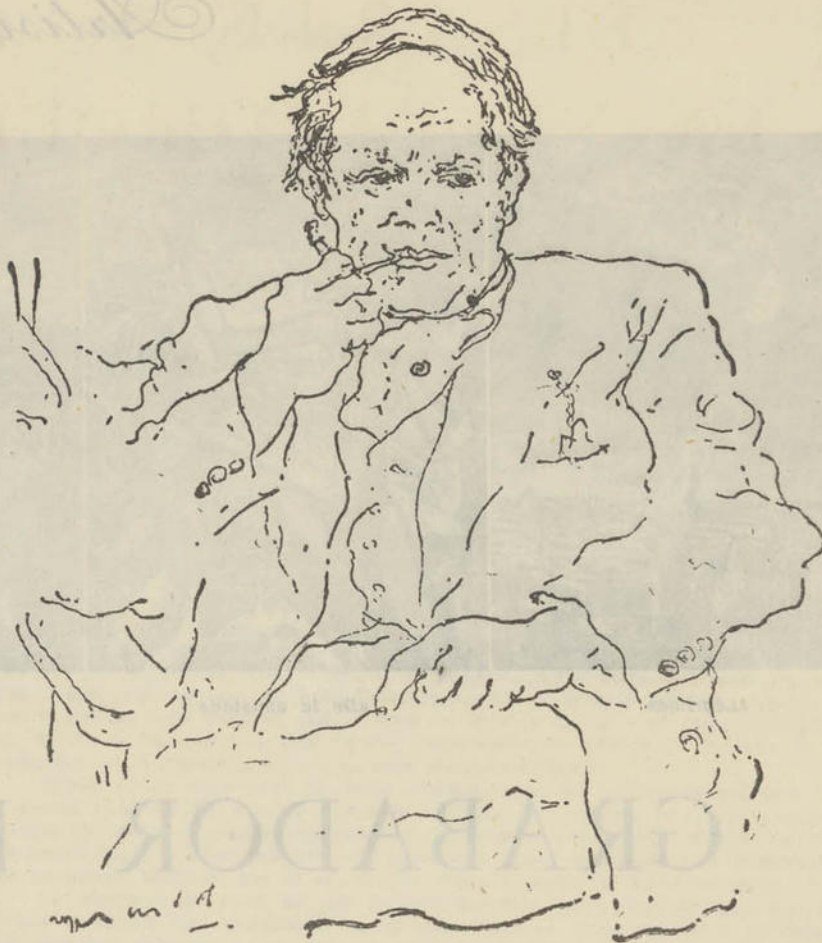
Autorretrato de Bedri Rahmi Eyupoglu, pintor, poeta y fundador del Grupo «D» en Estambul. Es asimismo Profesor de la Academia de Bellas Artes, que dirige Burhan Töpkar.

Musahib Zade Celal. Pero actualmente el teatro turco, aunque promete, por sus jóvenes actores y actrices, está todavía en su infancia. El famoso actor turco Ertoğrul Muhsim, director del *Sehir Triyatosu* en Estambul, ha hecho mucho para el desarrollo de un teatro turco y es uno de los primeros que ha presentado en él obras de Jean Cocteau, Somerset Maugham, Bernard Shaw, Dostoievsky, Chejov y Eugenio O'Neill. Pero todavía el teatro contemporáneo turco continúa sin producir un gran dramaturgo, aunque se espera que la nueva generación pueda producir el hombre.

Indudablemente, los turcos tienen talento para la acción. Han hecho considerables progresos los estudiantes del Conservatorio en Ankara, dirigidos por el celebrado productor germano doctor Carl Ebert. Este profesor, que forma a los estudiantes que han de dedicarse a la ópera y a la escena, tiene grandes esperanzas en el futuro del teatro turco, cuyas recientes producciones *Julio César*, *Antígona* y *Madame Butterfly* confirman y justifican sus esperanzas.

Finalmente, la nueva Turquía ha conseguido un gran desenvolvimiento de la música. Existe en Ankara una Orquesta Sinfónica y varios de los nuevos compositores turcos han conseguido adaptar la antigua música turca a la moderna orquesta, aunque este movimiento está todavía en sus comienzos. La antigua música turca no es conocida por los oídos occidentales, aunque sus canciones y danzas son bellísimas y tienen mucho del carácter espectacular de la música árabe.

(The Studio, junio 1945.)



Picasso, por Roger Wild.

La última entrevista con Picasso

Pablo Picasso ha hecho sus últimas declaraciones. Por tratarse de uno de los artistas más singulares de nuestro tiempo, las reproducimos cumpliendo nuestro informativo deber. Anunciando que en nuestro próximo número serán enjuiciadas como se merecen.

Picasso, a quien tenemos por uno de nuestros más grandes pintores, habita de antiguo la vieja casa en la rue des Grands-Augustins, de donde salió raramente durante la ocupación. Se trata de un hotel del siglo XVIII, del que una gran parte está ocupado por un despacho comercial. En un extremo del mismo, una escalera estrecha y angosta llega hasta la puerta, cerrada, de la residencia de Picasso.

Hace un calor insoportable. El pintor nos recibe sin ninguna etiqueta. Lo primero que nos muestra es un bello retrato de Modigliani, e inmediatamente un Matisse, del que es antiguo poseedor, por tratarse de un cuadro de antes de la guerra.

—No comprenderé jamás como una tela tan directa, tan simple, ha podido ser causa de tantos gritos.

—¡Bah! —responde Picasso—. Las gentes son así. Yo he visto representar el *Hamlet* en Medrano por los cloowns y los espectadores reían tanto como hubieran llorado en el Odeón escuchando la misma historia.

Subimos por una escalera interior hasta el taller donde trabaja Picasso. Sobre caballetes, colocados en círculo, están los cuadros en los que ahora trabaja.

Nos volvemos a encontrar en esta casa, donde por todas partes se acumulan lienzo, cartones, objetos; la atmósfera misma del taller de Bateau-Lavoir, donde vive Picasso desde hace cuarenta años. Todo aquí es milagroso, magnífico. Le decimos a Picasso, y él nos da la razón, que esta atmósfera se encuentra también en las habitaciones donde vive; en su alcoba, con todos los libros apilados, con objetos singulares, estatuas negras, fragmentos de todas clases, telas sin marco, un Rousseau, tesoros acumulados por todos los rincones. A Picasso le agrada evocar los tiempos de Montmartre. Y habla con ternura de nuestros amigos de aquellos días.

