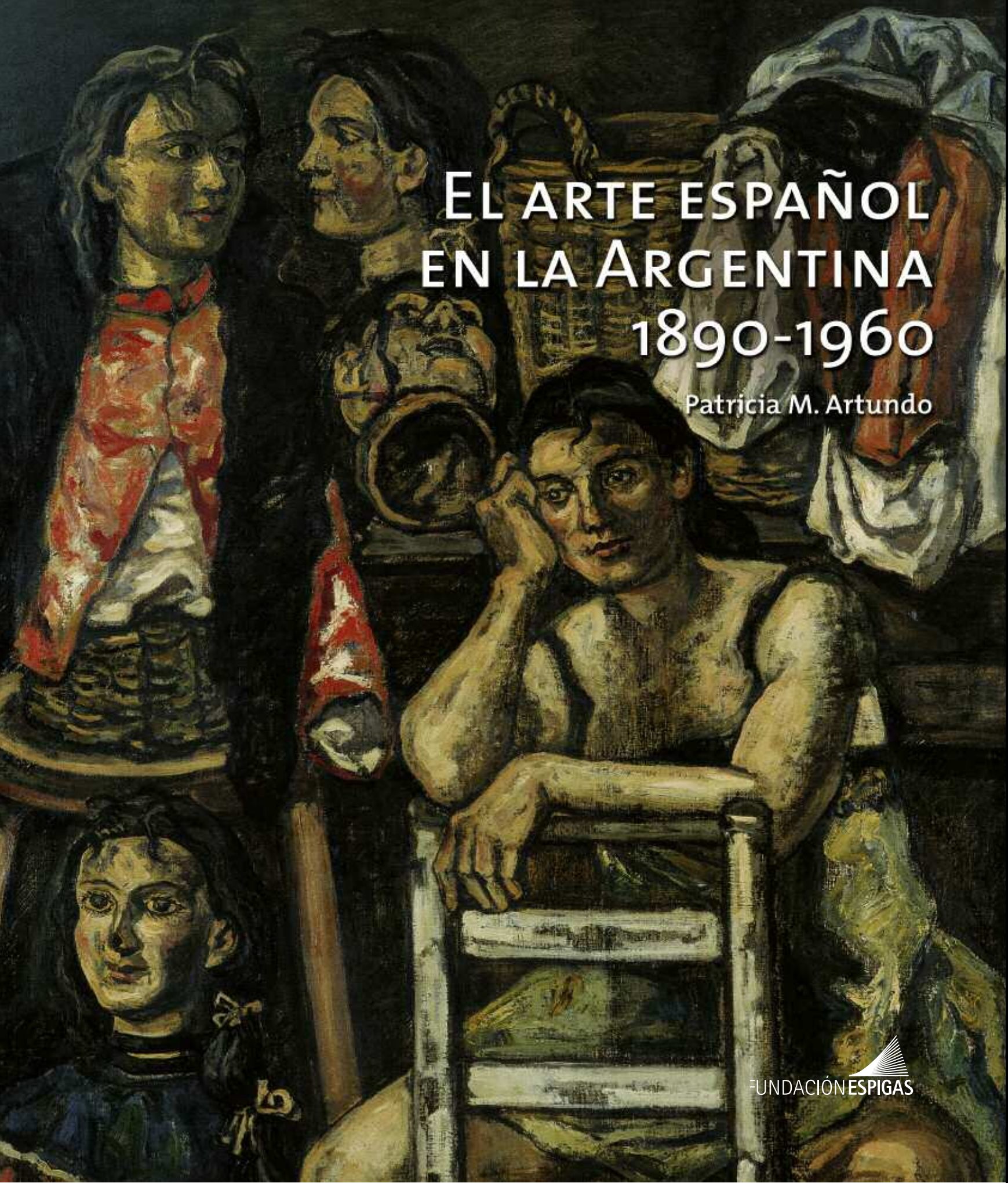


El arte español en la Argentina 1890-1960

Patricia M. Artundo

FUNDACIÓN ESPIGAS

Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la historia de las artes visuales en la Argentina, fueron creados en 1993, con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en nuestro país. A raíz del crecimiento de su acervo documental, hoy consistente en más de 170.000 ítems entre libros, catálogos de museos, galerías y remates, diarios y revistas, epistolarios y una fototeca de más de 30.000 imágenes. En el año 2000 inició su proyecto editorial y, a través del Fondo Nacional de las Artes, publicó *Witcomb. Memorias de una Galería de Arte, 1896-1971* en donde se da a conocer el fondo documental de esa galería, propiedad de Fundación Espigas.

A partir de 2003, en que se celebró su décimo aniversario, Fundación Espigas decidió ampliar su espectro editorial en base a investigaciones propias relativas a su Centro de Documentación y también a aquellos textos clave en la historia del arte argentino producidos por sus historiadores, críticos y artistas.

José Gutiérrez Solana (1886-1945). *La mujer y los maniquíes*, s.d.
Óleo sobre tela, 143 x 118 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1948.

El arte español en la Argentina 1890-1960

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

Presidente
Mauro Herlitzka

Vicepresidente
Luis F. Benedit

Secretario
Alejandro Gorodisch

Prosecretario
Adriana Rosenberg

Tesorero
Carlos Braun

Vocales
Teresa A. L. de Bulgheroni
Claudia Caraballo de Quentin
Salvador Carbó
Eduardo Grüneisen
Gabriel Werthein

Vocal emmeritus
Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General
Marina Baron Supervielle

Asesora de proyectos especiales
Patricia M. Artundo

Bibliotecóloga
Analía Trouve

Asistencia
Adriana Donini

Informática
Sebastián Guarino

FUNDACIÓN ESPIGAS
Av. Santa Fe 1769 1er piso
C1060ABD Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 4815-7606 | Fax: (54 11) 4815-5648
arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

El arte español en la Argentina 1890-1960

Patricia M. Artundo
organizadora

con texto de
Roberto Amigo

España Cooperación Cultural Exterior

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECI
Cooperación Cultural en la Argentina

Fundación Espigas

El arte español en la Argentina
1890-1960

Investigación, selección y organización
Patricia M. Artundo

Coordinación ejecutiva
Marina Baron Supervielle

Ensayo histórico
Roberto Amigo

Asistencia de producción
Candelaria Artundo
Victoria A. Lopresto

Fotografía
Oscar Balducci

Digitalización de imágenes
Enrique Llambías

Otros créditos fotográficos
Alcides Duarte: p. 116, 436, 450; Horacio Mosquera: p. 453, 461; Diego Ortiz Mujica: p. 422.

Diseño gráfico y diagramación
Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión
Artes Gráficas Ronor

Fundación Espigas agradece a
Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España
Fondo Nacional de las Artes
Fundación Laxeiro
Fundación Luis Seoane
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Museo Fundación Jorge Oteiza
Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez"
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"
Museo Nacional de Arte Decorativo
Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Amigo, Sergio Baur, Juan Manuel Bonet, María Rosa Cadiz O'Farrell, Elena Colmeiro, Benjamín Cosentino, Gladys Dalmau de Ghioldi, Albino Fernández, Carina Frid, Carmen Hernández Pinzón Moreno, Julieta Kemble, María Isabel de Larrañaga, José Luis Lissarrague, Jacques Martínez, Ana María Mujica de Rodríguez Aldao, Guillermo de Osma, María Asunción Otero, Familia de Francisco A. Palomar, Familia de Juan Batlle Planas, Familia de Julio Rinaldini, Familia de Guillermo de Torre, Frances Reynolds, Pablo Rossi, Justo Solsona, Miguel del Valle Inclán, Alberto Viladrich, Guillermo Whitelow, Angélica Zavalía Achával de Pagano

Artundo, Patricia María
El arte español en la Argentina : **1890-1960** / Patricia María Artundo.
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas, **2020.**
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN **978-987-1398-24-9**

1. Arte. **2.** España. **3.** Argentina. I. Título.
CDD **709.034**

A los fines de lograr una publicación fiel respecto a la edición impresa, en este pdf se repusieron líneas y páginas faltantes en el pdf original

©2006, de esta edición, Fundación Espigas

ISBN 987-21602-6-0
ISBN13: 978-987-21602-6-5
Impreso en la Argentina

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723
Todos los derechos reservados.

© de las obras reproducidas, VEGAP, 2006.
© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org, VEGAP, 2006.
© Fundació Antoni Tàpies, VEGAP, 2006.
© Rafael Alberti. El Alba del Alhelí, S.L. 1945.
© Picasso Administration, Daniel Adrián Kiper, Argentina, 2006.

Fundación Espigas declara de buena fe que ha agotado los recursos para hallar a los derechohabientes de los textos aquí publicados, no habiendo sido posible en algunos casos. En el supuesto que estos sean identificados en el futuro, rogamos comunicarse con nosotros.

INDICE

7 Carmelo Angulo Barturen, Embajador de España en la Argentina
Presentación

9 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación

11 Alfons Martinell Sempere, Director General de Relaciones Culturales y Científicas de AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional)
Presentación

13 Patricia M. Artundo
Introducción

17 Roberto Amigo
El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política

Capítulos

51 **Capítulo I**
José Artal y Mayoral. La creación de un mercado para el arte español en la Argentina

79 **Capítulo II**
España en la Argentina. El centenario de la independencia

113 **Capítulo III**
El arte español en las colecciones argentinas

151 **Capítulo IV**
El mercado de arte español

179 **Capítulo V**
La recepción del arte español

237 **Capítulo VI**
Dos amigos de la Argentina. Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna

275 **Capítulo VII**
El exilio español. Acción e interacción

313 **Capítulo VIII**
Arte y política. La exposición de arte español contemporáneo

351 **Capítulo IX**
La voz de España en la Argentina

383 **Capítulo X**
Testimonios

Imágenes

415 Obras

459 Documentos

481 Índice onomástico

PRESENTACIÓN

Las relaciones culturales entre dos países pueden verse fortalecidas por diversas vías. Una de ellas, tal vez la menos frecuentada, sea la emprendida en forma conjunta por Fundación Espigas y la Agencia Española de Cooperación Internacional. El exhaustivo rastreo de fuentes documentales que permitiesen identificar la presencia de artistas españoles y de sus obras en la Argentina para su posterior sistematización y puesta a disposición de un amplio público, fue el objetivo que las guió inicialmente.

Sin embargo, no basta el recuperar los distintos documentos que hacen a la historia de la circulación y difusión del arte español fuera de sus propias fronteras. Es necesario que éstos se vean activados a través de una nueva lectura y es esta la que propone *El arte español en la Argentina. 1890-1960*. El libro, resultado de este esfuerzo asociativo, sirve para transitar uno de los caminos posibles por los que se concretó el encuentro entre Argentina y España. Desde la actividad que a fines del siglo XIX desplegó el infatigable José Artal y Mayoral, a los años 60 del siglo XX, con las polémicas en torno a la obra de Antoni Tàpies, los escritos de artistas, críticos de arte, escritores e intelectuales españoles acompañaron también la presencia de nuestro arte en esta tierra.

Por su parte, en cada momento histórico, la Argentina estuvo lejos de manifestarse pasiva frente a ella. Distintas fueron las voces que a la par que reflexionaron sobre las características específicas del arte español, fueron también conscientes de la importancia que este revestía para el medio local. Y precisamente a partir de *El arte español en la Argentina,* se ofrece una nueva oportunidad para recuperar ese rico diálogo. Pero también y lo que no es menos importante, uno puede sacar provecho de no pocas lecciones, válidas en sí mismas para analizar nuestro presente y pensar en otros caminos posibles de encuentro.

Quiero manifestar mi satisfacción por el trabajo realizado y mostrar mi reconocimiento a Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas y a todo el personal de esa institución por la magnífica labor que han realizado.

Carmelo Angulo Barturen
Embajador
Embajada de España en la Argentina

PRESENTACIÓN

Sería redundante referirse a todos los vínculos existentes entre España y la Argentina que datan desde nuestro origen colonial.

Sí podemos señalar que esa relación ha sido siempre enriquecida por ambos países, y que las vicisitudes políticas y culturales españolas han tenido siempre un marco de referencia inmediato en estas márgenes del Atlántico.

Desde la colonia, y luego en las guerras de independencia y los períodos de organización y consolidación nacional, tanto con gobiernos democráticos como autoritarios, la presencia española estuvo vigente, también desde sus diversas posiciones políticas, ya sean monárquicas, republicanas, franquistas o de las izquierdas; no importa su signo, el pensamiento, la inteligencia y la cultura españolas tuvieron un impacto decisivo entre nosotros.

El arte español en la Argentina. 1890-1960 toma para su estudio el período que va desde fines del siglo XIX y principios del XX, donde junto con la gran masa de la inmigración española a nuestro país llegaron también sus corrientes artísticas y la instalación de un mercado de arte español en la Argentina, hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XX.

En las páginas que se suceden, el licenciado Roberto Amigo da cuenta, en su ensayo, de la evolución artística a través de los setenta años que abarca ese período, mientras que la doctora Patricia Artundo realizó una selección rigurosa de los documentos que se transcriben.

A continuación, una acabada selección de textos recogidos de nuestro archivo da cabal testimonio de cada uno de esos procesos.

Señalamos en este período el aporte del "exilio español". Los intelectuales y artistas que llegaron a la Argentina desde mediados de los años 30 sumaron un aporte decisivo a la cultura de nuestro medio, provocando un cambio en la forma de su expresión, el cual redundó en un rediseño de nuestra cultura.

Todo esto es producto de un trabajo iniciado en 1993. En el proceso de creación de Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, se decidió incluir, además del acervo documental del arte argentino, el del arte extranjero en nuestro país, donde el de España tiene uno de los espacios más destacados y constituye un acervo único, que nos permite ordenarlo, clasificarlo y ponerlo a disposición del público para su consulta.

Desde 1998, con el generoso apoyo de la AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional, se relevó la documentación y se creó la base de datos de arte español en la Argentina; en este libro presentamos los principales resultados de este trabajo de selección e investigación, en el se recuperan, a partir de las fuentes documentales, la recepción que éste tuvo en nuestro país, las voces de los críticos de una y otra nación, los testimonios de los mismos actores, la presencia del arte español en el coleccionismo local y el enriquecimiento de nuestros museos a través de compras y donaciones.

Gracias al gobierno español, a la ministra de cultura, doña Carmen Calvo, a la secretaria de Cooperación Internacional y para Iberoamérica, doña Leire Pajín, al director general de Cooperación Cultural, don Carlos Alberdi, al embajador de España, don Carmelo Angulo Barturen, al consejero cultural, don Antonio Prats Mari, a la directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), doña Lidia Blanco, a los ex secretarios de estado de cooperación internacional y de Iberoamérca, don Miguel Angel Cortés y don Fernando Villalonga, al ex director general de relaciones culturales internacionales, don Jesús Silva, al ex embajador de España, don Manuel Alabart Fernández, a los ex consejeros culturales, don Ignacio Pérez Caldentey y don Luis Prados Covarrubias y al ex director del ICI de Buenos Aires, don José Tono Martinez, podemos concluir este trabajo y ponerlo a disposición del público interesado.

La labor desarrollada contó con el aval de la Dirección y de la Biblioteca y Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), y agradecemos a sus ex directores don Juan Manuel Bonet y don Jose Guirao y al director de su biblioteca, don Miguel del Valle Inclán, su indiscutido apoyo.

Fundación Espigas, a su vez, testimonia su agradecimiento a todos aquellos donantes que han contribuido aportando el material que conforma el archivo sobre el arte español en la Argentina y a todos aquellos que colaboraron en la presente edición.

Consideramos que *El arte español en la Argentina. 1890-1960* redundará, sin lugar a dudas, en un mayor conocimiento en las relaciones culturales entre ambos países.

Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración
Fundación Espigas

PRESENTACIÓN

El arte español en la Argentina. 1890-1960 es el resultado de un esfuerzo conjunto entre la Fundación Espigas y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Las distintas etapas por las que atravesó este proyecto desde 1999, subrayan la importancia que reviste el encuentro entre dos instituciones con miras a un objetivo común. El entonces denominado Programa de Documentación de Arte Español en la Argentina contó, también, con el auxilio de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que actuó como consejera.

Uno de los objetivos iniciales del Programa fue el de documentar la presencia del arte español en la Argentina –sea a través de sus artistas o de sus obras-, a partir del trabajo con fuentes primarias. El libro es, en realidad, la concreción final del proyecto, constituyéndose en un claro testimonio de las relaciones artístico-culturales sostenidas por España y Argentina entre 1890 y 1960. La presencia española en la Argentina aparece aquí documentada desde diversas perspectivas. Estas permiten apreciar las variables que de una u otra forma determinaron el mencionado encuentro.

Más allá de la importación sistemática de obras de arte español iniciada en los últimos años del siglo XIX –uno de los aspectos más estudiados tanto por la historiografia del arte español como del arte argentino– las diversas fuentes recogidas en este volumen hablan de un diálogo permanente entre las dos culturas. Imágenes y objetos materiales fueron acompañados también por las voces de escritores, intelectuales, críticos de arte y artistas españoles. Estas voces, lejos de pasar desapercibidas, se vieron comprometidas en cada momento histórico con la realidad cultural argentina.

La AECI siente un particular agrado por haber podido apoyar y acompañar paso a paso este proyecto, convencida, asimismo, de que su aporte ha contribuido a poner en valor el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Plásticas en la Argentina de la Fundación Espigas. Asimismo, se manifiesta confiada en que *El arte español en la Argentina. 1890-1960* se constituirá en una fuente obligada de referencia y el proyecto en sí mismo, en un modelo para futuras asociaciones.

Alfons Martinell Sempere
Director General
Relaciones Culturales y Científicas
AECI (Agencia Española
de Cooperación Internacional)

INTRODUCCION

La historia de las relaciones artístico-culturales entre España y la Argentina –en particular, durante el período que abarca *El arte español en la Argentina. 1890-1960*– se ha constituido en un renovado objeto de estudio durante los últimos quince años. Exposiciones y catálogos, libros, artículos y ensayos han dado cuenta de ese interés creciente por un tema que, lejos de haberse agotado, se ve continuamente sometido a nuevas lecturas críticas.

Exhibiciones como *Ciento veinte años de pintura española. 1810-1930* (1991) y *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX* (1995) o libros tales como *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)* (1995), de María Fernández García, marcaron la primera mitad de la década del 90 y abrieron el camino a trabajos posteriores. Estos últimos han actualizado la cuestión, al tiempo que han permitido ampliar el espectro extendiendo su horizonte temporal hasta los años 40 y 50 del siglo XX.

De esta manera, se han ido incorporado otras problemáticas, como el exilio republicano en nuestro país, las relaciones entre arte y política durante la primera presidencia de Juan D. Perón o el rol cumplido por Jorge Romero Brest como director de la revista *Ver y Estimar*, constituida a comienzos de los años 50 en tribuna para críticos y artistas españoles, entre otros temas.[1] Esto, sin contar aquellos trabajos que, producidos en el ámbito español y referidos específicamente a problemáticas histórico-artísticas españolas, han sentido la necesidad de contemplar la dimensión argentina –por ejemplo, la exhibición dedicada a *Óscar Domínguez, surrealista* (Fundación MAPFRE, 2000) o libros como *Arte y política en España 1898-1939* (Granada, 2002)– como punto ineludible a la hora de obtener una visión integradora de aquéllas.

Por otra parte, si muchos de estos trabajos han sido dados a conocer en congresos y jornadas de investigación, la realización del seminario *Pintura española en el Río de la Plata. Siglos XIX y XX. Temas, espacios de difusión, mercado* (AECI, Rosario, 2001) significó el reconocimiento explícito de la relevancia y actualidad que el tema tiene en el ámbito de la historiografía del arte en la Argentina.

En este punto vale la pena destacar que esta renovación historiográfica –a la que alude también Roberto Amigo en su texto "El arte español en la Argentina, entre el arte y la política", que abre el presente libro– fue el resultado de un trabajo conjunto entre instituciones de ambos países. En muchos casos esta tarea permitió la publicación de libros y la realización de exposiciones; estas últimas particularmente importantes, en tanto el catálogo resultante –con sus textos y la investigación subyacente– se convierte en un paso adelante, en una actualización de lo que hasta ese momento se sabía.

La asociación mencionada fue, en algunos casos, el resultado de la misma dinámica de mercado o también de la renovación de la historiografía del arte española, como ocurrió durante la década del 80, y en otros fue favorecida por el retorno a la vida democrática en la Argentina, que permitió la concreción en nuestro país de exposiciones como *Un siglo de pintura gallega. 1880-1980* (1984-1985). Sin embargo, lo que prevaleció y guió a las partes fue la plena conciencia

[1] *Cf.* por ejemplo *Goeritz/Romero Brest. Correspondencias* de Andrea Giunta (Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFyL. UBA, 2000) y los trabajos de Silvia Dolinko "El rescate de una cultura universal. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*" (2004) y de María Amalia García "El señor de las imágenes: Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los '40 (2004), ambos de próxima aparición. Luego de finalizada la preparación de este libro, fueron publicados dos libros dedicados en parte o totalmente al tema que nos ocupa. Nos referimos a: María Isabel Baldasarre. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Edhasa, 2006) y Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (compiladoras). *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)* (Paidós, 2005).

de que era necesario apoyar aquellas iniciativas que, al permitir conocer con detenimiento la dinámica de las relaciones artísticas, repercutirían decisivamente en las relaciones entre ambos países.

De todos estos antecedentes y de otros no menos relevantes se nutre *El arte español en la Argentina*, cuyo objetivo inicial es registrar la presencia del arte peninsular en nuestro país, a través de distintas fuentes documentales (artículos en revistas y periódicos, prólogos en catálogos, libros, etc.). Sin embargo, no se trata de una simple recolección de documentos. En primer lugar, tengo la convicción de que éstos tienen la capacidad de hablarnos en la medida en que somos receptivos a ellos y, la mayoría de las veces, son también el único camino posible para reconstruir la historia. Historia dilatada en el tiempo y, a la vez, compleja por las condiciones histórico-culturales específicas que marcaron el encuentro entre España y la Argentina.

Pero, además –y esto tiene una relevancia singular–, la acción de artistas, marchantes, escritores e intelectuales españoles en este lado del Atlántico repercutió, la mayoría de las veces de manera decidida, en el medio artístico local. Ella se vio comprometida en las diversas instancias que hacen a la circulación de obras, pero también en polémicas y discusiones. Estas últimas fueron a veces generadas en la península, y tuvieron una amplia repercusión en nuestro continente –como es el caso de la polémica desatada por Guillermo de Torre con su editorial "Madrid. Meridiano Intelectual de Hispanoamérica" en 1927– o, en otras ocasiones, arribaron de la misma mano de los actores, quienes trasladaron problemáticas políticas, sociales y culturales a nuestro territorio. Tal vez la más significativa sea hoy, precisamente, aquella provocada por el estallido, desenvolvimiento y consecuencias inmediatas de la Guerra Civil Española, que penetró todas las capas de la sociedad argentina.[2] Otras veces, los actores españoles comprometidos con la realidad argentina participaron activamente, ya sea a través de su discurso teórico o de la praxis artística, de las discusiones del campo cultural argentino.

En cualquier caso, unos y otros actuaron en nuestro medio como un carburante activo que estimuló y vivificó el panorama local. De este encuentro ambas partes salieron enriquecidas, generándose un patrimonio compartido, cuyo estudio hoy no deja de ser fascinante.

Cada uno de los diez núcleos que conforman este libro permite abordajes diferenciados, aunque muchas veces interrelacionados: Artal y su contribución en la creación de un mercado de arte y la afirmación de las galerías de arte con perfil profesional; la presencia española en la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910); las distintas variantes del coleccionismo local a través del tiempo; la consolidación y extensión del mercado de arte local; la recepción de que fue objeto el arte español; dos figuras emblemáticas como Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna, activos en nuestro país desde los años 20; el exilio republicano y su compromiso con los actores argentinos; la historia de la exposición de *Arte español contemporáneo* (1947), signada por las relaciones entre el gobierno argentino y la España franquista; la voz de escritores, artistas y críticos de

[2] Respecto de este punto, dos trabajos importantes producidos desde distintas áreas de conocimiento vieron la luz en los últimos años. Hacemos referencia al de Emilia de Zuleta, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999, y el de Dora Schwarztein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en la Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

arte españoles que encontraron en diversos medios periodísticos una tribuna de la que hicieron uso intensivo y, finalmente, el testimonio de actores y testigos, que delinean historias personales.

El libro es, además, la concreción material de una operación de selección y posterior organización, y aunque esto sin duda está impregnado por una lectura personal, su objetivo final, y el que me ha guiado en las decisiones tomadas, ha sido el de dar cuerpo a una publicación que no fuese únicamente un registro documental, sino que *hablase* a un público variado: claramente, a investigadores del área, pero también a artistas, coleccionistas, galeristas, museos, agentes de mercado o aquellos otros que pueden simplemente reconocerse a sí mismos y a otros en los textos publicados; todos ellos, en definitiva, lectores activos.

Con *El arte español en la Argentina. 1890-1960* asumo el riesgo de las decisiones implícitas en toda operación de "recorte", y, como lo dije en otra oportunidad, ya alcanzado el formato libro, éste no se propone a sí mismo como una lectura cerrada y definitiva, sino como un importante punto de partida para nuevos abordajes y lecturas.

Patricia M. Artundo

EL ARTE ESPAÑOL EN LA ARGENTINA, ENTRE EL MERCADO Y LA POLÍTICA

¿Existen cualidades definitorias del "arte español" en otro campo artístico diverso al de su origen? A simple vista, en la Argentina se reprodujeron –aunque moderadas– las tensiones regionalistas, nacionalistas y cosmopolitas que se ocultaban bajo la mirada unívoca de determinadas características estilísticas: la tradición realista, el asunto anecdótico y los costumbrismos regionalistas. Es ya un tópico referirse al éxito comercial que consolidó tal representación del arte español; para que tuviera lugar se encadenaron diversos aspectos: algunos exógenos como el cosmopolitismo creciente de los pintores españoles (los ejemplos notorios: Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla) y el gusto internacional por "lo español", otros locales y extraartísticos como el auge constructivo en las grandes ciudades de la Argentina –es decir la multiplicación de muros a decorar– y el peso económico y cultural de los inmigrantes peninsulares.

Si durante largo tiempo el "arte español" fue principalmente un problema del mercado de arte y un partícipe secundario en la discusión sobre la estética nacional, en la década del treinta se potenció, por el impacto de la guerra civil, el carácter político que aquella discusión soterraba. La obra de determinados artistas debía ubicarse en un mapa distinto cuyas coordenadas eran políticas más que estéticas; el tiempo obligaba a reescribir biografías y a volver a pensar la cuestión acerca de la tradición y la modernidad que había dominado poco antes la escena al discutir aquellas características esenciales del "arte español".

Este ensayo intentará transitar por las vías abiertas del pasaje del mercado a la política como dominantes en la representación del arte español –más allá de dar respuesta sobre identidades estilísticas– y a unir las piezas fragmentadas de una historia que generalmente se detiene o arranca en la fatídica década de 1930; y tal vez así poder comprender las condiciones culturales no sólo en las que los artistas y las obras se habían originado sino también las de su recepción en ultramar.[1]

Sarmiento y Guerrico

Superada ya la valoración negativa sobre el arte español del siglo XIX resta aún discutir algunos juicios extendidos acerca de la hispanofobia de las elites decimonónicas en referencia a lo artístico. Desde luego, la disolución del imperio español introduce la ruptura cultural con la tradición artística peninsular (sin embargo su perdurabilidad puede rastrearse a lo largo del siglo, por ejemplo en la obra de Manuel Pablo Nuñez de Ibarra, Fernando García del Molino, Bernabé Demaría y Prilidiano Pueyrredón). Domingo Faustino Sarmiento, en *Recuerdos de Provincia*, narró la sensibilidad de los tiempos revolucionarios sin desdeñar el legado artístico de la colonia, juicio estético distante de la hispanofobia que generalmente se le atribuye. La pérdida del patrimonio fue una de sus tantas preocupaciones, al punto de intentar organizar un futuro museo colonial cuyano. Aun más, la rehabilitación del arte de los tiempos del Antiguo

[1] En la última década se destacaron los estudios sobre la pintura española en la Argentina, fundamentalmente Ana María Fernández García. *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Asturias, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995, y *Catálogo de pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Asturias, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997. Véase Marcelo Pacheco. "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes". En: *Ciento veinte años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991; Ramón García-Rama. "Historia de una emigración artística". En: *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid, Caja de Madrid, 1994; *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*. Ministerio de Cultura y Fundación Central Hispano, 1995. Otros ensayos y exposiciones de esta renovación historiográfica citados en notas siguientes. Jorge Larco es precursor de este interés por la pintura española, véase por ejemplo: *La pintura en España (siglo XIX y XX)*. Buenos Aires, Futuro, 1947 y "La pintura española en la Argentina". *Lyra*. Buenos Aires, a. 21, n. 192-194, 1964. Un libro de referencia general del arte español decimonónico: Carlos Reyero y Mireia Freixa. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

Régimen permitía el símil político: de la misma manera se veneraría a los unitarios hoy vilipendiados. En su viaje por España, en 1846, Sarmiento adquirió no sólo láminas de monumentos y pinturas (entre ellas de *Los borrachos* de Velázquez y varias de Murillo) sino también "un cuadrito de costumbres, la Manola, el mayoral" como apuntó en su *Diario de gastos*. Sarmiento, viajero orientalista fascinado con el pintoresquismo andaluz, compartió la extendida afirmación del realismo como identidad estilística y del siglo de oro como el momento mítico frente a la decadencia pictórica del siglo XIX.

R.J.C.. "La galería Guerrico". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 4, n. 90, septiembre 16 de 1896, p. 392.

En París visitó a Manuel J. de Guerrico, considerado el primer *amateur* en la Argentina; poco tiempo después este último regresaba al Buenos Aires de la *pax rosista* con un conjunto de pinturas y esculturas europeas, colección desarrollada luego por su hijo José Prudencio, diplomático en París. La adquisición de originales modernos era singular ya que el gusto por la copia de antiguos maestros o de pintura a la manera flamenca fue predominante hasta bien entrada la década del setenta. La calidad de las posesiones artísticas de la familia era un modelo a seguir donde "en un ambiente de infancia artística, el coleccionista de cuadros tantea torpemente y camina a ciegas en la mayoría de los casos, y por tal motivo, acusan las compras de cuadros, o un gusto extraviado, o una desorientación deplorable."[2] Los catorce óleos de Genaro Pérez de Villaamil y un luminoso paisaje temprano de Carlos Haes eran excepcionales para Buenos Aires, mientras que otros artistas presentes en la colección como Ulpiano Checa, Mariano Fortuny –una pintura de odalisca proveniente de Goupil–, Baldomero Galofre, Emilio Sala o José Villegas fueron firmas constantes en el mercado.

La pintura española en el bazar

La sobreproducción artística europea obligó a buscar nuevas bocas de expendio para los talleres de Madrid, Sevilla, París y Roma: la joven riqueza de Buenos Aires la convirtió en una opción, aunque poco legitimadora desde el punto de vista artístico. A mediados de la década del ochenta la calle Florida y sus cercanías se transformaron en el centro de la "cultura del bazar": la débil institucionalización de lo artístico y el auge

[2] R. J. C. [Rafael J. Contell] "Galería Guerrico". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, 16 de septiembre de 1896, a. 4, n. 90, p. 391. Véase el estudio de Lucrecia de Oliveira Cézar. *Los Guerrico*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988. Guerrico posiblemente visitó Madrid en 1842 ya que se conserva su retrato realizado por Antonio María Esquivel, su hijo fue retratado por Federico de Madrazo en 1869 y póstumamente por Joaquín Sorolla en 1907; así, en una familia porteña puede seguirse el curso de la retratística española.

especulativo estimuló una coyuntura salvaje del mercado de arte, caracterizado por la oferta de centenares de objetos artísticos de dudosa calidad importados por improvisados intermediarios –que tomaban rápidas ganancias– para compradores ansiosos de brillo social. Entre tantos bazares que vendían pintura española vale destacar, por su conocimiento del medio local, el de Ruggero Bossi (antes encargado de la sección artística del almacén naval Fusoni Hnos. y Maveroff cerrado en 1876). Había casos, como el del hermano del pintor José Gallegos y Arnosa, en los que se arrendaba transitoriamente un local para vender las pinturas traídas consigo.

En este contexto, Esteban Lazárraga organizó una exposición de Bellas Artes en el local de productos industriales de la Cámara de Comercio Española (Victoria 724) con el objetivo de que la institución recién fundada actuase como intermediaria, sin cobrar comisión por ventas, con certificación de autenticidad otorgada por las academias regionales españolas. Los principales artistas invitados, todos con obra menor, fueron Francisco Pradilla, Ricardo Madrazo, Luis Álvarez Catalá, Antonio Casanova Estorach, José Villegas Cordero, Baldomero Galofre Jiménez, Mariano y José Benlliure Gil, Justo Ruiz Luna, Salvador Viniegra, Pablo Gonzalvo y Eliseu Meifrén.[3] En la segunda mitad del siglo XIX el público identificaba la pintura española con los enormes lienzos de asunto histórico, en la muestra de la Cámara encontraba, por el contrario, pequeños paisajes y escenitas de género. Esta ausencia de grandes pinturas históricas –cuyo destino eran las salas de los museos y las dependencias estatales– para la aguda mirada de Carlos Zuberbühler fue una señal de la situación de la política cultural local: "y aquí, triste es confesarlo, no tenemos museos, y lo que es más desesperante aún ni tan sólo nos queda la esperanza de tenerlos, mientras nuestros gobernantes sigan dando pruebas de ignorancia supina y de mal gusto refinado en materia de bellas artes."[4] Entre los probables compradores se contaba con la mesocracia de la inmigración española, y Zuberbühler agregaba a ello una nota de sutil ironía:

> Muchas de las telas expuestas serán adquiridas, sin duda alguna, por los mismos miembros de la colonia española. El patriotismo será, en algunos casos, la única causa determinante, pero en casi todos se unirá a ésta una verdadera afición innata, desconocida quizá hasta la fecha. En todo español hay, en efecto, un pintor latente, como en todo italiano un músico, en todo alemán un filósofo, en todo criollo un *sportman* o un haragán.

Aunque en el fracaso de las ventas pesaron los comentarios negativos de la prensa sobre la calidad de las pinturas, el motivo principal del mismo fue la invasión comercial de los últimos dos años de la década que saturó la plaza en embarques sucesivos. La Cámara organizó otras muestras –con dificultades aduaneras– los siguientes dos años sin lograr revertir el juicio imperante de exponer los "sobrantes de talleres". La crisis del noventa cerró el comercio del arte, su regreso a mediados de la década se realizó en un contexto diverso: agentes y galerías profesionales, acción de asociaciones culturales y del Museo Nacional de Bellas Artes. Antes de ello, la sensación dominante era que nada había quedado de aquella fiesta de los ochenta:

> Y las nubes de las langostas artísticas ha pasado, del comercio de cuadros que trajo la ruina de los artistas radicados aquí, así como también la ruina de los que aquí compraban en el falso *mirage* que nos arrebata-

[3] *Catálogo de la galería de pinturas y esculturas que se exhiben en los salones de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*. Buenos Aires, Imp. y Lit. de Mackern y McLean, 1888.

[4] C. E. Z [Carlos E. Zuberbühler]. *El Nacional*. Buenos Aires, 11 de septiembre de 1888, p. 1.

ba *doce millones de pesos al año* por el arte, pesos con los que se pagaba solo de artístico dos telas o una cuando más por año, ninguna escultura y solo sí la buena música que oíamos de la Patti, Maurel, Stagno, Sthal, Gabbi o Tamagno.

Todo eso ha pasado y se ha perdido como la espiral del humo de un habano [...].[5]

Entre el humor y la historia: La Colmena Artística

A principios del siglo veinte ya se habían fundado las principales instituciones de la comunidad española: Sociedad Española de Beneficencia, Asociación de Socorros Mutuos, Club Español y las asociaciones regionales Laurak Bat, Centro Gallego, Centro Catalán y Centro Aragonés. En 1896 el auge del hispanismo fomentó la creación de la Asociación Patriótica Española para mitigar los regionalismos que dividían a la colectividad. En 1892, los festejos por el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América se sostuvieron en esas asociaciones de inmigrantes, centrales en la reconstitución de las deterioradas relaciones entre España y América.[6] La conmemoración desde el Estado fue moderada por causa de las crisis económica y política, el objetivo principal fue la participación en la Exposición Universal de Chicago del siguiente año.

En una sociedad civil que se organizaba en un fuerte asociacionismo, la formación del campo artístico moderno no podía permanecer ajena a ese proceso. La Sociedad Estímulo de Bellas Artes y El Ateneo fueron promotoras, por ejemplo, de la enseñanza artística y de los salones anuales respectivamente. Su acción se multiplicaba por la tarea organizativa y crítica de sus integrantes, cuyo ejemplo más notorio fue la llevada a cabo por Eduardo Schiaffino, aspecto ya vastamente estudiado.[7] Dentro de estas asociaciones culturales, La Colmena Artística tuvo dos rasgos que le otorgan particularidad en el panorama artístico de fines del siglo XIX: el predominio de artistas inmigrantes entre sus miembros y el inicial carácter humorístico de sus actividades.

Entonces la prensa era uno de los espacios privilegiados del humor de los emigrados españoles; los dibujantes peninsulares habían impulsado el arte gráfico y los semanarios satíricos, además de desarrollar nuevos formatos como las revistas ilustradas y luego los magazines, siguiendo modelos como los de *A.B.C.* y *Blanco y Negro*. En 1883, en pleno auge del régimen conservador, había arribado Eduardo Sojo, republicano español cuyo seudónimo ya era un programa político: "Demócrito"; en su semanario *Don Quijote* fue acompañado por los españoles José María Cao y Manuel Mayol, ambos de dilatada trayectoria posterior.[8] Aunque siempre se recuerde lo realizado en los medios gráficos, los dibujantes españoles subsistían realizando tareas del más diverso tipo. El siguiente comentario sobre Mayol puede ser extensivo a sus colegas: "... tuvo necesidad de dibujar y pintar de todo, viñetas y caricaturas para diarios y revistas, trabajos litográficos, ilustraciones de libros, *panneaux* decorativos, telones de teatro... hasta dibujos de bordadora, y si no ejerció también de calígrafo por milagro sería. [...] No hubo revista donde no colaborase."[9]

El origen de La Colmena fue las reuniones –conocidas como La Cafetera– en el taller de José Bouchet de

[5] [¿Luis R. de Velazco?]. *El Nacional*. Buenos Aires, 4 de abril de 1891, p. 1.

[6] Véase Hugo Biagini. *Intelectuales y políticos españoles a comienzos de la inmigración masiva*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1995, pp. 67-86.

[7] Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

[8] Véase Aurora Sánchez. "La prensa satírica". En: Horacio Vázquez Rial (dir.). *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 326-352. Entre los ilustradores españoles sobresalieron Arturo Eusevi, Francisco Fortuny, Federico Ribas y Pedro de Rojas, entre los editores Arturo y Aurelio Giménez Pastor por *La Vida Moderna*, en la que dibujaban los tres últimos.

[9] K. O. [José María Cao] "Mayol". *La Nación*. Buenos Aires. Suplemento semanal ilustrado, a. 1, n. 24, 12 de febrero de 1903.

los españoles Luis Pardo, Carlos Santa Fe, Pablo Manzano, Joaquín Vaamonde, Emilio Cantillón y Enrique Coll. Luego la integraron, entre otros, los artistas argentinos Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova, Emilio Caraffa, Martín Malharro, los italianos Pascual Bueceri y Francesco Parisi, los españoles Vicente Nicolau Cotanda, Jacinto Capuz, Francisco Villar y Bernardo Troncoso.[10] En 1894 los principales artistas extranjeros no participaron del Salón Anual de El Ateneo, esto motivo la propuesta de La Colmena de organizar un salón para el año siguiente con un jurado compuesto por el valenciano Nicolau Cotanda, el porteño Della Valle y el italiano Parisi. Aunque esta iniciativa no prosperó, sí lograron decorar humorísticamente el sótano del Teatro Onrubia, antecedente de la famosa exposición satírica realizada en el edificio de Bon Marché en mayo de 1896.[11]

La Colmena entró en una crisis de dirección (Adolfo Aldao, Méndez de Andes) hasta que en 1897 asumió la presidencia el médico Francisco Cobos; bajo su gestión abandonó el carácter festivo para proponer una institución seria que contase con socios, academia libre, exposición permanente y salón anual. En este proyecto los principales dirigentes fueron españoles como Troncoso y Emilio Rodríguez García y el italiano, especialista en panoramas, Decoroso Bonifanti. El cambio de objetivos parece haberse resuelto al considerar que El Ateneo se había convertido en una institución literaria y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes devenido en centro docente. Además, su misión estaba dirigida a contrarrestar la combinación del discurso artístico nacionalista y el "superficial" gusto por las firmas francesas en la "imaginación burguesa del *amateur* bonaerense."[12] Tales cambios tuvieron repercusión pública, fundamentalmente por el apoyo de *El Correo Español* que compensaba las críticas de *La Nación*, empática con El Ateneo. El año 1897 fue crucial para *La Colmena* ya que inauguró el 14 de octubre, en su nueva sede de Suipacha 444, una exposición de importancia para la pintura española en la Argentina. Dos artistas acapararon los comentarios de la prensa por motivos diversos: José Casado del Alisal y Vicente Nicolau Cotanda. Se presentaron pocos artistas argentinos, entre ellos Martín Boneo –con su conocido *Candombe federal* de 1875– y Sofía Posadas.

El criterio de aceptación recibió duras críticas,[13] aunque la discusión principal fue sobre las pinturas presentadas por Nicolau Cotanda fuera de concurso: *La herida del coronel don Bartolomé Mitre*, *Rosas y espinas*, *Un mosquetero*, *Santa Rosa de Lima*, *La muerte de Dorrego* y *La visión de Fray Martín*, las dos últimas ya eran conocidas por el público. En 1889 había obtenido cierta repercusión local con *La presentación del cadáver del general Álvarez* en La Granja Nacional, y luego en 1892 con el número único *Homenaje a Colón* que presentaba composiciones literarias alternadas con alegorías y reproducciones artísticas.[14] Un comentarista de la exposición de La Colmena juzgó

[10] *El Correo Español* presentó los talleres de los artistas "colmeneros": Capuz y Villar (Cuyo y Paraná), Bouchet y el toledano Manzano (México y Piedras), el burgalés Sáinz Camarero (en el Hotel de la Paix), Cotanda (en el pasaje Roverano), además de notas sobre Ángel Della Valle y Ernesto de la Cárcova. Un colmenero [¿Leoncio Lasso de la Vega?]. "Brochazos". *El Correo Español*. Buenos Aires, 3, 24, 25, 27 y 31 de octubre y 2 de noviembre de 1894.

[11] Francisco Palomar. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

[12] Leoncio Lasso de la Vega. *El Correo Español*. Buenos Aires, 3 de marzo de 1898.