—¿Habéis vuelto a ver vuestro taller?

—Sí, una vez. Me paseaba por la Rutte con un amigo. En la puerta, el nombre de mi sucesor. Era un médico y yo entré bajo pretexto de consultarle. Pero no estaba allí, y entonces confesé mi verdadero deseo a la joven que me abrió la puerta. Nos recibió admirablemente, sirviéndonos café. Todo estaba igual. Encontré hasta los clavos que había colocado yo en los muros.

Cuarenta años han transcurrido. Picasso permanece igual. Y el decorado de su vida privada no ha cambiado. Hay allí, en un rincón, el caballete que tenía en Bateau-Lavoir, que cruje lo mismo que entonces. Después de cuarenta años, Picasso sigue escuchando este pequeño crujido. Le entusiasma, sobre todo, ver a sus amigos en el taller, cuando no trabaja. Hace casi siempre su comida en una taberna contigua; se pasea con su perro; pero, sobre todo, lo que conserva es un curiosidad, su fiebre, su entusiasmo cuando trabaja. Pintar ha sido siempre para él un deslumbramiento. Pintar es para él imaginar, inventar, crear.

—Se me ha enseñado —nos dice— un número de *«Ars»*, en el que Raymond Cogniat escribe que mi arte es monstruoso e inhumano. Esto me asombra, porque, por el contrario, yo trato siempre de observar la naturaleza. Así, yo he colocado en esta naturaleza muerta una cesta de peras. Pues bien; yo quisiera que mi tela sintiese el peral. Yo busco el parecido; pero un parecido más profundo, más real que el real, buscándolo sobre lo real. Es así que concibo el surrealismo, aunque la palabra ha sido empleada de modo muy distinto.

—Pero la naturaleza...

—La naturaleza es una cosa y la pintura es otra. La pintura es un equivalente de la naturaleza. La imagen que tenemos de la naturaleza se la debemos a los pintores. Nosotros la percibimos por ellos. Corrientemente nos atenemos a la reproducción que de la misma nos dan los clásicos, los pintores del XVIII, Bousin. La imagen que ellos dan es aceptada como si fuese la verdadera naturaleza y sólo porque su síntesis está bien establecida. Pero nosotros no tenemos prueba alguna de que esta imagen de la naturaleza sea más verdadera que la de otras imágenes hechas en otras épocas. Diciendo la verdad, no se trata sino de signos. Se ha convenido que tal signo representa un árbol; tal otro, una casa, un hombre o una mujer; todo como en el lenguaje. La palabra «hombres» evoca en nuestro espíritu la imagen de un hombre; la palabra «casa», una casa. Y así en todas las lenguas, aun cuando en cada idioma la palabra varíe. Es una convención establecida que se comunica por el uso de estos signos.

El mismo fenómeno se produce todos los días. Así, los dibujantes han representado una vez al encantador Maillol con su tupé y su ramo de muguet. Otras veces, a Maillol se le ha representado calvo y no llevando muguet en el ojal. Pero la sola imagen que bastaría para reconocer a Maillol será siempre la del tupé y la flor. El mismo Jean Effel ha trazado del general De Gaulle una imagen que no es popular. Pero cuando Jean Effel ha sido recibido por el general, su primera reacción fue la de gritar: «¡Se parece muy poco a mis dibujos!» Esto no importa para que los dibujos de Effel, para la posteridad, tengan razón.

La imagen de la mujer que nos da Rafael no es sino un signo. Una mujer de Rafael no es una mujer: es un signo que en su espíritu y en el nuestro representa una mujer. Si esta imagen estuviese ornada de una aureola y llevase un niño sobre sus rodillas, sería la Virgen. Todo esto no es sino un signo. Se comprende que este signo represente una mujer porque no puede representar una casa o un árbol. Le voy a enseñar a este propósito alguna cosa curiosa.

Picasso nos abandona un momento y vuelve con un objeto metálico, de hierro: una estatuita representando una mujer de yo no sé qué civilización, de un arte arcaico, negroide o de una concepción muy moderna. Una cabeza aplastada en lo alto de un largo cuello; los brazos, en círculo; y en medio de él, otro círculo más pequeño, atravesado de agujeros que pueden representar los senos. Todo esto sobre unas piernas que soportan el conjunto.

—¿Qué nombre le daría usted? Yo la llamaría «La Venus de la Compañía del Gas».

—¿Por qué?

—Porque el objeto que os presento no es una estatuita. Es, sencillamente, una pieza de mi hornillo de gas. Encontrará usted, sin duda alguna, la misma en su cocina.

—Conforme; me habéis hecho dudar.

—¿Por qué dudar? Este objeto puede muy bien ser el signo de una mujer, y sus líneas y sus volúmenes son armoniosos. Bastaría descubrirlo.

—¿Hacéis a menudo descubrimientos de esta índole?

—Algunas veces. Recordaréis la cabeza de toro que he expuesto últimamente. Verá usted cómo fue concebida. Yo había observado en un rincón un manillar y un sillín de bicicleta, que, colocados de cierta manera, parecían una cabeza de toro. Junté estos dos objetos de ese modo.

—Ciertamente, a vuestro gusto...

—En fin, yo he hecho de este guía y de este sillín una cabeza de toro, que todo el mundo ha reconocido como tal cabeza. La metamorfosis se ha cumplido. Y yo deseo que se cumpla otra metamorfosis en sentido contrario. Piense usted que mi cabeza de toro se arroja a la chatarra. Puede ser que un día algún joven diga: «He aquí una cosa que pudiera muy bien servir de guía para mi bicicleta.» Así se había cumplido una doble metamorfosis.

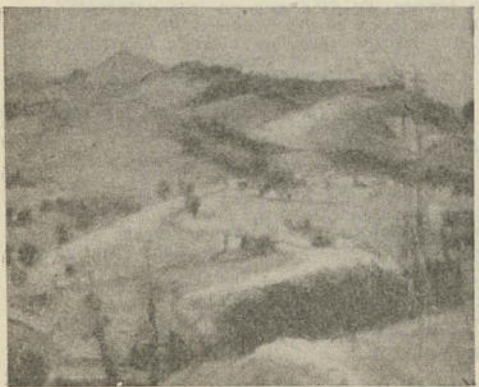
—¿Que piensa usted de los pintores que se expresan con medios ajenos?

—Los copistas no me interesan. Aunque se copie sinceramente y desde hace mucho tiempo. Si tienen temperamento, acabarán por demostrarlo. Para discernir la personalidad de un artista, el medio más seguro es hacerle trazar un círculo perfecto. Este círculo nos puede

(Continúa en la pág. 6.)



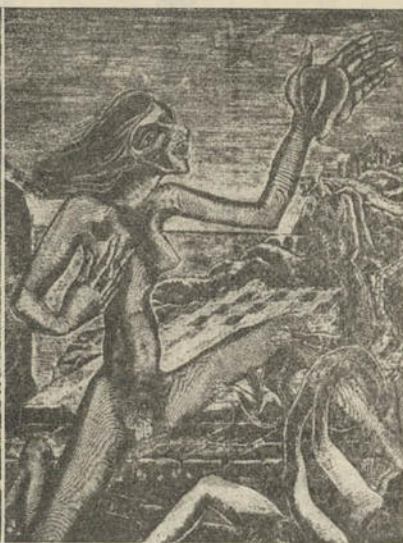
«Escena de café», de Bedri Rahmi Eyupoglu. Este óleo, al estilo de Hogarth, muestra una local escena turca.



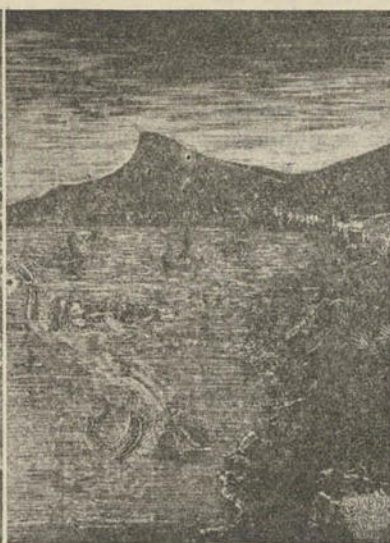
«Paisaje», de Cemal Tollu, perteneciente al Grupo «D».



«Lágrima»



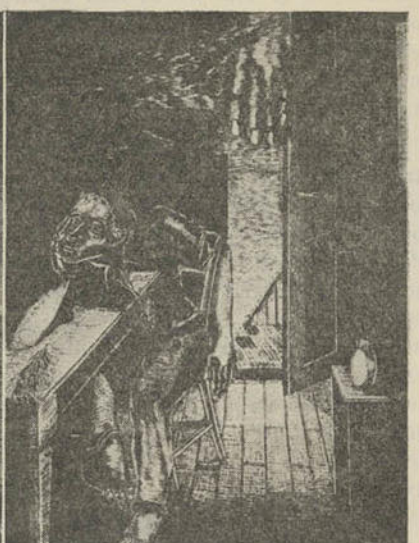
«De la amistad»



«Estartit»



«Nostalgia»



«Interior»

EL GRABADOR POMPEYO AUDIVERT

Pompeyo Audivert está en esa difícil categoría de los artistas que producen tormentas. Todos los años en los salones oficiales se repite el grito histérico de los críticos que no quieren tomarse el trabajo de ver. Son los críticos anónimos de los grandes diarios, que solamente aventuran su opinión por lo que ya está opinado de antemano. Mejor que situarse frente a frente de una obra, prefieren las fuentes históricas por las que concretan sus juicios, que son juicios invariables de la historia del arte. Y como en la historia del arte no esté el nombre del joven artista, pues el artista no existe.

Fatalmente, la tormenta que desencadena la virtud creadora del artista es siempre en torno al tema, al simbolismo, a la representación. Es generalmente en torno a las cosas secundarias, a las exteriores, a las que no tienen nada que ver con el arte. Y en el laberinto de las frases perdidas queda flotando, como tabla de salvación, la palabra «inmortal». (Juzgadores escudados en «la moralina» los bautizó Nietzsche.)

Son los mismos, vecinos de todos los tiempos, que aseguraban malignas influencias diabólicas en el Bosco o en Goya. Veían en el simbolismo un acto más trascendente que la intrínseca valoración artística. Y pedían la destrucción de la obra de arte por ser violenta o por ser cruel.

Aquellos críticos vivían atormentados, ya que las figuras —una bruja o un demonio— era lo que no los dejaba dormir. No en la pintura, en el tema estaba su obsesión.

Hoy, estos mismos críticos tampoco descansan, perseguidos por las alucinantes figuras de Pompeyo Audivert.

Y de pronto parece que estamos en otro mundo y en otro sueño. Los grabados siempre pertenecen a una vida anterior. Al ser terminados ya tienen varios siglos de existencia y parece que ya figuraron en viejos Museos. Los grabados del mañana ya pertenecen al pasado y van más allá del futuro. Son eternos. Son elementos vivos del tiempo, de la fantasía, de la fiebre, de la luna, de la muerte. El mejor y más puro de los grabadores tiene una mano en el cielo y la otra en el infierno. De ahí que, como los poetas, estén apresuradamente en la vanguardia de las miserias humanas, amigos del dolor.

Y del milagroso oficio de sus manos sale el más auténtico sueño de la razón, sin falsas retóricas ni fáciles juegos de color. Es el arte, que llega a la cumbre con muy pocos elementos plásticos. Elementos que parecen duros, sin corazón, trágicos, pero que están encendidos en el verbo de la más sencilla poesía.

«Y los españoles contienen siempre cierta dosis de horror», aseveró Baudelaire. Y gran mago de esta dosis, se asomó Goya, maestro, con su total libertad de invención.

A esta disciplinada e imprescindible libertad de invención está sujeto todo el poder creador de Pompeyo Audivert, uno de los más importantes grabadores actuales.

Ante sus obras aparece lo ancestral, lo que tiene verdad de existencia, lo que hay prisa por revelar y por decir. El grabado es mensaje, mensaje de recuerdo y de advertencia. Duro, pero quiso, además, que fuese así. Así fue. Así será.

Pero ¿de dónde viene Pompeyo Audivert?

No estamos en los mejores momentos para buscar antecedentes, ya que hay exceso de adolescencia muerta. Problemas urgentes reclaman nuevas actividades. Y la sensibilidad del artista debe estar a tono y en situación permanentes. Vigilante de nuestros sinsabores, aun desde el apasionado recordar de su infancia.