[13] *El Diario*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas. Se presentaron en total 81 artistas, los españoles fueron 15 pintores, 2 arquitectos y 5 en artes aplicadas. Véase las sátiras "La exposición de la Colmena". *La Bomba*, a. 4, n. 32, sábado 6 de noviembre de 1897 y "Masaniello alla Colmena". *Falstaff*, a. 1, n. 22, 24 de octubre de 1897 [continúa en n. 23, 31 de octubre y n. 24, 7 de noviembre de 1897]. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

[14] El editor literario fue Ricardo Monner Sans (además publicó para el Cuarto Centenario*: Los domínicos y Colón. Homenaje de los domínicos de Buenos Aires al descubridor de América*. Buenos Aires, La Argentina, 1892). Otro álbum de interés se editó en la capital uruguaya: *Montevideo-Colón*. Número único publicado por la Comisión del IV Centenario del Descubrimiento de América 1492-1892. Montevideo, Imprenta de El Siglo Ilustrado, 1892.

que "sus cuadros *El fusilamiento de Dorrego*, y la *Herida del general Mitre* son dos errores crasísimos, dos caídas con descalabradura, inadmisibles en quien es capaz de interpretar con tanto brío y con tan buena casta de color una de las mas inspiradas estrofas de La Visión de Fray Martín de Nuñez de Arce."[15] El Dr. A. Zul, seudónimo del español Eugenio Auzón, según su costumbre de antiguo polemista salió en defensa de su connacional de los embates de los diversos diarios.[16] En 1891 cuando los artistas nacionales salían a la disputa del mercado ya depreciado por la crisis, Auzón había negado la autoría de las pinturas realizadas en Europa por los argentinos, como respuesta Eduardo Schiaffino denigró a los extranjeros que se radicaban en el país buscando simples intereses comerciales. La batida a duelo para limpiar los honores mancillados fue más literaria que dramática.

Fuego a bordo de José Bermudo y la pintura de bacantes de Vicente Gómez Plasent fueron objeto de la crítica mordaz. La segunda, por ejemplo, mereció el comentario que el pintor "es muy amigo de las curvas llevadas a su *maximum* de expresión [...] Los demás sujetos tanto el emperador, como las bacantes, se les encuentra aquí, en Buenos Aires, a la vuelta de cada esquina, sobre todo después de aquello que hace algunos años se llamaba toque de cubre-fuego."[17] Entre los artistas españoles presentes sobresalen Fidencio Alabés, (*Mendigo* y *Naturaleza muerta*), Gonzalo Ferrer Gimeno (*Camino de la fuente* y *Dormitando*), Francisco Fortuny (*Melancolía, Día de otoño*), Francisco Bas (*Recuerdo del natural*), Francisco Gutiérrez Rivera (*Sierra Nevada*); Antonio Molina Rosales (*El doctor Cobos en su consultorio*), Juan Pibernat (*Cabeza de viejo*); José Villanueva (*Flor de la modestia*, *Flor campestre*), José Bermudo (*Un cigarro que no arde*) y Luis Palao (*La oferta de la modelo*). Además, se exhibió, sin mucha repercusión, un "efecto de sol" de Joaquín Sorolla. El pintor granadino Tomás Muñoz Lucena envió desde Madrid *Mercado de Córdoba*, entre otras obritas, por ello fue recompensado con el Premio de honor y la medalla de oro. Además, los fotograbados de pintura española impresos por Jacobo Peuser se destacaban en la sección de artes aplicadas junto a las reproducciones al platino y las vistas estereoscópicas de la Sociedad Fotográfica de Aficionados.[18]

Las obras de Casado del Alisal –visitó la Argentina en 1882– que dominaron la exposición fueron facilitadas por su hermano Carlos Casado (promotor de colonias de inmigrantes y del desarrollo ferroviario en la provincia de Santa Fe) que las había heredado en 1886. Carlos Casado coleccionaba pintura española, entre ellas obras de Antonio Gisbert, José Villegas y Eduardo Rosales, que facilitaba para el estudio a los concurrentes de La Colmena, en especial *La Verónica* de El Greco (dato de interés ya que precede a la valoración del artista producida a comienzos del novecientos).

Una de las últimas actividades de La Colmena fue una exposición de pintura realizada por los alumnos de la academia en abril de 1899, cuando ya compartía socios y salones con el Club Ciclista Argentino bajo la presidencia común de Santiago Giúdice; la enseñan-

[15] *El Diario*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas. Véase *La Nación*. Buenos Aires, 18 de julio de 1895, p. 5 y 23 de octubre de 1897, p. 5. La versión presentada en La Colmena fue reproducida en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*. Buenos Aires, a. 3, n. 133, domingo 24 de octubre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

[16] Dr. A. Zul [Eugenio Auzón]. "Colmena artística". *Exposición Nacional de 1898. Revista oficial semanal ilustrada*. Buenos Aires, 28 de octubre y 11 de noviembre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

[17] Ghig. [Alejandro Ghigliani]. *El Tiempo*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

[18] [Nota de Redacción] "Exposición de la Colmena Artística". *La Nación*. Buenos Aires, 27 de octubre de 1897, p. 3. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

"Grupo de obras de J. Casado del Alisal". Archivo Collazo. "La Colmena Artística". Fundación Espigas, 14,9 x 20,2 cm, octubre de 1897.

za impartida era de pintura de costumbres y estudios de modelo. Ese mismo año murió el alma artística de la institución, Nicolau Cotanda: el *Almanaque Sudamericano* destacó que permanecía horas en ella manchado la tablita noche tras noche. Este recuerdo estaba firmado por uno de los duros jueces de las pinturas históricas del artista valenciano: José Artal.

El mercado moderno

El tarragonés José Artal y Mayoral, afectado por la crisis del noventa en Montevideo que llevó a la quiebra a la Banca Reus en la que trabajaba, resolvió radicarse en Buenos Aires para desarrollar sus negocios que incluían la venta de obras de arte. Su nombre conocido en el mundo mercantil, pronto se difundió en los ámbitos culturales por sus escritos en el *Almanaque Peuser*. En uno de ellos, Artal se opuso a la fundación de un museo nacional con sólidos argumentos: "Si la Nación Argentina intentase el derroche de algunos millones con el propósito de crear una galería de pinturas, correría el riesgo de perder el tiempo y de malgastar un caudal para adquirir a la postre un museo de adefesios, cuando no de falsificaciones dignas del hall de una casa de

remates".[19] Así, atacaba a dos frentes de opositores: el proyecto de los artistas nacionales, encabezado por Eduardo Schiaffino, y las casas de remates competencia de sus ventas. A los primeros, además, les indicaba que para aprender pintura fueran a copiar a los "pequeños museos" privados; es decir a las colecciones de Aristóbulo del Valle, Domingo Agarragaray, Carlos T. Becú, Manuel Correa Morales y Federico Leloir (el vestíbulo de la residencia del último estaba decorado con dos *panneaux* de Salvador Sánchez Barbudo), entre otras. Para Artal, desde luego, lo aconsejable hubiese sido decretar la formación de una galería de arte moderno.

La tarea de difundir el arte español la complementó con un proyecto editorial, no concretado en su totalidad: la primera colección sobre pintores españoles modernos integrada por ensayos sobre Francisco Domingo Marqués, José Villegas, Casto Plasencia, José Jiménez Aranda, Salvador Sánchez Barbudo, Manuel Domínguez Sánchez, José Benlliure Gil, Joaquín Sorolla, José García Ramos y Francisco Pradilla.[20]

Al asociarse con Witcomb, espacio fotográfico prestigioso e incipiente galería de arte,[21] para organizar sus salones de arte elaboró una correcta estrategia hasta que pudiera convertir su nombre en garantía de calidad pictórica, para ello montó una red de intermediarios que solicitaba obras en los talleres europeos conformada, entre otros, por Sorolla, Domingo Marqués y Villegas. En 1897 Artal inauguró su primer salón de arte moderno español con sesenta y siete pinturas de veintisiete artistas. En su mayoría las mismas continuaban la línea de pintura preciosista y anecdótica que disfrutaba la elite porteña, sin embargo figuraban obras de calidad como el óleo *Santa María della Salute* de Villegas –reproducido en la portada del catálogo– y *Mucha Alegría* de Sorolla. Un crítico veladamente comparó la exposición en Witcomb con la que se desarrollaba en La Colmena, si la primera era la exposición de una escuela pictórica sostenida a través de los siglos, la segunda continuaba con la "pacotilla de pinturería al por mayor" que imperaba en el mercado local.[22] A pesar de su defensa de la pintura sorollista, Artal fue consciente de los márgenes estéticos en los que podía moverse para que el negocio funcionara:

> ... como usted comprenderá amigo Sorolla, no es posible todavía dejar de mano en absoluto lo bonito, eso que tiene mas picardía, mas triquiñuela que arte, pues en estos países nuevos hay que hacerlo todo, empezando por despertar la afición, después educarles el gusto y luego depurar, refinar, hasta que lo bueno se imponga por la fuerza de su propio mérito. Por esto no es posible aún abandonar la tablita apuntada con gracia, brillante de color, ni el cuadrito de género fino e intencionado. Ni se puede prescindir de coletas y casacones. Ni de la acuarela impresionada con elegancia, fresca y jugosa, Ni de unas notas que por su empaque y tendencia decorativa se adaptan a todos los gustos.[23]

Algo de razón tendría ya que *Trata de blancas* de Sorolla fracasó por lo "difícil" del asunto, el alto precio y las negociaciones truncas con el recientemente fundado Museo Nacional para su adquisición, compensada luego con la de *Lobo de mar*. El peso del marchante

[19] José Artal. "Nuestras reproducciones artísticas". *Almanaque Peuser para el año 1895*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1894, p. 114.
[20] Se publicaron Francisco Domingo (1897), José Villegas (1900) y José Jiménez Aranda (1903). La recepción de las publicaciones de Domingo y Villegas puede juzgarse por el comentario elogioso de Miguel Cané en *La Nación*. Buenos Aires, 28 de mayo de 1901.
[21] Véase Patricia Artundo. "La Galería Witcomb. 1868-1971". En: *Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una galería de arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.
[22] Alejandro Ghigliani. "Arte". *El Tiempo*. Buenos Aires, 17 de noviembre de 1897.
[23] Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, 27 de octubre de 1898. Fotocopia Archivo Lucrecia Oliveira Cézar de García Arias. Fundación Espigas.

Almanaque Peuser. Buenos Aires, a. 9, 1896.

en la formación de las colecciones locales fue sólido, basta para ejemplificar como logró inocular el gusto por el sorollismo a José R. Semprún, bien expresado en el encargo de *Entre naranjos* y *La última copla*. Sin embargo por reticencias del artista jamás logró tener la exclusividad local para su obra, por ello el coleccionista César Cobo adquirió *La vuelta de la pesca* durante los festejos parisinos del 1900, a pesar de ser un cliente que había comprado varios Domingo, Villegas y Barbudo en los primeros Salones Artal. Si las relaciones del marchante con los nuevos coleccionistas eran excelentes, con Parmenio T. Piñero, que había comenzado "la mejor galería de cuadros españoles de América del Sud"[24] previamente a la aparición en escena del valenciano, fueron más bien tirantes. Piñero estaba acostumbrado a comprar directamente en los talleres de los artistas en sus viajes a Europa y a contratar agentes a la "caza de las gangas" de los hoteles de venta europeos. El juicio negativo de Artal a la figura de Piñero escondía un motivo comercial: lograr que los porteños compraran en sus exposiciones confiados en la calidad y autenticidad de su selección en lugar de hacerlo en sus viajes europeos.

En el momento de consolidación de sus salones tuvo que resistir los embates de la política internacional en los bolsillos de los compradores: en 1898 la comunidad española destinó sus recursos a las suscripciones de la guerra para evitar la pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas, además se sumaba la retracción económica por los temores del conflicto fronterizo con Chile. Las expectativas iniciales parecían no cumplirse, por eso analizó seguir el consejo de Sorolla: media docena de artistas y tratar de imponer altos precios, aunque el cambio de moneda no fuese del todo favorable para los precios peninsulares.

Además se sumaba la fuerte competencia del gaditano José Pinelo Llul, que realizó su primera muestra de pintura sevillana en 1897, aunque recién a principios de siglo actuó con regularidad. Sus selecciones casi siempre fueron mal juzgadas, sin embargo Pinelo logró disputar la clientela a Artal con algunas piezas de calidad que ingresaron a colecciones destacadas como las del español José Blanco Casariego, María J. de Pràdere, Carlos Zuberbühler y el Jockey Club. Aunque en el desprecio de Artal a la acción de Pinelo había una disputa mercantil, también se sostenía en la oposición estética del primero a la pintura de "flamenquería". Además es factible pensar en un enfrentamiento por el espacio prestigioso de Witcomb, ya que Pinelo organizó la muestra de pintura sevillana de 1900[25] y luego se vio obligado a circular por lugares diversos, entre ellos el Salón Castillo (entre 1902 y 1906) –antes Freitas y Castillo, antiguos empleados de Witcomb–, el Salón Costa (1908-1909), en L'Aiglon (1910), Salón Moody (1911) y recién logró regresar a la principal sala porteña cuando Artal ya no era un agente del mercado.

Otras exposiciones de pintura española se organizaron a principios de siglo. En junio de 1900 Manuel Villegas Brieva y Ortega Morejón ofrecieron, en un local sito en Florida 325, novedades importantes: luz cenital, colocación de las pinturas a la altura del espectador, cobro de entrada de ingreso y una selección de pinturas premiadas en los salones.[26] En 1904, el artista Eliseu Meifrén presentó en

[24] [Eduardo Schiaffino]. "El legado Parmenio Piñero". *La Nación*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1907. Cuando ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1907 contaba con 52 pinturas de españoles sobre un total de 74 obras legadas.

[25] [Nota de la Redacción]. "Exposición Española de Buenos Aires". *La Mujer*. Buenos Aires, a. 2, n. 39, 26 de octubre de 1900. Justificase así la defensa del gaditano realizada por Rosendo Martínez en *Apuntes exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb, 1896-1916*. Buenos Aires, [ca. 1934], pp. 7-8.

[26] Su organización ha sido atribuida a Artal en Witcomb por Ana Fernández García. Desde luego la dirección no corresponde a Witcomb, donde Artal tenía colgado su V Salón. Sobre la organización de la exposición por Villegas y Ortega, veáse Kasabál. "Bellas Artes. Exposición de Pintura Española". *La Mujer*. Buenos Aires, a. 3, n. 23, 6 de junio de 1900.

José María Cao. "Caricaturas contemporáneas. Eliseo Meifrén". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 12, n. 573, 25 de septiembre de 1909, s. p.

Witcomb, con el apoyo económico del industrial tabacalero Juan Cánter, una muestra de artistas de Cataluña, centro de renovación modernista de la pintura peninsular. Meifrén era un viejo conocido del público porteño desde la exposición española de 1888 y por su muestra individual en El Ateneo en 1900, la primera realizada en solitario por un artista español.[27] El catálogo de la *Exposición Meifrén* abre con una *Cabeza de niño* de Joan Brull, exponente del simbolismo y continúa con 16 dibujos de Ramón Casas, cabeza de *Els Quatre Gats*.[28] Meifrén había concurrido a la taberna catalana, además fue integrante de la escuela postimpresionista de Sitges por eso no sorprende la presencia de Santiago Rusiñol. De mayor interés es la temática miserabilista representada con Isidre Nonell quien, según el catálogo "elige con preferencia asunto para sus obras artísticas entre los mendigos callejeros, reproduciendo con el más crudo realismo los cuadros de la miseria"; en el mismo contexto se presentaron cinco pasteles de Pablo Picasso "dedicado al impresionismo en sus manifestaciones más audaces".

En 1907 Artal abrió su propio espacio de venta permanente ubicado en la calle Viamonte 549, que conservó hasta 1910 para asociarse nuevamente con Witcomb hasta 1913. El cierre puede haberse debido a que Artal sufrió no sólo el desgaste de su gestión durante los festejos del Centenario sino que también acusó el impacto de la preferencia de Sorolla por el mercado norteamericano y el éxito fulgurante de Ignacio Zuloaga, un artista ajeno tanto a sus gustos como a su política comercial. En 1905 Artal había considerado que la repercusión creciente de la obra de Zuloaga era una moda pasajera, más que "genuino arte". Por otra parte, la organización creciente del campo artístico argentino y la defensa nacional de las producciones de los artistas nativos impulsó la mirada crítica a la comercialización de la pintura extranjera en los nuevos medios especializados como la revista *Athinae*.

[27] Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*. Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 114. Meifrén expuso luego en 1903 y 1909, véase *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 3, n. 84, 12 de julio de 1900; *La Nación*. Buenos Aires. Suplemento semanal ilustrado, a. 1, n. 37, 14 de mayo de 1903; y Yofruá. [Godofredo Daireaux] "Exposición Meifrén". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 13, 1909.

[28] En 1901 José Artal había expuesto una docena de carbones de Casas. Véase Un aficionado. "Bellas Artes. Arte Moderno". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 9, n. 203, 14 de junio de 1901.

Si existe un programa en los salones Artal fue el de la pintura valenciana, pero atento a la demanda del mercado nunca abandonó la pintura anecdótica. De la escultura española expuso, principalmente, aquellos que produjeron la renovación realista como Mariano Benlliure Gil, Torquat Tasso y Miquel Blay, ya consolidados en el mercado argentino. Artal fue incorporando jóvenes artistas plásticamente conservadores como Julio Vila y Prades, Eduardo Chicharro, Fernando Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito y principalmente Carlos Vázquez; desde luego aceptaba las demandas de los compradores, por ejemplo, de pinturas de Santiago Rusiñol, Hermen Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga, especialmente en sus últimos salones. Otro de los negocios de Artal fue intermediar en la comisión de encargos a Sorolla de retratos y pintura decorativa, por ejemplo en los de la familias Santamarina, Errázuriz y Alvear. Sin embargo, no pudo concretar la gran campaña de retratos que obligaba al viaje del artista a Buenos Aires, práctica habitual realizada entre otros por Ulpiano Checa y Raimundo de Madrazo.

Entre 1897 y 1913, el conde Artal impuso con sus veinticuatro salones las prácticas del mercado: catálogos, edición de libros y tarjetas postales, relación con la prensa, formar una nueva clientela y coleccionistas, tratar de imponer el gusto por una escuela artística. Pero además de las prácticas de comercializar el arte, las muestras de Artal tenían el agregado de un valor simbólico para la comunidad española, como recordó el nostálgico cronista del tercer salón: "La impresión que me produjo el conjunto fue de alegre recuerdo. Aquello era como un rincón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, trasladado a Buenos Aires."[29]

Ideas y Figuras. Buenos Aires, a. 2, n.31, abril de 1910. Número dedicado a Santiago Rusiñol.

El arte español en los tiempos del Centenario

El régimen conservador preparó los festejos del Centenario no sólo como la celebración del aniversario patriótico sino también como la prueba de su pertenencia a las naciones civilizadas y pujantes del mundo. El formato habitual para ello eran las grandes ferias internacionales con convocatoria a los paí-

[29] Eduardo López Bago. "La tercera exposición Artal". *La Mujer*. Buenos Aires, n. 20, 1899.

ses para exhibir sus adelantos y productos en grandes muestras, en este caso de agricultura, industria, higiene, transportes y artes. La participación española en la Exposición Internacional del Centenario adeuda gran parte de su fasto a la acción promotora y económica de José Artal, entonces presidente de la Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación de Buenos Aires. En sus palabras: había que demostrar el "españolismo elevado de *un millón* de españoles en la Argentina", además de "la calidad de las mercaderías peninsulares ya que las ventas comerciales españolas a la Argentina eran sólo de 9 millones de pesos oro anuales, menos del 10% de las inglesas".[30] Para exponerlas se construyó el Pabellón de Exposición de Productos Españoles con diseño modernista del arquitecto argentino Julián García Nuñez, formado en Barcelona con Josep Ma. Puig i Cadafalch. La comitiva española a los festejos ingresó a la memoria de los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires por la presencia de la Infanta Isabel, sujeto de decenas de notas periodísticas y caricaturas de su voluminosa figura real. Entre los artistas que viajaron especialmente el más notorio fue Santiago Rusiñol –relató su experiencia en *Viaje al Plata*– que frecuentó las manifestaciones de los huelguistas anarquistas contra el "Centenario burgués". Entre tantos "visitantes ilustres" de aquella época se destacó Vicente Blasco Ibañez gracias a su libro *Argentina y sus grandezas*; además en sus conferencias en el Teatro Odeón, en 1909, disertó sobre la tradición de la pintura española en el arte de Zuloaga y Sorolla.

La apuesta del envío español –el comisario fue Gonzalo Bilbao– por la nueva generación de artistas (nacidos en las décadas del setenta y el ochenta) de las diversas regiones tuvo éxito: Ramón y Valentín Zubiaurre, Fernando Labrada, Eduardo Chicharro, Isidre Nonell, Miquel Oslé, Joan Llimona, Joaquim Mir, Antoni Gelabert, Manuel Benedito, Peppino Benlliure, José Pinazo Martínez, Inocencio Medina, José López Mezquita, Nicanor Piñole, Aurelio García Lesmes, Francisco Llorens, Fernando Álvarez de Sotomayor, Xesús Rodríguez Corredoira, Julio Romero de Torres, Eugenio Hermoso y Anselmo Miguel Nieto.[31] Así, se desplazaba a los viejos maestros consagrados del arte decimonónico que habían dominado en la Exposición Universal de París de 1900 y en el mercado de Buenos Aires.

La cabeza visible era Ignacio Zuloaga que, según sus defensores, había logrado fundir en su paleta la tradición española con la forma moderna; su obra llegaba precedida del aplauso europeo y, especialmente, del obtenido en la Hispanic Society de New York. Además la presentación local de las 36 pinturas fue acompañada con un lujoso catálogo de elogiosas reseñas internacionales con presentación de Ramiro de Maetzu (su comentario tuvo eco en las compras por ejemplo de *Las Brujas de San Millán*).[32] El triunfo de Zuloaga implicaba la derrota estética del proyecto de Artal por la pintura lumínica valenciana, apenas representada por pintores como Manuel Benedito con unos pescadores holandeses o el sorollesco *Jurado de Carrera* de Julio Vila y Prades. La obra de Zuloaga tuvo devotos en un marco amplísimo que superaba el habitual del mercado de la pintura española, por ejemplo era integrado a colecciones de pintura de antiguos maestros españoles: Enrique Larreta encargó su retrato con la Ávila de su novela *La Gloria de don Ramiro* como fondo y Sara Wilkinson de Santamarina –que reunió en París una de las colecciones más importantes de pintura española con

[30] Francisco Camba y Juan Más y Pi. *Los españoles en el Centenario Argentino*. Buenos Aires, 1910.
[31] *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires, 1910.* Buenos Aires, 1910.
[32] Ramiro de Maetzu. "El arte de Zuloaga". En: *Zuloaga*. París, 1910.

José María Cao. Caricatura de *Paulette la cupletista*, obra de Ignacio Zuloaga, recorte pegado en catálogo *Ignacio Zuloaga*. París, impr. La Semeuse, [1910].

obras de Carreño de Miranda y Goya– lucía un autorretrato de Zuloaga.[33] Por otra parte, es conocida la admiración sostenida por aquellos artistas promotores del nacionalismo estético argentino, en especial los que habían integrado el Grupo Nexus (1907-08): Césareo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez, José Terry y Fernando Fader.

El simbolismo decorativo de Hermen Anglada Camarasa causó fuerte impresión, a pesar del lugar marginal de su obra colocada fuera del envío español. En 1911, artistas e intelectuales iberoamericanos ya se reunían en su taller parisino, y algunos de ellos siguieron al artista a su retiro en Pollensa: Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Roberto Raumagé y el mexicano Roberto Montenegro. En Mallorca la renovación del paisaje a partir del postimpresionismo se había llevado a cabo, además de la presencia de Antoní Gelabert, Joaquim Mir y Santiago Rusiñol, con la pintura del uruguayo Pedro Blanes Viale y del argentino Francisco Bernareggi. Desde entonces, la presencia rioplatense será una constante en la isla: por ejemplo los argentinos Octavio Pinto, Atilio Boveri y Cesáreo Bernaldo de Quirós.[34] En 1919 Marco Sibelius, desde *Augusta*, con la excusa de una muestra de Antonio Ortiz Echagüe atacó la influencia de Anglada Camarasa que consideraba hegemónica: "el joven medio artístico, seducido por las tendencias más anarquizantes e individualistas del momento 'reza' a Gauguin en las horas que les deja libre el culto saturniano de Anglada ...".[35]

Buenos-Aires. Monumento por Carol dedicado por los Residentes Españoles á la Nación Argentina. Tarjeta postal. Buenos Aires, junio de 1910, 9 x 13,9 cm.

La estatuaria para conmemorar a los héroes patrios ocupó gran parte de las discusiones durante el Centenario (principalmente originadas por la preferencia de artistas extranjeros a nacionales). A pesar de que la suerte fue esquiva a los escultores españoles en los concursos y en los encargos directos, el llamado *Monumento de los españoles*, donado por la colectividad peninsular, ha logrado constituirse en un hito urbano reconocido por las sucesivas generaciones de porteños; fue proyectado por Agustí Querol, antes de su muerte, con la característica combinación de pedestal como superficie escultórica y figuras inferiores de bronce. Dentro de la estatuaria española en la Argentina sobresale el monumento a Esteban Echeverría de Torquat Tasso, radicado en el Río de la Plata desde la década del ochenta, y el monumento a

[33] Mauricio López Roberts. *Impresiones de arte (Colecciones particulares)*. Madrid, 1931, p. 65 y ss.

[34] Véase Augusto Gozalbo. "Hermen Anglada y Camarasa". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 31, marzo de 1911, pp. 65-75. Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales. "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano". En: Miguel Cabañas Bravo (coordinador). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, C. S. I. C., 2001, p. 189 y ss.

[35] Marco Sibelius. "Ortiz Echagüe. Pintor español". *Augusta. Revista de Arte*. Buenos Aires, v. 2, n. 13, junio de 1919, p. 273. La muestra fue elogiada por Víctor Andrés. "Antonio Ortiz Echagüe". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 4, n. 37, mayo de 1919. Su obra mereció diversas críticas no del todo elogiosas, por ejemplo en *Apolo. Revista mensual de arte y letras*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, junio de 1919. Ortiz Echagüe –ya había estado en 1913– entre 1923 y 1926 permaneció en el país, exponiendo en Van Riel en 1924 con el auxilio de la palabra de Leopoldo Lugones. En 1937 se presentó en Amigos del Arte con obras ejecutadas sobre motivos del norte de Africa, el sur español y las costas holandesas, al respecto; Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma. "Oleos de Antonio Ortiz Echagüe". *Nosotros.* Buenos Aires, 2da. época, a. 2, n. 16, julio de 1937, pp. 305-307. Véase Elizabeth S. de Ortiz Echagüe. *Antonio Ortiz Echagüe. Retratos de familia*. Buenos Aires, a.m.l.e.s., 1947.

Mariano Moreno de Miquel Blay, ubicado al final de la Avda. de Mayo núcleo de la sociabilidad española.

Enrique Peña fue el promotor del encargo del cuadro *La fundación de Buenos Aires* por la Municipalidad de la Ciudad a José Moreno Carbonero, el objetivo fue afirmar el discurso de la hispanidad. La figura principal del cuadro es Juan de Garay, personificación de los valores atribuidos a la raza española: hidalguía, coraje, orgullo, piedad. José Bouchet, un español radicado y formado en la Argentina, representó un asunto similar en *La Primera Misa en Buenos Aires*, en este caso con ecos del pensamiento de Ricardo Rojas sobre las tres edades de la Nación: patriotismo instintivo (india), patriotismo religioso (española) y patriotismo político (moderna). Ambas son piezas significativas de la pintura histórica de afirmación hispánica en el Centenario, aún más la primera fue traída por la propia Infanta Isabel. Ese hispanismo había encontrado en el aniversario de 1892 una oportunidad de expresarse, luego las pérdidas coloniales de fin de siglo y la literatura de la generación del 98 le otorgaron el estímulo afectivo e intelectual necesario para constituirse en programa: el análisis positivista negativo acerca de la raza española fue superado por la elección de una tradición que permitiese corregir el programa modernizador planteado por la generación del ochenta. La religión comenzó a tener un papel cada vez más central en esta definición de la identidad de la nación, ya para 1892 la Iglesia no sólo actuó como defensora de la evangelización sino también para consagrar a Colón como héroe cristiano especialmente en sus reductos más conservadores como la provincia de Salta.[36] Es lícito suponer que las imágenes no jugaron un papel menor en construir el consenso acerca de la hispanidad esencial de la nación frente al cosmopolitismo "disolvente".

En 1912 la muerte de Marcelino Menéndez Pelayo motivó la realización de diversos actos de homenaje que fueron el embrión de la Institución Cultural Española, fundada en 1914. La gestión del prestigioso anatomista Avelino Gutiérrez impulsó los vínculos entre las universidades argentinas y españolas.[37] La presencia del pensamiento español alcanzó su punto culminante con la creación de la Cátedra de Cultura Española en la Universidad de Buenos Aires; desde luego el pensamiento universitario tenía ya la influencia del krausismo por la acción de Adolfo Posadas y Rafael Altamira. La mencionada cátedra se inauguró con las conferencias de Menéndez Pidal, aunque tuvieron mayor alcance las dictadas por un joven José Ortega y Gasset en 1916. Este filósofo español sostuvo un vínculo profundo con la Argentina por medio de sus colaboraciones en el diario *La Nación*, y sus recordadas conferencias de 1928. La Institución Cultural Española acercó a la Argentina a figuras ideológicas tan distantes como el matemático Julio Rey Pastor y Eugenio D'Ors.

En el ámbito específico de lo artístico, 1912 debiera ser considerado como el año clave en la comprensión del arte español en la Argentina: Witcomb presentó más de treinta pinturas de Darío de Regoyos, el año anterior a su muerte, con un prólogo escrito por Manuel Gálvez.[38] No es sólo uno de los primeros textos de interés de un escritor argentino sobre un artista español sino que también marca un punto de inflexión: la necesidad del espiritualismo en el arte sostenido en una identidad castiza y cristiana. Gálvez, luego de dar cuenta con solvencia del postimpresionismo del artista, indica su singularidad: carecer "de aquel afeminamiento tan común en los impresionistas: es un arte robusto, sobrio, viril y a veces rudo y

[36] *El Centenario de Colón en Salta celebrados en los días 10, 11 y 12 de octubre de 1892*. Buenos Aires, Imprenta San Martín, 1893.
[37] Institución Cultural Española. *Anales. Tomo Primero 1912-1920*. Buenos Aires, 1947.
[38] Catálogo *Exposición de cuadros de Darío de Regoyos. Prólogo de Manuel Gálvez*. Buenos Aires, Salón Witcomb, del 1° al 15 de abril de 1912.

áspero". Para el programa correctivo de la modernidad cosmopolita, curiosamente partiendo del elogio a la pintura de un artista de simpatías ácratas, era central la imagen católica de España –condimentada románticamente– que un sector de la elite argentina comprendía como la esencia perdida por el "aluvión inmigratorio". Un año después Gálvez colaboró en la barcelonesa *Museum* con un artículo sobre las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes en el que destacó la escasa presencia de pintura española en la colección a pesar de algunas obras cumbres como *Vuelta de la vendimia* y *Las Brujas de San Millán* de Ignacio Zuloaga.[39]

Paradójicamente el crítico más próximo ideológicamente a Gálvez, Atilio Chiappori escribió el comentario de mayor dureza: más afanosa que espontánea, fría e incluso fea.[40] Frente a este juicio negativo, hoy nos asombra el elogio desmedido en el mismo texto a Gustavo Bacarisas, expuesto en la galería Philipon; aunque tiene una simple explicación: el gilbraltareño se había establecido brevemente en Buenos Aires y no dudaba en sumar paisajes de la pampa a los italianos y españoles. En el balance artístico –juzgaba además de Regoyos y Bacarisas a Gonzalo Bilbao, Luis Paolillo y Pascual Monturiol– Atilio Chiappori calculó que 1912 había finalizado con cincuenta y seis exposiciones: "un total de *seis mil obras* en ocho meses".

Bacarisas seguía por otra parte a los artistas españoles radicados en la Argentina (entre otros Fermín Arango, Luis Macaya, Juan Carlos Alonso, Juan Pélaez, Ricardo López Cabrera, Ernesto Valls, José Guarro, José Larrocha) que fueron abandonando los motivos peninsulares para representar los locales, señal del cambio en el gusto de los compradores de la burguesía nativa. Otros, por el contrario, conservaron los asuntos de su región: es el caso, por ejemplo, de Primitivo Álvarez de Armesto, artista leonés radicado en Buenos Aires desde 1905, cuya gran pintura fue *Guzmán el bueno*.

Entreguerras

Desde luego, la Primera Guerra afectó al mercado de pintura extranjera, por ello su fin auguraba la bonanza económica futura; este optimismo se refleja en la política de expansión de Witcomb que con astucia comercial abrió un local en la ciudad de Rosario, futura escala de la pintura española en la Argentina. Si había un mercado para el costumbrismo panhispano afirmado en lo pintoresco y para la moda de reducir lo español a la mujer andaluza con sensualidad orientalista, también circulaban otros discursos sobre el arte español motivados en la disputa central de entreguerras entre la "tradición" y el "arte nuevo" y de qué modo se fusionarían ambos términos aparentemente antagónicos. El arte español no era ya sólo su pasado de oro y la posibilidad de adquirir sus nuevas glorias sino también un espacio problemático en el cual podían discutirse los derroteros del arte moderno.

La difusión de la obra de Julio Antonio, por ejemplo, permitía alcanzar el clasicismo deseado del "ser español" en una escultura aceptada como moderna. Aunque, seguramente, eran conocidos los textos de Ramón Gómez de la Serna, Juan de la Encina y Francisco Alcántara sobre el artista, resultó central para el público argentino las colaboraciones de Ramón Pérez de Ayala para el diario *La Prensa* en 1919 y la discusión de su lectura por Marco Sibelius –irritado por el término decadente– desde *Augusta,*[41] publi-

[39] Manuel Gálvez. "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires". *Museum*. Barcelona, v. 3, n. 8, 1913.

[40] Atilio Chiappori. "Notas de arte". *Almanaque Peuser 1913*. Buenos Aires, Peuser, 1913. El artista fue defendido por Pablo Lafond. "Darío de Regoyos". *Augusta. Revista de Arte*. Buenos Aires, v. 4, n. 21, febrero de 1920, pp. 49-58.

[41] Marco Sibelius. "La estética de Julio Antonio". *Augusta. Revista de Arte*. Buenos Aires, v. 3, n. 14, julio de 1919, pp. 27-32. Véase María V. Gómez Alfeo. "Julio Antonio, el amado de la crítica". En Miguel Cabañas Bravo (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. Op. cit.*, p. 163 y ss.

"JULIO ANTONIO" POR PÉREZ AYALA.

LA ESTÉTICA DE JULIO ANTONIO.

EN una reciente correspondencia a «La Prensa» Ramón Pérez de Ayala nos habla con todo el peso de su autorizado juicio de uno de los más grandes artistas que ha producido la España contemporánea: el escultor Julio Antonio.

Quizás en el fondo no estamos de acuerdo con sus apreciaciones sobre el encadenamiento de los diversos períodos creadores en que se va trasformando el carácter esencial de la escultura hasta llegar a las formas arquetipo que resume la estética de Julio Antonio; quizás esta misma estética vale más para nosotros por lo que oculta que no por lo que manifiesta, pero dejando aparte estas diferencias de criterio en cuanto se refieren a la apreciación de un fenómeno abstracto, como lo es la orientación actual y futura del arte de la forma, coincidimos, y esto estrechamente, en el juicio concreto sobre el artista: Julio Antonio es una de las más altas glorias del arte contemporáneo y el más puro escultor que haya producido España en el transcurso de los dos últimos siglos.

Ya el mismo autor escribió hace años refiriéndose a Julio Antonio, las siguientes palabras que resumen, en cierto modo, el carácter diferencial de su estética: «Del realismo del tipo, que es la primera etapa del arte escultórico, se pasa insensiblemente, habiendo alientos para tanto, al realismo sumo, al idealismo en el sentido helénico, a la representación perfecta, no ya del tipo sino del género, a la creación de la belleza masculina y de la belleza femenina. Y los griegos parece que no quisieron detenerse en este punto ni Julio Antonio tampoco. De la belleza del género quisieron ascender a la belleza de la especie y crearon el Andróginos, norma suprema y única a que aspiran, escultóricamente, la belleza masculina y femenina».

"LA RAZA" POR J. ANTONIO.

Ramón Pérez de Ayala. "La estética de Julio Antonio". *Augusta*. Buenos Aires, v. 3, n. 14, julio de 1919, p. 17.

cación artística dirigida por Frans Van Riel y M. Rojas Silveyra. Finalmente, el escultor quedó identificado con los *Bustos de la raza*: unión en la fortaleza de lo helénico con lo cristiano, cuya síntesis era el "iberismo". Si su muerte temprana permitió el intento de mitificar al artista, aquí importa las tensiones que se van produciendo entre términos que se rozan: hispanismo, casticismo, iberismo.

La venta de pintura española en la década del veinte tuvo a Justo Bou –hermano del pintor Cristobal Bou– como su principal agente en Buenos Aires. En la oferta comercial de Bou el protagonismo fue otorgado a los que podían ser asimilados al "regionalismo" como Eugenio Hermoso, Néstor, Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto. La cuestión de la "región" de procedencia se convirtió en la marca distintiva en un momento en que las asociaciones españoles se multiplicaban en sus centros autónomos (algunos de ellos reunían simplemente a los inmigrantes de un solo pueblo) que se sumaban a las instituciones tradicionales ya mencionadas. Los marchantes seguían insistiendo en las mismas tablitas del siglo XIX aptas para las viejas mansiones, produciendo un hastío en los sectores intelectuales proclives a la renovación más que a la radicalidad de las vanguardias históricas; así comenzaron a multiplicarse juicios como: "Las exposiciones que se verifican son casi todas comerciales, y sobre todo si son de arte español y peor aun si están organizadas por los mercachifles Bou y Pinelo – ¡cruz diablo! –."[42]

Un ejemplo interesante es la exposición de Federico de Madrazo (Witcomb, 1923), organizada por Justo Bou, con prólogo del prolífico José Francés: su mirada sobre el pasado era también un balance de la renovación ocurrida y la postura por una mirada cada vez más conservadora: "La renovación estética de fines del siglo XIX le atropelló primero, lo escarneció después, le abandonó por último [...] El sorollismo avanzaba cenitalmente, y la luz de interior se olvidaba por el aire libre, y el retrato elegante se sustituía por el 'documento humano' de las gentes anónimas y los tipos populares".

Las decenas de colaboraciones de escritores españoles en la prensa seguían la evolución de los artistas conocidos, a veces con la sorpresa que podía producir una obra decadente como *Tentaciones de Buda* de Eduardo Chicharro (que, sin embargo, se enlazaba con el éxito de Rabindranath Tagore en Buenos Aires).[43] La revista *Plus Ultra* (1916-1930), suplemento de *Caras y Caretas* bajo la dirección de Manuel Mayol y luego de Juan Alonso, fue clave en la difusión del arte español no sólo con sus textos sino también con la publicación de láminas de alta calidad gráfica de las pinturas que salían al mercado o ya pertenecientes a colecciones privadas.

Entre la crítica de tono literario sobresale la colaboración de Margarita Nelken sobre los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre en las páginas de *Augusta,* intento de comprender el primitivismo singular de los artistas vascos.[44] Un año después Witcomb, en sus salas de Buenos Aires y Rosario, los presentó con un prólogo orteguiano: "Los hermanos Zubiaurre son vascos, sordos y pintores. Esto quiere decir que hay en ellos tres potencias de mutismo."[45] Ramón Zubiaurre regresó en 1926, Salaverría desde España lo despidió confesando que el aplauso de 1920 lo había obligado a un esfuerzo excepcional, todo lo pintado desde entonces tenía como meta

[42] Carlos Fernández. "Sobre Critica de arte". *Apolo. Revista Mensual de Arte y Letras*. Buenos Aires, a. 2, n. 10, julio de 1920, p. 320.
[43] Eduardo del Saz. "Chicharro *La Tentacion de Buda*". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 7, n. 76, agosto de 1922.
[44] Margarita Nelken. "Los hermanos Zubiaurre". *Augusta. Revista de Arte*. Buenos Aires, v. 2, n. 9, febrero de 1919, p. 51 y ss.
[45] José Ortega y Gasset. "Ramón y Valentín Zubiaurre". Catálogo *Exposición de pintura de Ramón y Valentín Zubiaurre*, Salón Witcomb, 1920. [Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920].

Buenos Aires.[46] Podemos así calibrar la importancia de la plaza para la pintura "vasca": entre otros, expusieron Cabanas Oteiza, los hermanos José y Ramiro Arrúe, Nicolás de Múgica, Juan de Echevarría, Clemente Sálazar Echevarría y Flores-Kaperotxipi, radicado este último luego en Mar del Plata.

La importancia del nacionalismo gallego puede vislumbrase en la calidad de sus publicaciones periódicas y en el impulso cultural de sus asociaciones. Entre el conjunto de publicaciones sobresalen *El Eco de Galicia*, *Galicia inmigrante*, *Suevia*, *Terra* y *Céltiga*. En 1919, Fernando García organizó en Witcomb la *Primera exposición de arte gallego en Buenos Aires*, con más de quinientas obras, que obtuvo el reconocimiento de la crítica como expresión del "orgullo regional" que "es el alma del patriotismo".[47] Solo participó el paisajista Alfredo Souto Cuero de los artistas de la llamada *Generación doliente* (como Ovidio Murguía, cuya madre Rosalía de Castro era símbolo de identidad por sus *Cantares Gallegos*). La siguiente generación de pintores gallegos se encontraba representada con los maestros Francisco Llorens y Fernando Álvarez de Sotomayor, rodeados de otros artistas nacidos en la década del ochenta. Los paisajistas eran fuertes en la exposición: entre ellos Manuel Abelenda Zapata, Felipe Bello Piñeiro, Imeldo Corral, José Seijo Rubio y Germán Taibo González. Tampoco faltaron fotografías, grabados y algunos yesos, más la obra de artistas gallegos residentes en Buenos Aires como Juan Alonso. Sin duda el gran ausente fue Alfonso Rodríguez Castelao, que había participado en la muestra de La Coruña de 1917, conocido por las colaboraciones que enviaba para *La Voz de Galicia* y *Suevia*, además de las publicadas en la prensa de Galicia de amplia difusión en la colectividad local. Si la obra de Castelao por su criticidad se alejaba del costumbrismo conservador que triunfaba en Buenos Aires, en la pintura de Álvarez de Sotomayor (estuvo radicado en Chile hasta 1915) el público podía reconocerse en los tipos campesinos empobrecidos, motivo de la migración. En 1932 presentó una exposición en Witcomb, presidida por los retratos de la Duquesa de Lerma y del Duque de Hijar, constituido ya como el pintor de la tradición hispánica, aspecto consolidado al ser director del Museo del Prado bajo la dictadura del general Francisco Franco.