Ya Benedetto Croce, desde su nada peligrosa atalaya, dijo: «No se puede juzgar ni asignar su carácter a las obras de arte, sin juzgar al mismo tiempo las obras de la vida toda.»

Ante los grabados de Audivert nos encontramos como ante la vida toda, cruda y sin contemplaciones. Testigos de un extraño misterio —así fué el primer día del mundo—, las sombras, las luces, la composición, nos sumergen en el principio, en lo que va a venir, en la primera voz y en el desconocido pensamiento.

Semeja su arte una bomba cuyo radio de acción asoló el universo. Todo queda partido —las líneas y curvas son como cuchillos— y saltan destrozados los fantasmas, lo negro, lo malo, lo inservible, lo innecesario. Y dentro de ese sublime horror amanece un mundo de unidad, bello, perfecto, camino hacia la luz y hacia lo claro. Ese camino paralelo que únicamente tiene sabor y vida con la fuerza del grabado. Ojo de Dios es el modo de grabar de este artista argentino.

De esta manera de ver, de sentir, de trabajar, nace un oficio perfecto. Arte de oficio, no es para aficionados. Y tampoco es deporte el adentrarse en «Lágrima», «De la amistad», «Estartit», «Nostalgia» o «Interior». Es asomarse a ese mundo del misterio del cual florecerá el paraíso.

Cielo y campo. Nacen los pueblos en lo alto como alta nace la vida. La añoranza del país de los padres con su pueblo besado desde la cumbre. El mar, el puerto, la sirena, los barcos pescadores en ese principio y fin del barco roto, ya amigo de la tierra y del mar en la dogmática igualdad del cielo y del agua. La lágrima humana, fecunda y madre. Lágrima que riega y florece. Lágrima flor y hijo. Todo nacerá de nuevo. Y está el tiempo «Interior». Tiempo de nostalgia sin reloj importante y de mano incierta. Tiempo de anunciación y de fecundidad. Tiempo de mensaje, aunque la etapa del mensaje esté transitoriamente amargada por el horror, por el miedo, por la destrucción.

Rilke aconsejó: «Tanto como la obra, busco al hombre». Y la obra de Pompeyo Audivert es culminación de su personalidad humana. Hombre de taller, sus horas son de oficio en ese estricto ritual de sus manos que oscilan entre el cielo y el infierno.

Y de sus grabados también saldrá lo nuevo.

Nuevo en el símbolo y nuevo en la función, ya que los grabadores vuelven a sus antiguos cuarteles para intentar dar cima a lo que siempre será camino. Y nunca como en este instante preciso el trabajador de las artes tiene que estar en las artes intrínsecamente para ser corazón y cerebro, para ser espíritu y forma.

A esa calidad de vigia pertenece el Pompeyo Audivert de la Tormenta. Todos los artistas de conmoción humana han quedado en la historia aun pintando la máscara o la flor. Lo que se precisa es calidad y muchas horas de estudio, más cerca de la mirada y de la mano que del libro, más cerca del paisaje real con sus horrores que de las páginas brillantes de «Verve». En cada grabado de Audivert, en donde la técnica no escamotea en nada su total maestría de perfección, vamos encontrando plenitud y consecuencia, consecuencia sin desmayo, leal a su minucioso y honrado descifrar secretos de la madera o de la plancha, sujeta a ese fatal destino de ser discípulo y autor del ayer y del mañana. Seguro de que en la historia sin fecha y sin lugar, como presencia inviolable, estará la obra de Pompeyo Audivert para que el arte sea lo que al fin ocupe «la vida toda», aunque alguien se quede sin dormir.

LA EXPLICACION DE LA OBRA DE ARTE

Por HEINRICH WÖFLIN

(Conclusión)

Entre todos los libros de arte del siglo XIX ninguno más apto para abrir los ojos que aquel Cicerone que Jacobo Burckhardt escribió «como introducción al goce del arte italiano». Burckhardt estaba inclinado a la exposición sistemática, pero en este libro no la puso en juego y precisamente la genialidad del libro consiste en la virtualidad de cada palabra de por sí. Sin caracterizar completamente el desarrollo del arte, aclara en cada ejemplo particular lo que es el Arte, hace distinta la conexión y relaciones de los monumentos. Imaginemos, pues, el efecto de esas quinientas breves explicaciones de obras de arte. Ya Burckhardt indica en ellas que la experiencia es obra del espectador. El —Burckhardt— sólo puede diseñar esquemas que el lector ha de llenar con sus propias impresiones. Si fuera posible, dice, expresar con palabras el profundo contenido, la idea, de una obra de arte, serían entonces superfluas las artes, y todos los edificios, figuras y cuadros podrían quedar sin construir, sin cincelar y sin pintar.

Este escrito de H. Wöflin apareció en la *Bibliothek der Kunstgeschichte* del editor E. A. Seeman, y fué reimpresso con algunas aclaraciones en 1940.)

Traducción y selección de M. C. de I.



Barata Feyo es uno de los escultores jóvenes más interesantes de la moderna generación portuguesa. Estudioso, de una factura interesante, consecuencia de una sensibilidad actualísima, Barata Feyo figura a la cabeza de las manifestaciones escultóricas de Portugal. Presentamos una escultura de Antero de Quental, debida a este artista, que figura en el jardín de La Estrella en Lisboa.

ENTREGAS

Por ENRIQUE AZCOAGA

Hay un realismo en el que el poeta o el pintor se juegan la vida. Existe otro, en el que no se juega sino su paciencia o su laboriosidad.

Es natural que la mayoría de las gentes prefieran la pintura mala. La buena, habla de una madurez tal, que es preciso merecerla.

En todo crítico de pintura, por ejemplo, debe haber un posible pintor. Y en todo espectador sencillo. Sólo así, siguiendo o desestimando la pasión del artista por remansar en sí la revelación del mundo, podemos valorar vivamente.

El problema de la pintura se descubre cuando la pintura descifra el secreto del mundo: cuando el pintor nos demuestra que es capaz de integrar en un orden la más absoluta embriaguez.

Cuando un pintor logra un paisaje, parece demostrarnos la medida en que cada uno de sus componentes coadyuvan a su fragancia.

(Del libro publicado recientemente con este mismo título por la Editorial Stylos.)

La última entrevista con Picasso

(Viene de la página 5.)

enseñar la verdad de su temperamento. O bien, mandarle copiar un cuadro. Su copia no será exactamente un modelo, pero tendrá alguna cosa propia. Se dice que en mis principios, en París, copiaba a Toulouse-Lautrec y a Steinlen. Es posible. Pero nunca hubo nadie que confundiese las telas de Lautrec o las de Steinlen con las mías. Vale más copiar un dibujo o un cuadro, que tratar de inspirarse en él para lograr algo aproximado. En este caso se corre el riesgo de no pintar sino los defectos del modelo. Un taller de pintor debe ser un laboratorio. No se practica allí un oficio de mono, sino que se inventa. La pintura es un juego del espíritu.

—Yo he visto en Louis Carré un gran paisaje. Estoy arrepentido. Verá usted...

Picasso busca una docena de cuadritos que tratan todos ellos, poco más o menos, el mismo asunto: los muelles, los puentes, Notre Dame, en una sinfonía gris o algunas veces iluminada por un color claro, revelando una vez más las prodigiosas cualidades del pintor.

—Recordando los paseos que yo he hecho con mi perro a lo largo del Sena, fijo las observaciones que hice.

—Esto, utilizando vuestra expresión, es el signo mismo de los muelles en la primavera. Como todo esto, es el signo de nuestro taller de Batteau-Lavoir y de vuestra inquietud, siempre tan viva.

Un diálogo con Picasso proporciona amor a la vida y hace también amar la pintura.

ANDRÉ WARNOD

La plástica en el cinema

A PROPOSITO



A muerte de un gran pintor suscita la ocasión de apreciar la escasa o nula influencia que nuestras artes plásticas han tenido y tienen en el cine español. Adelantémonos a especificar la intención conceptual que entraña nuestra afirmación. Una regular educación estética da al individuo la razón del porqué existe un flujo y reflujo de una a otra disciplina artística como signo de toda cultura sazónada. No se conciben de otro modo los periodos de auge y decadencia, los siglos de oro y hojalata. El entendimiento del Arte exige un factor común de comprensión de las artes. La amistad del pintor con el escultor o con el poeta y la curiosidad por su obra se deriva de una misma preocupación sobre motivos afines. Velázquez, platicaba mucho con Alonso Cano; Rubén Darío frecuentaba a los impresionistas franceses y, en fin, todo genio tiene interés por saber cómo sus contemporáneos y sus inmediatos predecesores han reaccionado ante el medio ambiente y conocer las interpretaciones ajenas, muchas veces coincidentes con las suyas. La depuración de los modos o procedimientos propios se acusa justamente en la confrontación de la forma pictórica con su paralela literaria o musical.

Mussorgsky escribió unas deliciosas páginas musicales inspirándose en diez cuadros de una Exposición de Bellas Artes. La experiencia, no única ni excepcional, certifica la existencia de un fenómeno de eco en el ámbito de las artes, por el cual es posible que el verso posea color y la forma cromática musicalidad. En cualquier caso cabe afirmar que un cuadro o un poema carentes de flora sugestiva terminan en sí mismos; es decir, limitan sus posibilidades de creación.

Nuestro cine, estacionado en un clima de juventud pueril, está tratando ahora de conocerse. De momento, se ha vuelto de cara a la literatura decimonónica como a su más inmediato pasado. Pero este careo, puramente superficial, se ha detenido en la anécdota baladí, dejando de soslayo, por ejemplo, la entraña de lo totémico español, que un Goya supo recoger en sus «caprichos». No obstante, las formas expresivas del cinema han de entroncarse con las pictóricas geniales si se quiere alzar la bandera de lo genuino. El que alguna vez hayamos citado a la «Kermesse Heroique», de Feyder, tratando de estas cuestiones, no ha sido, ciertamente, por esa reproducción que en instantánea inmovilizada reflejaba lienzos célebres de la escuela flamenca, sino por el hecho de que el ambiente de la película estaba saturado de ese hálito de la gracia que resume la encarnadura y espiritualidad de un lugar y una época. De ahí que aquella desdichada película española que tomó su nombre de los motivos que inspirara a Granados su más popular partitura, fallara radicalmente por volverse de espaldas a la fuente de inspiración original, que al músico dictó su obra, recogiendo lo puramente epidérmico de la composición de unos lienzos del genial aragonés. Todo el sentido trágico y burlesco que Goya resumió en sus obras, la sátira de la liviandad femenina y del empaque fatuo de varones —aun los más altos—, pasados a la solfa de sus lienzos, fué ignorado por la sensibilidad del realizador cinematográfico.

Solana muere dejando una jugosa interpretación de España. De su influjo conocemos, por lo menos, el acuse de recibo que el magnífico don Ramón María del Valle Inclán dictó en unos versos:

*«Un bandolero (¡qué catadura!)
cuelga la faja de su cintura.
Solana sabe de esta pintura.»*

Valga como un ejemplo más de nuestra breve glosa y sea, este último, acicate valioso para Edgar Neville, quien, realizando su «Martes de Carnaval», confesó posibles sugestiones «solanescas». Y también para todos los que se emborrachan de técnica cinematográfica sin contar con Velázquez.

LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

UN NUEVO CIRCULO PROFESIONAL

Data de 1928 el nacimiento en España de la primera sala especializada en la proyección de films destinados a una minoría que supiera comprender y amar el cine. Desde entonces —Cineclub Español— se han venido sucediendo casi ininterrumpidamente las sesiones cinematográficas organizadas por entidades artísticas, técnicas, literarias o políticas, que de todo ha habido en la viña del Señor. Con más o menos fortuna (nos referimos a la artística, naturalmente, no a la crematística) han puesto su granito de arena durante quince años, en Madrid, una quincena —aproximadamente— de salas especializadas. De ellas, las de «F. U. E.», «Proa Filmófono», «Banca y Bolsa», «Cineclub Proletario», «Nuestro Cinema» y «S. E. U.» (primera época), tuvieron una orientación francamente política; «Cineclub Español», como nacido a la sombra de *La Gaceta Literaria*, respondió a la idea literario-artística de la pantalla, que se hizo norma en los films de René Clair, de Jean Cocteau, de Buñuel y Dalí... y del mismo Jiménez Caballero. Con una ambición orientadora y divulgadora simplemente, nacieron las sesiones cinematográficas de la «Escuela de Bellas Artes de San Fernando», «Cinestudio 33», «Cine Selección», «G. E. C. I.» y «S. E. U.» (segunda época). Y por último, «CIRCE», que todavía no hace mucho abrió sus puertas, con un afán pseudotécnico, a una exigua minoría de cierta holgura económica.