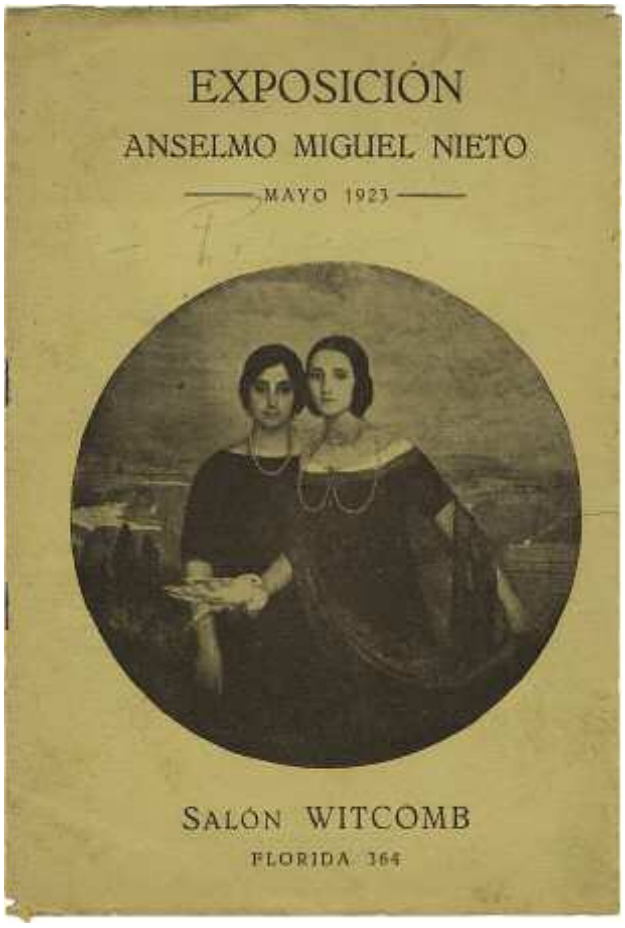
Sin duda, la gran exposición individual de la década del veinte fue la de Julio Romero de Torres, artista ansiado por la prensa de Buenos Aires.[48] Eduardo Zamacois lo definió como un místico aficionado a los toros vestido con elegante traje de flamenco y sombrero cordobés de ala ancha. Ser torero pareciera haberse convertido en un rasgo distintivo de la españolidad de un artista, incluso para Zuloaga y José Gutiérrez Solana: el pintor, ya no lo representado, era el paradigma de la raza.[49] La exposición fue exitosa en las ventas y consolidó la imagen del pintor por décadas; años más tarde al recordar su estadía Romero de Torres ponderó

[46] José María Salaverría. "El pintor Ramón de Zubiaurre". *Caras y caretas*. Buenos Aires, a. 29, n. 1451, 24 de julio de 1926. Véase [Nota de Redacción] "Pintores españoles". *Síntesis. Arte Ciencia y Letras*. Buenos Aires, a. 1, n. 6, noviembre de 1927, pp. 413-414.

[47] *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 4, n. 40, agosto de 1919. Leopoldo Balsa, colaborador de *La Nación*, publicó en 1909 el primer libro sobre un artista gallego editado en el país: *El pintor Fierros y el arte de Galicia*. Cfr. María Elena Babino. "Los modelos españoles en la construcción de la identidad artística argentina 1910-1930". En: *Rasgos de identidad en la plástica argentina. Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994; y el catálogo *Un siglo de pintura gallega. 1880-1980*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, de diciembre de 1984 a febrero de 1985.

[48] *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 1249, 9 de septiembre de 1922. Véase Diana B. Wechsler. "Julio Romero de Torres. Entre Buenos Aires y Madrid, entre el erotismo y la identidad". En: *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba, Tf editores, 2003, pp. 185-194.

[49] Eduardo Zamacois. "Julio Romero de Torres". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 5, n. 56, diciembre de 1920. Véase, entre tantos, los artículos de José Ma. Salaverría. "En la casa del pintor Zuloaga". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a.7, n. 79, noviembre de 1922; Ramón Gómez de la Serna. "El pintor que fue torero. José Gutiérrez Solana". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 9, n. 93, enero de 1923; J. Muñoz San Román "Anecdótica. Ignacio Zuloaga, torero en Sevilla". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 1371, 10 de enero de 1925.



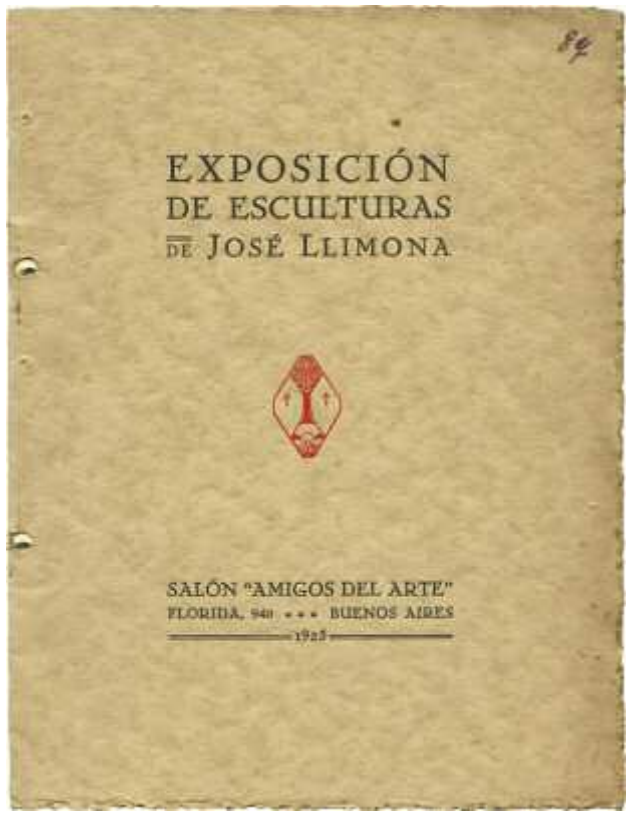
Exposición Anselmo Miguel Nieto. Buenos Aires. Salón Witcomb, mayo 1923.

con cierta gracia la pintura de Fernando Fader y Juan Alonso, la belleza ultramoderna de la mujer argentina y la manzanilla española bebida en Palermo.[50] En una plaza importante para la dramaturgia española, la teatralidad de su pintura despertaba el seguro encanto del espectador ya capturado por el delicado erotismo. Además, Romero de Torres integró la Sección de Arte de la Junta para el Fomento de Relaciones Hispanoamericanas, con los pintores Álvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, José Moreno Carbonero y el crítico José Francés. Este último fue una pieza clave en las relaciones entre el arte argentino y el español por sus comentarios plásticos en diversas publicaciones españolas que se leían en Buenos Aires como *El Año Artístico* y *La Esfera*. En 1923 Anselmo Miguel Nieto, amigo de Romero de Torres, obtuvo su consagración en Witcomb con una exhibición que prologó el popular escritor Jacinto Benavente con palabras de miel para el coleccionista porteño: "ese noble señorío que suele hallarse en labradores castellanos y no logran aprender nobles señores nacidos en palacios. Es la gran hidalguía castellana dulcificada por suavidades de Italia, como lo fue nuestra poesía con Garcilaso y Lope de Vega".[51] Luego se radicó en Buenos Aires.

Las exposiciones de artistas españoles se sucedieron en el mercado recuperado de entreguerras, entre las principales: Vicente Gil, Pons Arnau, Julio Moisés, Gonzalo Bilbao, Gabriel Morcillo, Angel Espinosa, Pedro Antonio y Santiago Bonome. Los españoles radicados expusieron regularmente como Luis Macaya, Eduardo Soria, Juan Peláez, López Cabrera, Ramón Subirats, José de Bikandi. Entre los dibujantes se destacó el asturiano Alejandro Sirio, por otra parte brillante ilustrador de *La Gloria de Don Ramiro* de Larreta y de *Muchacho de San Telmo* del Visconde Lascano Tegui, entre otras obras literarias; fue otro de aquellos dibujantes forjados en *Caras y Caretas* bajo la mirada de Mayol. En 1924 Juan Alonso presentó *Buenos Aires Colonial, 1800-1850* en Witcomb: "El niño de la arriesgada aventura inmigratoria venia de una tierra donde aún alentaba mucho del espíritu del Buenos Aires histórico. La familia, los usos y las costumbres tenían caracteres semejantes a los que

[50] Félix Paredes. "Julio Romero de Torres, ha Estado en Buenos Aires, pero no Conoce Buenos Aires". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 31, n. 1546, 19 de mayo de 1928.

[51] Jacinto Benavente. "Anselmo Miguel Nieto". Catálogo *Exposición Anselmo Miguel Nieto*. Buenos Aires, Salón Witcomb, mayo de 1923. Véase Manuel García Hernandez. "Anselmo Miguel Nieto. El pintor de la aristocracia española". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 8, n. 83, marzo de 1923. Anselmo Miguel Nieto, refugiado durante la Guerra Civil en su casa de Ibiza, desde 1937 optó por transitar entre Santiago de Chile y Buenos Aires los siguientes diez años hasta su regreso a Mallorca.



Exposición de Esculturas de José Llimona. Buenos Aires. Salón Amigos del Arte, 1925.

encontré en la lectura de los libros y en la contemplación de las reliquias del pasado porteño". El pasado colonial de Buenos Aires era ahora el lugar donde buscar la galleguidad añorada.

Cuando se menciona el papel de las instituciones en la renovación artística del veinte es un lugar común destacar la acción de Amigos del Arte. Esta asociación privada (fundada en 1924 por Elena Sansinena de Elizalde, su gestión recibió subsidios estatales desde 1927) sintetizó sus tareas: "Guiada por un criterio ecléctico, ha cedido sus salas a pintores y escultores de las más opuestas tendencias, desde los que siguen las normas del más fiel academicismo, hasta los que buscan nuevas orientaciones e intentan renovar el gusto contemporáneo".[52] Su eclecticismo permitió que por sus salones pasara tanto el "arte nuevo" argentino (Emilio Pettoruti, Xul Solar, Alfredo Guttero, etc.) como también las mejores piezas de las colecciones argentinas en formato monográfico novedoso: en 1924 la de Anglada Camarasa y al año siguiente la de Ignacio Zuloaga, acompañada de una conferencia explicativa de Enrique Prins. El arte español no fue central en su calendario –aunque se realizaron exposiciones de artistas vascos en 1924 y de gallegos en 1929– sin embargo, fruto en parte de una política de colaboración con la Institución Cultural Española, en sus salas dictaron conferencias Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Manuel García Morente y Maruja Mallo, entre otros.

El comercio presentó nuevas variantes a los intermediarios que comenzaban su retirada, como el arriba mencionado Bou. En 1927, en las salas Christofle de Florida 577, se llevó a cabo la *Exposición de arte español contemporánea* organizada por el pintor Alejandro Pardiñas Cabré, aunque patrocinada y subvencionada por le gobierno de España, con 135 artistas premiados en concursos nacionales y extranjeros; el prólogo firmado por Antonio Cuvill Cabanellas presentaba los tópicos habituales del boceto histórico de la pintura española. En septiembre de 1932 apareció un nuevo agente: la Galería Linares. Sus exposiciones no afrontaron ningún riesgo, como aclaró sin necesidad en la presentación de la cuarta muestra de 1933: habían eliminado de sus selecciones "las exaltadas audacias vanguardistas que hubiesen desentonado junto a firmas que ya disfrutan un sólido e indiscutible prestigio". Tal vez, el remate de la sucesión Bou en 1934 y 1935 fue el cierre del período de los marchantes

[52] Amigos del Arte. *La obra de Amigos del Arte, julio 1924-noviembre 1932*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1932.

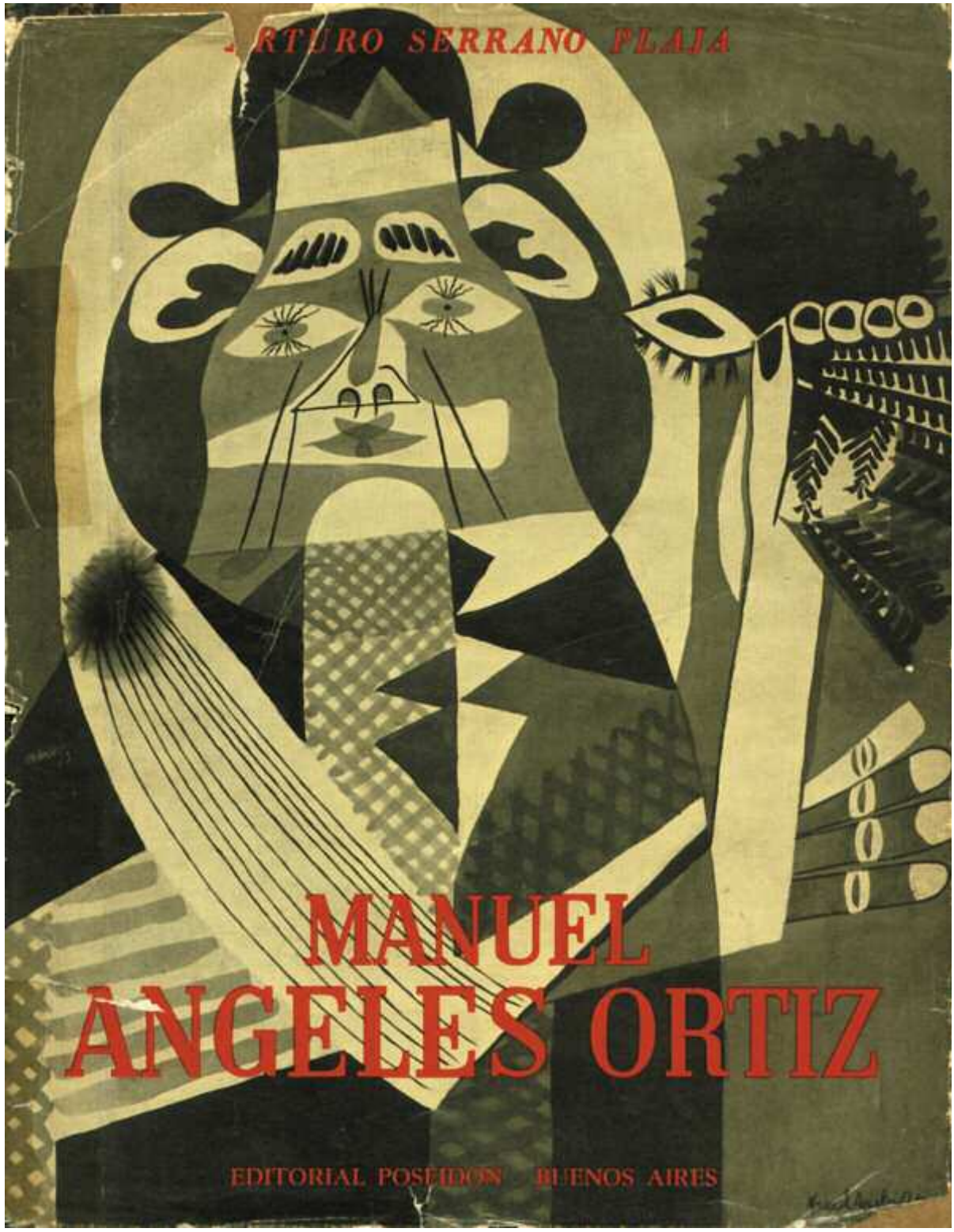
de la "tradición" española consolidados en su propio prestigio, es sintomático que ese último año aparezca en escena brevemente la galería Macarrón asociada luego con el franquismo.[53]

Otro aspecto central del arte español, en la hora de síntesis ideológica entre el nacionalismo local y el hispanismo, fue su aptitud para decorar las nuevas mansiones burguesas de estilo neocolonial. El Visconde de Lascano Tegui, de la bohemia del "Café de los Inmortales", ironizó sobre tal profusión "viven entre el marco húmedo de una arquitectura colonial hecha recientemente, para horror de Ruskin y de las *Sietes lamparas de la arquitectura* con cemento de portland y tirantes de acero."[54] Era la expresión de la búsqueda del señorío como un orden moral además de estético; si la austeridad castiza era el signo de los tiempos, su máxima expresión fue la residencia de Enrique Larreta: "Ya no plañirán en vano las campanas de la iglesia aledaña ¿Cuántas vísperas y maitines llevarán oídos ese bufete de sacristía o esotro escaño de recio nogal? Un eco profundo de la mística Iberia en su enjundia viril y robusta, responderá de la casa de la calle del Juramento a las metálicas voces y a nadie sabrá mal un poco de ventura monjil en esta era de rudo positivismo."[55] Es probable que *Plus Ultra* haya extendido tal gusto aristocrático en las capas medias, como ironizó Alberto Gerchunoff: "Están de moda porque un día averiguó el público, que Enrique Larreta instaló en Belgrano una casa de tipo arcaico con ornamentos adecuados, lienzos viejos, bargueños clásicos y herrajes procedentes de nobles casonas de España. Una semana después, Buenos Aires despertó con sueños coloniales."[56] Los muebles elegantes del siglo XVIII francés habían dejado el paso a las maderas obscuras.

A pesar de la mirada aristocrática, para los defensores de la estética neocolonial como Ricardo Rojas o Martín Noel el nacionalismo hispanista era una opción democrática, alternativa que fue clausurada por el nacionalismo integrista de la década del treinta que optó por establecer una relación entre hispanidad, catolicismo y totalitarismo. La revista *Síntesis,*

"Cómo vive el Dr. Horacio B. Oyhanarte. Ministro de Relaciones Exteriores y Culto. *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 14, n. 162, octubre 31 de 1929, s.p.

[53] Cfr. Angel Llorente. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, p. 128.
[54] Visconde de Lascano Tegui. "La casa colonial de Antonio Barreto". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 8, n. 81, enero de 1923.
[55] Martín Noel. "La casa española de Don Enrique Larreta". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 3, n. 26, junio de 1918. Otro ejemplo difundido fue la residencia de Carlos Reyles, autor de *El embrujo de Sevilla*, en ella exhibía un conjunto de pinturas de Miguel Nieto, Anglada Camarasa, Romero de Torres, Néstor y Mir. *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 1, n. 14, junio de 1917. Véase catálogo *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
[56] Alberto Gerchunoff. "Estética doméstica". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 4, n. 39, julio de 1919.



Arturo Serrano Plaja. *Manuel Ángeles Ortiz*. Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1945.

Artes, Ciencias y Letras (1927-1930) fue el espacio de defensa de aquel programa políticamente próximo al radicalismo. El avance de la reacción católica en las artes se ejemplifica en la invitación al sacerdote Gustavo J. Franceschi para introducir la muestra del escultor José Llimona en Amigos del Arte (1925). Proclamó que el arte religioso era arte de ideas, no importaban las formas sino los conceptos. Llimona, afirmó, es "claro, ortodoxo, penetrante" y contribuye a "depurar el gusto religioso en nuestro país". El arte debía luchar contra la modernidad, formar parte de la cruzada de recristianizar la sociedad. Los católicos conservadores argentinos personificaron tal programa en la persona de Francisco Franco, apoyado en su rebelión desde las páginas de *Criterio* por el mismo Franceschi.

Un destino para el exilio

> Surgido del mismo pueblo, cualquier esperanza popular se funde con la propia esperanza de este artista [...] Al concluir la lucha del pueblo español y llegar yo con mis compañeros del ejército del Ebro al campo de concentración de Saint-Cyprien –en Francia– hube de tropezar un día con una de tantas sombras como por entonces me parecieron todos mis amigos sin excepción. Resulto ser Ángeles Ortiz. Vivía –y no hay razón alguna para subrayar esa palabra, puesto que aún no ha muerto– con unos soldados que en su vida civil habían sido campesinos, y recuerdo que uno de aquellos crepúsculos de invierno y arenal entre miseria, me convidaron a su cahavola para comer algo parecido a unos buñuelos. No me supieron a gloria precisamente, pero sí a fiesta de melancólica esperanza.[57]

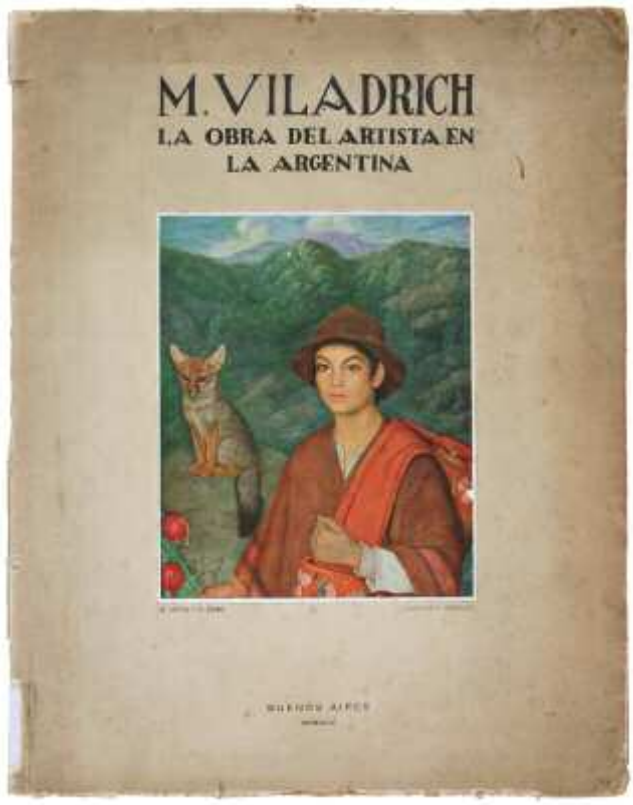
De esta manera Arturo Serrano Plaja recordó su encuentro con Ángeles Ortiz en el difícil camino del destierro a la Argentina, la tierra deseada de esa melancólica esperanza. La Guerra Civil Española marcó indeleblemente a los artistas y críticos locales: basta con señalar las pinturas de Antonio Berni, Raquel Forner y Demetrio Urruchúa, los textos de Cayetano Córdova Iturburu y Raúl González Tuñon.[58] La causa republicana contó con el apoyo sostenido de los organismos locales que expresaban la organización de la solidaridad y de la lucha antifascista internacional, pero también de publicaciones liberales como *Sur* de Victoria Ocampo y el diario *Crítica* de Natalio Botana.[59] La Institución Cultural Española y diversas asociaciones de auxilio a los republicanos trataron de establecer los vínculos contractuales que permitieran la radicación de profesionales, muchos de ellos fueron encontrando su espacio en las universidades y en las diversas editoriales como la fundada por Gonzalo Losada, antiguo responsable de la sede regional de Espasa Calpe. Desde luego había relaciones construidas en el tiempo previo a la contienda, como las de Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre –casado con Norah Borges–, producto del vínculo entre las vanguardias literarias y artísticas.[60] Un breve comentario de Romualdo Brughetti sobre

[57] Arturo Serrano Plaja. *Manuel Ángeles Ortiz*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1945. La Editorial Poseidón, fundada por Joan Merli, fue un espacio de publicación de ensayos sobre arte por los escritores exiliados, por ejemplo en su catálogo figuraban *Libro de El Escorial* de Arturo Serrano Plaja, *Picasso* de Merli, *José Gutiérrez Solana* de Ramón Gómez de la Serna. Para la experiencia de los conterrados véase Dora Schwarzstein. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona, Crítica, 2001.

[58] Diana B. Wechsler. "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino". En *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

[59] Véase Tulio Halperín Donghi. *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

[60] Sobre las relaciones de Norah y Jorge Luis Borges con el ultraísmo español y argentino, véase Patricia Artundo. "Entre «La Aventura y el Orden»: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino". *Cuadernos de Recienvenido*, n. 10. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1999, pp. 57-97. De la misma autora véase *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, [s.e.], 1994.



M. Viladrich. La obra del artista en la Argentina. Buenos Aires, 1944.

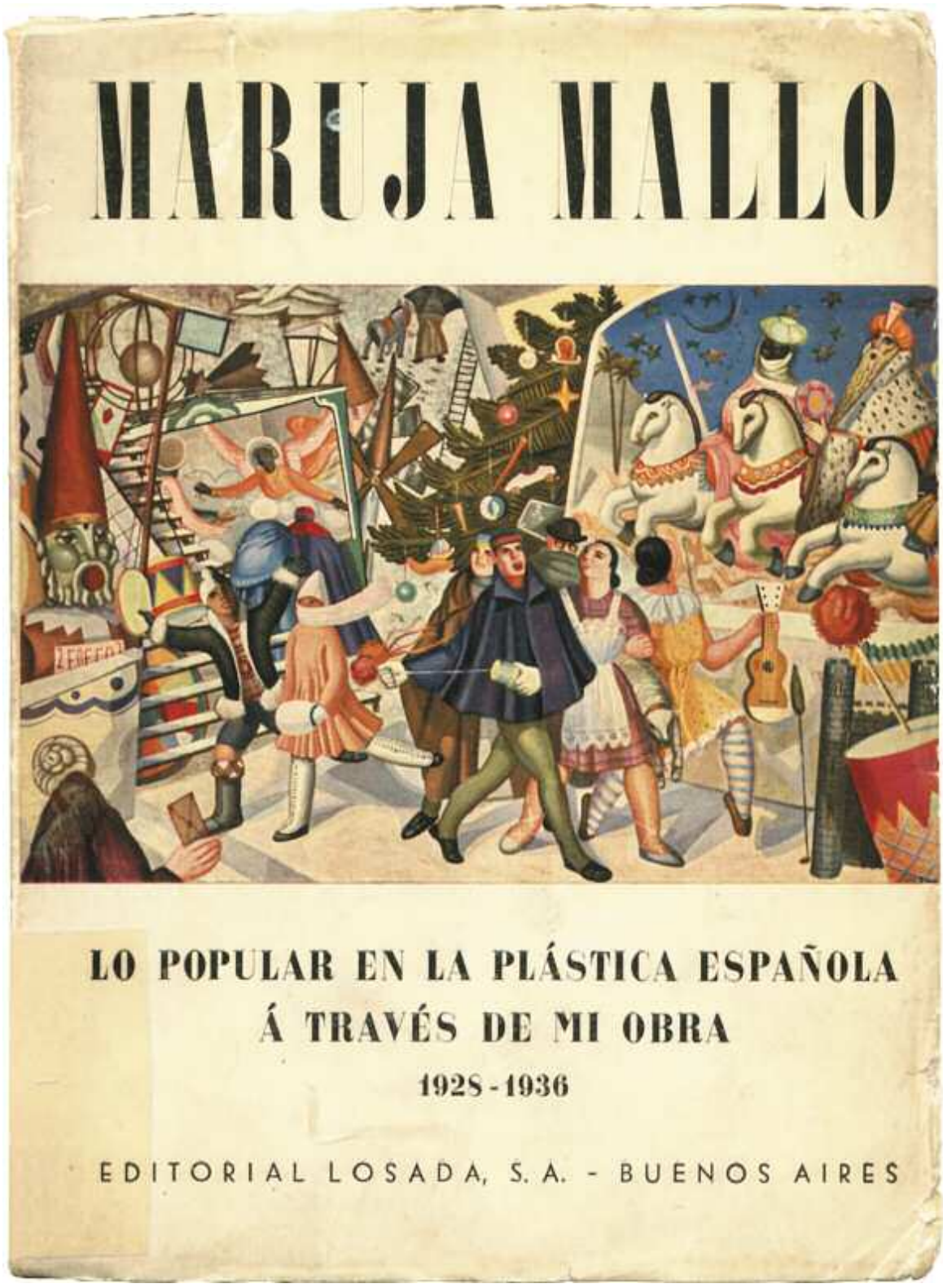
Maruja Mallo revela como se fue articulando el conocimiento de los artistas de la vanguardia española en el Río de la Plata:

> Quien trascribe estos apuntes supo de Maruja Mallo en las páginas de *Alfar*, la revista del poeta Julio J. Casal; la ubicó, más tarde, plásticamente, a través de la palabra crítica de Guillermo de Torre, en un panorama esencial de la pintura de España contemporánea; y, en Montevideo, en 1937, al llegar esta pintora al Río de la Plata, pulsó su voz en diálogos fervorosos, y vio su figura en la tribuna de "Amigos del Arte".[61]

Un caso especial es el del leridés Miguel Viladrich, A principios de la década del veinte residió en Montevideo y Buenos Aires, despidiéndose en 1926 con una muestra en Amigos del Arte. Durante su exilio se radicó en Catamarca donde realizó figuras de los tipos norteños expuestos en la Galería Müller en las décadas del cuarenta y cincuenta, la misma galería donde se había presentado en 1919 bajo los auspicios de Ramón Pérez de Ayala y la repercusión de su pintura *Seis herederas*.[62] Como ha sostenido José Emilio Burucúa "el centro de gravedad de la indagación plástica de Viladrich siguió siendo la representación de la figura en esa densidad humana que le otorgaba el trabajo y el contacto con la tierra en «los pueblos» de la España profunda".[63] El carácter humanista de su pintura perduró hasta su muerte en Buenos Aires en 1956.

Manuel Colmeiro, llegado en 1936, se integró rápidamente a los artistas comprometidos socialmente Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Lino E. Spilimbergo; con ellos formó el Taller de Arte Mural que decoró las Galerías Pacífico. Su pintura, sin embargo, fue leída en clave conterránea: sus desnudos derivaban de cómo la fina llovizna redondeaba las formas en Galicia.[64] Según sus palabras, su interés fueron los temas centrales: la mujer, el hombre, el paisaje, los mitos.[65] En 1963 expuso sus dibujos en la Galería Saber Vivir, de la calle San

[61] Romualdo Brughetti. "Maruja Mallo, *Editorial Losada*, Buenos Aires, 1942". *Nosotros*, 2da. Época, a. 8, n. 83, febrero de 1943.
[62] Ramón Pérez de Ayala. "Miguel Viladrich". *Augusta. Revista de Arte*. Buenos Aires, v. 3, n. 15, agosto de 1919, pp. 73-79. Véase *M. Viladrich. La obra del artista en la Argentina*. Buenos Aires, 1947.
[63] José Emilio Burucúa, "Miguel Viladrich, un pintor de la generación del '98". En: *Un catalán universal. Miguel Viladrich*. Buenos Aires, 1991, p. 16.
[64] Romualdo Brughetti, "Las pinturas murales de la Galería Pacífico", *Cabalgata*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 01 de octubre de 1946, p. 12. Como ha señalado Artundo, *Cabalgata* ocupó un destacado lugar intelectual al reunir en sus 21 números colaboraciones de Jorge Romero Brest, Romualdo Brughetti, Julio E. Payró, Joaquín Torres García, Hans Plastchek y Eduardo Westerdahl. Patricia Artundo. "Presencia y ausencia de Óscar Domínguez en la Argentina". *Óscar Domínguez, surrealista*. Madrid, Fundación Telefónica, 2001.
[65] Manuel Colmeiro. *Carpeta de pintor*. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1947



Maruja Mallo. *Lo popular en la Plástica Española á través de mi obra 1928-1936.* Buenos Aires. Editorial Losada, 1939.

Martín 649, espacio de difusión del arte popular donde, además, expusieron artistas catalanes jóvenes como María Girona y Rafols Casamada.

Entre los artistas exiliados destacó la presencia de Maruja Mallo, cuyo conocimiento inicial de la Argentina fue por su pertenencia al círculo de José Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*. Este antecedente le valió una rápida acogida por el grupo de *Sur* en 1937. En su estadía parisina, además de conectarse con André Bretón y los surrealistas había recibido la prédica de Joaquín Torres García que la inclinó por los aspectos constructivos del hacer plástico. Fue invitada a dar unas conferencias en Amigos del Arte para tomar segura distancia del proceso de la guerra, en su primera disertación pronunció palabras como las siguientes: "El arte revolucionario es un arma que emplea una sociedad consciente en contra de una sociedad descompuesta [...] El nuevo orden, el arte integral, es el que surge después de las últimas batallas. El que se establece después de los heroicos combates."[66] En la Argentina realizó series pictóricas (*La religión del trabajo*, *Retratos bidimensionales*, *Las máscaras* y *Los moradores del vacío*) interpretadas como resultado del cambio estético ante el contacto con lo americano y, a la vez, como expresión de un nuevo humanismo universal. Un efecto similar al de Maruja Mallo con las costas marinas chilenas, expresado en sus *Naturalezas Vivas*, recibió Ángeles Ortiz con los lagos patagónicos: en las maderas y las piedras halló las formas abstractas que renovaron su pintura.[67] Mallo, luego de realizar un mural para el hall del cine Los Angeles decidió alejarse de toda exposición pública bajo el gobierno peronista, recién en 1957 expuso en la Galería Bonino.

Castelao, fundador del Partido Galeguista, vivió los últimos diez años de su vida en Buenos Aires (había estado de niño en un pueblo de La Pampa, su padre inmigrante había abierto un almacén de ramos generales) donde editó la revista *Galeuzca*. Además de su actividad política, teatral y literaria, acosado por la ceguera legó una de las obras emblemáticas del exilio: sus dibujos de ciegos *Os meus compañeiros*. Luis Seoane, biógrafo de Castelao, el primer año de la guerra resolvió exiliarse en Buenos Aires, donde había nacido. En 1954 entabló su vínculo con el marchante Alfredo Bonino en cuya galería expuso por más de veinte años. Luis Seoane aunque se apoyó estéticamente en el movimiento moderno (el surrealismo, el expresionismo alemán, la influencia picassiana) no se apartó de la identidad regional expresada de manera no convencional y, a la vez, reconocible.[68] En el prólogo para la muestra de 1954 en Bonino, Manuel Mujica Lainez definió la obra de Seoane como el resultado de la combinación de la sabiduría aristocrática y popular. La ilustración y el diseño editorial fueron centrales en la práctica artística de Seoane ya desde su etapa gallega; dirigió desde 1938 la revista *Galicia* por casi veinte años y luego editó la revista *Galicia Inmigrante*. Luego de ser director artístico de Emecé fundó junto a Arturo Cuadrado la Editorial Nova, Botella al Mar y *Correo Literario*. Entre sus libros con dibujos y grabados, sin olvidar el extraordinario *Homenaje a la torre de Hércules* (1943), sobresalen los editados por Botella al Mar, *Veinte dibujos por Seoane* (1950) y *Libro de tapas* (1953). En este último Seoane (luego de recordar dos imprentas: la de Anxel Casal en Santiago de Compostela y la Imprenta López en San Telmo) señaló las raíces de su creación:

[66] Maruja Mallo. "Proceso histórico de la forma en las artes plásticas". *Maruja Mallo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, p. 32. Estudio preliminar de Ramón Gómez de la Serna. La segunda conferencia también se encuentra reproducida en: Maruja Mallo. *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, Losada, 1939. Véase los catálogos de Guillermo de Osma Galería. *Maruja Mallo*. Madrid, 1992 y *Maruja Mallo. Naturalezas Vivas*. Madrid, 2002.

[67] Romualdo Brughetti. "M. Angeles Ortiz y Héctor Basaldúa". *Cabalgata*. Buenos Aires, 2da. época, a. 2, n. 14, diciembre de 1947, p. 5.

[68] Véase catálogo *Luis Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, 1999.

Catálogo de Galería Bonino 1958. Buenos Aires. Galería Bonino, 1958. Cubierta de Luis Seoane.

> Lo que creo haber aportado al libro en general con mis tapas y dibujos es un humor como de canción popular, junto a imágenes nuevas y un alegre sentido del color. Otros atendieron probablemente más a sutiles elementos tipográficos y a la utilización de los recursos aportados por las novedades técnicas. A mí me bastó con destinarles una nueva expresión visual, y el color, ese color popular, que, con el dibujo si se quiere, puede recordar por igual, los antiguos miniados, las figuras de los naipes, las decoraciones de las cerámicas y las lonas pintadas de los circos.

¿Existe una generación de artistas exiliados? Guillermo de Torre afirmaba con simpleza en *Cabalgata* –la revista fundada por Joan Merli– la inexistencia de una "generación de 1936": sólo era la dispersión de los intelectuales españoles a los cuatro vientos.[69] Podemos extender el argumento a los artistas desterrados, a pesar de su interés común por el arte popular y la pintura mural únicamente los agrupaba la dispersión obligada, más cuando la sobrevivencia del régimen franquista luego de la derrota alemana implicaba que la esperanza del pronto retorno se había clausurado.

El fin de una tradición

El carácter atemporal de la "tradición" artística española se transformó en afirmación ideológica con la victoria del franquismo. Aquellos artistas preferidos por el público porteño eran ahora los artistas aceptados por el régimen: Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor, Pons Arnau, Julio Moisés, Ramón de Zubiaurre, Eduardo Chicharro, Daniel Vázquez Díaz, Manuel Benedito y Eugenio Hermoso, entre otros. Desde luego, en Buenos Aires desde comienzos de la Guerra Civil también se habían realizado exposiciones de simpatía con los sublevados. En 1936 fue exhibida en Witcomb la *Primera Exposición en Buenos Aires* organizada por el asturiano Luis D. Álvarez y la Asociación de Pintores y Escultores de España como parte de los festejos por el Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires. El intendente Mariano de Vedia y Mitre colocó la muestra bajo la advocación de Velázquez a tono con el discurso ultramontano de José Prados López que afirmó:

> ...esta Asociación que lucha y labora, con afán gigante, por mantener encendida eternamente la antorcha de la belleza, ajena a todo humano cuidado que no

[69] Guillermo de Torre. "El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936". *Cabalgata*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 01 de octubre de 1946, p. 6.

> sea España y su cultura, su tradición y su historia [...] Se están celebrando las fiestas del Cuarto Centenario de la Fundación de la Capital del Plata y, en ese instante mismo de gloria pretéritas, España se inclina con alegría ante la hija admirable, para brindarle algo de su gozo, para aplaudir con aplauso emocionado la gesta de la victoria y de la justicia.[70]

En 1938 se llevó a cabo una exposición en el Club Gure-Echea de pintores vasco-argentinos.[71] La integraron Rogelio Yrurtia, Emilio Centurión, Enrique de Larrañaga, Jorge Soto Acebal, Gonzalo Leguizamón Pondal, Juan Eduardo Picabea y Lola de Lusarreta que no podían desconocer las públicas simpatías franquistas de esa institución. En 1939, cuando la Guerra Civil estaba ya resuelta, Amigos del Arte y la Institución Cultural Española organizaron la *Exposición de pintura española de los primitivos a Rosales* en empatía con el gusto de los vencedores a pesar de la tradición liberal de esas instituciones.[72] En 1941 la Casa España expuso una muestra de pintura contemporánea presidida por el retrato *Su Excelencia el Generalísimo Francisco Franco* de Romero Miguelez.

Las exposiciones organizadas por Luis Álvarez en Witcomb no pueden desligarse de la política cultural del franquismo, aunque es innegable que los artistas del régimen eran habituales de la sala antes de la existencia del mismo. En 1940, por ejemplo, la muestra de Álvarez de Sotomayor era ahora la del artista retratista oficial de Franco. Álvarez también fue editor bajo el sello de *Ediciones Apolo*, por ejemplo del libro de Pedro Massa sobre Julio Romero de Torres, una defensa del pintor como tradicional y clasicista puro acorde con la muestra de 1943 auspiciada por el Patronato Español. En 1945 las galerías Witcomb y Van Riel expusieron conjuntamente pintura catalana contemporánea, con una recepción crítica desfavorable que aludía a la ausencia de un "clima favorable" para el normal desarrollo del arte en Cataluña y en toda España:

> Nada hay allí expuesto que nos haga suponer una inquietud, una lucha, una tortura. Los mismos temas remanidos de siempre: el paisaje impresionista sin problemas, la figura inexpresiva, la composición anecdótica y romanticona, la nota regional intrascendente ... extraordinaria apacibilidad de espíritu en un pueblo que está pasando por los momentos más cruciales de su historia. Pareciera que fuera "tabú" la emulación de Picasso, Dalí, Sunyer, Hidalgo de Caviedes, Aguiar y Arteta, españoles todos, por quienes ningún iniciado puede dejar de sentir respeto.[73]

En 1947, la alianza del franquismo con el régimen peronista fue llevada al campo artístico con la *Exposición de Arte Español Contemporáneo*: 125 pintores y 23 escultores, con casi quinientas obras, entre ellos Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Pablo Palazuelo, María Blanchard, Agustín Redondela, Joaquín Vaquero, Francisco Cossío, José Frau, Francisco Iturrino, Aurelio Arteta, Rafael Zabaleta, Joaquín Sunyer, Pablo Gargallo. Funcionó, además, como homenaje a tres maestros fallecidos José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga y Francisco Sert. La presidencia del Comité Organizador fue del Marqués de Lozoya, siendo los encargados Álvarez de Sotomayor,

[70] José Prados López. "Presentación". En: *Primera Exposición en Buenos Aires*. Witcomb, 1936. Sobre Luis D. Álvarez véase *Continente*. Buenos Aires, n. 49, abril de 1951, p. 28. En el mes de octubre una reducción de la exposición viajó a Santa Fe, donde fue presentada por Horacio Calliet-Bois en el Museo Provincial de Bellas Artes.

[71] [Nota de Redacción] "Los pintores de sangre vasca". *Nosotros*. Buenos Aires, 2da. época, a. 3, n. 30, septiembre de 1938, p. 215.

[72] Para una crítica de la exposición Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma. "Arte español retrospectivo". *Nosotros*. Buenos Aires, 2da. época, a. 4, n. 42-43, septiembre-octubre de 1939. Las obras expuestas pertenecían a fondos públicos y colecciones privadas argentinos.

[73] Alvar Nuñez. "Galerías Witcomb y Van Riel". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 5, n. 57, 1945.

el historiador Sánchez Cantón, el pintor José Aguiar y Eduardo Llosent. El Marqués de Lozoya en la presentación afirmó que se exhibía "todo lo que es hoy el arte español",[74] sin embargo fueron los silencios los que determinaron la lectura de la muestra: ¿podía presentarse la actualidad del arte español sin Pablo Picasso, Juan Gris y Joan Miró?