Esta es, en breve resumen, la historia de los cineclubs en Madrid. Ahora, el «C. E. C.» (Círculo de Escritores Cinematográficos) anuncia, entre otras actividades, la creación de una nueva sala especializada. El verdadero aficionado, el amante del buen cinema, ha de agradecer, y apoyar, todo esfuerzo que se haga en interés de un arte industrializado en exceso. El «C. E. C.» se ha impuesto una misión importantísima. Dentro de la cual, la plástica de las imágenes en movimiento tendrá su más exacta valoración.

Hemos vivido unos años de falsa interpretación del arte cinematográfico; la primera perjudicada con ello ha sido la industria nacional. Esa euforia de premios concedidos a las películas de tantos o cuantos millones (no de éste o aquel valor plástico o técnico) tiene su contrapartida: la desorientación del aficionado y del productor y la depreciación del género. Es de desear también que el «C. E. C.» venga a poner las cosas en claro.

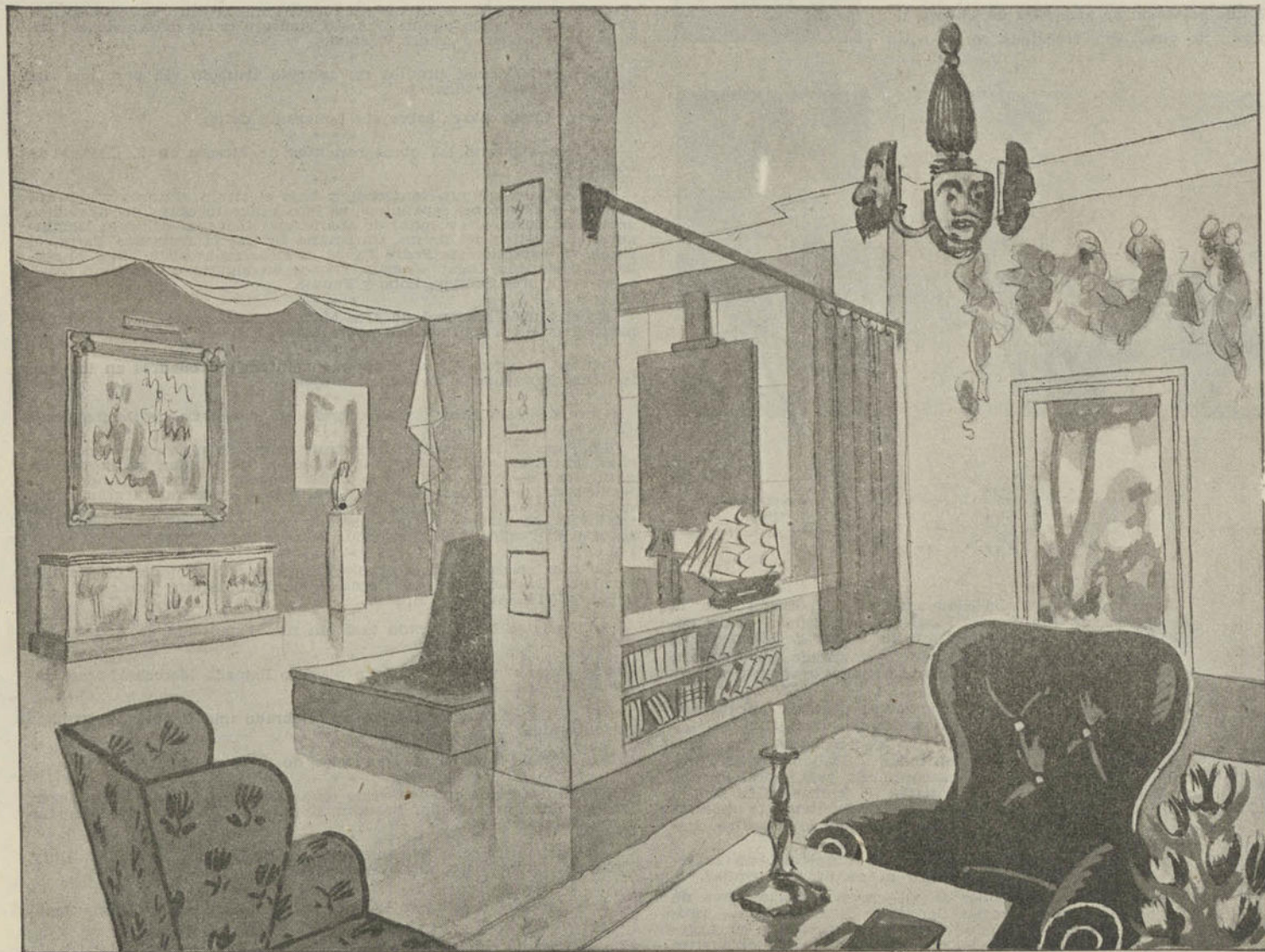
Las aspiraciones, pues, no han de limitarse esta vez a salir del paso con el anticipado estreno de algún film extranjero, en el que, como en otras ocasiones, se haga caso omiso de las virtudes artísticas, sino que se pretende encauzar, dar norma por todos los medios posibles —biblioteca, cinemateca, galardones anuales a artistas y técnicos, patrocinamiento de aquellas obras que lo merezcan, etcétera— a una afición que desea condensar sus inquietudes en una labor productiva que sea beneficiosa para todos. Y en favor, por tanto, de la industria nacional y de la estética cinematográfica.

El «C. E. C.» intenta crear un «clima» que faltaba en nuestro medio cinematográfico y que ha de contribuir, sin duda, a elevar el rango de la pantalla en España. Así lo hace esperar el que en el nuevo círculo profesional figuren nombres ya prestigiados en anteriores experiencias: Viola y Barbero («Cinestudio 33»), Gómez Mesa, Fernández Cuenca y Ubieta («G. E. C. I.») y Ballesteros («S. E. U.»), o ya actualizados, con los anteriores, en el periodismo activo en el campo de la cinematografía, como los de Romero-Marchent, García Viñolas, Crespo, Fernández-Barreira, Juanes, Figuerola-Ferretti, Merello y Ardila.

Que el esfuerzo que nos promete el «C. E. C.» tenga pronto sus debidos frutos. Así sea para mayor gloria del cine.



Arte decorativo



UN ESTUDIO DE ARTISTA

Nunca pretenderemos en esta sección el querer inculcar a los lectores que con un cajón, una cretona y un puñado de clavos puede salir un mueble Luis XV.

Empezaremos primeramente por los cuartos de los artistas, pintores, escultores, músicos, escritores, etcétera, que son, ¡ay!, desgraciadamente, los que más necesitan de un poco de arreglo (y de mucha limpieza), y los que por su contenido diferente pueden tener una personalidad tan agradable.

Demos a nuestro estudio un estilo que sea el nuestro—este consejo le hago extensivo a todo el mundo—, y no nos preocupemos del mueble que «se lleva», que siempre es el más caro, y busquemos que las casas sean un rincón agradable y acogedor.

Un mueble bonito puede ser de muchas magnitudes económicas, pero siempre el que le proyecte tenga en cuenta sus proporciones y los fines a que va a ser destinado.

Un falso pilar, un estante de mampostería, la mitad abierto hacia un lado y la otra hacia el otro. Un lienzo de pared pintado de obscuro en almagre o gris que sirve de exposición. Unas pinturas en las puertas (puesto que al dueño de la casa no le cuesta la mano de obra) pueden salvar una habitación fría e inhóspita.

A. M.

Brújula

Colecciones particulares



En Portugal ha expuesto la tercera de las suyas. Lázaro Galdeano

El conocido coleccionista español José Lázaro Galdeano ha reunido una tercera Exposición con material traído de Nueva York, sumamente importante. Nuestro compatriota, cuyas colecciones de Madrid (registrada en su catálogo en dos volúmenes de 1926-1927) y de París, son famosas entre la pléyade de coleccionistas, ha expuesto en el Museo de las Janelas Verdes su nueva colección. Donde el interés artístico y el valor de las 332 piezas que reseña el catálogo que nos llega de Portugal, han constituido uno de los sucesos de la nación vecina.

El Tríptico de esmaltes de Limoges, del siglo XVI, es una de las piezas más importantes de este conjunto expuesto en Portugal, mientras se organizaba su traslado a España. No lo es menos la «Historia de Dido» y «El triunfo de Alejandro», bandeja de plata esmaltada. Hay en el conjunto piezas bizantinas de los siglos X y XI. Placas atribuidas a Benvenuto Cellini. Trabajos de Juan de Bolonia. Un busto de plata de Carlos V, atribuido a Pompeo Leoni. La «Copa del César», cincelado del siglo XVI. Unos pendientes que se consideran como obras de Cellini. La «Copa de Neptuno», de cristal de roca, montada en oro y guarnecida de piedras preciosas, y «Paloma litúrgica», de cobre dorado y esmaltado, considerado como un trabajo del XIII. Destacamos la tapa sepulcral de D. Pedro de Cagariga. Entre tantas, la escultura románica de marfil del siglo XIII (?) y la Virgen con el Niño en marfil policromado del XIV. Las piezas del Sانسовино. El «Retrato de María Ruten», mujer de Van Dyck, por Van Opstal. Una placa y un medallón de Alberto Durero. El retrato de «Oficial de Marina», de Goya. El de la Condesa de Essex, por Sir Joshua Reynolds. Otro retrato de Fragonard. Y una colección de acuarelas de Turner, de un interés pictórico tan extraordinario desde nuestro punto de vista que, recogidas por sí solas en un certamen, ya constituirían una muestra del más alto valor.

Realmente, con la tercera colección de Lázaro Galdeano llega a España un plantel de piezas artísticas sin precedentes. Alegrándonos profundamente que un español del gusto, de la finura, de la sensibilidad que para ordenar estas colecciones se necesita, enriquezca nuestro acervo, con ese caudal que poco a poco ha ido coleccionando y rescatando con su fortuna de las mejores colecciones de Nueva York.



Domicilios de escritores y artistas ibéricos

Aguilar (José).—Zurbano, 34, Madrid.
Amat Pages (José).—Julio Verne, 25, Barcelona.
Avalos (Juan de).—Torrijos, 56, ático, Madrid.
André (Mounia L. de).—General Pardiñas, 72, Madrid.
Bosch (Juan Francisco), crítico.—Salón Víctor Pradera, 9, Barcelona.
Briones (Fernando).—Bretón de los Herreros, 54, Madrid.
Ferrer Gibert (Pedro), crítico.—Villa Anita, Palma de Mallorca.
Frau (José).—Jaén, 17, Madrid.
Gastó Vilanova (Pedro).—Dos de Mayo, 315, 4, tercero, Barcelona.
Lázaro (Bonifacio).—Torrijos, 56, Madrid.
Lezcano (Aurora).—Sacramento, 5, Madrid.
López Cancio (Mariana).—Claudio Coello, 22, Madrid.
Molina (Jesús).—Alcalá, 100, Madrid.
Mosquera (Luis).—Alarcón, 3.
Orta (Juan José de).—Alfonso XII, 38.
Palazuelo (Pablo).—Paseo de la Castellana, 15, Madrid.
Roesset (Marisa).—Goya, 29, Madrid.
Redondela (Agustín).—Núñez de Arce, 41, Madrid.
Santos Torroella (Rafael).—San Marcos, 41, Madrid.
Sánchez Fernández (Juan Miguel).—Matahacas, número 8, Sevilla.

Clausura del Salón de Primavera de Palma de Mallorca

Recientemente se ha clausurado la Exposición que la Asociación de Pintores y Escultores de España tenía colocada en el edificio de la Lonja de Palma de Mallorca.

La Lonja es un edificio gótico, levantado por Sagrera en el siglo XV, destinado a contrataciones mercantiles, hoy Museo.

Han concurrido a este certamen 91 pintores, encabezando el catálogo las firmas más conocidas de España.

La aportación de los «maestros» no respondió a su nombre. Muchas de las obras enviadas a Mallorca habían rodado ya por infinitas Exposiciones. Se veía, pues, mucha producción ajada. Por otra parte, el clima de La Lonja—situada a dos pasos del mar—, eminentemente mediterráneo, no convenía a la mayor parte de los cuadros. Pocos pudieron sustraerse a esta influencia.