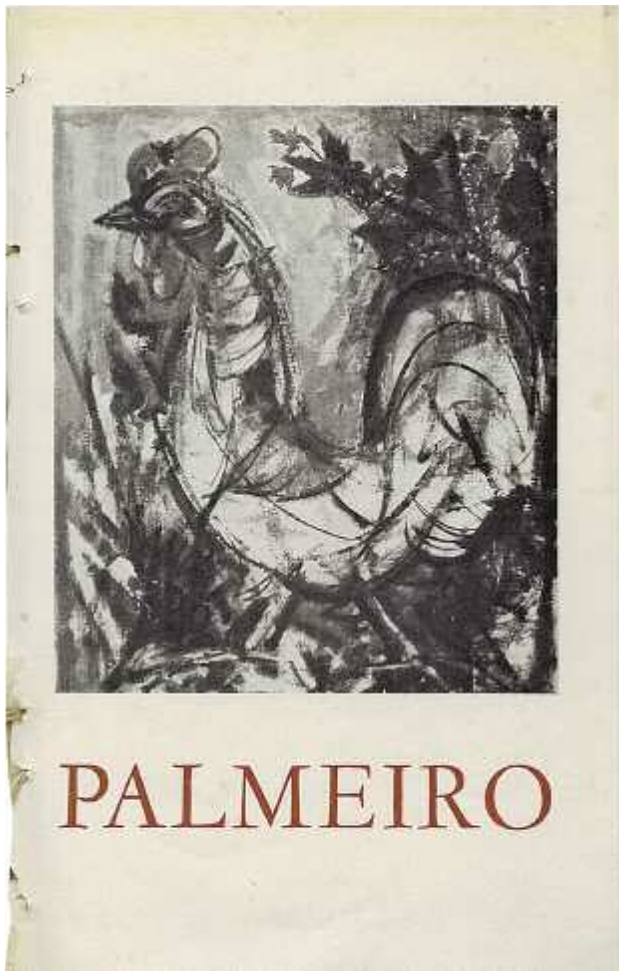
Desde las páginas de *Histonium*, se sostuvo que la exposición era un regocijo para el público que gusta del arte conservador y un amargo desengaño para los aficionados al arte moderno. Salvo Gutiérrez Solana, en el arte de la península faltaba vitalidad y se encontraba atrasado con respecto a los problemas plásticos que se ventilaban en el mundo. Jorge Larco defendió el valor de la muestra por las dos salas restrospectivas de Gutiérrez Solana, la salita dedicada a Regoyos y "la gran sala donde cinco grandes maestros de la pintura española y mundial, Iturrino, Joaquín Sunyer, Echeverría, Daniel Vázquez Díaz y Arteta confraternizan...".[75] La voz de Larco era autorizada: el mismo año publicó su ensayo *La pintura en España (siglo XIX y XX)* y fue uno de los escasos argentinos que expusieron en España en esos años, además de inteligente coleccionista.[76]

Juan Zocchi, director del Museo Nacional de Bellas Artes, fue el encargado de la defensa de la exposición que había alojado de las duras críticas, entre ellas las de Julio E. Payró y Alvar Nuñez.[77] El funcionario elaboró argumentos, algunos de herencia dorsiana, para justificar la ausencia de los pintores españoles internacionales: "... el artista español que admite soluciones ajenas o que pacta con el mundo otro idioma que no sea el nacido de su propio sufrimiento se despañoliza en España y se despañoliza para los ojos del mundo. [...] Por eso mismo, Picasso y los demás que se sirven de los idiomas de las actuales civilizaciones internacionales, podrán ser gloriosos artistas españoles, pero han tenido que ir a empollar fuera de España."[78] Si España era una cultura y no una civilización –"argumento" principal del texto– la Argentina era "una civilización alcanzada en pleno y en pleno padecida", por ello estaba "enferma de criticismo artístico". El arte argentino, sin embargo, tenía aquí su programa: ser parte del destino de lo español.

La nota singular fue la del artista de origen catalán Juan Batlle Planas que obvió la discusión central para expresar su admiración por Gutiérrez Solana, recuperándolo en una escritura surrealista:

> Ojalá no desaparezcan nunca, que nunca se pierdan los pasos, los gritos, el alma toda, de este atormentado en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes [...] Así iluminó con su luz los obscuros resortes del alma. No fue el temor del tiempo el que lo lleva a su matrimonio con las horas, los relojes, los péndulos. Fue la fiereza de los temas y las conductas que él quería fijar y por eso sus horas, sus minutos y segundos son la vida de la historia. Son los hombres y los mitos, los brazos descarnados donde el juego de músculos, venas y nervios son un imperativo; donde un torero es historia de un país, y una procesión es un juego, y un hombre látigo, y una mujer sueño, y un señor, un artista, es una cama, es un gato, es Gutiérrez Solana.[79]

[74] Catálogo *Exposición de Arte Español contemporáneo*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1947. Sobre la importancia de esta muestra en la política cultural del franquismo: Angel Llorente. *Op. cit*., p. 125 y ss.
[75] Jorge Larco. "La Exposición de Arte Español contemporáneo". *Lyra*. Buenos Aires, n. 49-50, septiembre-octubre de 1947.
[76] Catálogo *Homenaje a Jorge Larco*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1970.
[77] Julio E. Payró. "Exposición de arte español contemporáneo". *Sur*. Buenos Aires, a. 17, n. 199, enero 1948, pp. 119-125; Alvar Nuñez. "Exposiciones". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 7, n. 75, 1947.
[78] Juan Zocchi. "La exposición del arte español contemporáneo en Buenos Aires". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, marzo-abril, 1948, p. 306.
[79] Juan Batlle Planas. "Gutiérrez Solana. El Obscuro". *Cabalgata*. Buenos Aires, 2da. época, a. 2, n. 14, diciembre de 1947, pp. 5-9.



José Palmeiro. Pinturas 48/49. Buenos Aires. Galería Witcomb, 1949.

En 1949, Luis Álvarez inauguraba la Galería Velázquez, cuyos objetivos eran exponer arte español y argentino, con la muestra *Arte Moderno Español*, que indicaba la formación de su dueño en las filas de Witcomb: Pradilla, Morcillo, Sorolla, Valentín de Zubiaurre, Gutiérrez Solana a los que se sumaban Benjamín Palencia (impulsor de la escuela de Vallecas), Menchu Gal y una figura de mujer de Pablo Picasso.[80] Estas tibias incorporaciones señalan el proceso de apertura que también se produjo en el mismo régimen franquista, aunque desde luego en la galería tenían su espacio los artistas del régimen como Álvaro Delgado. El certamen de ensayos breves para acompañar la muestra homenaje sobre Gutiérrez Solana, el artista programático de la galería, otorgó dos premios (autores españoles e hispanoamericanos) ganados por Ramón D. Faraldo y Alberto Junyent. El Jurado estuvo integrado por Pedro Massa, Manuel Mujica Lainez y Martín Noel que recomendaron además la publicación de los ensayos firmados por los españoles Juan E. Fuentes González, Francisco Pérez-Dolz y José Bernal Ulecia y por el argentino Juan Antonio Álvarez de Estrada.[81]

A fines de la década del cuarenta se produce una renovación con los pintores de la posguerra, como Ginés Parra y José Palmeiro con buena repercusión en la prensa defensora del arte "moderno". En 1951, la Galería Velázquez –a tono con el cambio de los tiempos políticos españoles– expuso la obra de Ginés Parra junto a la de Oscar Domínguez, Pedro Flores, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Emilio Grau Sala y José Palmeiro bajo el título *7 Pintores Españoles en París*. De esta manera llegaban a Buenos Aires los pintores que habían optado por el exilio parisino en lugar del destino de ultramar; sin duda, resalta la presencia de Óscar Domínguez. Esta muestra dejó su impronta al haberse cedido una obra de cada artista al MNBA, iniciando así la renovación de la colección de pintura española; la donación fue integrada rápidamente en las exposiciones institucionales como la realizada en Rosario en

[80] Jorge Romero Brest, "Crítica. Pintores de hoy". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 8, n. 14-15, noviembre de 1949. Citada en Patricia Artundo, "Presencia ...", p. 58. Véase catálogo *Exposición arte moderno español*. Galería Velázquez, 1949.

[81] Ramón Faraldo y otros. *Solana*. Buenos Aires, Ediciones Apolo, 1950. En el ensayo ganador de Faraldo (interesado en la "Escuela de Madrid" y autor de un libro sobre Benjamín Palencia) se encuentran párrafos como el siguiente: "mítico en estado salvaje, energúmeno evangélico, materia ascética en trance germinal, plástico bárbaro y humanista de mandil, pudo elaborar en esencia su arte en nuestra época, pero también en otra época, cinco o seis siglos antes en el tiempo".

1956, bajo la dirección de Jorge Romero Brest.[82] Por otra parte, José Palmeiro estuvo bastante presente en el calendario artístico de la década del cincuenta; entre 1953 y 1956 viajó por Sudamérica, y antes de regresar a París expuso en la Galería Bonino, luego su galerista local, paisajes realizados durante sus recorridos por el Paraná Miní.

Con las tibias aperturas del régimen franquista algunos interlocutores nuevos comenzaron a reemplazar a los actores que perduraban desde la preguerra: la modernización del cincuenta y la discusión sobre la abstracción estableció nuevas redes entre España y Argentina: Mathias Goeritz, cabeza junto a Willi Baumeister de la internacional Escuela de Altamira; el crítico renovador Eduardo Westerdahl –colaborador en *Sur* y *Ver y Estimar*– y el escultor Angel Ferrant desplazaron definitivamente a conservadores como José Francés. A fines de la década del cincuenta se generaron nuevos vínculos entre los artistas argentinos y los integrantes del movimiento informalista español, la mirada argentina se dirigió hacia Antonio Saura, Eduardo Arroyo, Manolo Millares y Antoni Tàpies. El MNBA presentó en 1960 la muestra *Espacio y color en la pintura española de hoy* con obras, entre otros, de Rafael Canogar, Joaquín Ramo, Josep Guinovart, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Salvador Victoria, Modest Cuxart y Lucio Muñoz (los dos últimos expusieron luego en la Galería Bonino, impulsora de los artistas matéricos).

En 1961 la Galería Velázquez, por el contrario, presentaba una exposición de pintura figurativa contemporánea marcando los límites de su renovación con la presencia de Álvaro Delgado, Menchu Gal y Antonio López. En 1966 el MNBA presentó la muestra antológica *Los primitivos a Goya* con mayoría de obras de asunto religioso. Sintomáticamente la mirada se posaba en los grandes maestros del arte español cuando el país enfrentaba un nuevo gobierno totalitario defensor de la civilización "occidental y cristiana".

En el coleccionismo podemos indicar mediante dos ejemplos la modificación en el gusto de esta etapa: en 1946 se remató la testamentería del español Juan Gregorio Molina por la firma Ungaro & Barbara, se dispersó así una de las colecciones clásicas del arte español; la mirada tradicional dejaba el paso a los coleccionistas surgidos en el proceso de la modernización reciente: la Fundación Torcuato Di Tella incorporó en los años sesenta a Antoni Tàpies y Antonio Saura al conjunto de piezas que había comenzado a reunir en la década anterior con el asesoramiento de Lionello Venturi.[83]

Nota final

Domingo Faustino Sarmiento viajó a España para encontrar en la otrora metrópoli el origen de los males argentinos, el hallar una respuesta a esa búsqueda política permitiría el ansiado progreso civilizatorio. Tal vez sólo desde la experiencia estética el autor del *Facundo* logró insinuar una raíz positiva para comprender el destino de las antiguas colonias, una experiencia visual que competía con la literatura francesa que señalaba la necesidad de inventar nuevas tradiciones. En Sarmiento ya se anuncia la tensión entre un modo de representar –que puede sintetizarse en la tradición realista– y el programa de modernización –que necesariamente debe anular no sólo la ilustración sino también la cualidad moral de lo representado– que acompañó al derrotero del arte español en la Argentina.

[82] Municipalidad de Rosario. *Exposición de pintura española siglos XVII al XX*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", junio 1956.

[83] Véase Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Anónimo, 1964. Antonio Gades en la presentación de *Mi Madrid querido. Pintura espectáculo. Vivo-Dito* de Alberto Greco. Copia de época, gelatina de plata, 23,8 x 15,4 cm.

Derrotero que es posible señalizar con las exposiciones organizadas para los festejos de los centenarios por parte del Estado. Dos episodios recientes, *Panorama de la pintura española desde los reyes católicos a Goya* (1980) y *Ciento veinte años de pintura española* (1992), expresaron literalmente las dos opciones discursivas de estas conmemoraciones a lo largo del siglo: la identidad de la nación en la tradición hispana y católica, y el país moderno construido por la fuerza de la inmigración. Si el primer relato optó con claridad ideológica por la pintura de los maestros del Siglo de Oro hasta Goya, el segundo no ha podido resolver la contradicción entre una historia del gusto y el mercado como criterio de valor de la pintura decimonónica.

El arte español, como ha sido ya indicado, funcionó como modelo para crear una tradición estética nacional pero también ofreció las herramientas visuales para combatir esa tradición (por ejemplo siguiendo a Picasso). Alberto Greco con singular lucidez comprendió tal paradoja: en 1964 llevó a cabo *Mi Madrid Querido*, una performance con el bailarín Antonio Gades y el guitarrista Esteban de Sanlucas: en lugar de la pintura de flamenquería que había dominado el mercado argentino, el bailarín y la música eran apropiados por la acción del artista. Así, Greco resolvió aquella paradoja mediante la parodia, última posibilidad estética antes de escribir el fin.

Roberto Amigo
Buenos Aires, febrero de 2005

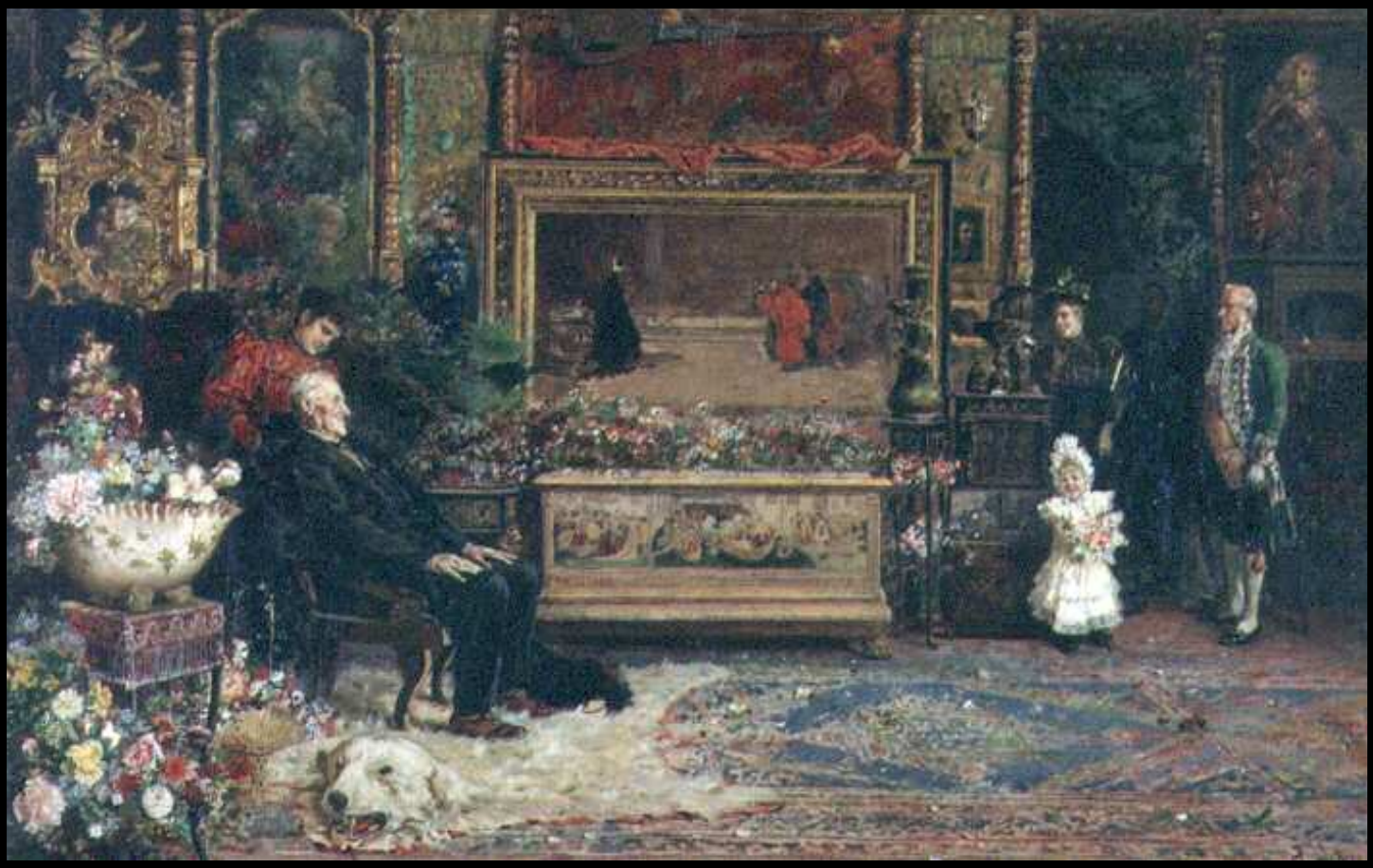
Capítulo I

José Artal y Mayoral
La creación de un mercado para el arte español en la Argentina

Desde mediados de la década de 1890 José Artal y Mayoral (1862-1918) era bien conocido en Buenos Aires como *amateur* y comerciante de cuadros. Su primera actividad documentada lo mostró aliado junto a Jacobo Peuser y en su *Almanaque* Artal se ocupó de difundir las "galerías" de particulares, deteniéndose en las colecciones de Aristóbulo del Valle, Parmenio Piñero, entre otras más.

En 1897 estableció una alianza comercial con Alejandro S. Witcomb en cuyo salón de la calle Florida presentó a partir de ese año y 1913 los Salones Artal. Esto significó, por un lado, la afirmación de la capital porteña como una importante plaza para las obras de arte español contemporáneo. Y, por otro, contribuyó a la afirmación de Witcomb como la primera galería de arte profesional, al implementar para sus salones nuevas estrategias de mercado hasta entonces desconocidas en nuestro medio.

Si hasta entonces la mayoría de los coleccionistas adquirían sus obras en Europa, ante la oferta consistente de Artal, muchos de ellos comenzaron a hacerlo en Witcomb y durante un breve período en su propio Salón abierto en el Bon Marché (1908-1909). Mantuvo, además, un estrecha amistad con Matías Errázuriz, siendo el intermediario para la adquisición de las obras de Joaquín Sorolla y Bastida. Por su parte, José Semprún, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Club Español, Juan Canter, José Blanco Casariego, fueron algunos de sus principales clientes.



Salvador Sánchez Barbudo (1857-1917). *El santo del abuelo*, 1894. Óleo sobre tela, 43,5 x 84 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Legado Augusto J. Coelho y Sra., 1936.

J. Artal. **Nuestras reproducciones artísticas**[1]

I

Hojeando las páginas de este libro, encontrará el lector, curioso o indiferente, fotograbadas algunas obras notables pertenecientes a las diversas escuelas pictóricas contemporáneas.

Para ofrecer estas reproducciones, que constituyen la nota artística más saliente en este Almanaque, no ha sido necesario –lo afirmamos resueltamente– seleccionar entre el crecido número de cuadros que en Buenos Aires existen, sino que ha bastado una visita de primera intención a algunas de las colecciones más sabidas y dejar al aparato fotográfico la elección del modelo más apropiado a sus condiciones.

Desaparece por lo tanto, todo motivo de encomio por el acierto en la realización del propósito, ante las reproducciones estampadas, que con todos los defectos del procedimiento y la deficiencia de medios al alcance, no han podido quitar a las obras originales ni un átomo de su hermosura, retratándolas tan fielmente, que de algunas de ellas revelan no ya las habilidades de la factura, sino que hacen presentir los prodigios del colorido.

Meissonier, Plasencia y Favretto, tres colosos que cayeron cubiertos de gloria en plena campaña artística, consagrados por el genio que ha esculpido sobre sus tumbas el clásico *non omnis moriar*; ahí están, revelándose en tres asuntos sencillísimos, que contrastan por cierto con el rebuscamiento de los pintores *fin de siglo*, pero arrobadores por su misma sencillez, y *vistos, sentidos* y *ejecutados* con la maestría propia en aquellos maravillosos sacerdotes de Apeles.

José Jiménez Aranda, la personificación más característica de la fidelidad pictórica, el maestro de maestros que todo lo sacrifica a la reproducción concienzuda del natural, el que triunfa igualmente en París, en Viena, en Munich, y en Madrid contando por éxitos los frutos de su incansable laboriosidad.

El peruano Daniel Hernández, el distinguido pintor de las elegancias, tan original en el modo de sentir la belleza como delicado en su reproducción al lienzo, el que en las orillas del Rimac, como en las del Tiber y del Sena, mantiene en pleno cenit su inspiración artística y en todo su vigor su privilegiado temperamento pictórico.

Sánchez Barbudo, el discípulo predilecto del gran Villegas, poseedor como este de la paleta fortuñesca, que inunda de riquezas de colorido cuanto concibe su fantasía exuberante y traduce al lienzo su pincel educado para las filigranas.

Roll, una de las estrellas del Salón de París, que brilla con la luz propia de méritos innegables.

De Simoni, celebridad artística, que recuerda en todas sus obras la traza de los grandes maestros de la época floreciente de una escuela, hoy por desgracia en lastimosa decadencia.

Narbona, otro discípulo de la escuela sevillana, que olvida la alegría de su cielo andaluz y el colorido deslumbrante de las escenas de su tierra, para crear una página de un realismo desgarrador, sentida con fibra enérgica y ejecutada con nervio poco común.

Por las reproducciones a que nos referimos podría juzgarse de la importancia de las obras pictóricas que la cultura artística ha reunido en Buenos Aires, si las diferentes manifestaciones que aquí se han celebrado, algunas de ellas tan hábilmente organizadas, como la Exposición que se celebró en la pagoda de Mr. Hume y el Salón Mendilaharzu, no hubiesen revelado la existencia en el país de verdaderas joyas artísticas, diseminadas en pequeñas colecciones, entre las cuales, se distingue la del Dr. Aristóbulo del Valle, merecedora de los honores de las más completas y celebradas galerías.

[1] J. Artal. "Nuestras reproducciones artísticas". *Almanaque Peuser 1895*. Buenos Aires, a. 8, 1896, pp. 112-114.

II

Por eso cuando al manifestar nuestros temores de que se malogre en vanos ensayos la escasa semilla artística que el país posee, y se nos replica que los que se reconocen con vocación de artistas y anhelan cultivar el arte pictórico, sienten amortiguar sus entusiasmos y debilitar sus fuerzas por falta de modelos en que estudiar el natural y de ambiente artístico en que templar su inspiración, no podemos menos que recordar la *soledad* en que suelen dormir tantas obras notables y aún excepcionales como contienen esas numerosas colecciones de pinturas, abiertas de par en par, sin recibir otro *rendez vous* que el del cariñoso y afortunado poseedor que las cuida con esmero y las conserva como imágenes de culto predilecto, *soledad* interrumpida, solo de vez en cuando, por algún profano, que en breve visita de amistad apenas si tiene tiempo para envolverlas en una ojeada general, de la que el tamaño ha de llevarse forzosamente la mejor parte.

Los museos no se improvisan. Ellos constituyen la obra de siglos de atesoramiento paciente y acrisolado –hasta constituir el índice de la tradición artística de cada pueblo– conservando época por época y escuela por escuela, por orden de mérito y antigüedad, como reliquias de un pasado venerado, las producciones artísticas más geniales que se han podido conservar por herencia o adquirir oportunamente.

Si la nación argentina intentase el derroche de algunos millones con el propósito de crear una galería de pinturas, correría el riesgo de perder el tiempo y de malgastar un caudal para adquirir a la postre un museo de adefesios, cuando no de falsificaciones dignas del hall de una casa de remates.

Mas si constituye una quimera la improvisación de una colección numerosa de obras selectas de los grandes antepasados, consagrados por el genio Dioses mayores del arte pictórico, un éxito completo ha coronado la obra de algunos argentinos ilustres, que profesando el culto artístico con fe evangélica, dedican buena parte de sus elementos a la adquisición de cuadros de valía de las diferentes escuelas antiguas y contemporáneas, enriqueciendo con ellas los suntuosos interiores de sus viviendas, como digno complemento de los refinamientos del *confort*.

El camino de esos pequeños museos es el que debe señalarse a los pintores argentinos que pugnan por abrirse paso en el mundo artístico. En frente de aquellas paredes deben situar sus caballetes bebiendo la enseñanza en fuentes puras, aleccionarse en la copia repetida en una y otra sesión de las obras clásicas de los grandes maestros y de las telas más recomendables por su factura y colorido, entre las de las modernas escuelas que allí se encuentran.

A todas horas y en todos los museos de Europa, encontrará el visitante dispersos por los inmensos salones, no solo a principiantes incultos, sino a verdaderos maestros, celebrados ya por la crítica, deteniéndose ante los lienzos famosos y dedicando largas sesiones al estudio de aquellas lecciones prácticas en su verdadero ambiente, para tratar de asimilarse una entonación, y de desentrañar un procedimiento. Por este medio se aprende *a ver, y a sentir* el arte, a adquirir el domino del pincel y a sorprender los secretos de la paleta.

José Artal. **Arte y artistas**[2]

El año que termina no ha sido estéril para el arte en Buenos Aires.

Lejos de serlo, se ha significado por el honroso empeño de las diferentes agrupaciones que aquí cultivan las bellas artes, en manifestar públicamente los

[2] José Artal. "Arte y artistas". *Almanaque Peuser 1896*. Buenos Aires, a. 9, 1897, pp. 99-102.

elementos con que cuenta y los progresos realizados en el último curso académico.

La escuela *Estímulo de Bellas Artes* y el *Ateneo*, cada cual en su esfera de acción y respondiendo a los fines que las sustentan, han perseverado con firmeza en sus propósitos de educación artística, y no es posible escatimarles un aplauso tan noblemente conquistado.

En el *Estímulo de Bellas Artes*, los cursos de dibujo de adorno y de figura, colorido, escultura, y las clases del natural, han proseguido con escrupulosa regularidad y con una constancia solo comparable al entusiasmo de un cuerpo de profesores donde figuran con lucimiento Della Valle, Cárcova y Agrelo.

Instalada esta escuela en un departamento vasto y de apropiadas condiciones del edificio conocido por *Bon Marché*, se desarrolla con una rapidez y una virilidad tan fuera de lo común, aquí donde la apatía agosta en germen toda iniciativa ajena al orden político o económico, que ha conseguido atraerse la protección oficial, que aunque modestamente, pone a cubierto la escuela de las primeras necesidades con que durante muchos años ha venido luchando y venciendo, gracias a la perseverancia verdaderamente apostólica de un grupo de generosos artistas y amantes de las bellas artes.

Los que miramos en esa sociedad tan modestamente iniciada y que contra viento y marea llega afanosa a las orillas del éxito, el plantel de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, que la cultura del país exige, no le escatimaremos jamás la palabra amiga que infunde alientos, ni la propaganda pública de merecimientos que han de ser en días próximos retribuidos con la esplendidez oficial.

En el local del *Ateneo* se ha celebrado la tercera Exposición anual de bellas artes, que en conjunto ha superado como éxito artístico a las anteriores.

Ha carecido este año el *Salón* de obras de aliento, de esas que acreditan el nervio de un artista, su potencia creadora, el vigor de sus pinceles y los recursos de su paleta, pero en cambio han podido celebrarse algunos felices estudios y manchas de color, ante los cuales han desfilado con agrado los profanos y han batido palmas los conocedores.

De la Cárcova y Ripamonte, maestro y discípulo, han sido los vencedores en el último palenque pictórico organizado por el Ateneo.

Del primero se esperaba una tela, un asunto, que afirmase las recomendables condiciones artísticas del autor de *Sin pan y sin trabajo*, pero dedicado asiduamente a la enseñanza, solo para continuar su nombre en el catálogo envió dos cuadritos al pastel graciosamente ejecutados, y una cabeza de estudio al óleo muy bien sentida, valiente de ejecución y hermosa de color.

Ripamonte con su cuadro *Huérfanas*, ha acreditado dotes de colorista poco comunes, que acompañadas de la solidez en el dibujo que se adquiere únicamente con la copia constante del natural, le valdrán la legítima reputación artística, tras de la cual se afanan de sus ideales los que insensibles a los efectos del elogio prematuro y desmedido, cifran la realización de sus ideales en lo único que a ello conduce: la perseverancia en el estudio.

Otros artistas, alguno de cierta significación, llevaron al *Ateneo* producciones de ese género híbrido, creado por el pincel anémico de Puvis de Chavannes, ganoso de la espectabilidad que París niega a todo el que no sazona sus obras, por insignificantes que sean, con un nuevo estimulante que aguijonee los sentidos en cualquiera de sus manifestaciones.

Por fortuna para el arte francés, la clorosis pictórica de Puvis, a quien el espiritual Scholl, con la mejor intención del *boulevard*, dio en llamar el Dante de la pintura, no ha tenido otra trascendencia que la pasajera resonancia de una de esas rarezas, con que suele manifestarse el talento cuando intenta escalar las alturas del genio.

Por eso la crítica no puede tomar en serio los afanes de los que desdeñando las fuentes puras del arte verdadero, se declaran con toda seriedad discípulos o secuaces del *servilismo*, *simbolismo*, *decadentismo* o como quiera llamársele, exhibiendo sus abortos artísticos y tratando de imponerlos al público como la última expresión de un arte novísimo y reformador.

¡Beatus illi!

La creación del Museo Nacional de Bellas Artes, por decreto del Superior Gobierno, constituye una nueva conquista de los centros artísticos que aquí funcionan.

La idea de tomar en cuenta la cultura artística del país y de propender oficialmente a su desarrollo y refinamiento, es por todos conceptos plausible.

Pero antes de ahora hemos escrito y lo han impreso las mismas prensas que darán vida a estas páginas, que los museos no se improvisan, y agregamos ahora, que los pueblos nuevos, recién nacidos a la vida artística, y apenas salidos como quien dice de la edad del cromo, si pueden aspirar a una buena galería de arte moderno, se estrellarán ante el propósito de la fundación de un museo en la verdadera acepción de la palabra.

Conocemos la importancia de los legados de obras antiguas con que se ha visto favorecida la Nación en los últimos años, y a la verdad, con las obras que los constituyen, salvo alguna excepción rarísima, no puede aspirarse, no diremos a constituir la base de un museo, ni siquiera a formar con ellos una colección medianamente interesante para la generalidad.

Y como la adquisición de obras auténticas de los grandes maestros de pasados siglos, sobre ser sumamente difícil y laboriosa, resultaría costosísima y por lo tanto fuera del alcance de las módicas subvenciones que se dedican a la conservación y enriquecimiento del Museo Nacional, de ahí que no participemos por completo del entusiasmo que su creación ha motivado en los círculos artísticos.

En cambio habríamos considerado esa iniciativa llamada a un éxito extraordinario y creciente, si buscando el lado práctico de la idea, se hubiera decretado la formación de una *Galería de Arte moderno*, del que por cierto se cuentan en Buenos Aires notables ejemplares de todas las escuelas, gestionando ante los gobiernos y los grandes artistas europeos, la adquisición de algunas obras, que procediendo con diplomática habilidad, podrían conseguirse ventajosamente, para constituir una base sólida y digna de presentar a la admiración del público y al estudio de los que se dedican a cultivar las artes.

El pomposo nombre de museo, obliga a mucho y es defecto de todos los públicos el mostrarse insaciables, cuando se les dejan abiertas de par en par las puertas de la exigencia.

Perseverando en nuestros propósitos de dar a conocer y propagar las obras de reconocido mérito, algunas de ellas excepcionales, que figuran en las numerosas colecciones artísticas que en Buenos Aires se cuentan, hermoseamos las páginas de este libro con varias reproducciones, para cuya mayor fidelidad se ha empleado la fototipia en sus más recientes perfeccionamientos.

Hemos considerado ese ambiente de gratas emociones artísticas, el más propio para dedicar un recuerdo cariñoso al joven maestro D. Ernesto de la Cárcova, la más acentuada personalidad artística del país y de quien pueden y deben esperarse obras pictóricas que harán salvar el nombre del pintor, las fronteras de su patria.

Todo le acompaña en su carrera de triunfador. Joven, estudioso, incansable, artista por vocación y por temperamento. Talento analítico, condición indispensable para asimilarse las cualidades más meritorias de cada

una de las diversas escuelas pictóricas. Ilustración variada, que se manifiesta sencilla y netamente en el curso de sus confidencias sobre arte y en la narración de las impresiones recibidas en sus rápidos viajes de estudio a través de los museos de Europa, no con la ardorosa petulancia de los que se afanan por exagerar los defectos ajenos como el mejor medio de ocultar la propia ignorancia, y sobresaliendo entre este conjunto de excelentes condiciones, una modestia cautivadora, que constituye la dominante de su carácter.

En Roma dejó un buen mercado para sus obras y numerosos amigos y admiradores, entre la cosmopolita colonia artística que allí se reúne.

Regresó a Buenos Aires, ha contado por éxitos sus obras pictóricas, y aquí donde pudo sentir con frecuencia los halagos del triunfo y de la superioridad, pospone sus conveniencias personales y se dedica a la enseñaza, confiando las destrezas de su pincel y los secretos de su paleta a discípulos predilectos, que como Ripamonte, proclaman con sus obras las excelentes condiciones del maestro.

De la Cárcova trabaja actualmente en un cuadro de grandes dimensiones, una escena entre gentes del campo a *plein air*, en la cual ha planteado y resuelto con verdadera maestría, una de las infinitas variantes del eterno problema de la luz.

¡Salud al joven maestro!

Todo el mundo del arte conoce el precioso cuadro de costumbres *El mentidero*, que pintó el malogrado maestro español D. Casto Plasencia, durante una corta estancia veraniega en San Esteban de Pravia (Asturias).

Esa joya indiscutible del arte moderno español, figura de una manera dignísima, presidiendo el gran salón de la suntuosa morada de D. Manuel Correa Morales.

Palidece todo elogio en presencia de esa hermosísima tabla, una de las postreras creaciones del caballeresco artista, arrebatado súbitamente al arte español, en la plenitud de sus facultades a los cuarenta y cuatro años.

Del famoso cuadro *La Vicaría* de Fortuny, dijo en su tiempo Teófilo Gautier con asombro, que era un boceto de Goya acabado por Meissonier.

De *El mentidero* de Plasencia, puede decirse que es una escena de Valeriano D. Becquer pintada por Jules Bretón, pues flota en el ambiente del cuadro la melancólica sencillez de las composiciones de aquel insigne artista sevillano, y las figuras destacan de la tabla con la vida y encantos de las creaciones del famoso colorista francés.

Ante *El mentidero*, cuando salió del suntuoso estudio del Pasaje de la Alhambra, desfiló todo Madrid. Los años pasan, y la obra se conserva tan admirable, tan subyugadora, tan imponente.

Su feliz poseedor la cuida con predilección y la conserva como lo merece un trofeo del genio.

En el suntuoso vestíbulo del palacio del Dr. Federico R. Leloir, se admiran dos *panneaux* decorativos de Dr. Salvador Sánchez Barbudo. Uno de ellos, el *Paje florentino*, que aquí hemos trasladado.

Con su esmero, la fototipia resulta pálida ante la magnificencia del original. Un verdadero derroche de color, realza la apostura gallarda y la suprema elegancia de ese familiar de alguna Dogaresa, que en más de una hora triste ha de haber herido el corazón de su dama con sus trovas amorosas o sus recitados picarescos de la época.

La *Escena galante* de Detti, es una hermosa producción de ese maestro italiano que conservando la brillante gama de los colores de su escuela nativa, en su trato con los grandes artistas parisienses, ha refinado su factura y dedicado a la pintura de género, la cultiva a la manera de Roybert y tantos otros que beben la inspiración para sus telas en las escenas galantes de la pintoresca época de empenachados chambergos, vistosos coletos y acero inquieto y pendenciero.

Escena galante figura entre las mejores obras de la notable colección artística de D. Carlos T. Becú.

Del famoso autor de *Carlos el Temerario en Nesle*, M. F. Roybert, premiado con la medalla de honor en el Salón de París de 1893, es la incomparable *Cabeza de estudio* de la galería de maestros del Sr. Parmenio G. Piñero, incluida entre nuestras reproducciones artísticas, y que constituye una soberbia nota de color, a la que la sobriedad en la presentación no excluye delicadezas de ejecución felicísimas y elegancias de una distinción cautivadora.

Para hacer el elogio de D. Joaquín Sorolla, el pintor español *del día*, bastaría reproducir lo que con motivo de su cuadro *La vuelta de la pesca*, expuesto en el *Salón* de París, de este año, premiado y adquirido para el Luxemburgo, han escrito los críticos de arte de aquel gran cerebro humano, con Charles Iriarte a la cabeza.

Desde *La defensa del parque* hasta la medalla de oro obtenida en la última exposición de Bellas Artes de Madrid con su cuadro *¡Aún dicen que el pescado es caro!* la vida artística de este fecundo pintor valenciano, es una carrera de triunfos no interrumpida.

Uno de sus lienzos más inspirados, *El Entierro de Cristo*, pospuesto por un jurado parcialísimo, le valió una carta del gran Pradilla, que fue la consagración del artista, el reconocimiento público de su genio pictórico y la ejecutoria de méritos excepcionales, reconocidos luego por los grandes jurados de Berlín, Viena, Munich, Chicago y recientemente en la Exposición de los maestros celebrada en Venecia.

Circunstancias especiales que no escaparán al lector, nos vedan todo encomio de la acuarela *Mucha alegría*, que reproducimos, ante la cual se recuerdan las originales escenas de Goya, la corrección en el dibujo de D. José Jiménez Aranda, y la brillantez de color y la factura valiente de D. José Villegas.

Hemos puesto a contribución la escultura, con dos notabilísimos ejemplares de fama universal, reunidos por fortuna en Buenos Aires: *Diana* de Falguière y *Canto de Amor* de Mariano Benlliure.

La excepcional escultura de Falguière, es una de esas obras destinadas a perpetuar la fama de su autor.

En 1889, al salir del taller del gran artista, alcanzó en París un éxito unánime y ruidoso en medio de un gran certamen artístico, al que concurrieron con sus mejores obras todos los maestros del cincel. Hoy colocada artísticamente en el centro del hermoso hall del palacio del doctor Aristóbulo del Valle, resulta su conjunto de una perfección plástica admirable, y analizándola en detalle, de una proporción y armonía de líneas verdaderamente geniales.

Diana de Falguière comparte con *Pasiphaé* de Roll la predilección artística del doctor del Valle, lo que basta a nuestro juicio para acreditar la exquisita cultura artística de tan distinguido *amateur*.

El grupo escultórico *Canto de amor*, de Mariano Benlliure, es todo un poema en mármol.

Hemos pasado horas y horas contemplándolo en uno de los salones del palacio del doctor Leloir extasiado ante aquella maravilla del genio de Benlliure.

En el desnudo hay ternura de juventud, morbideces venusinas, y en torno de tanta belleza, se percibe el becqueriano «rumor de besos y batir de alas».

Esta obra del insigne autor de *La Bacanal*, y de la estatua de *Trueba*, es de la naturaleza de aquellas que inmortalizan a un artista y constituyen la pesadilla de todo sincero amante del arte.

Doy fe.

José Artal
Diciembre de 1895

J. Artal. **El arte del *affiche***[3]

A los obsesionados, gústanos seguir el arte hasta en sus extravíos.

Sus manifestaciones nobles, inspiradas, gallardas, nos producen sensaciones amables, de incesante deleite. Nos hacen sentir, nos hacen pensar.

Cuando el genio arranca de la paleta los secretos del color y reproduce la naturaleza eternamente bella, hasta en sus manifestaciones más ingratas, se experimenta la admiración profunda, intensa, que sigue el curso de la vida.

Cuando se manifiesta la maestría, ejecutando con seriedad, con madurez, sin vano alarde de medios, obtiene el aplauso y el éxito que persigue.

Pero llegan los audaces, los dislocadores de la línea, los monederos falsos del color, esos que en nombre del modernismo escarnecen toda escuela y parodian todo estilo, y esos no es posible aceptarlos más que a título de curiosidad.

Son los juglares de la línea y del color, que en su brega por un falso renacimiento, todo lo sacrifican a la originalidad tras de la cual sucumben en los laberintos de la extravagancia.

Hijos pródigos del arte, abandonan las fuentes de sana inspiración que el genio ha legado a museos y galerías, vuelven la espalda a los grandes ejemplos y piden y encuentran inspiración en las corrientes malsanas del bajo sentimiento social.

No se lucha por la gloria de mañana sancionada por el triunfo contemporáneo, se persigue el éxito fácil, del día, la celebridad ganada por sorpresa al público miope, que sediento de snobismo no se toma la pena de pensar ni de sentir.

De ahí esa legión cada día más numerosa de *impresionistas*, *modernistas*, *puntillistas*, *veristas*, que han invadido todos los campos del arte, desde las más elevadas hasta las más sencillas manifestaciones pictóricas.

* * *

En su afán de *hacer obra moderna*, sin sujeción a arte ni estilo alguno que tenga visos de seriedad y solidez, llevan el impresionismo y el simbolismo hasta los extremos del ridículo.

Esa producción decadente que lucha en vano por escalar las alturas defendidas por reputaciones bien cimentadas, ha encontrado medio de exteriorizarse, enseñoreándose de las corrientes vulgares, callejeando sus producciones, poniéndolas al servicio de la *reclame* industrial, comercial, artística y hasta pornográfica.

En el *affiche* han resuelto la manera de circular libremente esa producción híbrida, a favor de la despreocupación que caracteriza a todas las masas de pueblo, que atentas solo a lo que hiere por sorpresa su retina, viven ajenas a todo refinamiento artístico, que es consecuencia de una cultura social y una educación intelectual, patrimonio de los menos.

En este terreno el éxito ha resultado cómodo y provechoso, pues la *reclame* busca constantemente el auxilio de la producción ingeniosa, como aliado indispensable para la propagación del específico, para el anuncio del espectáculo, para portada del libro nuevo, para la mayor difusión de toda primicia humana de cualquier orden que ella sea.

Y es lógico que ese campo tan vastísimo sea todo orégano para esa nueva especie de cultivadores del *modern style*, desde que se les estimulan todos los desbordes de la imaginación y dislocaciones de la extravagancia capaces de producir el artista.

* * *

[3] J. Artal. "El arte del *affiche*". *Almanaque Peuser 1900*. Buenos Aires, a. 13, 1901, pp. 113-116.

París dedica al estudio del movimiento incesante de la producción de *affiche*, una de sus publicaciones modernas más originales *La Plume*. Londres en sus volúmenes de *The Poster*, reproduce cada mes los más notables ejemplares que se editan en todos los grandes centros de Europa y América del Norte y da noticias biográficas de los especialistas de mayor notoriedad.

Y a favor de estas revistas y del trabajo de propaganda constante de un núcleo de poderosos editores, se multiplican también los coleccionistas de *affiche* y se cotizan los ejemplares agotados o de difícil adquisición a precios elevados.

A la celebridad de Chêret, incontrastable en Francia hace algunos años, debida más que a su fantasía de artista, al trazo seguro y gracioso de sus creaciones, en las que el lápiz parecía moverse picaresco y jovial tarareando motivos de Offenbach, ha sucedido la del austríaco Mucha, que con elementos de verdadero arte, después de haberse revelado dibujante de grandes recursos, vigorosa ejecución y exuberante fantasía, produce notas del género en boga, con tendencia decorativa, de mucha elegancia y casi siempre contenidas en los límites del arte serio.

Grasser, Paul Berthon, Pal, Gerbault, Lautrec, Livemont y un grupo numerosísimo cultivan en Francia el *affiche* con éxito vario. Alemania tiene también un núcleo importante de artistas del *affiche*, señalándose por sus peculiaridades Caspel, Cissarz, Klunsen y Wennenberg. En Inglaterra forman ya una verdadera legión, y los ejemplares de Yendis, Tander, Beggarstaff Brothers, Bradley, Benard, Browne, Crane, Grün y Dudley Hardy, no suelen faltar en ninguna de las grandes colecciones. Cuenta también Norte América a Webling, Gow, Cassiers y otros con algunas producciones notables dentro de su especialidad. Italia tiene igualmente elementos modernistas de valía. En España, salvo Alejandro de Riquer, que entre las pinturas decorativas que constituyen su especialidad, suele intercalar algunos *affiche* de encargo, ejecutándolos con todo el decoro y la seriedad compatibles con el género, los demás artistas han considerado siempre esta producción de exclusivo cultivo de los operarios litógrafos.

De los grandes talleres litográficos de Portabella de Zaragoza, Ortega de Valencia, Labielle de Barcelona y Palacios de Madrid, salen periódicamente carteles anunciadores de ferias, fiestas y corridas de toros, que constituyen dentro de su género, notas acabadas como composición y carácter y deslumbrantes de colorido.

La casa Portabella, suele confiar a don Marcelino de Unceta, la ejecución de los anuncios para los festejos que anualmente dedica Zaragoza a la Virgen del Pilar, y son estas obras de verdadero mérito artístico, que han valido gran renombre a su autor y al establecimiento litográfico que las edita.

José Artal. **Baldomero Galofre**[4]

Ese pequeño mundo que se interesa por cosas de arte y artistas, ha contado durante muchos años entre sus predilectos, al pintor español Baldomero Galofre. Desde sus comienzos reveló franca y resuelta su manera de ver y de sentir y su personalidad fue acentuándose hasta destacarse inconfundible, simpática, vivaz, con el sello de sinceridad que caracterizó toda su producción. En sus ligeros apuntes de cartera y en sus pequeñas composiciones, lo mismo que en sus trabajos de aliento, el dibujante y el colorista rivalizaban en derroche de observación. La obra de Galofre, vehemente como su temperamento, lo comprende todo. Paisaje,

[4] José Artal. "Baldomero Galofre". En *XII*ª *Exposición Artal*. Buenos Aires, Salón Witcomb, 1902, [s.p.].

marina, figura, trozos de pintura sentidos con alma arrebatada como su famosa *Ave María*, y deliciosas escenas pintorescas, verdaderos cuadros de género, donosamente compuestos, de jugoso y vibrante colorido y graciosa factura a la manera de Fortuny y de Rico. Fue a Roma en 1873 con una pensión del gobierno español ganada por oposición y allí, compañero inseparable de su amigo y comprovinciano Fortuny, estudió al maestro hasta asimilarse su estilo. A esa época de Galofre pertenecen sus celebrados cuadros *Ave María*, *Los saltimbanquis* y *Regatas en Sorrento*, y entonces pintó también la numerosa serie de marinas de Nápoles y Capri, que adquirió Goupil y editadas en facsímil se han popularizado. Regresó a su patria algunos años después, para dar comienzo a una vasta obra pictórica que deseaba titular "El poema de España", y con este propósito, venciendo dificultades de todo género, recorrió la península deteniéndose en las regiones más pintorescas, infatigable en la tarea de acumular elementos. No hay ejemplo de labor artística semejante a la realizada por Galofre en sus repetidos viajes de estudio y bien pudo jactarse de conocer como pocos "el país, el paisaje y el paisanaje" de su tierra, quien llegó a reunir más de quinientos trabajos, que tanto por el número como por la variedad de asuntos, de procedimientos y de tamaños, constituyen el mejor testimonio de las portentosas facultades del artista, puestas al servicio de una voluntad a prueba de sacrificios.

Un fragmento de tan prolijo estudio lo representan sus numerosas composiciones sobre tipos y costumbres de gitanos. No solo los estudió en su perfil de raza y en su indumentaria característica, sino que ahondó en el alma gitana. Por eso, aun en sus notas más pintorescas, entre el estallido chillón de trajes y arreos, en sus ferias y en sus zambras, flota la tristeza ambiente en esas tribus errantes en caravana que, barridas de todas partes, pasean por el mundo las crudezas realistas de la vida bohemia.

Poeta del pincel, enamorado de la naturaleza, en los últimos años solía retirarse largas temporadas a su posesión de Castillo de Aro, gozándose en la contemplación de sus grandes amigos: los Pirineos y el Mediterráneo, las rocas de la leyenda y el mar de los recuerdos. Allí permaneció hasta mediados del último julio, luchando con ejemplar entereza por dominar la enfermedad que lo venció en la madrugada del 26 de julio a los pocos días de llegar a Barcelona.

El arte pictórico ha perdido uno de sus más fervientes cultores. Nosotros, un artista predilecto y un amigo irremplazable.

Anónimo. **Arte Español**[5]

En el saloncillo de la fotografía de Witcomb, se ha inaugurado hace dos días una exposición de cuadros y dibujos, no muy grande por el número de obras que la forman, que son sesenta y siete, ni menos por el tamaño de las mismas, pues son pequeñas casi todas; pero grande, muy grande por el valor de todas y cada una de aquellas que bien pueden llamarse joyas de inestimable precio.

Poco acostumbrados, por desdicha, en esta ciudad, a ver verdaderas obras de arte, que solo existen en muy pequeño número y desparramadas por las casas de tal o cual elegido por la fortuna, los que entran en el saloncillo de Witcomb, van con la idea de ver una colección de cuadritos o de cuadrazos más o menos chillones y más o menos regañados con el verdadero concepto de arte, pero puestos por las nubes por los amigos del autor o de los autores, aún más, mucho más legos que ellos en asuntos de esa naturaleza.

[5] [Anónimo]. "Arte español". *El Correo Español*. Buenos Aires, miércoles 10 de noviembre de 1897, p. 1.

¡Cuán grande es su sorpresa al entrar allí! Por doquiera se dirige la vista, cae sobre algo que la atrae, que la encanta, que hace sentir y pensar, y que transporta a otras regiones más altas y puras, a aquellas en que viven con el espíritu de los genios del arte y de las cuales traen la inspiración que derraman a raudales sobre un lienzo, sobre una cartulina o sobre una tabla.

La exposición en casa del Sr. Witcomb, pertenece al distinguido caballero Sr. Artal, que es una de las primeras autoridades con que, en materia de arte pictórico, cuenta la Argentina; y si esa preciosa colección de obras maestras tiene extraordinario atractivo para cuantos aman el arte, para nosotros le tiene aún mucho mayor y constituye un motivo de legítimo orgullo, porque está formada exclusivamente por trabajos de pintores españoles contemporáneos.

Hemos visitado ayer esa exposición y ha sido tan intensa la impresión que en nuestro ánimo ha producido ver a nuestra patria admirada en el terreno del arte por los hombres de todas las nacionalidades, y reconocida como primera por los mismos que hace poco hablaban de su atraso artístico con compasivo desdén, que apenas hemos podido hacer otra cosa que ir de un cuadro a otro, queriendo abarcarlos todos de una vez con la mirada, y sin poder tomar nota de ninguno en particular. Por esto hoy hemos de limitarnos a recomendar a nuestros compatriotas que vayan a ver esa exposición, que está abierta al público todo el día y es gratuita, y que les hará pasar un momento delicioso, porque en ella podrán apreciar a la altura que se encuentra España hoy en el terreno del arte.

Los cuadros (óleos, carbones, acuarelas y pasteles) que hay expuestos, son los siguientes:

Barbudo, D. S. S. – *Fiesta en el Palacio*, *Bautizo de un Príncipe*, *Un día de sol*, *Lago di Bracciano*, *Otro bautizo* (boceto), *Nota de color*, *La Luna*.

Benlliure, D. José – *Un santón*, *Guerrillero*, *En oración*, *Moro de Rey*, *Al sol*, *Del natural*, *¡Tierra! ¡Tierra!* (boceto)

Bilbao, D. Gonzalo – *Bailando sevillanas*, *Las cigarreras*, *El Cristo del amor*, *Camino de Triana*.

Checa, D. Ulpiano – *Una pavera*.

Domingo, D. Francisco – *Mi primer comprador*, *La lectura*, *Cabeza de estudio*, *Dos amigas*, *Susana*, *Apuntes*.

Domínguez, D. Manuel – *Virgen del Carmen*, *Una murciana*.

Fenollera, D. F. – *Al borde*.

Galofre, D. Baldomero – *Villa Borghese*.

García y Ramos, D. José – *Brindis del espada*, *¡Abandonado!*, *Una cigarrera*, *Andalucía*.

García, D. Juan – *Alrededores de Sevilla*.

García y Rodríguez, D. Manuel – *Al convento*, *Al molino*, *Camino de Alcalá*, *En el Guadalquivir*, *Molino de Algarrobo*, *Un canal*, *Arroyo Tagarete*.

Graner, D. Antonio – *Orillas del Tajo*.

Hernández, D. Daniel – *Mi modelo*.

Huertas, D. Ángel D. – *Fuente de vecindad*, *Una mendiga*.

Jiménez Aranda, D. José – *Llaman al autor*, *Un doctor*, *Un naturalista*, *Ensayando*.

Muñoz Lucena, D. Tomás – *De la huerta*.

Meifrén, D. Eliseo – *Puerto de Barcelona*, *Frente a Montjuich*.

Nabona, D. A. – *Sevillana*.

Pinazo, D. Ignacio – *Un fauno*.

Plá, D. Cecilio – *Nochebuena*, *En Viernes Santo*.

Poveda, D. Vicente – *Apunte de Venecia*.

†Plasencia, D. Casto – *Asturiana*.

Puig Roda, D. G. – *Casacón*.

Ribera, D. Román – *A Longchamps*, *Antes del baile*.

Sorolla, D. Joaquín – *Mucha alegría*, *Recuerdo de Valencia*.

Unceta, D. Marcelino – *En las trincheras*, *Escuadrón de Treviño*, *Un vivac*.

Villegas, D. José – *Santa María della Salute*, *Un ciociaro*, *acuarela*, *Una belleza*, *Al anochecer*.

Merece citarse con encomio, como muy digno de la exposición a que está dedicado, un precioso catálogo ilustrado que ha repartido la casa Peuser como suplemento a la admirable publicación que titula *Arte Moderno* y que es, sin disputa, el trabajo de mayor mérito artístico que se ha hecho hasta el día en América.

R.J.C. [Rafael J. Contell]. **Exposición de pinturas y dibujos**[6]

Todo el mundo está conforme en que, fuera de contados *amateurs*, verdaderos aficionados inteligentes, nuestra educación artística está "en mantillas", como vulgarmente se dice. Las causas son muchas, y no vamos a detenernos ahora en consideraciones extensas sobre la exactitud de los juicios que se apuntan cada vez que se verifica un torneo artístico. Es a la falta de éstos, es decir, a la escasez de *exposiciones*, a lo que por algunos se achaca la "inocencia artística" de la mayoría, y no pocos de los defectos de pintores, escultores, etc., que hacen sus armas con *buena voluntad*, en cuantas ocasiones oportunas se presentan.

Pero, ahora, no podrá decirse eso, especialmente en este corto período de tiempo en que hemos tenido iniciativas fecundas que han dado por resultado una *Exposición de la Colmena Artística*, de la que en breve reseña nos ocupábamos en el número anterior, y la que motiva estas rápidas notas, tomadas al correr de la pluma.

Esto acusa otro ambiente, así como el consorcio de laudables iniciativas que aplaudimos, con aficiones apenas nacidas que ejercitan su gusto en la contemplación de bellezas artísticas en las que aprenden, y las que les señalan camino y guía para sus futuros juicios y quizás para sus producciones del porvenir.

Reciente aún las impresiones de la exposición de la "Colmena Artística", nos es grato renovarlas en la "Galería Fotográfica" de Witcomb, en la que el señor J. Artal, conocido *amateur* español y negociante de cuadros, nos presenta un conjunto de reputadas firmas de la escuela española contemporánea, que, si bien son de gran importancia como trabajos de los afamados pintores que los han ejecutado, dan nota viva y saliente de su *manera* y constituyen rasgos salientes de sus notables cualidades artísticas.

Atrae, primeramente, al curioso, el rico y elegante catálogo que de los talleres de Peuser ha salido, revelando el buen gusto de cuanto en este establecimiento tipográfico se ejecuta, y después, dirígese la vista, en detalle, y uno por uno, a aquellas manchas de color que impresionan al más profano espectador.

Como exposición de venta, pues esta es la intención del que las exhibe, no deja nada que desear, por más que, dadas las pretensiones en los precios, podrían ser todos trabajos mucho más acabados, especialmente los óleos y acuarelas.

Entre los diferentes géneros figuran unas sesenta y tantas producciones, las que se renuevan casi diariamente, por cuyo motivo no podemos citarlas todas en estas breves líneas.

En pintura sobresalen especialmente una *Asturiana* de Casto Plasencia, figura bien concluida y que hace honor a su paleta; una acuarela de José Villegas, *Ciociaro*, que tiene todo el aspecto y robustez de un óleo; otra de Salvador S. Barbudo, *Despedida del torero*, sobria de color y ejecutada con graciosa desenvoltura; *Bailando sevillanas*, de Gonzalo Bilbao, nota de color

[6] R.J.C. [Rafael J. Contell]. "Exposición de pinturas y dibujos". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 5, n. 118, noviembre 16 de 1897, p. 431.

agradable como todo lo suyo, aunque la proporción de las figuras y la perspectiva no estén bien entendidas y las figuras del último término para la distancia a que se encuentran son demasiado visibles; Daniel Hernández, *Mi modelo*, una figura tratada con la maestría, espontaneidad y relieve que tanto caracteriza a su autor; es un buen cuadrito, a pesar de ser de época remota; y una valiente acuarela de Joaquín Sorolla, el notable pintor valenciano que de día en día aumenta sus triunfos, pues a las cuatro primeras medallas conquistadas en los grandes torneos artísticos de Madrid, Munich, Viena y París, hay que agregarle otro reciente de la Municipalidad de Venecia, por una acuarela de gran tamaño, que ha exhibido en el presente año en el último certamen de aquella ciudad.

Después siguen Puig Roda, con una buena mancha; Barbudo, con dos lindos bocetitos: *Fiesta en Palacio*, *Bautizo de un príncipe*, y una vista del *Lago de Braccio*, Muñoz y Lucena; U. Checa y García Rodríguez, que son los números 33 al 39.

En los dibujos a pincel, originales de grabados publicados en el *B y N*, hay de verdadero mérito e importancia: muchos de ellos son cuadros a dos colores bien terminados y de detalles y entonación excelentes: los de José Jiménez Aranda, de José García Ramos, Cecilio Plá, G. Bilbao, José Benlliure, D. Huertas y Marcelino Unceta, se llevan la palma.

Este último está representado con dos espléndidas batallas, llenas de movimiento y carácter; Unceta y Cusachs son en España los especialistas en asuntos militares; de Francisco Domingo hay cuatro rasgos de su genial lápiz, sacados de su álbum de apuntes y croquis.

Esperamos que el infatigable propagandista señor Artal, repita estas pequeñas exposiciones tan útiles, y le deseamos un satisfactorio resultado en su empresa.

Fernando España. **Mariano Benlliure**[7]

Una amable casualidad nos ha permitido dedicar estas páginas a la reproducción directa de cuatro obras del escultor español don Mariano Benlliure, llegadas recientemente a Buenos Aires y desconocidas todavía por el público.

El fotograbado con toda su delicadeza, apenas llega a dar una ligera impresión de conjunto.

La sensación de arte completa solo puede experimentarse en frente de las obras mismas, que, talladas en mármol o fundidas en bronce, llevan el sello genial de uno de los más grandes artistas contemporáneos.

¡No le despiertes! Grupo en mármol, *Velázquez*, boceto en bronce del monumento al famoso pintor de *Las hilanderas*, y *La Música que llora*, fragmento en bronce también, del sepulcro del tenor Gayarre, compiten en grandiosidad de conjunto, en intensidad de sentimiento y en justeza de expresión.

Al referirse a las obras del escultor Benlliure hablar de maestría nada significa. Cuando se ejerce un dominio tan absoluto del arte que se cultiva, la difícil facilidad queda en un plano secundario, al estudiar las producciones que se suceden.

Las gracias de la línea, las bellezas del modelado, las dificultades del escorzo, ceden ante la concepción del genio, abocetada febrilmente con el barro, que después de una serie de transformaciones, adquiere contornos monumentales y cobra verdadera vida en el mármol o en el bronce.

Y si para la esencialidad del arte basta la idea para alcanzar los honores del triunfo, explícase la celebridad universal del escultor Benlliure, que en su variadísima producción escultórica, no solo piensa alto y siente hondo, sino que ejecuta maravillosamente.

[7] José España. "Mariano Benlliure". En: *Catálogo Arte Moderno. Escuela española. Vª Exposición de pinturas y escultura organizada por Don José Artal*. Salón Witcomb, Buenos Aires, 1900, s.p.

Todas estas cualidades se manifiestan con gallardía en las cuatro obras a que nos referimos.

Al lado de la placidez del mármol *¡No le despiertes!* De líneas impecables y amoroso ambiente, nos presenta el fragmento del sepulcro *La Música que llora*, que realmente llora, abandonada al amargo desconsuelo al enmudecer para siempre el incomparable *Spirto gentil* del gran Gayarre. La mujer de mármol sueña, al aire su casta frente, la mujer de bronce llora, abatiendo la cabeza al peso del infortunio. Admirable realismo el de las dos creaciones.

El boceto de la estatua de *Velázquez* permite apreciar toda la grandiosidad monumental de la obra.

Benlliure ha esculpido en bronce, no al pintor de *Las meninas* y de *La rendición de Breda*, sino al Velázquez cortesano, aposentador de los reyes, con la dignidad, nobleza y gallardía de un palaciego de elevada alcurnia.

Por si supiese a poco la encantadora severidad del gran Velázquez, Benlliure la realza sobre un pedestal, en cuyos cuatro frentes ha reproducido con sobriedad verdaderamente velazqueña, en bajo relieve, *Los borrachos*, *Las meninas*, *Las fraguas de Vulcano* y *La rendición de Breda*. Feliz idea la del pedestal, porque para sentar la gloria del inmortal don Diego, ¿dónde mejor que sobre esas cuatro creaciones genialísimas?

El busto en bronce de la señora doña C. A. de A. constituye un poderoso alarde de fuerza de expresión.

Benlliure ha hecho algo más que un retrato, pues libre de la obsesión del parecido, ha logrado dar animación al semblante, luz a los ojos y frescura de juventud al bronce.

De la delicada pátina del busto parecen desprenderse palpitaciones de vida, a tal punto, que bien pudiera preguntársele a ese bronce, como al mármol de Miguel Ángel: –"¿Por qué no hablas?"

Arte maravilloso el del escultor Benlliure, brota con lozanías de primavera donde quiera que se manifieste. Idílico en sus altos relieves y sus zócalos del Salón Baüer, en su *Canto de amor*, en su *¡No le despiertes!* En sus *Jarrones decorativos*, y en una serie variadísima de tiernas creaciones inspiradas con infinito cariño en la niñez.

Poeta en mármol o en bronce, su *Bacanal* es una estrofa viril, sus monumentos a *Don Álvaro de Bazán* y al *Teniente Ruiz* son dos cantos patrióticos de admirable grandeza, y su *Sepulcro par Gayarre* todo un poema.

El opulento yankee Macquard en su Hotel de la Quinta Avenida se enorgullece de la posesión del alto relieve de Benlliure, *Juegos atléticos en el circo de Roma*, que es toda una página histórica a la vez que una concepción clásica interpretada con alma genial.

Y para cerrar con broche de oro estas impresiones y recuerdos, volvamos los ojos a la soberbia estatua de *Trueba*, que hermanará eternamente el recuerdo del genio escultórico de Benlliure y la virgiliana dulzura de *Antón el de los cantares*.

Fernando España.
(Del *Almanaque Peuser*).

De Miguel Cané. Arte Moderno - Escuela Española[8]

Señor don José Artal –Estimado amigo:

Recibí los dos elegantes *fascicules* dedicados por Ud. a Domingo y a Villegas. Los he recorrido con avidez, maravillado de que aún viva entre nosotros campeón tan esforzado de ideas y tendencias tan poco conexas con nuestro ambiente normal.

No sé qué admirar más, si el comentario, –si bien caluroso y entusiasta, competente y justiciero– o la

[8] Miguel Cané. "De Miguel Cané. Arte Moderno – Escuela Española". *La Nación*, 28 de mayo de 1901, p. 3.

primorosa ejecución de esas planchas, en las que brilla, más que los progresos de la fototipia, el reverente amor al arte del que ha guiado la mano del obrero.

Debo a Ud. un par de horas muy gratas; su admiración sincera y ardiente por dos de los más altos pintores modernos de España, la expresión y la fuerza de Domingo, la elegancia y la corrección, la noble altura de Villegas, la luz esplendorosa que surgía en mi memoria, al contemplar las líneas pálidas de la fototipia, todo, todo trajo a mi alma la ola española que la cubrió por completo. Y de nuevo, fijos los ojos no ya en los grabados, sino en un horizonte vago, perdido, disuelto casi en la pasada vida juvenil, reaparecieron mis dulces recuerdos de España. Son los más gratos de toda mi vida diplomática, porque en ninguna parte encontré aquel calor comunicativo, aquellos misteriosos efluvios que parecían salir del suelo y que me envolvían y me saturaban, como que a su vez venían saturados de los seculares despojos de mi propia raza.

...Pasan las caras amigas, sonriendo en la memoria; la primera de todas, la fisonomía fina, serena y bondadosa de la Soberana, de ojos, de alma y de vida transparentes. Luego los creadores de ideas, de imágenes, de formas, de consuelos para la fatigante vida humana; las mujeres, vibrantes, impetuosas, enérgicas en la alta clase, armoniosas en su gracia incomparable y peligrosas en el pueblo...

Las figuras pasan, los aspectos se avanzan, los trigales de Castilla, los abruptos cerros de Extremadura, las maravillas de las costas gallegas, la Mancha típica, la singular Andalucía... y, por fin, la memoria se detiene, después de recorrer el rápido círculo encantado, en aquellas mis interminables visitas al Museo del Prado.

Todo me era ya familiar; pasado el vestíbulo, allí donde, no sin cierta brutalidad, capaces de sacudir y quebrar por largo rato un espíritu apto para ver y comprender, se abría y extendía aquel largo y maravilloso salón al que, más por cierto que en el salón Carré del Louvre se debería entrar de rodillas. Llegué un momento a saber de memoria la colocación de cada cuadro: los porteros y guardianes me conocían, más aún, éramos amigos, lo que revocaba en ellos mucha magnanimidad, pues era yo, generalmente, en el Museo, el cicerone de todos los compatriotas que pasaban por Madrid, lo que no contribuía a aumentar las propinas esperadas. ¡Qué estudios curiosos, qué observaciones psicológicas me permitían hacer esas visitas!

Mi piedra de toque eran las *Meninas*; a quemaropa, llevado a media carrera, sin permitirle mirar otra cosa, plantaba delante del cuadro de Velázquez al o a la compatriota que juzgaba capaz de una impresión de arte.

Algunos, después de mirar un momento la tela, giraban los ojos al derredor, me veían serio, se persuadían que aquello no era una broma montada expresamente para mistificarlos y concluían por decirme que les parecía simplemente un mamarracho, que no colgarían en su comedor por mero placer.

Esa especie de pacientes no me desagradaba; les recetaba tres ó cuatro lentas visitas al Museo, solos, con la guía en la mano, apuntando solo las curiosidades surgidas a su paso. A los quince días – o a la semana, nueva visita en compañía. Los ojos se habían abierto, dejando penetrar la luz hasta el alma, donde se había alojado mi Velázquez divino, para quedar fijo, en esos espíritus embelesados de sus nupcias con el arte, como si el prototipo de la más alta expresión, de la más vigorosa fuerza alcanzada por la especie. Los que no tenían cura, eran aquellos que admiraban todo, de primera intención y sin conciencia. En cambio, recuerdo una señora argentina que no había visto más cuadros que algunos de los que entonces se encontraban en Buenos Aires, y que puesta en presencia de las telas de Velázquez, después de recorrer todo el Museo, me hizo una observación extraordinaria en boca de un neófito, por su

admirable exactitud: –A mi me parece que Velázquez es el único pintor, de los que he visto, que pinta el aire. –Sí, mi amiga; no solo el aire que respiramos y que suaviza y modifica a la mirada los contornos de los cuerpos, sino también el aire moral, la expresión, el reflejo en la forma palpitante, de la interna labor intelectual, no solo el aire, sino el mundo, el espacio, la naturaleza entera, lo grande y lo pequeño, las pompas y las miserias de la tierra, todo...

Ve Ud., mi amigo, ¿ve Ud.? Me ha llevado Ud. con su gentil envío a hablar de Velázquez; quédeme Ud. grato de que haya cortado el *solo* a tiempo.

Hace Ud. obra de buen español haciendo conocer entre nosotros el arte contemporáneo de su patria. Hay en las exposiciones manchas deliciosas, que con razón se arrebatan los *gourmets* del color. Me consta que no es un objetivo de lucro el que mueve a Ud. y por eso y porque cree en el arte y habla de él con cariño y entusiasmo, estrecho su mano siempre que le encuentro, con la viva satisfacción y afectuosa simpatía con que repito hoy su affmo. Servidor y amigo

Miguel Cané
Mayo 22 de 1901

Nota de la Redacción. **Las ventas de arte en Buenos Aires. Los cuadros de gran precio. Una carta de Pradilla. Juicios y opiniones del maestro**[9]

Ayer fue recién expuesta en la galería española la tela de Pradilla.

Sobre esta obra, sobre otras y sobre el mercado de cuadros en Buenos Aires, contiene curiosas observaciones una interesante carta con que el maestro envió su cuadro al señor José Artal. La circunstancia de ser el señor Pradilla un escritor agudo, a la vez que un pintor insigne, da valor especial a su carta, de la que publicamos unos párrafos:

«Antes que mi carta recibirá Ud. mi pintura a la encáustica *Otoño*, que le expedí con fecha 4 del corriente abril. Ya expliqué a Ud. de palabra cuando tuve el placer de estrechar su mano, que el objeto de estar pintada a la cera esa tela, es para obtener el tono mate que tiene y que permite verla de todos lados dentro de una habitación que ordinariamente recibe la luz de venta o balcón y por lo tanto baja, lo que es imposible en una pintura brillante o barnizada, pero si su futuro propietario lo desea, puede barnizarse con cualquier barniz. Además la pintura a la cera se mantiene siempre clara.

Lástima que por razón del cambio y otras causas, los precios en que se vende el arte en Buenos Aires no resulten suficientemente remunerativos; he pintado unas *medias figuras* de tamaño natural a la acuarela y de carácter naturalista, que me atrevo a afirmar que no se habrán visto iguales por ahí. Una de ellas se la llevaron los excursionistas ingleses, organizadores de la Exposición Española de la Municipalidad de Londres, diciéndome que era la joya más preciosa de Arte Moderno que se llevaban; otra más importante la adquirió el Sr. Anitúa y otra de estas acuarelas me la reservo para mi colección diversa de obras mías que me propongo formar, muy escogidas.

Veremos si en lo futuro puedo enviarle pintura realista, en contraste con esas dos decorativas que Ud. ha adquirido mías, para que los *amateurs* argentinos conozcan algunos de los varios géneros de Arte que cultivo, porque en esto fui siempre muy ambicioso.

Ruego a Ud., por lo tanto, que no precipite y al contrario retrase todo lo posible, la preparación del estudio que de mi pintura se propone hacer; tengo ya

[9] [Nota de la Redacción]. "Las ventas de arte en Buenos Aires. Los cuadros de gran precio. Una carta de Pradilla. Juicios y opiniones del maestro". Recorte, datado "6/6/1901", s.l. Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

fotógrafo para reproducir lo mejor posible estas obras citadas y otras muchas y en ellas se verán varias tendencias; entre tanto haré tirada de los clichés que conservo y me procuraré reproducciones de las obras que pueda, existentes en Inglaterra y Alemania, pues ya escribí a Ud. en otra ocasión, que en los doce años últimos y por varias razones, no consentí la publicación de mis obras. Ahora ya no lo puede evitar, pues comencé autorizando la publicación de algunas en la famosa revista *The Studio* de Londres. No tiene pues ya razón de ser mi abstención y colaboraré en lo que pueda al buen resultado del honor que se propone Ud. procurarme con su publicación.»

Un aficionado. **Bellas Artes. Arte moderno**[10]

I

La exposición de pintura española. La exposición de pintura francesa. El concurso de carteles de los Sres. Laclaustra y Sáenz.

Casi pared de por medio, puede decirse que se instalan en la calle Florida, dos exposiciones de cuadros, de las que es necesario tratar con algún detenimiento, aprovechando ya que se presenta entre nosotros raras veces, la buena oportunidad para ocuparnos de asuntos y temas artísticos.

Por orden de importancia, que es al que debe atender la crítica ante todo, está indudablemente en primer término la del Salón Witcomb, de la cual es el expositor un veterano entre nosotros, en esta clase de lides, el señor don José Artal. Recientemente en las columnas de *La Nación* la brillante pluma de Miguel Cané, que es a buen título, el Teófilo Gauthier del estilo entre los literatos argentinos, ha consagrado al propietario de esos lienzos una hermosa carta que es un himno a Velázquez, entonado por quien sabe hacer a lo maestro estos viriles cantos de la prosa. Cumple a nuestros propósitos para algo que nos es preciso, dejar consignados de manera inmediata, los últimos conceptos que sirven de párrafo final para esa carta. La declaración y afirmación del distinguido publicista, en dicho párrafo, que reproducimos, es también declaración y afirmación que hacemos nuestras. Dice así. "Hay en sus exposiciones (las del Sr. Artal) manchas deliciosas, que con razón se arrebatan los *gourmets* del color. Me consta que no es un objetivo de lucro el que mueve a Ud. y por eso y porque cree en el arte y habla de él con cariño y entusiasmo, estrecho su mano siempre que le encuentro, con viva satisfacción y afectuosa simpatía".

En efecto, lo que a primera vista resalta, en ésta, como en las anteriores empresas artísticas acometidas en Buenos Aires por el expositor mencionado, es la absoluta, la completa despreocupación del mercantilismo. Quien no ha vacilado en traer, aun en tiempos de crisis como los actuales, obras cuyos precios eran de quince y veinte mil francos, sabiendo de antemano, que por ahora las menos, no iban a ser adquiridas, tiene derecho a que se le considere "amante del arte por el arte" y ofrece a los compradores la garantía de que no se dedica a explotar la llamada entre los artistas con tono despreciativo "pintura de venta", con el mismo tono con que el desdén llama en el lenguaje del comercio serio y amante de lo bueno y sólido "artículos para la exportación" a cierta clase de vistosas, aunque medianas mercancías.

Nos encontramos, pues, en terreno firme. Nos encontramos es cierto, en presencia de una exposición, cuyo único defecto, es (y en otra ocasión y publicación lo hemos dicho)[1] el carácter de exclusivismo, que la dis-

[10] Un aficionado. "Bellas Artes. Arte moderno". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 9, n. 203, junio 15 de 1901, pp. 164-165.

tingue, lo cual supone, no para el que esto escribe, sino para muchos un criterio cerrado, si bien comprendemos como naturalísimos en un español, los fines de amor a la patria que se lo aconsejan. Pero de todos modos, no menos exclusivistas son los propósitos que guían a la otra exposición, la de pintura francesa, como más adelante veremos, sin temer, por cierto, la atenuante del gran mérito para las obras. El arte no tiene patria y condiciones sobran al Sr. Artal más que a nadie, para ofrecer a los inteligentes de Buenos Aires, donde esta máxima encuéntrase como en terreno para la práctica el más propicio, lo que ellos hace tiempo desean. Una exposición en que figuren artistas de todos los países, reunidos y agrupados de tal suerte, que pueda establecerse la comparación y dar aquí la palma al vencedor en tan hermoso concurso. No sabe el Sr. Artal, ¿quién lo sería? Nosotros nos figuramos que sí y por eso le reprochamos el exclusivismo susodicho.

En esta cuarta exposición, presenta setenta y dos obras quien en la tercera, presentó ciento veintitrés, debidas al pincel de cuarenta y seis autores, todos ellos de gran reputación. Pero aunque el número es más reducido, no es ésta menos valiosa. Óleos, pasteles, carbones y acuarelas, muéstranse ofuscando materialmente la vista, con esas riquezas de colorido y de luz que han sido siempre la distintiva de la escuela española. Al lado de las gallardas facturas de Murillo, están las elegancias de Benlliure, la entonada suntuosidad de Barbudo; las viriles y poderosas pinceladas de Villegas; las alegrías andaluzas de García Ramos, los jugosos detalles de Jiménez Aranda; los risueños colores de Galofre, las energías arrojadas de Emilio Sala, las bizarrías de Unceta, pintor que heredó de Balaca el sentimiento y el gusto de los asuntos militares, las esmaltadas maneras de Hernández y las maestrías de Domingo, en los tres asombrosos pasteles *La Alta Corte*, *Las majas de Goya* y *Tipos de don Ramón de la Cruz*, maestrías que rayan en prodigio en el óleo *El perdón de los pecados*.

La Ilustración Sud-Americana reproduce hoy por medio del fotograbado, tres de los cuadros que en esta exposición figuran. Una admirable cabeza de mujer de Pradilla, titulada *Otoño* y el moro vendedor de naranjas de Sorolla, que no tiene título en el catálogo. De ellas con gran encomio, antes que nosotros, ha tratado el periodismo diario, especialmente *El País*, y solo nos resta espigar en el campo de esas apreciaciones. Para los inteligentes, hay en ese vendedor de naranjas, la sorpresa de aquel fondo completamente blanco, de insólita blancura, el más ingrato, al parecer, y que sin embargo resulta vencido en su mayor dificultad y salvados para la figura los escollos del desentono. En cuanto a *Otoño* del autor de *Doña Juana la loca*, es superior a la *Cabeza de estudio* de este mismo, presentada en 1899 y con ello queda hecho el más cumplido elogio.

Necesario es terminar este artículo por demás sintético, pero no lo hemos de hacer sin consagrar un recuerdo, al *Coso de gitanos*, impetuoso arranque del pincel de Galofre, que revela un adelanto en el que hasta ahora se nos aparecía como gracioso y gallardo pintor de escenas andaluzas. Hay tal ambiente y grandiosidad en este lienzo, que visto una vez, persiste en la retina, y no se olvida nunca.

El señor Artal por último, fuera del salón donde ha dado colocación a estos lienzos, expone también una docena de carbones y pruebas de artista debidos al genial Casas, los cuales son, en nuestro sentir, una concesión hecha al impresionismo, hoy de moda, y concesión que vale una victoria, porque con ella se demuestra palmariamente, que quien ha ideado la *Mademoiselle Cló-Cló*, adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes, la *Musa de Montmartre* y la *Fin de siècle*, puede competir (no obstante su españolismo de nacimiento) y competir ventajosamente con los Manet, Renoir, Monet y Degas, reyes o seres endiosados de esa *manera*, con los Bernard y Whistler, y con todos aquellos que exagerando ten-

dencias parciales y no totales del arte, tratan hoy de dar por terminado el reinado de lo *bello* y de lo *noble*, creyendo como único asunto que es lógico estudiar, el *carácter* de las cosas y de los seres, la pintura de lo que hasta ahora ha tenido pensamientos inexpresables, el grupo de los *intimistas*, que al decir de sus admiradores está preparando una generación de artistas estupenda.

No tenemos la pretensión, en las postrimerías ya de este artículo, de definir las evoluciones del ideal moderno, en sus cuatro grandes movimientos: el *clasicismo* descendiendo hasta el mero simbolismo; el *romanticismo*, degenerando hasta el estarcido de Academia, el *realismo* gradualmente ceñido al arte de la intimidad y luego a la pintura de género y a la ilustración, y el *impresionismo* en fin, convertido, como dijo acertadamente Camilo Mauclair, en arte decorativo y musical. Pero valga por lo que valiera, anticipamos a los que aman la secta o la escuela que nosotros no les seguimos por tales caminos, ni por los de la moda.

* * *

Y las anteriores consideraciones nos llevan inmediatamente a la *Exposición Francesa* que se exhibe organizada pro el Sr. Henri Dousset, en la Galería de Freitas y Castillo y cuyo análisis, será objeto del próximo trabajo, así como también el del concurso de carteles tan brillantemente realizado por la casa de los Sres. Laclaustra y Sáenz.
Un Aficionado

(1) Almanaque de Peuser para el año 1900.

Emilio Ortiz Grognet. **Arte moderno**[11]

¿Recordáis? Era ayer... los aficionados, tan pocos que si pasaban de la docena, no alcanzaban a las dos, se decían al oído, temerosos de la burla sarcástica de los ignorantes: en la vidriera tal o cual, hay un buen cuadro. La chifladura, cuidadosamente reservada, quedaba entre unos cuantos iniciados, a objeto de evitar las explosiones lamentables de la guaranguería criolla. Alguna vez el amante de lo bello no era suficiente discreto, y el círculo de sus amigos festejaba ruidosamente sus inclinaciones:

–Hermanito ¿te estás por hacer artista? ¡No seas bárbaro! ¡Déjate de perder tiempo! ¡Nunca vas a salir de pobre! ¡Todo esto es música! ¡En nuestros países el arte sirve para irse al bombo! ¡Sembrá papas, ché, pero no te metás en camisa de once varas... novillos, vacas, capones... eso es lo práctico!

Y la víctima aguantaba el chubasco, resignada, incapaz de tentar una débil defensa. ¿Para qué? Solo los que iban a Europa con el anhelo de aprender, volvían llenos de ilusiones y esperanzas, conmovidos por hondas, por inolvidables emociones, y algunos traían, en recuerdo de su paso por las grandes capitales, telas, tapices, mármoles, bronces, muebles, curiosidades... Iba formándose así, lentamente y en privado, el ambiente artístico de Buenos Aires.

La facilidad de las comunicaciones llevó más tarde al viejo mundo a millares de argentinos, y en pocos años nuestra alta sociedad, renovándose incesantemente, pasó por aquellos centros de exquisita cultura que se llaman Londres, París y Roma, aprendiendo doquiera, que hay algo más en el mundo, que la vida

[11] [Emilio Ortiz Grognet]. "Arte moderno". *Letras y Colores*. Buenos Aires, a. 1, n. 6, 6 de agosto de 1903, [s.p.].

de las ciudades populosas y cosmopolitas, que no tienen ni anhelos ni ideales ni nobles exigencias...

Fuera de la ópera, Buenos Aires no tuvo por espacio de largo tiempo, otra manifestación artística, y si se exceptúan las débiles tentativas de Sommaruga y algún otro, alentados por hombres del gusto, la capacidad y el temple de don León Gallardo, debemos pasar muchas páginas en blanco, antes de hallar la obra de don José Artal, el creador de nuestras exposiciones periódicas de pintura.

Porque ha sido Artal, poderosamente auxiliado por un hombre que goza con justicia de respeto y consideración entre los comerciantes de Buenos Aires, el señor A. S. Witcomb, quien ha iniciado estas exposiciones que tanto han influido en el ambiente artístico de la metrópoli argentina, poniendo al alcance de todos lo que por mucho tiempo estuvo solo al alcance de unos cuantos.

Las primeras fueron a guisa de ensayo, tímidas, reducidas, poco frecuentadas, pero el ejemplo dio origen a otras, y el público, si no refractario, cuando menos desorientado, comenzó a gustar de estas exposiciones, que estaban llamadas a afianzarse en el porvenir y a alcanzar notable desarrollo.

Artal ha tenido el raro mérito de la perseverancia, a prueba de todos los contratiempos y de todas las dificultades. Merced a su propio esfuerzo, ha logrado atraer a estas playas una producción artística considerable; ha despertado en el público grueso el amor a esta noble manifestación artística; ha dado impulso a las galerías bonaerenses y ha despertado emulación entre autores, expositores y aficionados.

Sin entrar a juzgar respecto a si es la mejor calidad de pintura moderna la que el distinguido aficionado nos ha venido ofreciendo, toda vez que para ello sería necesario analizar el arte del presente con una severidad de criterio que exige mayor espacio y más detenido estudio de escuelas y tendencias, cabe decir que tanto las exposiciones anteriormente realizadas, cuanto la que acaba de abrir sus puertas en el Salón Witcomb, son torneos de positiva importancia, en los cuales figuran firmas de reputación europea y lo más granado de los autores de la madre patria de nuestros días.

Correspondería un juicio detallado sobre las obras expuestas este año por los pintores españoles, pero no la índole de estas líneas, ni el espacio de que disponemos, permiten dedicar a la exposición otra cosa que esta nota destinada a llevar al salón de la calle Florida, mayor público aún que el que se ha oprimido en los últimos días, ávido de contemplar telas de mérito.

Y las hay sin duda en el salón actual. Las que ofrecemos en compañía de estas líneas son vigorosas, coloridas, altamente interesantes y han merecido el caluroso aplauso de los inteligentes.

Anónimo. **Notas de arte. XX Exposición de pintura española**[12]

López, Benedito, Barbudo, Domingo, Chicharro, Pradilla, etc. lo de siempre: hombres de mar a *plein nature* con las caras rojas de sol; soportales castellanos con tocados de gaita; patios andaluces con frailes y toreros.

Don José de Artal parece ignorar que el ambiente artístico de Buenos Aires ha sufrido en esta última década una evolución favorable; y, si como es evidente, su tenacidad de organizador de salones ha contribuido un poco en tal sentido, es injustificable esta reserva de buena voluntad que sigue impertérrita obsequiándonos con las fiestas cortesanas de

[12] Anónimo. "Notas de arte. XX Exposición de pintura española". *Sarmiento*. Buenos Aires, 13 de julio de 1911. Recorte. Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

Barbudo, trabajadas a punta de pincel y que, cuando más, revelan una maestría de juglar antiguo.

La presencia inusitada de Anglada presta singular interés a esta galería monótona por demás. Dos de los tres cuadros expuestos han figurado en la Exposición Internacional del Centenario; el otro, que conceptuamos una significativa acentuación de la extraordinaria estética del maestro, difiere en poco de aquel rincón de París que traducía en las pupilas verdes de la heroína algo del alma sentimental de cualquier margarita de bulevar. *Los ópalos* se llama y lleva el número 1 del catálogo. Es una tela con varias figuras femeninas, entonada en blanco y azul que suscita, por el vigor y la desenvoltura de su técnica, una impresión de plenitud intelectual.