La aportación local, relativamente numerosa, no interpretaba el movimiento pictórico ni escultórico insular.

Un desnudo de Vázquez Díaz—quizá con las flores de Chicharro (hijo), el mejor lienzo de la Exposición— produjo un desasosiego inaudito entre la Comisión encargada de colocar los cuadros, que no encontrando otro sitio peor, después de varios cambios, decidió empotrarlo, definitivamente, entre una columna y un paraban adicional, haciendo así imposible su contemplación. Un desnudo de Gregorio Toledo—«El baño»— compartió la misma suerte. Se alegó en defensa de esta actitud, incluso mediante la letra impresa, que los niños de cierta escuela tenían en proyecto visitar la Exposición. ¡Así estamos!

Noticiario

ESPAÑA

En las «Galerías Costa», de Palma de Mallorca, y para clausurar la temporada, se ha celebrado durante el mes de julio una colectiva en la que han figurado obras de J. Brull (1863-1912), Eliseo Melfren (1859-1940), Nicolás Raurich (1877-1945), F. A. Sotomayor, Julio Moisés, Ismael Biat y Durancamps.

En los círculos artísticos se anuncia para la temporada próxima una interesante Exposición de artistas extremeños.

También intenta Valencia, a través de sus plásticos más interesantes, es decir, menos «levantinistas», brindar una idea de conjunto de la plástica mediterránea actual.

Es posible que en la temporada próxima exponga en Madrid Joan Miró.

El notable crítico de la Radio España de Barcelona, Juan Francisco Bosch, publicará inmediatamente su libro-resumen «El año artístico de Barcelona».

Ha concluido su notable estudio sobre el Greco el notable crítico de arte José Camón Aznar.

En el otoño próximo aparecerá el libro de Enrique Azcoaga «El secreto de la pintura».

Se habla entre nuestros plásticos y escritores artísticos de la posibilidad de un «Salón de Independientes» para la primavera próxima.

Juan Avalos, el gran escultor español, realizará próximamente un viaje a Portugal.

CARTEL DE LAS ARTES prepara, entre otras cosas, sus próximas ediciones monográficas, en las que se divulgará la labor de nuestros artistas actuales.

Es posible que María Campo Alange concluya próximamente un estudio sobre Joan Miró.

Alguna galería piensa conseguir una colectiva para la temporada próxima titulada «Tauromaquia».

La Academia Breve de Crítica de Arte prepara para el otoño próximo su «Salón de los Once».

La Peña Fotográfica de Elche organiza el primer concurso nacional de fotografía de arte, seguido de una exposición, que tendrá lugar del 12 al 19 de agosto próximo. Se han concedido importantes premios en metálico y trofeos.

INGLATERRA

En una subasta de cuadros de maestros antiguos verificada en Christie's, un retrato de noble español, de Velázquez, que fue expuesto en Burlington House en 1878, ha alcanzado el precio de 2.800 guineas: una vista de la basílica romana de San Pedro, de Pannini, se vendió por 750 guineas, y otra obra de este mismo artista italiano, «San Pablo, predicando en las ruinas de Roma», 500 guineas.

FRANCIA

En el número 22 de «Arts» (Beaux-Arts, Littérature, Spectacles), del 29 de junio próximo pasado, Picasso vuelve a hacer declaraciones teóricas sobre pintura a André Warnod.

Raymond Cogniat publica un artículo titulado «El problema del día: el cubismo y Picasso».

André Lhote divaga sobre «Le Louvre au défi».

Se han expuesto las obras recientes de Picasso en la Galería de Louis Carré.

En la Galería Roux-Hentschel, y bajo el título «Picasso y algunos pintores y escultores españoles», se han expuesto obras del armónico decorador Boreas, el evocador de apariciones Clave, el colorista Domínguez, el plástico del drama Christiane Bertin, el retratista Parra, el visionario expresionista Pedro Flores, el moderno arcaista Vifens, el realista apasionado Lagar—según leemos en alguna crítica francesa—y los escultores Condoy, Lobo y Fenosa.

En el Museo Nacional de Arte Moderno se han celebrado recientemente bastantes conferencias sobre Maurice Denis.

Maiten Mangeol ha ofrecido una veintena de cuadros en los que la única protagonista ha sido la mujer.

Obra de Marx Ernst se ha colgado en la Galería de Denise René.

En París se ha expuesto un primer grupo de pintores y escultores rusos, entre los que figuraban J. Babadjan, para quien las flores y la naturaleza de París se dicen con una especie de poético candor; H. Nazilevski, que en sus paisajes y sus figuras muestra un gran sentido de la armonía y del dibujo; V. Rouban, lírico y expresivo; E. Semianivski, de manera tierna e íntima, etc., etc. En escultura, W. Baidarof y S. Tamari han constituido la nota más sobresaliente.

Se han celebrado en la capital francesa exposiciones de Vamille Bombois, Guillaume Gillet, Fernand Maillaud, Andre Tzanck, B. Carreul, M. Th. Aufray y Brassai.

En París se ha celebrado también una Exposición de Artistas arménios.

Se ha dado a conocer un joven plástico llamado Marechal, presentado por M. René-Jean.

En la Galería de Francés se ha celebrado una Exposición titulada «El cubismo».

En Durand-Ruel se cuelgan telas de maestros impresionistas.

En Louise Leiris pueden verse obras de Braque, Gris, Klee, Leger, Picasso, Laurens, Manolo, Beaudin, Kermadee, Lascaux, Masson, Suzanne Roger y Roux.

En Carpentier se han expuesto obras de Cosson, F. Will, J. Dufy, Zanaroff, Simonetti, Couchot y Krafft.

Una Exposición de Marc Mussier se ha abierto en la Galería Jeanne-Castel, de París.

En el Museo Galliera, organizado por el Frente de las Artes, se está celebrando una Exposición «Daumier».

Tenemos noticia de la aparición de los siguientes libros franceses de arte: «Le Carnet de Chantier», de Camille Montagne; «L'Architecture dans la Cité», de André Le Donne; «La Sculpture Française», de Luc-Benoist, y «Documents d'Art et d'Histoire», de Bernard Champigneulle.