Zuloaga con su "goyismo" impenitente, trascendiendo en los claroscuros y en los valores "fríos" del fondo, consigue ser emotivo por la cuerda sobriedad del colorido y ciertos recursos interpretativos que sugieren la manera del milagroso Carrière.

D. Joaquín Sorolla es el incomparable pintor de ambientes y de atmósferas azules de siempre; uno de sus cuadros, *Playa de Valencia* sugiere la misma emoción de plenitud vital y de contacto íntimo con la naturaleza que reflejaba aquel célebre cuadro *El baño* que tan honda sorpresa causó a nuestro público en la primera exposición de arte moderno que organizó el Señor Artal.

Uno de los pintores nuevos que figuran en esta galería es don Javier Gosé. Su técnica recuerda el modo de los maestros franceses discípulos de la célebre academia de Manet, pero con la elección del asunto y en cierta languidez del tono, llena de fina elegancia, está el sello inconfundible de Caro Delvaille.

Otro de los pintores modernos que nos ha presentado el Sr. Artal, es don J. Mezquita; en su cuadro *Vista de Albaicín* hay un buen estudio de planos y una discreta entonación que, si bien traduce el amaneramiento de Rusiñol, revela cualidades considerables y una cierta lozanía de expresión.

García Ramos, Novillo, Pinazo, Sotomayor, Villegas y Ribera no merecen, en verdad, un juicio aparte: son pintores de manera, monocordes, desprovistos de originalidad personal, con sus invariables lansquenetes bebedores de cerveza, sus frailes jugando al tresillo y sus inocuos toreros en actitud sacramental.

Para terminar quedan Vicente Puig, Daniel Hernández y Mongrell. Los tres son elegantes pintores de espíritu franco y técnica precisa. El último, sobre todo, nos ofrece dos cuadros de verdadera maestría en sus *Inseparables* y *Vuelta de la pesca*; ambos cuadros están hechos con desenvoltura y acusan un temperamento.

Un boceto del gran Francisco Goya que, de paso apuntamos la idea, debía, adquirir el museo nacional, ha tenido todos los honores de la jornada. Aquí cabe una pequeña disertación acerca del gran arte antiguo en sus puntos de atingencia con la estética moderna, que remitimos gustosos para cuando el espacio nos lo permita.

Yofruá [Godofredo Daireaux]. **Exposiciones**[13]

Tomen ejemplo los introductores de cuadros, de don José Artal. A él se debe mucho el refinamiento del gusto artístico argentino. Siempre ha traído obras seleccionadas con esmero, sacrificando sin vacilar, muchas veces, intereses puramente comerciales, para evitar el escollo en el cual zozobran tantos, de llamar colección de arte, artículos de bazar. Al fin y al cabo, sus sacrificios han resultado vivezas, pues de tal

[13] Yofruá [Godofredo Daireaux]. "Exposiciones". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 35, julio de 1911, p. 214.

modo acreditó su firma que siempre reservarán sus fuerzas todos los amantes de la buena pintura española para sus exposiciones, antes de desparramarlas en otras de procedencia menos segura.

La última exposición en lo de Witcomb, confirma ampliamente la buena fama adquirida por el señor Artal. Todas las firmas que concurren a formarla son las principales de la escuela moderna española y algunas obras son de primer orden.

Francisco Camba y Juan Más y Pi . ***Los españoles en el Centenario Argentino***[14]

La obra de los españoles – *Interview* con D. José Artal, presidente de la Cámara de Comercio – España en las exposiciones argentinas del Centenario – La intervención de la Cámara – Historia de los Pabellones – Magnífico esfuerzo de voluntad y de fe.

La trascendencia de la visita hecha a la República Argentina por la Infanta Isabel, en representación de España, daba extraordinaria importancia a la proyectada Exposición. Por un momento, las miradas curiosas de todo el pueblo argentino se volvieron hacia la vieja madre patria, y la colectividad española, unida al sentimiento patriótico de la conmemoración de Mayo por un noble impulso de afecto, volvió a recuperar su puesto de predominio.

La exposición Española había de ser, entre todos los festejos del Centenario, la nota culminante, la que vendría a consolidad, al cabo de los años, un afecto sin límites, a mal comprendido, otras veces no del todo correctamente expresado. Y, por esto, la construcción de los Pabellones de España era seguida con curiosidad enorme por todas las clases sociales, maravillada ya la opinión pública, desconocedora de nuestras fuerzas económicas y de nuestros entusiasmos.

Pero, esas construcciones que se elevaban rápidamente, como por encanto, en los terrenos vastísimos de Palermo Chico, no se habían hecho sin sacrifico. Y aun cuando lo ignoráramos, teníamos la seguridad de que, en esa obra, había la demostración de una oculta voluntad superior, todo energías, todo fe, encauzando y dirigiendo la multiplicidad de las fuerzas indispensables para llegar a tan alto fin. Tantas veces habíamos visto a la colectividad empeñada en empresas de gran aliento, sin que, a no ser por excepción y bajo el acicate de circunstancias excepcionales, ajenas a su mismo albedrío, llegará a su realización definitiva, que esa creación maravillosa nos hacía pensar en un milagro.

La historia del génesis de la obra debía ser curiosa. Averiguarla, era rendir tributo de reconocimiento a los que, en esa forma, levantaban el nombre español.

La Cámara Oficial Española de Comercio e Industria había auspiciado su ejecución. ¿Cómo? ¿En qué forma? Eso era lo que competía averiguar.

De ahí una entrevista con el Presidente de la Cámara, Comisario General de la Exposición, don José Artal, cuya actividad incansable ha sido elogiada por todos cuantos han visto los esfuerzos prodigados para dar a España el lugar que le correspondía, tanto en los diversos certámenes de industria y comercio, convocados por el gobierno argentino, como en la Exposición Internacional de Bellas Artes en la que ocupa el cargo de Comisario de nuestra sección.

Esa entrevista, hecha sin la aparente ceremoniosidad de las *interviews* periodísticas, fue más bien una amena conversación amistosa, en el mismo local de la Exposición, dando rienda suelta a expansiones y entusiasmos muy propios del alma española.

[14] Francisco Camba y Juan Más y Pi. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires, [s.n.], 1910, pp. 85-103.

Fácilmente, sencillamente, sin plan premeditado, sin programa, enojoso, de preguntas y respuestas, la conversación fue tejiendo la historia de los Pabellones, concretando una elocuente manifestación de esfuerzo patriótico.

No anima a la Cámara de Comercio, –decía el Sr. Artal– otro propósito que el de realizar una obra de patriotismo. El ideal es magnífico, y su realización fácil. La única dificultad consistía en ponerse en marcha.

–Pues si esta era la única dificultad, objetamos, bien pueden darla Uds. por vencida.

Nos detuvimos un momento para contemplar las obras en ejecución. Los grandes cuerpos laterales del edificio principal erguían su esquelético andamiaje. Entre ambos se levantaba, ya construida hasta la mitad, la cúpula del pabellón central de fiestas y recepciones. En la tarde del día de asueto el vasto espacio, en la interrupción de la labor, ofrecía un interesante espectáculo.

–Sí. Ya estamos en marcha –volvió a decir el Sr. Artal– y es de suponer que no nos detendremos. Dado el primer arranque, vencida la dificultad del primer paso, los españoles somos capaces de todo.

–Por cierto que no debe ser fácil dar ese primer paso.

–Nosotros podríamos decir algo... La Cámara de Comercio, colocada en situación excepcional, en las vísperas del Centenario Argentino, hubo de detenerse a reflexionar. Eran consideraciones económicas –las más poderosas para decidir a una asociación mercantil–; pero, eran además de españolismo elevado... Somos *un millón* de españoles en la Argentina, ocupamos el primer lugar en cuanto al número; y, produciendo España, en primero y principal término, artículos alimenticios de consumo, nos parecía lógico que en la estadística comercial ocupara, también, uno de los primeros lugares. La verdad era, y continúa siendo, desconsoladora. El tráfico internacional de la Argentina es de *seiscientos millones de pesos oro* anuales, y mientras Inglaterra envía 98 millones, 46 Alemania, 26 Francia y 24 Italia, España solo envía 9 MILLONES, mucho menos que cualquier otro país productor de artículos similares... En esta emergencia, como es natural, la Cámara pensó en un doble propósito, patriótico y económico: aprovechar la aproximación ideal del Centenario para comenzar una gran propaganda a favor de nuestros productos, haciendo resaltar sus ventajas, contribuyendo a su difusión.

–¿Surgió entonces la idea de los Pabellones?

–No... ¡Oh, no! Tan lejos estaba entonces de nosotros esa idea como la más loca de las aventuras. No; nuestro propósito era modesto, modestísimo, si se le compara con lo que ahora se está haciendo. Era el primer paso, es decir, lo más difícil y peligroso dentro de nuestro temperamento. Esto que Uds. ven ahí, esos pabellones para exposición y fiestas, todo esto, vino después: fue el producto del impulso inicial, la consecuencia de la voluntad...

Y el señor Artal, con pasmosa seguridad de memoria en fechas y datos, fue diciendo el largo y difícil prólogo de esa gran obra que teníamos a la vista, y en la que, más de una vez, hubo de ponerse a prueba la constancia, la firmeza del carácter español.

Fueron modestos sus comienzos, tanto que en la sesión de la Cámara de Comercio del 10 de septiembre de 1909, que es cuando se principia a hablar oficialmente del Centenario Argentino, se designó a los señores Artal, Romero y Cartavio "para ir organizando los trabajos preliminares de la Conferencia Comercial". No se pensaba entonces en exposiciones, ni había motivo para ello. Faltaba todo ese entusiasmo que sobrevino después, al anunciarse el envío de la Embajada Extraordinaria, moviendo las más tardas voluntades.

Pasado un mes, el 29 de octubre, después de haberse visto la extraordinaria importancia que iba a

adquirir la conmemoración del Centenario, la Cámara resolvió enviar una nota al Ministro de Estado, haciéndole ver la conveniencia de que nuestra participación fuese la que requiere el nombre de España y el gran porvenir que ofrecen estos mercados al comercio exterior de nuestra patria.

Esa nota, puede decirse, marcó el punto de partida de todos los grandes actos que siguieron. Su voz repercutió en España y fijó la atención del gobierno, haciéndole ver la conveniencia de una representación digna de nuestra historia, de la importancia de la colectividad y de los futuros intereses a crearse.

El 2º de noviembre expedían un informe los señores Artal, Ardanza y Mercado, sobre la forma cómo la Cámara podía tomar parte en los certámenes organizados por la Sociedad Rural y a los que había sido invitada. La comisión informante opinaba que España debía tomar parte en esos concursos; pero, aún no bien capacitada de sus propias fuerzas, creía que el corto espacio de tiempo disponible reducía la acción de la Cámara a una "mera propaganda". Pocos días después la Cámara enviaba otra nota al ministro de Estado, haciéndole ver la conveniencia de impulsar a los fabricantes peninsulares a tomar parte en las diversas exposiciones que se celebrarían aquí.

El 7 de diciembre se convocó, para una reunión, a los introductores de artículos españoles, en el local del la Cámara, con el objeto de tratar la concurrencia la Exposición. Triste es decirlo: la asistencia fue escasa, tan escasa que la reunión no pudo celebrarse. A pesar de ello, no vino el desaliento entre los propagadores de la gran idea, y el 14 del mismo mes se llevaba a cabo la asamblea, a la que asistieron más de 150 grandes comerciantes, aprobándose la iniciativa de levantar un pabellón en el recinto de la Exposición de Agricultura; un pabellón modesto, donde el esfuerzo español se demostrara ante la curiosidad de todos.

Y comenzó entonces el gran trabajo, el trabajo de organización, pesado, terrible, requiriendo muchas energías. Había renunciado su cargo el presidente de la Cámara, asumiendo ese puesto el Sr. Artal, vice-presidente. Y se comenzó a trabajar con esa firmeza de los obstinados incansables, que solo se consideran satisfechos después de haber llevado a cabo su propósito.

El gobierno de España acordó una subvención, pequeña, reducida; pero juzgada suficiente para construir un pabellón modesto como el que se proyectaba.

El servicio de propaganda se hacía con ejemplar constancia, y las primeras adhesiones fueron ya tantas y tan entusiastas, que los organizadores se detuvieron perplejos, sorprendidos: aquello era más de lo que podían esperar. Y surgió entonces la idea de que el local sería pequeño. Preguntóse a la Sociedad Rural de qué espacio se podría disponer, y el plano señaló 1926 metros cuadrados de superficie cubierta y 474 al aire libre. Era excesivamente poco: no cabía la mitad de los primeros productos anunciados...

Reclamóse mayor espacio, sin obtenerlo. Los planos de la exposición estaban ya trazados; cada país tenía su lugar señalado, y era imposible una ampliación tan grande como la que se requería para atender debidamente a la Cámara Española de Comercio. Hubo excusas cordiales, de parte de la Sociedad Rural Argentina y fue entonces cuando surgió la gran idea: ¿por qué no solos? ¿Por qué no en la independiente actitud de los que se bastan a sí mismos?

Acababa de ser nombrado ministro plenipotenciario, el Excmo. Sr. Conde del Cadagua, y conociendo sus elevados sentimientos patrióticos, se le telegrafió para que en honor de España, hiciera cuanto estuviese a su alcance y obtuviera del gobierno un aumento en la subvención y una mejor representación en las fiestas del Centenario. La respuesta fue entusiasta, ardiente, llena de fe en el triunfo.

Al mismo tiempo se hacían trabajos ante la Intendencia Municipal de Buenos Aries para obtener un terreno donde levantar el Pabellón. El señor don

Manuel Güiraldes, con su franca lealtad argentina, se puso a disposición de la Cámara.

–El terreno que designen –dijo– será para Uds.

Después de unos días, el Sr. Artal señalaba un vasto espacio, desocupado, sobre la Avenida Alvear, entre las exposiciones de Higiene y la Universal.

El señor Güiraldes no pudo menos de sorprenderse. Lo que se pedía era Palermo Chico: ¡cuarenta y cinco mil metros cuadrados!

–¿No será mucho espacio? preguntó sonriente.

–No –dijo con gravedad el Sr. Artal.

–Bien. Palermo Chico está a disposición de la Cámara de Comercio y de la colectividad española.

Y el 17 de febrero, la Comisión Nacional del Centenario, presidida entonces interinamente por el mismo Sr. Güiraldes, enviaba una nota poniendo a disposición de la Cámara ese enorme terreno de 58.500 metros cuadrados –luego quedaron reducidos a 45.000 por cesión de una parte al Pabellón Podestá– nota en la que se exteriorizaba el afecto cordial que une a argentinos y españoles.

Decíase en ella, entre otras frases, los siguiente:

"No es posible ocultar que la Comisión del Centenario ha procedido en este acto a impulso de un sentimiento de recíproca simpatía hacia cuanto a la madre patria se refiere, empeñada en defenderlo en los mismos momentos en que vamos a celebrar la fecha de nuestra emancipación, por lo mismo que la hidalga España oficial se prepara a concurrir a aquellas fiestas".

"Estos hechos confirman el histórico común origen de dos nacionalidades que la Revolución jamás desconoció y que cumple cada día señalarlos al mundo con júbilo verdadero, a nombre de la civilización que España y la República Argentina han alcanzado en sus sentimientos e ideas, preciosa herencia moral que nos corresponde trasmitir a las generaciones futuras en forma incontrastable".

...–Y entonces –díjonos el señor Artal– entonces comenzó el trabajo ímprobo, el enorme trabajo a que obligaba la propia dignidad y el buen nombre de España. De aquel primero y ya lejano pensamiento de una Conferencia Comercial habíamos pasado a un Pabellón entre los de otras naciones; luego, las exigencias mismas de poner el nombre de España en su lugar debido, nos hicieron pensar en la autonomía, por decirlo así, pero siempre en forma modesta, restringida, como cuadraba a nuestros pocos recursos. Pero, el hombre propone y las circunstancias disponen... De los pocos centenares de metros cuadrados que podíamos utilizar entre los demás países concurrentes a los certámenes argentinos, pasábamos a poseer un espacio vastísimo, ¡cuarenta y cinco mil metros cuadrados para nosotros solos!; una enormidad de terreno que debíamos ocupar con pabellones, kioscos, espectáculos: un mundo...

Peor, había la fe, esa fe que mueve montañas, esa fe que realiza imposibles, y, una a una, todas las voluntades se fueron sometiendo, poco a poco aceptaron la imposición de dejar bien puesto el nombre de la colectividad y la obra se comenzó. ¿Cómo? No hemos podido saberlo. Y vale más que las interioridades del esfuerzo realizado no salgan a la calle, porque al lado de mucha buena voluntad, tal vez habría que poner no pocas vacilaciones; y, frente a grandes entusiasmos, algún desaliento doloroso. Y vale más que la obra salga así, que se vea así, en conjunto, como un bloque único, como una pieza que no se disgrega ni destruye, porque es intangible en su misma cohesión fundamental.

Se hizo trabajar el telégrafo, requirióse el auxilio del gobierno; y el Conde del Cadagua, desde España, hizo honor a los entusiasmos que aquí apremiaban. Lentamente se fue adelantando, hasta imponerse la verdad, hasta hacerse sentir la necesidad de que todo cuanto España vale y representa se pusiera al lado de la Cámara de Comercio para esa obra colosal, de grandes proyecciones en lo futuro.

La Cámara lanzó en marzo un manifiesto a los industriales y comerciantes españoles, en el que, después de reseñar a grandes rasgos las causas que la movieron a construir, aparte, los Pabellones y la necesidad de hacer frente a las exigencias de un aumento en el intercambio comercial, exponía lo siguiente:

"Diversas y complejas son las causas que motivan esta desventaja de nuestras relaciones mercantiles con centros de consumo tan remuneradores, que han sido puestas todas de relieve en diversas ocasiones, por la labor constante y eficaz de nuestra Cámara; pero, una de las principales es la falta del conocimiento aquí de las circunstancias y ventajas de la producción española.

"Y a satisfacer esta necesidad, de que se resiente nuestro movimiento mercantil, viene la Exposición, que trae como uno de sus principales fines, el de fomentar el intercambio comercial entre las dos Naciones, pues sirve de procedimiento práctico y positivo para ampliar y arraigar el consumo de los artículos que, con conocimiento y competencia del asunto, se puede asegurar tendrán aquí, cada día, más favorable acogida, obteniendo amplio y durable mercado.

"Y, puestos en práctica por la Cámara, con brío, firme y meditado plan, sus mencionados propósitos, desplegando sus extraordinarios elementos, empieza a ver con verdadera satisfacción que, como era de esperar, los Poderes Públicos de España, la prensa, las Entidades mercantiles y navieras y, principalmente, los industriales y comerciantes españoles, directamente comprometidos e interesados, empiezan a cumplir con su deber en esa campaña de honor, de gloria y de provecho. De honor, porque media un compromiso internacional; de gloria, por tratarse del prestigio de España antes propios y extraños, y de provecho, desde que el acto habrá de influir, de poderosa manera, en el desarrollo del comercio exterior, que es la vida de los pueblos, y, en consecuencia, se preparan a concurrir al gran torneo que la oportunidad y el deber les impone.

"Cumple, pues, ahora, que el Gobierno, las Cámaras de Comercio, las Empresas ferroviarias y navieras y los productores españoles, no decaigan en lo más mínimo, y prosigan con todo empeño e interés en la obra emprendida, para que los hechos respondan al pensamiento, con el esplendor que el asunto y el nombre de España exige, dejando constancia de nuestra potencialidad productora.

"Y a todos y a cada uno, hace este último llamamiento la Cámara Oficial Española de Comercio de Buenos Aires, para que realicen esta prueba de las energías y recursos con que cuenta España, a fin de conseguir, por medio de sus relaciones mercantiles con los Estados Hispano – Americanos, la regeneración económica anhelada, y poder volver a ser grande y fuerte, no en extensión territorial y poderío militar, y sí en su Industria y Comercio, para mejor vencer en las luchas del trabajo y del progreso, que son las más nobles y fructíferas, impuestas por los adelantos de la civilización, cada día más avanzada y perfecta, fruto del gran intercambio de ideas y de productos, que se realizan en el mundo con asombroso aceleramiento.

Firmaban este documento los Sres. José Artal, presidente; Florentino Puelles y Mariano López, vicepresidentes; Julián Ardanza, tesorero; Eduardo Romero, contador subsecretario; Diego Medina, bibliotecario; José M.ª de Gorordo, Cándido García, Rafael Mercado, José M.ª Braceras y Félix Isern, vocales, y A. R. Cartavio, secretario honorario.

Tuvo ese manifiesto inmensa repercusión en España, y, a pesar del breve espacio de tiempo que se señalaba para el envío de los productos, de las Cámaras de Comercio de la península respondieron con gran entusiasmo, sobrepujando toda la expectativa, todos los cálculos, aun los más favorables.

Día a día las adhesiones, momento a momento las listas de expositores, crecían, ultrapasando los optimismos más grandes.

–¡Piensen ustedes, nos decía el señor Artal, que a estas horas ya tenemos *mil nombres* apuntados, cuando en la Exposición París de 1900, la sección española no figuraba más que con quinientos!

Esta unánime adhesión del comercio y de la industria de España, que no son el comercio estancado ni la industria rutinaria que se obstinan en decir algunos espíritus pesimistas, vino a dar nuevos alientos a la obra, nuevas fuerzas a sus propulsores.

Fue entonces cuando el arquitecto argentino señor Julián García Núñez, educado en España, discípulo del famoso Puig y Cadafalch, y con algo de la audaz originalidad de este en el estilo de sus construcciones modernas, presentó el magnífico proyecto de Pabellones, que fue aprobado, encargándosele de su construcción.

Era un proyecto que respondía al entusiasmo del momento, a los planes de aquel instante de fiebre, en que aun con ser mucho lo que se esperaba, todavía existía algo de recelo. El proyecto del señor Julián García Núñez, excedía de los cálculos más ventajosos, dando amplio espacio para todas las instalaciones; pero a poco se vio que todo aquello, tan vasto, iba resultando pequeño, y se le anexaron dos pabellones laterales, y luego otro, mayor, detrás del edificio central, porque en esa carrera de entusiasmos todo cálculo ha sido excedido y la realidad de un día resultaba demasiado poco al siguiente.

...Y, por esto, mientras el señor Artal nos iba enseñando las partes del edifico en construcción, y cruzábamos por el vasto espacio donde hoy se ve el magnífico estadio para juegos y fiestas, por en medio de los montones de piedra, ladrillos y madera, por entre trabajos de ornamentación en esbozo, teníamos la visión de algo grande, de algo formidable, de algo enorme, que trascendía por encima de la materialidad del momento comercial, y preparaba grandes días de victoria para España.

Sí; era aquella una obra titánica, una obra suprema de exaltación patriótica, y bien merecía, en verdad, la Cámara de Comercio, el aplauso más franco, una adhesión unánime de todos los buenos españoles.

Así se hace patria, pensábamos, así se hacen grandezas colectivas. Y recordábamos el ejemplo de Alemania, la lección de Italia, inolvidables para nosotros, como espejo en el que se puede mirar toda colectividad, celosa de sus obligaciones y deberes.

Hay que levantar el nombre de España con un bello esfuerzo –se dijeron los dirigentes de la Cámara de Comercio– y comenzaron a trabajar, ignorando hasta donde llegarían; pero, sabiendo, sí, que su meta era la afirmación, sostenida y categórica, de la valía de España– La obra no era difícil si se ponía en ello el entusiasmo que con tanta prodigalidad se pierde entre nosotros para llevar a cabo empresas de menos consistencia y... de menor resultado moral y material. No era difícil; solo se requería orden y fe, esa vieja fe que en las modernas lides comerciales se hace tan imprescindible como en la afirmación espiritual de las antiguas luchas.

Volvimos a mirar las construcciones, los pabellones en armazón, las cúpulas en esqueleto, aquel amontonamiento de materiales informes, que habían de constituir algo bello y grandioso bajo el soplo de la voluntad y de la constancia. Y pensamos que era eso un símbolo de la patria: mucho de útil, mucho de bello y de grande, al que solo faltaba una voluntad ordenadora que le obligara a *ser*.

Y estrechamos la mano del señor Artal, en un efusivo impulso de felicitación personal y de gratitud colectiva.

Capítulo II

España en la Argentina
El centenario de la independencia

Los festejos del Centenario de la Independencia en 1910 sirvieron para mostrar a la Argentina de cara al mundo como un país moderno y organizado políticamente. Visitantes ilustres, como S.A.R. la Infanta Isabel, convalidaron esta importancia en un momento en que algunos intelectuales argentinos revisaban la relación con la "madre patria". La participación oficial de España en la Exposición Internacional de Arte del Centenario fue otro de los acontecimientos que marcó los festejos. España se esforzó con el envío de un conjunto de más de 250 obras, además de la sala destinada a Ignacio Zuloaga, cuya obra *Las Brujas de San Millán* fue adquirida para el Museo Nacional de Bellas Artes.

Y si esta exposición fue uno de los acontecimientos más importantes, también otros hechos recibieron gran atención. Entre ellos, la realización del concurso para el *Monumento a la Revolución de Mayo* al que, siguiendo una práctica común, se presentaron varios artistas extranjeros, entre ellos el español Miguel Blay. Asimismo, el monumento ofrecido por los españoles a la Argentina, implicó la movilización de la mayoría de las instituciones con distinto tipo de intereses en toda la República, además de personalidades ligadas a los medios periodísticos como Justo López de Gomara, las Sras. Ana I. de Santamarina y María G. de Santamarina y el mismo José Artal, al frente de la Cámara de Comercio Española.

Gonzalo Bilbao (1860-1938). *Retrato de la Infanta*, 1911. Óleo sobre tela, 240 x 160 cm
Colección Museo Histórico Nacional. Donado por la Presidencia de la Nación en 1932.

Sebastián F. Viviani. **El concurso para el Monumento Nacional**[1]

Se ha inaugurado el 24 del mes que termina en la Exposición Rural, en Palermo, la exhibición de las maquetas que los escultores premiados en el primer concurso, presentan al segundo y último para el monumento conmemorativo de nuestra emancipación.

En un amplio pabellón se han colocado los proyectos de los artistas extranjeros y en el cruce de los pasadizos de otro pabellón se ha instalado el severo y clásico *Arco del triunfo* del gran plástico argentino Rogelio Yrurtia, y su magistral grupo que canta el júbilo expansivo de un pueblo que perpetúa con la gloriosa fórmula de la libertad y el progreso, la consagración definitiva de su independencia.

Los bocetos extranjeros son cinco y corresponden a los siguientes escultores: Miquel Blay, español; Jules Lagae, belga: Luigi Brizzolara y Gaetano Moretti, italianos; Paul Gasq, francés y Gustavo Eberlein, alemán. Como se ve, estos escultores pertenecen a cinco diferentes naciones europeas, lo que no quiere decir que alguno de ellos represente la cima más alta de la escultura de sus respectivos países.

Lo que por otra parte no nos sorprende. Se trata de modestos ideadores de monumentos, que pocas veces obtienen las palmas codiciadas y el supremo honor del triunfo en justas a las cuales ya están habituados.

La derrota por lo tanto no los amilana, han probado hace tiempo su sabor acibarado.

Conocemos bastante bien la carrera de estos sobrevivientes del primer naufragio, y es por esto que estamos en grado de decir de ellos de que son capaces, aún cuando los proyectos expuestos nos ahorren semejante tarea por cuanto con elocuencia se encargan por sí mismo de expresar los méritos de cada uno de los disputadores del triunfo.

¿Para qué recurrir entonces al pasado tan poco glorioso de los escultores nombrados?

Después de todo son los bocetos presentados los que reclaman nuestro juicio, aunque no convendría olvidar lo que precedentemente han ejecutado sus autores de manera que quedara patentizada la diferencia que pueda existir entre la obra personal de cada uno y los bocetos en concurso.

De nuestro análisis habrá de surgir la escala de los méritos relativos a los proyectos que vamos a analizar, así como también hasta qué punto han comprendido la epopeya libertadora los autores de los mismos.

Si bien es cierto que cada boceto informa de una modalidad distinta en cuanto a la factura, y por los elementos arquitectónicos o por algún detalle sustancial es fácil indicar la procedencia de cada uno, en lo que se refiere al concepto extrinsecado por todos, podríamos afirmar que salvo pequeñas diferencias que no alteran el fondo, tienen una estrecha conexión e íntimos puntos de contacto.

Esto entre paréntesis, sería a manera de juicio somero: la impresión general al primer golpe de vista.

Obvio es decir que no hemos involucrado en este sintético juicio al boceto nacional; nos referimos a los cinco restantes extranjeros, que, por semejanza en la inspiración, los consideramos emparentados.

Yrurtia no ha coincidido por su espíritu argentino con sus colegas ultramarinos. Lo que viene a confirmar un principio inexpugnable, aceptado universalmente, según el cual es imposible admitir, que un poema épico de un país sea compuesto con la misma grandiosidad de medios, tan vibrante y espontáneo lo mismo por un extranjero indiferente a sus glorias,

[1] Sebastián F. Viviani. "El concurso para el Monumento Nacional. *Athinae. Revista argentina de Bellas Artes*. Buenos Aires. a. 2, n. 10, junio 1909.

como por un hijo de la tierra, en la que amamantó sus entusiasmos y el sagrado culto que lo enciende de intenso y ardoroso amor por los grandes hechos patrióticos.

Esta observación tan elemental es el caso de repetirla una vez más frente a los ditirambos elogios, que algunos energúmenos partidarios han vertido de los bocetos de sus respectivos compatriotas, en los que pretenden descubrir, cada uno por su parte, lo que en realidad falta en todos. Nosotros disculpamos la ceguera patrioteril de estos paladines ofuscados por el temor a la derrota fatal de sus representantes escultóricos que, como ya dijimos, no traen las credenciales que los impongan supremos árbitros de la plástica de sus correspondientes países.

Volvamos de nuevo los ojos a estos cinco proyectos en que otros tantos artistas extranjeros han materializado sus concepciones de la gran Revolución de Mayo. Notamos enseguida la falta de alta inspiración que ha presidido a sus autores en el empleo de las representaciones que constituyen sus bocetos. El ciclo de hechos y episodios gloriosos que cambiaron la faz política y social de América queda reducido en la obra de los escultores europeos a la glorificación teatralesca de una empresa guerrera cualquiera. La ignorancia que revelan de nuestra historia es tan evidente que nos inspiran una mezcla de desdén y compasión.

El significado escueto y material del vocablo que domina una sucesión de acontecimientos políticos o sociales que se traducen en la sustitución de valores viejos por otros nuevos, es lo que han representado en sus míseras ideaciones los escultores de allende el Océano, constatando así su absoluta falta de comprensión de aquel gigantesco movimiento que terminó asegurándonos Patria e Independencia. La Revolución de Mayo se concreta en la obra de los exóticos escultores a una irrupción de soldaditos en actitudes tremebundas o de acecho contra enemigos invisibles. El elemento guerrero o militar que en todo movimiento libertador secunda, realizando los designios de los pensadores, tiene una preponderancia definitiva en cada uno de los bocetos, como si la conquista de la independencia se hubiera reducido a librar una serie de combates en que el denuedo y la audacia de nuestros soldados quedó sellada en las victorias obtenidas.

Empresa tan madurada y de tan vastas proyecciones no puede limitarse en una materialización tan exigua como equívoca. Ninguno de estos cinco bocetos refleja la magnitud de la epopeya argentina que al propio tiempo en Sud Americana.

Si hemos de ser sinceros, debemos declarar que el pabellón internacional, es decir, donde se hallan los cinco bocetos extranjeros, no se encuentra el gran monumento, el que nos corresponde, el que deberá levantarse en la plaza de Mayo para perpetuar con el mármol y el bronce la grande y hermosa obra de la constitución de nuestra nacionalidad, simple y grande, austera y riente, el pasado, el presente y el porvenir de nuestra república, es la representación de esa muchedumbre fuerte y alegre, bella en su casta desnudez que se encamina con un ritmo tranquilo y pasado a la conquista del futuro.

Ya ha pasado el arco triunfal, inmenso y purísimo crisol de donde procede nuestra raza.

Rogelio Yrurtia, el artista nacional por excelencia, es el único entre los escultores participantes a la justa, que merced a su alma profundamente argentina y a su extraordinario talento ha encontrado dentro de sí el símbolo adaptado a nuestros idiosincrasia del pueblo joven, la marcha ascendente hacia lo eterno progreso.

A la falta de idealidad de los cinco bocetos extranjeros hay que agregar la audacia de entusiasmo artístico en la ejecución y terminación de los mismos. Surge

de estas obras la dificultad trabajosa con la que han debido luchar sus autores para expresar lo que jamás pudieran sentir. Si el espíritu de los proyectos es ajeno a nuestra contextura psicológica ello explica a las claras que ninguna afinidad de ideas y sentimientos ha existido entre sus ideadores de nosotros, que los hiciera vibrar en la misma forma entusiasta como acostumbramos al recordar nuestras glorias, al menos en el instante de la materialización de sus desesperantes concepciones

Tal carencia de inspiración no nos debe extrañar, tratándose de artistas extranjeros, que, si han tenido noticias nuestras es debido solo a la coincidencia del llamado internacional a concurso, y más que todo, halagados por la cuantiosa suma asignada para la ejecución del monumento, pocas veces votada en otras partes para obras de esta índole.

Los elementos arquitectónicos de los bocetos nos convencen de la anterior afirmación. La falta de tino es manifiesta en todos, pues ninguna correspondencia existe, por ejemplo, entre la masa circular de columnas del templete votivo remendando al de Vesta del escultor Blay con el espíritu y la forma requerida por nuestro monumento.

La alegoría de la cúspide es tan vulgar que no expresa la grandiosidad de un símbolo.

Los frontispicios de cualquier institución privada o pública están ornados, aun aquí mismo, de manera parecida. Ni la distancia de su rango de escultor ha sabido guardar el Sr. Blay en las figuras que coronan su boceto, tan fácilmente se confunden por su pobreza representativa con las obras de los modestos y oscuros decoradores.

En este proyecto el Sr. Blay pone de manifiesto a más no poder a más de la incomprensión de la idea del monumento requerido, sus escasas cualidades de plástico que lo inhabilitan para concebir una obra de vastas proporciones. En definitiva su proyecto se compone de varios fragmentos que se repelen unos a otros por cuanto no se organizan entre sí, quitándole al conjunto la unidad necesaria a toda obra de arte y pensamiento.

Frente a este boceto hay otro aún más absurdo y desesperante, del escultor imperialista Sr. Eberlein. Este favorito del Kaiser se consagró a glorificar los hechos convenientes o pertinentes a la monarquía prusiana, contribuyendo con su arte fríamente académico y con su espíritu disciplinado en la más arcaica de las tradiciones, a perpetuar sentimientos que las humanidades nuevas han barrido de la tabla de sus valores. Y dado el espíritu guerrero y absolutista de su raza no era posible que él pudiera sentir la noble rebelión de un pueblo que sacude un yugo ansioso de independencia. De aquí que las líneas de su proyecto no respondan en absoluto a los caracteres que el monumento reclama para ser verdadero y comprendido por el pueblo.

¿Qué significa esa figura montada en un percherón con la sien coronada, en una actitud dominadora?

¿Acaso ese buen sujeto representa otra cosa que un César arrogante que avanzara entre la multitud sumisa?

Estamos por creer que el escultor aludido, lejos de intentar la apoteosis debida, ha hecho burla o escarnio de nuestros más caros sentimientos, pues de lo contrario no nos persuade su grotesca exhibición de tipos aterradores sacados de su magín y que complementan el muestrario de su farisaico y satírico proyecto.

El escultor francés señor Gasq ha hecho una verdadera transposición de motivos ya emplazados en su país, pretendiendo adaptarlos al espíritu de nuestro monumento.

Francisco Camba y Juan Más y Pi. **Los españoles en el Centenario Argentino**[2]

El monumento a los españoles. La idea. Trabajos preliminares. La primera comisión. El símbolo. El idioma y la estirpe. Los escultores. Palabras de Joaquín V. González. Querol. El monumento. Los donativos y el Banco de Galicia. Un hermoso corolario.

No falta ya mucho tiempo para que en Buenos Aires se levante el monumento de los españoles, ofrecido a la República Argentina, con ocasión de celebrar este país el primer Centenario de su independencia. La sola idea de este monumento dice más, infinitamente más, ante la conciencia y el corazón de quienes nos leen, de cuanto dirían nuestras más calurosas y abundantes palabras. En que se nos haya ocurrido, a los españoles, esa idea, y en que fuese tan fácil llevarla al terreno de la realidad, está el más grande elogio que de ella y de nosotros mismos –como hijos de España– se puede hacer.

Pero, en la crónica del Centenario, motivo fundamental del presente libro, no debe dejar de dedicarse todo el espacio que el asunto exige, a relatar cómo la idea, desde su origen, ha marcado, poco a poco, hasta la sanción plena de los hechos. Es el nuestro un libro de recuerdos, casi un libro de memorias para la colectividad, y en él todo cuanto se relacione con el monumento de los españoles debe estar relatado, hasta con esos detalles íntimos que acaso, para quienes sepan estudiar los sentimientos a cuyo calor germinó la iniciativa, constituyan la expresión de su más grande fuerza.

No puede decirse cuándo la idea nació, qué corazones la alentaron primero, ni qué labios la formularon antes. Cuando alguien pensó en ello, encontróse con que el alma toda de la colectividad se abría cariñosamente, entusiastamente, para acogerla y para abrigarla. Coincidían los españoles en la conveniencia y en la justicia de festejar también el Centenario, de conmemorar, al mismo tiempo que los argentinos, que todos los años celebran el aniversario de esa gran fecha con actos de carácter casi místico, en su noble y patriótica exaltación; debían festejar el Centenario con una solemnidad que fuese, para las generaciones futuras, una hermosa fuente de enseñanzas. Era imposible, pues, en los españoles de la Argentina, que viven la vida de este país, que aquí han creado hogares, una actitud de indiferencia. Y pronunciada la primera palabra de adhesión, por la misma sinceridad del ofrecimiento y por la grandeza de intenciones que constituía su alma, el hidalgo espíritu argentino transformó rápidamente el carácter de las fiestas proyectadas, en un acto, patriótico siempre, pero animado ya con un aliento de profundo amor a España.

Los españoles ignoraban aún cómo sería su homenaje; y para cambiar ideas, los presidentes de las cinco sociedades nuestras más prestigiosas de la Asociación de Socorros Mutuos, la Sociedad Española de Beneficencia, la Cámara de Comercio, la Asociación Patriótica y el Club Español, convocaron a todos nuestros compatriotas para una reunión, que se celebró en la sociedad últimamente citada.

Notábase, en algunos rostros, una cierta extrañeza. No se trataba de un asunto análogo al que suele reunir, en gran número los elementos de la colectividad; no había que enviar dinero a España: ninguna conmoción dolorosa o peligrosa agitaba el suelo querido de la patria. Y ese mismo patriotismo, un poco arenisco, un poco vidrioso, de algunos españoles, hizo que se alzase una voz que hoy suena, sin duda, ásperamente en todos los oídos: "¿Y yo por qué voy a adherirme al Centenario de la República Argentina? ¿Qué me importa a mí?".

[2] Francisco Camba y Juan Más y Pi. *Los españoles en el Centenario Argentino.* Buenos Aires, [s. n], 1910, pp. 203-232.

Inmediatamente un español de los más ilustres, tanto en éste como en el otro lado del mar, uno de aquellos de nuestros compatriotas que en tiempos de verdadero carácter épico lucharon contra los mismos españoles por ver a la colectividad respetada y alta, Don Justo López Gomara, se irguió con la autoridad que le dan sus seis lustros de vida argentina y su entusiasmo y su amor a España, para decir, en uno de sus fogosos arranques algunas frases, profundamente conmovedoras.

"¿Qué sucederá si después de esta reunión la prensa sale con esta noticia: "Los españoles se han reunido y han acordado no celebrar el Centenario argentino?"

Calló el señor Gomara, y se levantó a hablar el señor Dedeu, actual secretario de la Asociación Patriótica. "¿Qué estamos discutiendo aquí señores –dijo–, si al fin todos cuantos han venido a esta reunión, desde el momento en que entraron por esas puertas es que han aceptado la idea de celebrar el centenario de los argentinos?".

Hubo aplausos para los dos oradores, y el doctor Carlos Malagarriga, un pensador a la manera más suave de Montaigne y de Gracián, comentó, con su certera filosofía, las palabras del señor Dedeu. "No tan solo los presentes hemos de estar en esta situación de ánimos, sino que voy más lejos. No ya desde que hemos entrado en este salón sino desde que hemos puesto los pies en tierra americana, ya nos hemos adherido al Centenario argentino, porque nosotros hemos venido a este país para hacer la vida de sus hijos y desde el momento en que todas las repúblicas americanas, elegimos a la Argentina como asiento de nuestras actividades, desde ese momento, señores, hemos formulado, tácita pero no por ello menos elocuentemente, nuestra adhesión al Centenario".

Se acordó, aquella misma noche, que los españoles manifestasen a la Argentina esta adhesión, constituyéndose, el 14 de julio, con el nombre de Junta Directiva, la Comisión que había de preparar y llevar a la práctica el homenaje. Cien personas formaban esta comisión, reclutadas entre los más valiosos elementos de la colectividad, como los señores Don Manuel Durán, presidente, Don Cayetano Sánchez, el doctor Osorio y Don Anselmo Villar, vicepresidentes; Don Gonzalo Sáenz, tesorero, y Don Carlos Malagarriga, Don Avelino Gutiérrez y Don Leopoldo Basa, secretarios.

Muy bien conocido de la colectividad entera estos nombres, tan prestigiosos en el alto comercio, en la ciencia y en las letras, no debemos molestar la atención de quienes nos leen con datos que ninguna novedad les ofrecerían. Hemos de decir tan solo que el señor Gomara no aceptó, por tener su tiempo avaramente tasado, cargo alguno en la primera junta, pero desde la Dirección de *El Diario Español*, ha hecho, sobre la conciencia de los españoles, una labor de tanta importancia acaso como la que la junta en pleno realizaba.

Se reunió ésta enseguida acordando convocar a una sesión magna, pues era preciso descubrir ideas, cardarlas y guiarlas así hacia la concreción de una fórmula definitiva, creada por el concurso de todos. Se dijo: "Señores: está abierto el palenque a sus iniciativas, no se niega la voz a nadie, y será bien recibido cuanto aquí se exponga". Manifestáronse opiniones verdaderamente peregrinas; pero la mayoría de ellas iban señalando como idea preferente la construcción de un gran palacio. Se habló, después, de un monumento, y entre el monumento y el palacio giraban ya las opiniones todas.

Oreada así por el entusiasmo popular la noble iniciativa, se reunió la junta casi a diario, durante dos meses, para condensar toda aquella fuerza vigorosa, pero imprecisa, y llegar a algo práctico. Desechada desde las primeras deliberaciones, la idea del palacio, porque solo se podía dedicar a la enseñanza o ser una casa española, y Buenos Aires tiene ya espléndidos edificios escolares, y siendo español el palacio

solo con extraordinaria buena voluntad, por parte de los argentinos, podía convertirse en un homenaje a esta república, desechada, repetimos, la idea de erigir un palacio, se aceptó, como única, la de levantar un monumento. Hubo todavía dos pareceres: ¿el monumento debiera ser a la Paz o a la República Argentina? Se convino por fin en darle esta última significación.

Llegada así la junta a una fórmula concreta, preguntóse aún, en esa ansia que los españoles sentían de dar salida a todo el candente entusiasmo que les abrasaba el pecho, si el monumento debiera ser la sola manifestación de la simpatía hispana a esta nación tan querida de los españoles. No; el Centenario Argentino se celebraría por los españoles de América con la obra fundamental del monumento; pero ello no debía impedir que los entusiasmos se manifestasen en cuantas formas pareciesen oportunas. Y hemos de aplaudir aquí nosotros una hermosa idea del delicado poeta y exquisito pensador Don Leopoldo Basa, quien propuso que se buscasen, por toda España las quince mil obras de más valor científico, literario o histórico, publicadas desde 1810 a 1910, para ofrecérselas a las Bibliotecas de la República Argentina, como muestra de lo que España ha producido en esta centuria gloriosa, se pensó también en copiar los cuadros mejores del Museo del Prado para enriquecer con ellos el Museo Nacional Argentino; se pensó en festejos populares en todo el país, y por último que el día 25 de mayo de 1910 un grupo de españoles ilustres, que sintetizase y concretase la moderna vida española, con sus hombres de ciencia, con sus hombres de Estado, con sus artistas, con cuantos en España tienen una misión que cumplir y la cumplen, avanzase hacia el obelisco de la Plaza de Mayo para decir al primer mandatario de la República, por boca de uno de nuestros hombres más prestigiosos, cuánto a la España libre del siglo XX le enorgullece la prosperidad de la mayor de sus hijas.

La idea del señor Basa es posible verla aceptada aún. Esta otra, de que acabamos de dar cuenta, encontró en el mes de Mayo una realización conmovedora, encargándose la Infanta Isabel de expresar a la Argentina el amor de España, y acudiendo a este país la pléyade ilustre de modernos españoles que constituían el núcleo principal de nuestra Embajada.

Al proyectar el monumento, sus iniciadores tuvieron muy en cuenta la capital idea que debía inspirarlo y constituir un símbolo. Se fijaron que en las raíces de este país, todavía en formación, son hondamente españolas, y llegados ya al momento de buscar, en toda la historia del siglo, el hecho de más grandes proyecciones para la raza y para la humanidad, donde los artistas encargados de realizar la obra pudiesen encontrar inspiración abundante y fecunda, se fijaron en la Constitución del 52, redactada en la ciudad de Paraná y que todavía rige los destinos de la República. Esa Constitución tiene, en su preámbulo: "asegurar los beneficios de la libertad para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino".

Este preámbulo condensa realmente aquello que los extranjeros más aman en la nacionalidad Argentina: la libertad de que gozan, la patria que encuentran aquí quienes, por azares tan distintos, han perdido su patria en el viejo mundo. No podía haber, pues, mejor homenaje para esta República, que ofrecerle, en forma imperecedera, el preámbulo de su Constitución. Pero, además, los hombres que tal pensaba, hubieron de fijarse, necesariamente, en que ellos no se podían sentir absolutamente desligados de la República Argentina, por otros vínculos aparte de la gratitud. Los españoles, en este país no pueden sentirse huéspedes, bien tratados, pero al fin huéspedes. Algo une desde muy antiguo a argentinos y españoles; algo que no morirá nunca, algo que está en la esencia misma de su carácter. ¿Qué es esto? La estirpe, la raza, el idioma, la procedencia, el tronco común.

Los argentinos son como los españoles, se llaman como ellos, tienen los mismos apellidos, tienen sus virtudes fundamentales... El monumento, por lo tanto, debiera simbolizar, además, la vinculación eterna de los españoles y argentinos por el idioma y por la estirpe.

De esta manera definido, concretado, el monumento, solo se trató de buscar alguien quien lo hiciera. Y al pensar en esto no brotó de ningunos labios el nombre de un escultor único: se quería que el monumento hablara, todo él, de toda España, y al fijarse en personas, los nombres de los tres escultores más populares y más respetados salieron juntos del corazón de aquellos españoles ligados para tan patriótica empresa. El monumento debía ser hecho no por Benlliure, ni por Querol, ni por Blay, sino por los tres juntos, en hermosa, colaboración de sentimiento y de arte.

Así las cosas, se dijo aun que el monumento, símbolo del amor que a la Argentina profesan todos los españoles, habitantes de su suelo, debiera tener el carácter de popular, debiera facilitarse a cada uno de nuestros compatriotas la manera de sentirse factor importante de la obra, dueño de ella en cierto modo, a ella ligado directamente por algún sacrificio.

Y aun cuando las cien personas que primeramente se reunieron podían costear todos los gastos y tal era la intención que alimentaban, se aceptó, inmediatamente, esa otra idea, verdaderamente conmovedora, de poner a toda la colectividad en condiciones de acudir, con el producto de su trabajo, a la realización del monumento, como antes, con el interés de sus corazones, había llevado, al primitivo esbozo del homenaje, la iniciativa generosa y la palabra entusiasta.

Se publicó entonces un manifiesto, convocando a la colectividad para la noble cruzada. Helo aquí:

"El 25 de Mayo de 1910 celebrará la Argentina el Centenario del hecho más culminante de su historia.

Si ninguno de los habitantes de este país puede mostrarse extraño a la solemne conmemoración, menos aún podemos hacerlo los españoles, porque ello importaría un desconocimiento absoluto del hecho histórico, cosa imposible después de aceptado oficialmente por España, después de los años transcurridos, después de haberse levantado aquí, por nosotros, tantos y tantos hogares argentinos, y, sobre todo, después de los progresos alcanzados por las ciencias jurídicas, que han dado nuevas y definitivas bases al gobierno de los pueblos.

Los hijos de la antigua Metrópoli estamos en el deber, con mayor razón que otras colectividades, de proclamar, en la ocasión que el Centenario nos brinda, el legítimo orgullo que sentimos al ver un pueblo de nuestro mismo idioma y de nuestra misma estirpe, constituido con nobles propósitos de fraternidad, abriendo sus puertas a todos los hombres del mundo, para que con él compartan la vida de la paz y del trabajo.

La Comisión que suscribe no ha encontrado más adecuada manera de expresar estos sentimientos, que levantar, en la Ciudad de Buenos Aires, un "Monumento a la Nación Argentina", que simbolice nuestros sinceros afectos, donado por los españoles de la República, ejecutado por nuestros más preclaros escultores.

El cincel de Querol, de Blay y de Benlliure aportarán a la ofrenda la más alta representación del Arte patrio, y nuestro afecto y nuestra voluntad, el contenido espiritual que habrá de hacerla eternamente bella."

Acompañaba a este manifiesto la lista del dinero recaudado entre las personas que lo firmaban y que ascendía a más de 150.000 pesos. La Comisión se dirigió a las Sociedades de Socorros Mutuos, existentes en la República, constituyó delegaciones especiales en una segunda comisión, encargada de las negociaciones que hubiesen de ser necesarias para la realización del monumento, y por último se dirigió al gobierno argentino en demanda de lugar para emplazarlo.

Y ahora hemos de aplaudir otra idea del Sr. Leopoldo Basa, que veía acaso en el monumento, él, que tan hermosas poesías ha compuesto, la más alta estrofa de su vida de español. Consistió la excelente idea de Basa en solicitar el centro de la vida social porteña, aquella plaza que forman al cortarse las avenidas principales de Palermo, la cual haría que, allí erigido el monumento de los españoles, se alzase sobre la parte más bella de la ciudad. Este fue el sitio que se pidió al Congreso, y en el Congreso el Dr. Joaquín V. González, Presidente de la Universidad de La Plata, verdadera gloria de las letras argentinas y uno de los descendientes de España que mejor concepto tienen, y más lo ennoblecen y con más orgullo hablan de su origen, defendió la solicitud de los españoles con la hermosa hidalguía y la galana dicción y el ardiente entusiasmo de que estos párrafos dan idea.

"Debo comenzar por manifestaros mi más íntimo agradecimiento al verme honrado por la Comisión de Negocios constitucionales con el encargo de informar en este proyecto; y esta deferencia ha sido tanto más excepcional, cuanto que los demás miembros de ella habrían tenido el mismo deseo que yo, cumpliendo así un deber grato a su espíritu. Igualmente la Comisión ha estado de acuerdo en apartarse, por ahora, de los usos corrientes en estos asuntos que, por lo general, suelen sancionarse sin discusión ni mayor detenimiento, dada la unánime simpatía de que gozan, y en atención a la circunstancia especial de la proximidad del Centenario de la Revolución Argentina, y de ser la propia España quien, por medio de una Comisión respetabilísima, se presenta ofreciendo uno de los más grandes homenajes que pueden tributarse unas naciones a otras.

Encuentra, pues, la Comisión, que es digno del Congreso argentino que se acentúe en toda su intensidad la simpatía internacional y de raza que liga a dos pueblos tan íntimamente vinculados por los lazos más que la Historia reconoce. Por otra parte, no puedo dejar de llamar la atención de la Cámara sobre la proverbial hidalguía y nobleza de la nación española, al ofrecer este homenaje, precisamente en vísperas del acontecimiento histórico que quizás más hondamente la desgarró en su hora, y que hoy levanta igualmente su espíritu a la misma altura de los sacrificios y grandezas que caracterizan su historia.

Es necesario fijar esta vez la atención en la importancia que los elementos componentes de la colectividad española asumen ya en nuestro país; la única que no necesita estímulo, que no necesita incentivos de intereses, ni de ninguna otra clase, para que venga a ocupar nuestro territorio, a llenar las necesidades de los servicios públicos; a ser, en una palabra, fuerzas eficaces en el conjunto dinámico de nuestra civilización. La clase culta española, educada, intelectual, ocupa, como he dicho, en nuestro mecanismo social, un lugar importante; participa de todas nuestras costumbres, de nuestros usos más íntimos; tradicionalmente forma parte de nuestro núcleo social; y no puede ser de otra manera, desde que el núcleo primitivo, patricio, de nuestra sociabilidad, viene de pura fuente española, salvo que hoy no es del caso mencionar.

Por lo que respecta a su importancia económica y comercial, basta recordar la cifra en globo de la población española en nuestro país, que llega casi a medio millón; y un medio millón de habitantes en nuestro territorio, que casi no pasa mucho de seis millones, importa un porcentaje de fuerza y de concurso económico muy considerable y digno, por cierto, de la mayor atención de los poderes públicos nacionales.

El comercio español, en toda la república, ocupa un lugar prominente, y no podría yo enunciar proposiciones matemáticas, pero no creo equivocarme al decir que no ha de ser menos de una tercera parte. La inmigración obrera española, que acude a nuestro país, encuentra trabajo inmediatamente, no solo por la asimilación fácil del idioma, sino porque viene a llenar necesidades sentidas por nuestra propia socie-

dad, respondiendo a las mismas costumbres y usos alimenticios de la nuestra, pues en las provincias, en su inmensa mayoría, se cultivan las mismas materias que sirven de alimento ordinario al pueblo español; y hay provincias que hasta tienen los mismos nombres, los mismos cultivos, las mismas producciones, los mismos consumos que las de aquel pueblo, en materia de producción, consumo y cultivo. Y no es esta una caprichosa afirmación, desde que por ilustres autores de teorías, como la de Bluckle, sabemos que el alimento de una sociedad contribuye hondamente a la formación de su carácter, a la elaboración de su destino.

Me refiero ahora a la idea del monumento mismo, que la colectividad española ofrece a nuestro país para ser levantado en sitio público de esta capital, como un voto por grandeza futura de nuestro pueblo y como un signo elocuente de las altas influencias del arte puro y de la consagración definitiva de una paz y de una reconciliación que nunca serán más perturbadas.

Este reconocimiento, hecho por los españoles, de la independencia y de la absoluta libertad de sus antiguas colonias, es un hecho tan natural como el de los grandes árboles que se difunden, por raíces subterráneas, en otras plantas. Eso mismo ha sucedido en nuestro país; esta nación, hija de España, ha sido a su vez madre de otras naciones; hemos visto desprenderse de nuestro seno tres repúblicas que formaban parte de nuestro patrimonio territorial y, ¿acaso no sentimos por esas hijas nuestras el mismo sentimiento, el mismo acendrado cariño que sienten en España por nosotros?

El arte español contemporáneo va a encargarse de simbolizar, en un momento que será, sin duda, grandioso, esta vinculación, esta nueva era de consaguinidad, esta época que será fecunda en beneficios materiales, sociales y políticos, esta renovación del antiguo sentimiento de familia, germinado, fecundado con todas sus alternativas durante el siglo que va a cumplirse.

Señor Presidente: al acordar el permiso de la soberanía nacional para alzar, en suelo argentino, un monumento de arte dedicado a nuestra patria por la augusta madre España, sea el nuestro un voto legislativo y al propio tiempo propiciatorio por el engrandecimiento de la nación originaria, después de sus pasados infortunios, por el trabajo, el vigor y la fuerza invencibles de hijos en el arte, en las industrias y la libertad, base de la única grandeza que no tiene ocaso en la historia; que el nuevo monumento sea la consagración superior de la paz definitiva por el soplo del amor y del genio, y al alzarse en la libre tierra de su hija gloriosa, que ocupa por legado suyo el Sur del continente descubierto y civilizado por su inspiración y su heroísmo, pueden sus descendientes, de generación en generación, repetir la salutación poética, ya consagrada por un ilustre orador argentino, entre arrebatos de patriotismo común, ahora renovados:

'¡*Oh matre pulcra filia pulcritor*!'

'¡Oh madre tan bella, hija hermosísima!'"

Logrado ya lo más difícil, el Dr. Malagarriga fue a Madrid, a fin de activar, junto con la delegación allí designada, las gestiones que convertirían la noble idea del monumento en una realidad soberana. Madrid acogió al ilustre Malagarriga, a quien no veía desde veinte años antes, con demostraciones de admiración y de cariño, no por merecidas menos halagüeñas para todos cuantos, alejados de la patria, sentían el orgullo de devolver, con este desterrado por voluntad, un hijo de quien la patria tenía que encontrarse orgullosa.

Después de muchos trabajos, después de largas conferencias y de cablegramas diarios, Malagarriga hubo de confesar que no era posible poner de acuerdo a los tres como Querol y como Blay, consideraban honor insigne, para ellos, el colaborar en la obra magnífica del monumento proyectado, aun cuando no hicieran más que una figura... Pero después, a solas con el pensamiento, cada uno de estos artistas quería

ser único, no tener que repartirse con nadie la inmensa gloria. Cometeremos ahora la indiscreción de decir que Malagarriga puesto a votar por uno solo de los tres escultores, hubiera vertido el ánfora entera de sus admiraciones sobre el jardín sereno de Blay; pero la Comisión de Buenos Aires inclinó su voto decisivo hacia el bosque arrogante de Querol.

Y Querol mandó un proyecto, y mandó después fotografías y trabajó en esta obra, sin descansar un instante, hasta que la muerte fue a sorprenderle con el cincel en la mano. Habiendo interpretado fielmente la idea de los españoles de la Argentina, y habiendo dejado casi terminado el monumento, faltan en él tan solo detalles que nada de originalidad quitan al conjunto, y que otro cualquier artista puede acometer. El monumento, como obra de arte, es todo de Querol y solo de Querol.

Y es verdaderamente gigante en la concepción y en el símbolo. Levantarse en medio de dos grandes piscinas, sobre una gran terraza, en cuyos ángulos cuatro grupos de bronce representan los cuatro accidentes geográficos más característicos del país: la Pampa, los Andes, el Río de la Plata y el Chaco, ¡la llanura amiga del hombre, las cumbres familiares del cóndor, el mar de aguas dulces todavía y la selva virgen aún!

El basamento, hecho mármol, se ilustra con figuras que simbolizan la vinculación por la raza y la vinculación por el idioma; el fuste ostenta en su cara anterior las palabras finales del Preámbulo Argentino, y, grupos nutridos que representan el trabajo, la industria, el comercio, multitudes guiadas por la esperanza, suben, en esta parte del monumento, hacia la colosal figura de la Argentina, que lo corona y que no pretende iluminar al mundo, cual la arrogante estatua del Norte, pero que ofrece toda esta tierra, señalándola con ambas manos, a cuantos no tengan patria, y si la tienen, no pueden encontrar en ella el pan de cada día, o la libertad que en pan del espíritu... La dedicatoria, que corre por las cuatro caras del fuste, dice así: A LA NACIÓN ARGENTINA, POR ESPAÑA SUS HIJOS, –DE UNA MISMA ESTIRPE–UNO MISMO EL IDIOMA–GRANDES SUS DESTINOS.

Debemos citar ahora los nombres de dos ilustres señoras argentinas, viudas de un noble español y de un hijo de españoles que aquí ha contribuido grandemente a la honra del nombre de España, las Sras. Ana I. de Santamarina y María G. de Santamarina, que han acudido, a esta obra, con un donativo importante. Y como nota de información vamos a señalar los nombres de aquellas personas que más crecidas sumas han llevado a la iniciativa. Ningún español negó particularmente su generoso concurso, pero en la imposibilidad de publicar una lista completa, porque no bastarían para ello dos tomos como el presente, limitaremos nuestra acción a enunciar aquellos donativos que exceden de la importante suma de 5000 pesos. Figura, pues, en primer término, D. Manuel Durán, que ha dado 20.000; y le siguen con cifras de 5000, los Sres. D. Anselmo Villar, D. Casimiro Gómez, D. Cayetano Sánchez, D. Juan Cañás, D. León Durán, D. Pedro Ma. Moreno, D. Fernando Martí, D. Ciriaco Morera y D. Vicente Pereda.

Hay también cantidades muy importantes recaudadas entre españoles de las provincias, como los 21.000 pesos recibidos del Rosario y los 13.000 que recientemente llegaron a Mendoza. Las sociedades de toda índole que llevan nombre español han prometido enviar, en breve, sumas de importancia. Igual noticia podemos dar acerca de los Bancos, con solo dos excepciones: el Banco Español del Río de la Plata, que entregó ya 50.000, y el Banco de Galicia, que negó categóricamente su concurso al monumento.

La negativa ha tenido resonante trascendencia en el seno de la colectividad, corriendo, para explicarla, muy distintas versiones. Entre todas, hay una que pone en tela de juicio el patriotismo de los señores que componen el directorio de ese Banco. Aparte de tal sospecha ofende a la colectividad, estamos ciertos

de que, varias de esas personas, han ofrecido personalmente su adhesión a la más hermosa idea que, desde hace muchos años, hemos tenido los españoles. Descartada así esta versión, queda en pie otra, que habla de rozamientos entre ciertos empleados del Banco y algunas personas de la Comisión del monumento. ¿Pero es admisible tal manera de pensar, en gentes que aun cuando nada más hubieran hecho que la creación del Banco de Galicia tan grande prueba han dado de amor a España? existiendo el Banco Español, con sucursales tan poderosas en la península como la de Madrid y la de Vigo, ¿hay alguien que solo por un afán de lucro se atreva a crear un Banco poniéndole, en su título, el nombre de la región gallega? Quienes tal hacen revelan, pues, tener muy sabido aquel hermoso precepto mercantil que exalta la conveniencia, para bien de un país determinado, del pequeño y múltiple comercio, junto a las grandes y únicas casas. El Banco de Galicia, nacido a la sombra del Banco Español, inspirado en sus estatutos, llevando hasta su gerencia un antiguo escribiente de este banco, es, pues, una generosa empresa, ennoblecida por un sano aliento romántico de amor a España. Sus directores, dando al crearlo tan alta prueba de desinterés a favor de la tierra lejana, ¿cómo pueden ser injuriados en sus clientes con la negativa, ha servido tan solo para la formación de esas leyendas. Y el dar, por ejemplo, una cantidad análoga a la ofrecida por la Hispano Argentina –2.000 pesos– no creemos que sería un sacrificio ruinoso para el Banco de Galicia, ni tampoco excesiva cantidad para el directorio si, por oposición de sus accionistas, se viera obligado a ingresarla nuevamente en caja. Con ella conseguiría además, el Banco, que no se interpretase su actitud, cual ha ocurrido, como un desaire al país donde vivimos y una protesta al homenaje de los españoles.

He aquí cuanto podemos decir a nuestros lectores sobre la hermosa iniciativa. Ella es tan grande que el capítulo dedicado en nuestra obra a reseñar sus excelencias debe ir cerrado de distinta manera a los restantes, con algo que lo distinga y lo avalore. Y para ello, no encontramos nada mejor que las palabras finales del Dr. Malagarriga en su conferencia de la Unión Iberoamericana de Madrid, sobre el mismo tema que nos ha servido de asunto:

"Nosotros, con este monumento, entendemos que ponemos una piedra miliaria en la historia. Nosotros creemos firmemente que España se continúa y se engrandece en América. Nosotros no comprendemos la prisa que ha tenido la parte superficial y ligera del alma española en decir, después del desastre colonial: "Ya hemos perdido las colonias; ya estamos libres de este inmenso peso". ¿Por dónde? ¿Es que, por ventura, el descubrimiento de América fue una casualidad histórica?¿No es algo que arranca de la entraña misma de la historia española? ¿Es que, por ventura, la historia española tiene explicación siquiera si no se la mira, aun la más antigua, pensando en el descubrimiento de América, pensando en lo que América significa? ¿Qué es la guerra de la Reconquista? ¿Qué son esos siete siglos de lucha más que el entrenarse de la raza para una obra grande, que, evidentemente, no sabían los Alfonsos y los Jaimes cuál había de ser, pero que solo pudo ser posible después de aquella secular y recia lucha?

Cada español que viene de España, se brinda a esta obra y viene a deciros: Para esta concepción, para este contrato, para esta comunión, hace falta un medio. ¿Cuál debe ser? ¿Los gobiernos? No; preocupados del momento presente, preocupados quizás de lo que divide y de lo que separa, no se encontrará fácilmente, en Congresos futuros y en conversaciones diplomáticas, no se encontrará la manera de precipitar, en el sentido químico de la palabra, lo que debe formar esto por lo cual suspiramos. ¡Pero si vosotros tenéis, si tiene España –esta España cada día acrecentada, esta España que posee un sentido secreto que la raza tiene, porque las razas y los pue-

blos son como los hombres, como los organismos que de modo inconsciente, de su misma entraña empiezan a producir los hechos que tarda luego la conciencia en percibir y aclarar; –¡si la misma entraña española, en eso que vosotros llamáis el desangrarse de España, en esa emigración que tanto os alarma, está indicando el camino que está tejiendo los lazos más fuertes! Ese no es un fenómeno raro debido a una miseria actual o las dificultades económicas presentes, sino que es algo natural. Ese exotismo continuo, hacía que en el siglo pasado fueron algunos y ahora vayan muchos, los más fuertes, los que desean luchar y los aventureros y los que buscan el ideal y los que rompen con el medio ambiente, y todos van formando y tejiendo la cadena que debe ligar con los lazos de amor a España y América. Y para esta obra, nosotros, los españoles, nos brindamos diciendo: "Allí estamos, allí nos aumentamos cada día, allí somos cada día más. Allí estamos tratando, como veis, de pensar siempre en España, que es la Patria nuestra y la de nuestros padres, pero pensando en que América es la Patria de nuestros hijos. Nosotros somos los indicados para esta obra, en que España debe entrar a toda prisa".

Pietro Bolzón. **El españolismo de Querol**[3]

Culpa no tengo si Querol era español y el título, a primera vista, puede parecer un juego palabras:

El vocablo ha quedado en el dominio de la historia y de la crítica para significar una manera de arte y, por cierto, no sabría encontrar otro capaz de sintetizar mejor la impresión que experimenté y las opiniones a que llegué el año pasado, delante de la *maquette* del monumento que la colectividad española pensaba donar a la Argentina en conmemoración de su primer centenario.

Para este monumento el célebre artista se preparaba a demoler montañas de granito, ignorando que la Muerte lo esperaba en acecho para troncharle violentamente tanto ímpetu de voluntad y tanta esperanza de victoria en una nueva batalla de arte.

El artífice descansa para siempre. Sobre su tumba ahora florecen las siemprevivas del recuerdo y la condolencia de todos aquellos que aman España y el arte y su memoria siempre llegará retempladora de fe y de entusiasmo en el alma de cuantos combaten por un ideal y con perenne y constante anhelo acompañan y estudian la ascensión humana hacia las cumbres de la belleza y del pensamiento.

¿Tendré yo, sin embargo, en obsequio a los méritos indiscutibles del hombre ilustre, que alterar con frases estudiadas la objetividad de mis observaciones y la sinceridad de mis opiniones respecto a todo lo que él produjo? ¿Agitaré yo también alrededor del hombre desaparecido el turíbulo del panegírico sentimental?

Se necesita disposición innata para ser aduladores y yo no la tengo. Me pronunciaré en vez sobre el arte de Querol con un desprendimiento ecuánime que se apartará de todo personalismo, no daré a mi trabajo ninguna intención polémica, expresando solo las francas e irreductibles opiniones a que he llegado, observando, comparando y meditando.

Innegablemente el dúctil y fecundo Querol, tan inquieto e infatigable en afán de perseguir lo nuevo y lo bello, ocupó un puesto demasiado eminente en el nuevo renacimiento del arte ibérico, para que el observador desapasionado y el estudioso concienzudo no sientan al acercarse a su figura, una atracción simpática y un interés vivo y sincero. Era obvio, pues,

[3] Pietro Bolzón. "El españolismo de Querol". *Humanidad Nueva*. Buenos Aires, t. 3, n. 6-7, junio y julio de 1910, pp. 278-290.

que al anuncio de una nueva producción suya, yo no hesitara un momento en irla a ver.

Ya sus últimas producciones habían hecho nacer en el fondo de mi alma una duda, que a la presencia de la nueva obra, esperaba francamente se desvaneciera. En vez, no solo tuve que reconfirmarla, pero fui inducido a constatar en Querol una verdadera tendencia que desde tiempo pensaba señalar a la crítica imparcial.

Todos tendrán todavía presente aquel cuadro tan hábilmente ejecutado, en el cual la mano dócil y experta marcaba con seguridad sorprendente líneas y relieves en una sinfonía admirable de medias tintas favorables a dar a las masas y a todo el monumento la apariencia sugestiva de una visión desvaneciente.

¡Qué gris más adorable había difundido en aquella atmósfera y cómo toda la escena parecía dominada por un silencio grandioso, lleno solo de la sonoridad fragorosa y solemne de las aguas despeñándose en rugientes cascadas sobre las tazas marmóreas en las que se desvinculaban los símbolos de las fuerzas humanas y se agitaban los monstruos marinos empuñando los legendarios caracoles y tocando sobre la inmensidad de un imaginario océano la salvaje y misteriosa diana de las olas!

¿Qué más pretender para un boceto? –Nada: solo una cosa: menos cuadro y más escultura, desde el momento que en el acto práctico bien poco podría quedar de una *maquette* ideal como la de Querol.

La escultura es un arte que obedece solamente a leyes de orden positivo; la materia, la piedra, obligan siempre al martillo a limitar sus promesas; es un arte rebelde a las quimeras, que se apoya y se eleva solo sobre la observación directa de la verdad en sus formas más tangibles y concretas. En nuestro caso el cuadro evidentemente prometía demasiado y resolvía de un modo expeditivo con fáciles pinceladas todos los obstáculos.

Por ejemplo yo me preguntaba entre otras cosas, en qué punto de Buenos Aires habría podido apreciarse la perspectiva que le dio el autor, y cuándo alrededor de ella, aquí, en donde el agua corre en los jardines en dosis "dominicales", habrían podido gloriosamente relumbrar al sol los soberbios torrentes que, solo en Roma, pueden mitigar y hacernos casi perdonar las audacias escultóricas de las grandiosas fuentes papales del Seicento.

Trataba además de sustituir con la imaginación a aquel cielo velado, casi parisiense, que tanta encantadora y lánguida luz esparce en las tardes otoñales sobre el Bois de Boulogne, el verdadero cielo claro, fulgente de aquí, donde las líneas se destacan netas y casi duras y la atmósfera exige sagmas simples, armoniosas y bien definidas: me imaginaba en fin el monumento de Querol pensado y "pintado" en España, traducido aquí a la realidad, con sus mármoles y sus bronces; veía entonces disolverse mucha parte de aquel ensueño de piedra, lo veía empequeñecerse y transformarse solo en una obra audaz, levantada absurdamente en contra de los cánones más elementales del arte.

* * *

Propiamente. El arte de Querol, últimamente, traspasadas las fronteras con ímpetu rebosante, por una manía morbosa de lo extraordinario y lo nunca visto, parecía volar sobre el Hipogrifo de la fantasía, dirigida quién sabe a dónde. Ya tres años hace, una serie suya de bocetos para el Monumento de Mitre, había venido a turbar nuestros conceptos sobre la estética escultórica; esta nueva última variante del monumento conmemorativo del Centenario, fue la determinante final para inducirnos sin hesitaciones a una serie de juicios severos.

Ante todo, hénos delante de un arte que desconcierta y sacude, pero no persuade; arte que, como una feliz paradoja, tomándonos de sorpresa, nos sumerge momentáneamente en una muda perplejidad, confundiendo delante de nuestros ojos el arte con el arti-

ficio, pero que no tarda en perder todo su ascendiente apenas volvemos a tomar la hilación de nuestras ideas y el dominio de nuestro buen sentido crítico. Estoy de acuerdo con todos en reconocer en Querol talento y fibra poco comunes y deslumbrante imaginación. Sé más que otro cualquiera, cuántas páginas nobles ha tenido en su pasado artístico, pero no puedo caer en la ilusión de los más, de poderlo aplaudir en sus últimas concepciones, que, fecundadas, nos harían, tarde o temprano, precipitar en lo barroco más extravagante.

¿Fue toda de él la culpa? ¿El ambiente no hizo sobre él ninguna presión? ¿No sería antipositivo en nuestro caso ser exclusivista y echar sobre Querol toda la responsabilidad de sus extravíos?

En todo esto, creedme, entra un poco la psicología del siglo, que ha multiplicado los neuróticos sentimentales y los pletóricos exagerados, los artistas y los pensadores estilo Wagner y Nietzche, que en reacción a la prosa árida y desoladora de la colectividad actual (que con un positivismo excesivo comprime y violenta inexorablemente las expansiones más dulces y espontáneas del corazón), han venido iniciando un arte y una filosofía eleusina. Sería temerario excluir del simbolismo, que veinte años ha, en antagonismo al verbo verista (que se había creído por un momento de entusiasmo demoler eco sincero de una misión científica), invadió en todos los campos del arte; desde los dramas de Hauptmann, Maerterlinck e Ibsen, a las pinturas de Rosetti, Puvis de Chavannes y Sartorio.

Pero no quiero ir más allá con disgresiones y solo observaré que como quiera que sea, el arte de Querol se ha complacido en desplegar en sus últimas producciones, podrá sorprender al *parvenu* o a la muchedumbre que pasa; pero nunca engañar al verdadero artista que mira, observa, penetra y sabe bien cuándo imponer un freno armónico al arte reduciéndolo a sus más simples y eternas formas, resulta más arduo que el dejarlo volar libremente sobre alas audaces de una fantasía desbocada.

Il fren dell'arte; he aquí lo que en Querol faltaba. Delante de sus monumentos siento lo que sentía Hugo ante el Arco del Triunfo: la ausencia de Fidias.

* * *

Mas aún por asociación de ideas, creo advertir en el Querol de los últimos años la revivicencia de aquel "españolismo" que desvió por más de un siglo y medio el gusto de toda la Europa, que sembró en todos los campos de la vida social e individual los formulismos más pedantes y grotescos; que llenó las iglesias de Italia de las más acrobáticas figuras de Santos, de las volutas más caprichosas, de un arte sobrecargado, hinchado y relamido que en las manos hábiles y astutas de los jesuitas sirvió de formidable instrumento para guiar hacia los nuevos intentos de la secta, las imaginaciones frívolas y sensuales de la época; españolismo que canonizó en fin, y extendió una retórica pomposa y mentirosa, tal un manto polícromo y dorado, sobre un cenotafio social, vacío de todo sentimiento y de toda moral.

La aversión a lo concreto, a lo exacto, a lo real, a la verdad noble y simple, es históricamente tendencia en el español. Esta es la causa más probable por la cual el genio artístico en España inclinó siempre más fuertemente y con mejor éxito hacia la pintura que no hacia la escultura, siendo la escultura, con su realismo objetivo y sintético, llena de férreas y demasiado duras limitaciones, para una imaginación ardiente y sensual, proclive más al brillo externo de las cosas, que a su íntima significación.

¿Qué nombre, en efecto, de escultor español podría ofrecernos la historia para sufrir dignamente una comparación con los nombres inmortales de Velázquez, Murillo o Goya?

Pues lo que dejamos dicho no supone en modo alguno en nosotros una baja insinuación de exhibi-

cionismo respecto de Querol, cuya sinceridad no es para poner en duda: más bien nos inclinamos a creer que estuvieran por resurgir en él, un poco por atavismo y un poco por temperamento personal, todos los caracteres que acompañaron aquella época. Estaría más bien por acusarlo de haberse mostrado demasiado español, lo que, aunque no lo absolviera ante el arte, podría servirle de fuerte atenuante.

En nuestro siglo solo tres grandes escultores presenta España: Benlliure, Blay y Querol. Benlliure es el clásico moderno, Blay el verista, y por último, Querol, es el amanerado.

En Querol tienen ustedes un prodigio en quimeras marmóreas: hay en su fantasía alguna vena del sumo poeta de la *Le ende de les siècles*. Pero, ¡qué lástima que haya nacido escultor!

"Esculpir en la niebla" es grotesco y arduo. La frase peregrina pertenece a Unamuno; solo a él podrá ocurrírsele de creerla traducible en la vida y con él pueden repetirla cuantos eruditos tienen la veleidad de creerse poetas, pero no un escultor.

¿Qué viene a ser lo bizarro de la *Fuente de Trevi* (que tan alegre y sonante nos habla todavía del genial y magnífico Bernini) sino un simple y modesto ensayo en parangón a las mastodónticas alegorías que Querol agita enderredor de sus más o menos auténticos héroes?

¡Cómo resalta entonces evidente la razón que sugería a Querol de presentar ciertos monumentos suyos bajo forma de cuadros! Su arte, fue a veces, lo que se quiera, escenografía, decoración, erupción de una imaginación fecunda e irresistible, pero no escultura. En sus últimos trabajos en vano se buscaría aquella verdad que en Benlliure se encuentra idealizada, que en Blay conmueve por su palpitante evidencia: no se la encontraría por la simple razón de que no existe, ni en el sentimiento, ni en el pensamiento. Parecerá demasiado categórica mi opinión a cuantos están inclinados a deificar los vivos y a crearse ídolos y prevenciones, pero por mi cuenta, no trepido en confirmar francamente que sus últimos trabajos me dejaban la impresión que producen ciertos discursos de ocasión, en los que el orador, por falta de convicción y de argumentos ahueca la voz y vomita adjetivos y atributos. ¡Qué triste espectáculo el de ciertos ofuscamientos! ¿Cómo se puede gozar delante del arte tan abiertamente violado en su ritmo?

La belleza, en arte, solo depende de una sabia limitación, escribía el viejo Boileau: ahora bien, esta limitación se vuelve un piadoso deseo frente a los hormigueros humanos, que pululan alrededor de los colosales bloques de Querol. ¡Surgiese a lo menos de este esfuerzo retórico del cincel guiado por fantasía tan encendida, una concepción superior, una nota significativa y original! En cambio, las formas extraordinarias buscan evidentemente larvar, lo más de las veces, la vulgaridad del concepto, lo absurdo y lo exagerado de la alegoría, en la que el sentimiento se refleja confusamente y el hecho histórico es deformado en sus bases esenciales para proyectarse solo vagamente hacia el porvenir.

El anómalo y sobrecargado simbolismo que nos queda, nos induciría a definir al artista, como un enfermo de megalomanía, un *wiertz* de la escultura.

* * *

¿Quieren tener ustedes una prueba del énfasis de Querol?

No hay necesidad de remontar mucho el pasado del artista, en donde ciertamente encontraríamos alguna página densa de belleza. Su enfermedad estética, sobre la cual quiere converger nuestra atención de estudiosos es de data reciente. Y desde el momento que el trabajo que he citado en el primer capítulo de este estudio, me parece un verdadero caso típico de la nueva orientación de aquella alma inquieta, volvamos ahora, no para contemplarlo, no, sino para invitaros un instante a distraer vuestras miradas de

la *maquette* y revestidos –por un procedimiento autosugestivo– de la verdadera alma criolla, a remontar con el pensamiento y con la imaginación al alba del siglo pasado, cuando se produjo el hecho histórico del cual se quiere conmemorar el centenario.

Cuando os hayáis saturado de aquel ambiente y hayáis meditado sobre la verdadera índole que tuvo el movimiento revolucionario sudamericano y las verdaderas causas perspicuas que lo originaron, y la evolución que siguió después, y hayáis valorizado todo aquel conjunto de circunstancias locales que le han dado (para cualquiera que lo mire con criterio de pensador y de sociólogo) un carácter peculiar, que lo diferencia en mucho, por ejemplo, del movimiento de rescate norteamericano; buscad por cuál idea el gaucho individualista y errante por la pampa se transformó en un rebelde y en un héroe en Maipú y por qué atracción ignorada, una población pastoril y patriarcal, que vivía esparcida en el desierto, se reunió alrededor de San Martín por un ensueño de independencia y de libertad; reducid, intensificad la visión: seguid la marcha de estos ejércitos de pocos millares de hombres, hechos a las luchas de la pradera infinita, empujados por el pálpito de su alma valerosa y simple, señalados inconscientemente por un destino trascendental e invencibles sobre la grupa del caballo, que, compañero inseparable de su persona, nunca les falló el pie, ni en la larga y fatigosa travesía aliviada solo por alguna "vidalita" ni en la salvaje carga entre los gritos de la victoria; pensad a qué señor explotador e inútil quisieron echar, qué odiado régimen se propusieron de voltear, y qué nuevo porvenir preparar a su tierra, frente a un cielo del cual arrebataron un pedazo para su bandera; haced revivir bien con su verdadero color y con todos los detalles, simples y, sin embargo, tan bellos, la heroica gesta y buscad la síntesis incontrovertible de aquella gran revolución. Probad.

Una vez encontrada, levanten la cabeza, volveos a mirar la obra de Querol y decidme qué hay en ella de todo esto o que en esto os haga pensar aunque sea momentáneamente.

* * *

Después de todo, permitidme abrir un paréntesis.

Diré que toda la producción artística mercenaria que se va haciendo en este país, sufre de exotismo, de mucha pretensión exhibicionista y de poco contenido moral. En vez de un lirismo patrio espontáneo, un artista extranjero traerá siempre algo de su idiosincrasia originaria; traerá forzosamente una adulación oficial y convencional engalanada de virtuosismo declamatorio y nunca el ímpetu potente y sentido de la inspiración sincera. El *pathos* del pueblo no pasará inmortal en sus creaciones y sus obras no tendrán nunca jamás una sensación plebiscitaria. En ellas solo obtendremos características personales y europeas: allí encontraremos el artista en su fastidiosa y penosa situación de rey en exilio, amordazado por limitaciones gubernativas, que siempre, en un veredicto artístico, traerán un cúmulo de cortesías diplomáticas.

Yo en arte soy muy radical y solo creo duradero aquel arte que surge autóctono con la raza y sobre la tierra nativa cobra vida y vigor, inspirándose en las mismas modalidades del alma colectiva. En el arte el individualismo neto conduce siempre al virtuosismo: solo aquel arte que traduce los sentimientos unánimes es arte perenne.

Al artista y a sus dotes personales debemos el método, la técnica, pero al pueblo debemos el contenido de la obra de arte. He dicho el pueblo... pero en nuestro caso deberíamos decirnos si tal pueblo existe; si en estos dichosos países se nos presenta una colectividad con las características de un todo orgánico y normal, o si, en su lugar –para volver difícil toda función social– no predomina todavía, en la amalgama de razas afluyentes, y tras de instituciones escritas que simulan un pueblo que avanza organizado, la dura y triste realidad de un individualismo frecuente-

mente innoble y feroz apoyado sobre prevaricaciones y abusos. ¿Cómo pretender, entonces, en tal estado de cosas, la manifestación armónica de arte nativo, flor rara y sublime de la raza, que solo se abre cuando la raza es raza y los otros valores, mucho más urgentes para la vida, ya han alcanzados?

Luego, en cuanto al criterio que siguen ciertos Juris para premiar obras de arte, seguirá siendo siempre para mí un enigma. En el último concurso, por ejemplo, abierto a todos los escultores del mundo para la conmemoración del Centenario, un monumento que se destacara por la originalidad del concepto lo hubo, y, aunque de proporciones modestas, representaba de todo aquel acontecimiento histórico, la verdadera síntesis al final y potente, sin rebuscamientos gongóricos. Naturalmente, como después supe, ni siquiera fue mencionado, porque los Juris tienen otras cosas en qué pensar, que no son el arte puro y la filosofía histórica: trabajan por el interés particular de muchos, raramente para el interés del arte que ellos, desapasionadamente, sobre un pedestal sencillo y armonioso, ante el público, quieren hacer creer que patrocinan.

Pero yo, aquel monumento lo tengo grabado siempre en mi memoria, y lo tengo grabado, ignorando hasta ahora completamente el verdadero autor, con admiración. Adornado en los cuatro lados por episodios en alto relieve, que se referían a los cuatro principales factores de la Independencia, erguíase un grupo simbólico: la América bajo la forma muy acertada de un centauro abatía con un trozo de cadena rota el león de Castilla, estrechado a él en ferocísima lucha.

Vigoroso, original, denso símbolo, expresado con la eficaz y afilada brevedad de un tercero dantesco; verdadero compendio de la historia de aquel drama colectivo, trazado con mano segura y virilidad de espíritu, sin titubear, con la convicción que la historia graba imparcialmente en sus páginas, ciertas virtudes como ciertas vergüenzas.

¿Qué vienen a contarnos ciertos novelistas del desangre de la pobre España para dar al mundo estas naciones republicanas, cuando fue por estas colonias que la España se llenó por cierto tiempo de potencia y de oro?

Vamos; estos son paliativos demasiado artificiales y modernos: las fiebres que devoraron a España "potente pero no benéfica y grande en la verdadera acepción de la palabra", no fueron fiebres puerperales.

Don Quijote, don Juan y don Basilio, la llevaron contra los molinos de la hipérbole sentimental, o en la abyección ignorante y viciosa de los excesos sensuales, o en abrazo miedoso y fanático con los curas y con los inquisidores. ¡No pudieron, por cierto, cuatro aventureros vulgares, arrojados aquí, haber desangrado tanto la madre patria hasta darle histerismo y una anemia crónica!...

No, no; las colonias españolas fueron una irrisión, una historia negra y no una leyenda. No se debe olvidar cuán tenebrosa fue la noche, porque ahora el cielo de España, se va iluminando de una nueva alborada. El pasado fue en provecho suyo, o serán partidarios de una tesis moderatriz, ciertos poetas y literatos sentimentales, que quisieran casi a cien años de distancia, volver, moralmente, al seno de la antigua dominadora para así poder encontrar mejor, ya hechas las tradiciones de un país, que tiene la inestimable ventaja de no tener ninguna y poder escribir noblemente su epopeya sobre una página en blanco. Las tradiciones no se fabrican ni se enseñan artificialmente, como pretendería Ricardo Rojas, el talentoso escritor argentino: el hombre en tal empresa corre riesgo de volverse absurdo y ridículo, queriendo usurpar los derechos de la Naturaleza y de su tiempo.

El núcleo, por decirlo así, de la acción revolucionaria, ¿no consistió en una revolución contra el régimen monárquico-ibérico que imperaba en las colonias, como sobre dominios feudales? Y, tratándose de recordar tal hecho, ¿no hubiera sido un deber deline-

arlo y hacerlo resaltar en la obra de arte con aquella significación que no se puede desnaturalizar con transacciones sin hacer una grave injuria a los antepasados y a la verdad?

Que, como español, Querol debía encontrarse en un laberinto fastidioso y haya debido recurrir, para salvar dignamente la situación, a una alegoría absurda o exagerada, en la cual hubiera solo proyecciones confusas de sentimientos cubriendo con un velo de hipérboles indeterminadas y deformando un suceso de por sí tan evidente y definido, no lo niego. Más bien agregaré, que España, en tal circunstancia, por cuanto cambiada de sentimientos y propensa a una regeneración, no podía dar otra cosa que un monumento falso, como falso así mismo lo ofrecería, a pesar de las mejores intenciones, Austria, si mañana quisiera, por medio de uno de sus más renombrados artistas, ofrecer a Italia un monumento para las "Cinco Jornadas".

Ahí está la razón por la que, en gran parte, el monumento queroliano, parece salirse deliberadamente del hecho histórico, para proyectarse solamente hacia el porvenir. Delante de semejante problema, tuvo el artista la culpa de no renunciar y de haber cedido a una prevención patriótica, queriendo resolver la dificultad en detrimento del verdadero arte, que está hecho de sinceridad y no de astucias.

El monumento salió, pero tal, que no resultará perjudicado, ni siquiera cambiándole el epígrafe; en él todo es convencional y vago, y podría servir, bajo otra leyenda, también para una reivindicación de la libertad hotentote.

* * *

Para absolver a Querol no se puede tomar como excusa la intención innovadora. Lo nuevo por lo nuevo, como lo bello por lo bello no son cánones. Por otro lado, su españolismo en nada es nuevo, habiendo tenido en tiempos mejores, por primero e infinitamente más armonioso divulgador a Lorenzo Bernini. Más bien evoquemos ante nuestro sentido crítico de Miguel Ángel, este genuino y completo príncipe de las artes representativas, que dominaba con igual fuerza la pintura, la escultura y la arquitectura, y que puede siempre darnos lecciones útiles y sublimes sobre el argumento.

Él subordinaba siempre, con lógica férrea, los sujetos a los medios de que debía disponer, y no traducía la idea en obra artística sino con aquellos que eran más conformes a su naturaleza y nunca se puso, por ejemplo, a sacar en mármol algo que se asemejará a su *Juicio Universal*.

Las varias artes tienen atribuciones diferentes y no pueden ser confundidas sin grave perjuicio del buen gusto.

En el desequilibrio intelectual de nuestro siglo no será difícil encontrar semejante promiscuidad. Hasta lo podríamos declarar de moda. Contamos con pintores-sociólogos, poetas-filósofos, filósofos-músicos, hombres de ciencia sentimentalmente románticos, novelistas positivistas, dramaturgos simbolistas. Este es el estigma del siglo y, a decir verdad, poco nos lisonjea. Más bien esta anarquía nos oprime el corazón dolorosamente, porque ha venido a hacer más densa la oscuridad de las mentes, a llenar de enigmas el porvenir, a crear disensiones, descorazonamientos, esceptismos negativos, a obligar a los seres a devorar sus propias energías tras de quimeras inalcanzables; con el trabajo ímprobo de tentar de conciliar cosas inconciliables, alejándonos de ese modo de la serena contemplación de los hechos y de la transfusión espontánea y sincera de los sentimientos en la obra de arte.

¿Hubo nunca pintura más fría, teatral, afectada y académica, que aquella que por un cierto tiempo, hacia el fin de la Revolución francesa y en los primeros tiempos del Imperio, trató de traducir sobre la tela el clasicismo escultórico? ¿Y se podría imaginar nada de más insoportable falso que una *Cena* de Veronese, transportada al mármol? Si Miguel Ángel intuyó y

evitó estas disensiones entre la idea y los medios materiales que están a la disposición del hombre para expresarla, fue porque tuvo genio.

Solo el verdadero genio sabe disciplinar la fantasía y hacer subordinar los ímpetus del corazón a las exigencias de la forma, sin perder de vista por esto el efecto que quiere alcanzar. El efecto mismo en la obra de arte, sacará de esta concordancia entre los medios y la idea la máxima, y el *Moisés* y el *David* del Buonarroti llegarán a encadenar nuestros sentidos con una admiración y una conmoción tales, que no podrán nunca inspirarnos las multitudes de Querol tomadas de los vórtices de una *bufera infernal che mai non resta*.

Que el artista español consiguiera hacer para este país su monumento, habría sido seguramente una gran satisfacción para su amor propio y para sus connacionales pero el arte puro, creo que no habría ganado. El tiempo y la crítica tranquila y serena solamente juzgan de la obra de arte y modifican en su verdadero sentido las decisiones y los veredictos, más o menos rectos, inspirados en el momento, y las últimas manifestaciones del ingenio de Querol ocuparán el lugar que se merecen. Pero confieso que estoy convencido desde ahora que ningún Juri del mundo podrá desviar tanto su buen sentido para no ver en aquellas hordas de figuras con contorsiones decorativas y teatrales, con volutas imposibles en la realidad de la piedra, nada más que un artificio, ante el cual un Lessing, un Winckelmann, un Taine, desaprobando, se taparían los ojos.

No, no; aquellas colosales líricas escultóricas de Querol yo nunca las sentiré, contemplando en la soledad tranquila y majestuosa de las avenidas de Palermo el vigoroso y tan verdadero *Sembrador* de Meunier, o en la pequeña plaza, entre el revolcarse de las hojas caídas, en un divino día de otoño, el viejo y la niña, estremeciéndose a los primeros fríos en el maravilloso mármol de Blay.

Gonzalo Bilbao. **España**[4]

España sigue, en la época actual, las gloriosas tradiciones que sus grandes artistas le legaron, haciéndole ocupar lugar preferente entre las Naciones que más se distinguieron.

Sus artistas de hoy día, influidos por el medio, por su historia, por el enorme caudal de enseñanza que aquellos colosos, no ya del Arte patrio, sino del arte mundial en todas sus épocas y manifestaciones, le dieron, y que nos asombran por su número y calidad, cuyas obras quedan perennes sin perder en importancia, más bien aumentándola de día en día, y que pueblan los Museos y Pinacotecas del mundo entero, son prueba patente, de este aserto, de esta verdad incontestable, de este privilegio, que por muchas razones, la Providencia otorgó a la gran raza latina, y por las evoluciones de la Historia de la Humanidad en su desenvolvimiento, y las civilizaciones desde los más remotos tiempos, habían necesariamente de influir en que así fuera.

Tal fue este, que nadie puede quitar ni desmentir la importancia que influyó y tuvo en la historia del arte en general, y después de antiguas civilizaciones, el arte griego, el romano, el bizantino, después en nuestra Patria la influencia árabe, y en el mundo entero el llamado Renacimiento italiano.

Largo, prolijo, sería enumerar y propio de una historia del arte en general, o del español en particular, las evoluciones, sus causas, sus influencias, que hicieron a España, desde antiguos tiempos privilegiada

[4] Gonzalo Bilbao. "España". En: *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910*. Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, pp. 135-137.

entre las más, en sus manifestaciones artísticas, fue así, es, y seguirá, por muchas razones. Creemos como principal argumento que no en balde se tiene una brillante historia, no en balde se legaron a la posteridad entre innumerables grandes artistas, y en muy diversas épocas nombres, asombros del mundo, como son, entre otros muchos, Juan de Juanes, el divino Morales, Pedro de Campaña, Pedro Nuñez, Luis de Vargas, en los siglo XV y XVI, y los Pachecos, Alonso Cano, Zurbarán, Herrera el Viejo, Herrera el joven, Murillo, Valdés de Leal, el gran Velázquez, el Greco, Ribera, El españoleto, y tantos otros de todos conocidos en el arte de la pintura del siglo XVII. Los Martínez, Montañés, Zalcillo, el Torrijiano, Alonso Cano, Roldán y su hija la Roldana, etc. etc. en la escultura, y los Herrera, Arfes y demás en la arquitectura.

Modernamente los Mengs, el incomparable genio de Goya, Don Vicente López y tantos otros, como estrellas de primera magnitud lucen y lucirán con los destellos de su gran saber, de su incomparable maestría.

Si no olvidado, en sus múltiples manifestaciones e historia, en suspenso aquellas a causa de la evolución social que produjo y comenzó con la revolución francesa, y que en nuestra patria hondamente preocupada con sus trastornos políticos, poco podría dedicar a manifestaciones del arte, en este que pudiéramos llamar paréntesis en la vida artística, estrechada por esto y las influencias generales del romanticismo, que produjeron en todo el mundo, la época llamada de decadencia, aparece en nuestro suelo un resurgimiento de nuestra brillante historia artística, y a su frente la ilustre pléyade de los Madrazos, Haes y otros, después el gran Rosales, M. Fortuny, Mercade, etc., etc., mantienen las tradiciones de nuestro arte patrio, aportando a las puras enseñanzas del clasicismo inspirado en la gran metrópoli romana y en el estudio del arte clásico, las nuevas teorías modernas, nuevos derroteros, el estudio de la Naturaleza, de la vida real, en sus múltiples cuanto interesantes manifestaciones.

Reemplazó a aquel espíritu ascético y religioso tan acendrado que inspiró siempre las más grandes manifestaciones artísticas de otros tiempos a la casi totalidad de nuestros grandes maestros, al cultor que en el arte decorativo se daba a la mitología, el estudio de la vida real en sí, y casi pudiéramos creer que como avanzada del socialismo empiezan nuestros artistas modernos e inspiran sus obras en el llamado: asunto y cuadro de género, en la vida social, en el estudio y observación de la naturaleza y del modo de ser de la grande e interesante masa social que se llama pueblo.

En el momento actual, y en el concierto artístico de todas las naciones, en sus concursos y exposiciones, la Patria Española ocupa lugar muy preferente en la lucha honrosa e intelectual, noble y grande que muestra a todos, trabajo y energía, respeto, enseñanza e ideales, culto por nuestro arte tradicional, veneración por los grandes maestros que en otros tiempos y de todas naciones, más los que se distinguen por la característica de nuestro arte y de nuestra raza, son admiración de todos y orgullo de la Humanidad.

Díganlo si no hombres tan respetables, tan conocidos como lo son en estos días: Plasencia, Casado de Alisal, Domingo, Pradilla, Villegas, Jiménez Aranda, Zuloaga, Sorolla, Querol, Benlliure, Blay, Llimona, Moreno Carbonero, Anglada, Casas, Rusiñol, Morera, Muñoz Degrain y tantos otros.

Ramiro de Maeztu. **El arte de Zuloaga**[5]

Al rogarme Zuloaga que escribiera unas cuantas páginas para presentarle al público argentino, le pedí,

[5] Ramiro de Maeztu. "El arte de Zuloaga". En: *Ignacio Zuloaga*. París, Impr. La Semeuse, [1910], pp. 5-8.

como condición previa, que me permitiera traducir o copiar algo de lo mucho que sobre él han escrito los críticos de arte de Europa y Norte-América. Y esta es la causa de que aparezcan en este catálogo las diversas apreciaciones que siguen a estas líneas.

Las razones que me impulsaron a reproducir esos juicios son dos. En primer término, como ha observado M. Blanche, que no es solo un excelente crítico sino uno de los mejores pintores de la Francia moderna, es carácter distintivo de la obra de Zuloaga su complejidad. Una apreciación crítica que pretendiera hacer justicia al pintor vascongado tendría que fijarse en el colorido de sus obras, en su arabesco, en su composición, en su carácter decorativo, en su aspecto literario, en su técnica, en su emoción, en su energía, en su españolismo, en su romanticismo, en su clasicismo, en su parentesco con la pintura de los grandes maestros españoles, en sus relaciones con el arte contemporáneo, en las más sutiles y no menos importantes con la pintura primitiva y con el arte oriental y en la poderosa influencia que vienen ejerciendo de algunos años a esta parte no ya solo en la pintura española sino en la europea y no ya únicamente en la pintura sino en el movimiento artístico moderno. Sería muy difícil decir cuál de estos aspectos es el esencial en su pintura. Todos ellos parecen esenciales y acaso lo sean. Pero cada uno de ellos requeriría estudio aparte para fijarlo críticamente con alguna aproximación. Estos estudios no podrían hacerse sin poner en ellos varios meses de trabajo. El firmante no dispone sino de un par de días, tiempo apenas suficiente para concentrar su atención en uno solo de esos aspectos. Consiguientemente se ve reducido al dilema de señalar alguna de las cualidades de la obra de Zuloaga, prescindiendo acaso de las más importantes o de apelar al testimonio de otros críticos de arte. Ha preferido lo segundo.

La otra razón que me ha inducido a escudarme en la autoridad de plumas más reputadas que la mía depende de uno de los caracteres de la pintura de Zuloaga: su preferencia hacia los asuntos violentos y su manera violenta de tratarlos. Esta tendencia no le privará de la admiración de los artistas. Para todo artista el asunto es indiferente; lo único que para él existe es la expresión, la forma. "Sabrás que la materia, –decía León Hebreo, con palabras gloriosas– fundamento de todos los cuerpos inferiores, es de suyo fea y madre de toda fealdad en ellos, pero *formada* se torna hermosa por participación del mundo espiritual. Como rayos del sol, las formas descienden a ella del entendimiento divino y de la ánima del mundo o del mundo espiritual o del celestial". Para el público no artista, sin embargo, la materia de una obra, entendiendo por materia el asunto, es lo que le interesa. Pues antes de que se deje llevar por la impresión primera, tal vez desconcertante, que pueden producirle las obras de Zuloaga, quisiera que se fijase en las que ha suscitado entre los jueces más refinados y exigentes de Europa a fin de que tanto los críticos como los curiosos vuelvan sobre sí mismos y hagan un esfuerzo por analizar sus impresiones. Este análisis de las primeras impresiones es el cedazo que separa al artista superficial del artista sólido. Pues bien, yo espero que el prestigio de las apreciaciones recogidas persuadirán al lector inatento de que las obras de Zuloaga tienen derecho a ser analizadas con algún reposo antes de juzgarlas definitivamente.

Pero la tarea de escoger juicios referentes a la obra de Zuloaga era mucho más difícil de lo que podía imaginarse. La dificultad primera procedía de la enorme masa de material acumulado por las amorosas manos de la Señora de Zuloaga. Dudo mucho que a ningún otro artista se hayan consagrado tantos artículos en diarios y revistas. Desde luego puede afirmarse en redondo que ningún otro pintor moderno ha originado tal cantidad de escritos. He pasado dos días enteros sin conseguir no ya leerlos todos, pero ni siquiera pasar los ojos por buena parte

de ellos. Tal vez los más interesantes se han quedado en los álbums.

La segunda dificultad la creé yo mismo. Me propuse que la personalidad artística de Zuloaga quedase definida de modo completo y dentro de la menor cantidad posible de espacio. A este efecto he tenido que prescindir de todos aquellos escritos en que la emoción suscitada por la obra de Zuloaga se expresa emocionalmente, por adjetivos cálidos, y no por un impulso de definición, de sustantivación. En la inmensa mayoría de los casos los críticos se limitan a admirar o a condenar, a decir que una obra les parece buena o les parece mala; rara vez disponen del tiempo necesario para interpretar sus emociones y emplazar al artista que juzgan en la debida perspectiva. En el caso de una personalidad tan original y sorprendente como la de este artista la dificultad es mayor, pues no es empeño baladí el intentar clasificarle.

Dada, sin embargo, la enorme cantidad de literatura suscitada por los lienzos de Zuloaga, tal vez hubiera sido posible realizar mi idea de presentar un análisis coherente y relativamente completo de la vida y obras de este artista con solo juntar y titular los pasajes más característicos de los escritos que ha inspirado. Desgraciadamente solo he tenido tiempo de señalar los párrafos de más bulto referentes a su filiación artística, su influencia, sus imitadores, los caracteres de su pintura y los momentos culminantes de su vida: familia e infancia, vacilaciones juveniles, revelación del propio temperamento ante las obras del Greco, éxitos primeros en París, ver rechazado por el Jurado de la sección española de la Exposición de París de 1900 el cuadro que después mereció la codiciada distinción de ser adquirido por el Museo de Bruselas, su éxito en el Salón de París de 1903, el haber compartido con el octogenario Menzel y con el escultor Rodin el puesto de honor en la Exposición de Düsseldorf, sus aficiones de coleccionista de cuadros españoles, etc.

No obstante el auxilio de treinta y tantos colaboradores tengo que rendirme a la evidencia del fracaso. Se me figura que lo esencial de esta figura artística está aún por definir. Ni aun atacándolo desde tantos puntos de vista se logra arrancar su secreto a Zuloaga. Tal vez su encanto indefinible dependa de una contradicción radical entre su emocionalismo y su técnica, entre su temperamento indómito y su maestría pictórica, entre su romanticismo y su clasicismo, entre el artista y el pintor, como ha apuntado el Padre Gil. En algunas obras diríase que se trata de un romántico, de un soñador, de un descubridor de sensaciones. Fijaos, por ejemplo, en el paisaje que titula *Burgos*. Habrá críticos que exclamen al verlo: "¡Si Burgos no es así!" ¿No es así? ¿Estáis seguro de ello? Verdad que no es así; Burgos es hasta cierto punto una ciudad provinciana moderna. Y, con todo, los que hemos pasado en Burgos unas cuantas horas, ¿recordamos alguna cosa de la ciudad moderna? ¿No vemos a Burgos en nuestros sueños como una fortaleza y una catedral perdidas en el desierto bajo un cielo infinito? Y esta visión romántica de Burgos, ¿no es más verdad que la verdad?

En otros lienzos, en sus retratos principalmente, parece que lo característico en Zuloaga es el realismo intenso, un realismo de *parti pris* y de sacrificios, que solo ve en cada original los rasgos salientes y que efectúa todos los sacrificios necesarios para realzar esos rasgos.

Tal, por ejemplo, el titulado *Mi prima Cándida*, en el que parece no haber más que ojos. En otras obras, el realismo se complica con elementos emocionales. Fijaos en el desnudo que aparece en el cuadro *Verano*. Es un desnudo pujante, ticianesco; lo que a primera vista le caracteriza es simplemente la excepcional energía. Pero cuando cierra los ojos el espectador siente que la cabeza se le ha llenado de fuego. Es, indudablemente, el fuego que el artista ha añadido a la realidad. A presencia de este cuadro se me ocurre

que debe de haber dos modos fundamentales de interpretar el desnudo; la manera lunar, argentina y platónica o en tono menor; y el modo solar, áureo y carnal o en tono mayor, pero caigo en la cuenta de que esta clasificación no es original. Fue, si mal no recuerdo, el Greco, maestro en ambas, el primero en distinguir la pintura fría de la cálida.

Otro aspecto romántico de la pintura de Zuloaga es su inclinación a expresar lo monstruoso: brujas, enanos, gitanas pintarrajeadas, decrepitudes y desolaciones castellanas. La causa de esta inclinación ha de hallarse en la esencia misma del romanticismo. Pudiera decirse *grosso modo*, que el romanticismo en el arte es energía y el clasicismo, saber. Pero la energía, aun siendo tan grande como la de este vasco agresivo y atlético, tiene sus límites, ¡y los siente! El más allá de la energía está en el misterio y el hombre enérgico experimenta invencible tendencia a atribuir poderes misteriosos a los Quasimodos que le salen al paso. Los hombres débiles temen a los fuertes, pero también los fuertes a los débiles. No de otro modo ha de explicarse el terror curioso y admirativo que los Nibelungos inspiraban a los antiguos guerreros teutónicos.

Este aspecto romántico-energético de la pintura de Zuloaga es el que principalmente ha interesado a los críticos alemanes. En el pintor vascongado han visto preferentemente la encarnación del *daimonium* de que hablaba Goethe, la personificación del espíritu orgiástico y dionisiaco cantado por Nietzsche, la expresión de una fuerza elemental y renovadora que sirve para sacudir la mentalidad germánica del nirvana idealístico en que tiende frecuentemente a sumergirse. En cambio, acaso, lo que principalmente ha despertado la admiración de los franceses es el clasicismo con que Zuloaga expresa su romanticismo emocional.

Hoy es París la capital pictórica del mundo y al mismo tiempo la capital de Francia. La tradición francesa es clásica; sus cualidades permanentes son la claridad, la buena ordenación, la economía de los medios de expresión. Actualmente Francia padece la irrupción de diversos movimientos pictóricos: el impresionismo, el naturalismo, el luminismo, el puntillismo, el simbolismo, que no ha logrado asimilar aún para someterlos a la disciplina clásica. Hay críticos y pensadores que van más lejos y aseguran que la pintura europea padece todavía de la excesiva irrupción de materia y de conceptos que acarreó el Renacimiento. Es lo cierto que en estos años últimos se ha estudiado más profundamente que nunca el arte dórico y el greco-romano en general, se está penetrando en el arte de Egipto y de la India y se está desmenuzando las diversas escuelas artísticas de China y del Japón. Las revelaciones se suceden las unas a las otras con vertiginosa rapidez. Pero una cosa es cierta. El conocimiento cada vez más completo del arte oriental está habituando al público culto a la apreciación de su reserva, de la economía de sus medios y de su exquisita perfección cualitativa y lo aparta cada día más fuertemente del material excesivo y basto de las escuelas naturalistas. Pues el éxito de Zuloaga en París se debe probablemente a que sus obras satisfacen con audacia los anhelos de esta conciencia nueva, a que ha sabido desprenderse de la abrumadora representación de lo meramente curioso, para no expresar sino los elementos esenciales de las cosas, resucitando de esta suerte las mejores tradiciones del arte occidental.

Cada una de estas sugestiones, como las que van a continuación firmadas por otros nombres, requeriría detenido análisis para que apareciera justificadas por sí misma. Espero que la contemplación de los lienzos dirá lo que la prosa crítica no dice. Y a falta de más tiempo, termino bruscamente manifestando que la mayoría de los lienzos reproducidos en este catálogo representan la calidad normal de la pintura de este artista y bastan para explicar la rapidez y frecuencia insólitas con que pasan su obras de las Exposiciones a los Museos europeos más severos en

la selección de sus obras. Algunos de estos lienzos se salen de ese nivel normal. Si me lo permitierais yo señalaría, entre otros, los titulados *Castilla la Vieja* y *Las Brujas de San Millán*. No me parece aventurado indicar que rebasan las cimas del talento para tocar en los planos del genio.

Ramiro de Maeztu
Londres, marzo, 1910.

Juan Más y Pi. **Santiago Rusiñol en Buenos Aires**[6]

La llegada de Santiago Rusiñol es un acontecimiento de verdad para todos los que aman el arte. Y ello consiste en que Rusiñol, pudiendo aspirar a mucho dentro del organismo social, ha limitado sus aspiraciones a ser un artista, y lo ha sido, por encima de todo, a pesar de todos, venciendo las enormes dificultades de un medio hostil e indiferente.

Decimos que Rusiñol es un artista, y lo comprueba su actividad asombrosa, su incesante afán de trabajo, –empeño bien catalán por cierto– a que no se ve obligado ni por las necesidades materiales ni por la ambición de gloria, pues aquellas las ha tenido siempre cubiertas y ésta, desde mucho, la ve harto satisfecha. Todo su afán, todo su ardor en el trabajo, proviene en él de esa inquietud del artista, nunca satisfecho, del artista que aspira siempre a ir más lejos, a conquistar nuevos triunfos. Y si ayer, en pleno comienzo, no era la necesidad material lo que le obligaba a una superproducción que en otros hubiera sido fatalísima, tampoco hoy la necesidad de la gloria es lo que le empuja: en todos los casos es la impetuosidad del artista, esa misma causa que hoy le hace abandonar el escenario de sus triunfos más puros, para venir a Buenos Aires, donde le espera el trabajo de dirigir artísticamente la compañía dramática de Borrás.

La presencia de Rusiñol tiene para nosotros un alto significado. Antes de que emprenda viaje la embajada oficial, Rusiñol, delegado de su propia voluntad, llevado por su buen deseo, movido por la curiosidad, ya está aquí. Cuando los enviados oficiales lleguen, ya ese representante del pueblo habrá sido obsequiado, agasajado, ya se habrá hecho la fusión de su alma de artista en el corazón sensible, y entusiasta de la masa argentina.

Rusiñol encarna uno de los aspectos más nobles del pueblo español: la fe, el entusiasmo, la voluntad por el trabajo.

Ya sea en la dura labor material de todos los momentos, ya en el afanoso empeño creador de la obra artística, es necesario disponer de una gran virtud para no desmayar, para imponerse por encima de todo.

Rusiñol es una elocuente demostración. Cuando su nombre apareció en los corrillos y cenáculos donde la fama se teje en la industriosa Barcelona, hubo una mueca de asombro en muchos y de desdén en otros. Era necesaria mucha fuerza de voluntad al joven artista para adelantar, para imponerse al cabo. La lucha era ruda, porque Barcelona, como todos los pueblos eminentemente comerciales, consideraba como un error, casi como un delito, la actitud de quien desertaba la vida del comercio, para dedicarse a otra más alta.

Pero, Rusiñol, que de su ambiente traía la fortaleza indomable que resiste y vence todos los peligros, supo resistir las crueldades enemigas y triunfar. Aquel pintorcillo que un día lió sus bártulos y huyó a París, la soñada París de todos los anhelos artísticos, debía ser forzosamente, algo diferente del hombre de hoy. Mas,

[6] Juan Más y Pi . "Santiago Rusiñol en Buenos Aires". *Ideas y Figuras*. Buenos Aires, a. 2, n. 31, 16 de abril de 1910.

a pesar de esto, sus cualidades más altas y más bellas estaban en él; sus condiciones de hombre entusiasta y convencido le sostenían ayer como le fortalecen hoy. Era ya el triunfador, que no duda de su victoria.

Le vio París en compañía del grupo ruidoso. La gran capital fue escenario de sus primeras luchas, y cuando volvió a Barcelona su nombre era ya aceptado, pues traía la aureola de los que han sabido romper el círculo, vicioso por estrecho, que les dominaba. Había traído de París el amor a Theotocópulis, el pintor de Toledo, llamado el Greco, amor incutido por Zuloaga: y sus excursiones por el Tajo tenían después un objetivo: descubrir viejos cuadros, en los que sobre el fondo bituminoso resaltarán los secos semblantes angulosos de aquellos hidalgos tristes pintados por el discípulo de Ticiano. Y el amor del Greco dio a Rusiñol gusto por las cosas de otra edad, aquellos en que floreció la industria española, cuando los gremios, fuertes y dignos, tenían la producción sobria y lenta, como de cosa de arte, y sus hierros, sus telas, sus paños, sus cristales, eran bellos, manifestación de un pueblo cuyo espíritu ha sido siempre artístico.

Fue entonces cuando Rusiñol formó su célebre *Cau ferrat* en le pueblo de Sitges, a pocos kilómetros de Barcelona, en uno de los parajes más bellos de aquella costa. Sus colecciones de hierros forjados, sus cuadros, sus esculturas, todo lo que pudo reunir en sus viajes por España y por el extranjero, allí están, en Sitges, población que debe muchísimo a Rusiñol y al grupo fiel de artistas que le sigue.

En Sitges se han celebrado famosas fiestas de arte, que por romper con la monotonía de lo tradicional y de lo corriente, por ser la proclamación de fórmulas nuevas, merecieron en su tiempo el calificativo de modernistas. El nombre corrió, fue aceptado, hizo fortuna, y el modernismo catalán, que tanta influencia había de tener después sobre el arte de España, se impuso definitivamente.

Las fiestas de Sitges, primero de carácter privado, fueron extendiéndose, ampliando su radio de acción. De allí salieron certámenes y en uno de ellos, el tercero, celebrado el 4 de noviembre de 1894, decía Rusiñol iniciando el acto: "Es la tercera vez que, huyendo del ruido de las ciudades, venimos a soñar al pie de esta playa hermosa, a sentirnos brezar al compás de las olas, a aspirar alientos de poesía, enfermos como estamos del mal de prosa que reina hoy en nuestra tierra."

Era ese el mismo sentimiento que años más tarde, pasando a través de su obra pictórica, había de irrumpir en sus cuentos, primero, en el teatro y en la novela más tarde, hasta hacer de Rusiñol el tipo del verdadero artista, la encarnación de una de esas fuerzas que congregan y sintetizan lo bello de la naturaleza para goce y satisfacción de los hombres.

Hijo de esa fuerte y brava Cataluña toda voluntad y energía, Rusiñol ha sido por más de un concepto el representante de su tierra, único que podía concebirse en aquel ambiente de trabajo intenso. Toda España encierra elementos de arte; pero, no en toda España hay voluntad para desarrollarlos, para imponerlos en el triunfo definitivo de las respectivas tendencias. Cataluña, en cambio, por medio de sus artistas, ha realizado lo que en muchas otras regiones no se podía, y ha sido por medio de sus hijos, aventureros y audaces, que ha asimilado lo más bello de cada temperamento artístico.

De cada una de sus excursiones traía Rusiñol una impresión, una sensación nueva, beneficiando la creación de obras propias que el ambiente mercantil no favorecía. La labor de Rusiñol y de sus amigos fue la del impulsor con su voluntad catalana el arte de otras regiones españolas, a las que se presentaban como un vivo ejemplo.

En Sitges, la pequeña población del Mediterráneo, se hicieron magníficas fiestas de arte europeo, descubriéndose a España nombres desconocidos. Allí se representó por primera vez *La intrusa*, de Maeterlinck,

allí se habló de Visen y de Nietzche; allí se hicieron oír las primeras sinfonías de Grieg y los primeros fragmentos de Wagner... Era la voluntad catalana de las tierras ultracivilizadas.

Y este fue el comienzo del modernismo en España, pues de allí se extendió, débil primero, poco a poco fuerte, seguro, digno.

Rusiñol no era aún más que el pintor; pero un pintor, fuera de la medida, lejos de toda comparación. Triunfaba por aquel tiempo la mala pintura histórica, de escenografía, chillona, en grandes telas que asustaban por el tamaño. Se olvidaba el buen camino de los maestros verdaderamente nuestros los Velázquez, los Goya.

Fortuny se imponía con sus minucias. Íbase detrás de los francesismos.

Rusiñol, que de su estadía en París había traído la convicción que le diera su camaradería con Zuloaga, su admiración por el Greco, su amor a Goya, comprendió la necesidad de la lucha y sus cuadros tenían todos una sequedad que desentonaba con el "españolismo" de sus contemporáneos, los de "la paleta llena de sol", mentirosa y falsa.

Su cuadro *La morfina* es de aquella época y es uno de los pocos en que aparecen figuras, pues casi todos los de Rusiñol se limitan al ambiente, como dando a entender que a las necesidades de la pintura poética, bastan las cosas para dar la sensación buscada.

La morfina es un cuadro que debía producir un escándalo entre el montón de obras de su tiempo. Señalaba un rumbo trazaba un camino. Y por él siguió Rusiñol sin vacilaciones.

Se acentuó en él la poesía, ese vago sentimiento elegíaco que se apodera de los hombres que han caminado mucho cuando se detienen a pensar en la razón de las cosas. Y el pintor es un analista, un hombre que descompone los elementos de un rostro o de un paisaje cuando los reproduce sobre la tela. Si a ese pintor le damos un poco de sentimiento poético, su pintura será elegíaca, triste, como llena de amargura por la futilidad de todo lo creado.

Rusiñol es elegíaco porque es poeta. Su serie de *Calvarios* es un himno al descanso, al reposo perennal de las cosas que fueron. Y esto que podría juzgarse inspirado por el ambiente, por el asunto, se reproduce en los famosos *Jardines*, donde ha quedado el pintor en una fusión de elementos tan grande que ha hecho decir a Diez-Canedo que su inspiración está en las fronteras de las tres artes.

Los *Jardines* de Rusiñol constituyen una serie de obras definitivas, acabadas, que habiendo comenzado entre el necio vociferar de cuantos presenciaban la aparición de una nueva manera de ser en la pintura, termina con la obtención de la gran medalla en la última exposición de Madrid.

¿No es esto sugerente? Es que la sinceridad no puede menos que imponerse, y cuando se vio que la obra de Rusiñol no era el tonto afán juvenil del *pater*, sino la honda y grave sinceridad del hombre convencido, la simpatía general estuvo con él.

Son sus jardines, tristes, de una tristeza mansa y consoladora. Como bien se ha hecho notar, hay en ellos algo de lo que puso Velázquez en sus pocos paisajes, principalmente en los dos de la Villa Medicis que se hallan en el Museo del Prado; es la misma serenidad, la misma quietud, la misma sencillez de expresión de un alma poética que se compenetra de la naturaleza; pero existe una diferencia; algo en Velázquez tendía a las fulguraciones brillantes y cálidas de la paleta y por eso sus paisajes se nos representan matinales; en cambio, Rusiñol, huyendo de la excesiva brillantez de los falsos "españolizantes" ha buscado la nota grave, los tonos suaves, grises, la opacidad de las horas crepusculares. En el fondo es la perduración de las enseñanzas primeras que favorecieron sus entusiasmos por el Greco.

No hay figuras en los paisajes de Rusiñol, ni los necesitan. Pero, si algunas pudieran ponérseles, no

serían seguramente las figuras frívolas de nuestro tiempo, sino aquellas cuyos ojos brillaban en el fulgor de las grandes voluntades y cuyos rostros secos y enjutos denotaban la gran fortaleza de los triunfos del espíritu y que tienen su representación en los hidalgos del *Entierro del conde de Orgáz*.

Sentimiento de poesía, eso es lo que inspira la labor pictórica de Rusiñol y esto es lo que en él había de modificar sensiblemente la forma de su producción, hasta hacerle ir a la literatura como la más adecuada para exteriorizar ideas y sentimientos.

En la literatura, empero, se ofrecía una dificultad: la del doble camino de la acción pintura, o la reproducción del ambiente. Rusiñol escogió un camino intermedio y del ensueño: o la evocación lírica de las ideas propias como lo había hecho en la aceptando con valentía su tarea ha podido producir desde las *Oraciones*, que se dan en este número de *Ideas y Figuras*, hasta *Las aleluyas del señor Esteban*, toda una larga serie de obras que equivalen a una magnífica demostración de voluntad y de talento, pues en formas diversas reproducen las misma pasión dominante de arte.

Lírico, simplemente lírico cuando se ha tratado de interpretar los aspectos de la naturaleza tal como los ve su espíritu, tal como los sueña su ilusión, se hace irónico, satírico, cuando abre los ojos a la realidad y traslada fielmente las maneras de ser de un mundo lleno de ridiculeces.

En las *Oraciones* Rusiñol es un espíritu poético, un contemplativo de la naturaleza, un artista que en el pleno deliquio místico de sus anhelos, olvida cuanto le rodea y se eleva a las alturas en el éxtasis de su propia creación. Es la religión de la belleza la que proclama Rusiñol en ese libro, escrito en el punto en que nuestras creencias se desploman dejándonos el alma solitaria y triste. El progreso ha secado el corazón del hombre enseñándole a olvidar, y Rusiñol en nombre de todos los artistas, cree que "si no vienen otras ideas modernas que procuren bienestar del espíritu, como hasta ahora se han cuidado de los egoísmos del cuerpo, más valía no llenarnos de una cultura que mata las ilusiones sin hacer nacer esperanzas". Y reza entonces la oración de lo bello, en el gran libro donde "todo está escrito con letras de bosques de estrellas, y de cascadas, de llanuras y de montañas".

Oraciones fue una revelación, porque hasta ese momento solo se había creído que Rusiñol era un diletante de la literatura. Mas, bastó esa obra, magnífica concepción de un espíritu de artista, para que los juicios se modificaran. Era un creador ese que cantaba al Mar, al Sol, a las Flores, al Amor, a los Primitivos, a las Ruinas, a los Jardines abandonados, a los Rumores de la Noche, a todo lo grande y bello de la naturaleza, que es encanto de lo creado, goce del hombre, dominio del artista.

Pero, ese es el aspecto íntimo, el que asume Rusiñol cuando se entrega de brazos abiertos a los que saben comprenderle, a la juventud de España y de América que le tiene entre los suyos, entre los más audaces renovadores de las tretas contemporáneas.

Y así aparece también en el *Jardín abandonado*, ese, magnífico poema ilustró maravillosamente la música de Juan Gay. Así es en muchos fragmentos de toda su obra literaria y teatral; pero, ya no completamente, porque Rusiñol, como la mayor parte de los artistas, después de darse por entero, encogió las alas y se guareció bajo una espesa e impenetrable coraza de ironía en la crueldad del ambiente adverso que recibió sus primeras tan francas y nobles impresiones de arte.

Por eso en este prólogo de su libro *Hojas de la vida*, ya con un poco de amargura en el alma, menos risueñamente, como retrayéndose al zarpazo enemigo, escribía:

"Si hojeando estas *Hojas de la vida* encuentras que hay más numerosas de invierno que de primavera; si encuentras a cada paso, dolencias del cuerpo y

melancolía del alma; si hallas más casos de tisis que impulsos de alegría, antes de culpar y de tachar de pesimista al que firma estas hojas, repasa por un momento el libro de tus recuerdos, mira dentro de ti mismo, y verás cuán pocas nieblas de rosa y cuántas nubes negras pasan por el fondo de tu camino; verás cuán vastas son las llanuras grises y cuán pequeñas las doradas; verás qué de prisa se escriben las memorias de alegrías y cuánta tinta es necesaria para escribir las tristezas..."

Ya ahí el artista ve su amargura; pero aún se esfuerza en darle carácter poético, aún pretende continuar siendo el mismo.

Más tarde se hace irónico; sacude la última polvareda de poesía recogida en el camino solitario de "los peregrinos de la tierra" y se hace irónico, de una ironía mordaz, atrevida.

"Es la fusión de la crudeza británica, con la alada gracia del *esprit* francés y hasta con cierta pesadez germánica." Esto ha dicho Andrés González Blanco. ¿Por qué buscar siempre comparaciones en lo extranjero? No. Rusiñol es un ironista implacable; pero, bien nuestro, bien de la raza. Y en esto anduvo acertado Navarro Ledesma, cuando al hablar de *El pueblo gris* decía que este era, al parecer, sin precedentes en nuestra literatura contemporánea. "Pero, –agregaba– por su valentía y claridad aparece, a quien más atento lo mira enlazado con la mejor de la vieja cepa castellana." Y terminaba: "Este libro, escrito en catalán y compuesto en un rincón de Cataluña, es el más castizamente español de todos los libros últimamente publicados."

La ironía de Rusiñol es propia de la raza. Por muchas de sus páginas pasa el espíritu burlón de Quevedo, de Mateo Alemán, de Hurtado de Mendoza. Hasta cuando traduce, cuando vierte al catalán el héroe de Tarascón, Tartarin se españoliza, se aproxima a nuestros grandes tipos humorísticos, pues adhiere un cierto aire de gravedad que le hace perder su aspecto de personaje de *vaudeville* como lo creó Daudet.

La última obra en este sentido es la vida de aquel pobre tendero, hijo de tenderos, alma seca de comerciante, espíritu yermo de burgués, en quien el autor ha querido representar la parte cartaginesa de su Cataluña: El señor Esteban es un símbolo y así lo han entendido el mismo pueblo catalán, que se sintió herido de verdad por esa obra de ruda sátira en que Rusiñol puso muchos recuerdos y no pocas tristezas.

Era la evolución justa, natural, del artista que habiendo salido del campo de la belleza pura, al ver herido su ideal por la miseria de la incomprensión, se revolvía furiosamente, con la impetuosidad de los convencidos, como un prisionero que al verse encarcelado horada el muro no tanto con la esperanza de libertarse como con el deseo de hundir el edificio en que se mantienen esclavizados sus esfuerzos e inútiles sus ideales.

Todo eso lo ha puesto Rusiñol en su teatro. Desde *La alegría que pasa* hasta *El redentor*, el impulso es el mismo, el anhelo es idéntico. Cambian los ambientes, se modifican los tipos, son otras las situaciones; pero la lucha de Rusiñol, el artista convencido de la excelsa grandeza del arte, es siempre la misma; la poesía contra la prosa, la belleza contra la fealdad, lo bueno contra lo malo.

Aquel pueblo indiferente, vulgar y aburrido, en cuya plaza mayor, polvorienta, con sus cuatro árboles que miden el andar del tiempo con la caída de sus hojas y que sirve de escenario a *La alegría que pasa*, es el mismo escenario de muchos de sus cuentos y dramas. Los personajes, con diversos nombres, se repiten a través de toda su vasta obra, porque los sentimientos son los mismos, y los que aquí encarnecen del payaso ruidoso que lleva consigo la alegría, –ilusión del vivir– son en otra obra los que hieren moralmente al *Místico*, al buen padre Ramón, en quien se reproduce la alta figura del sumo poeta de *La Atlántida*. Y esto es porque Rusiñol, si bien crea las situaciones no inventa los tipos; no hace más que reproducirlos de la

vida, tal como son, sin modificación de ninguna especie, y en la vida, desgraciadamente, los sentimientos son muy escasos, y los tipos se reproducen, infinitamente, a través de no pocos ambientes.

Sobre su obra teatral se ha dicho mucho. "Empezó por sendas de tristeza –dijo un crítico– llegó a los valles de la melancolía; fue trepando hacia un elegante y sobrio ironismo, y, ya en lo alto de la cumbre, ríe, ríe con una risa socarrona que recuerda libros picarescos, una risa que no retrocede ante nada, y que, a ratos, parece de un desprecio absoluto, y a momentos, de una suave e intenso amor a cuanto existe."

Es obra de combate. *El héroe*, es la lucha cruel, terrible del falso patriotismo, del militarismo interesado que, como decía el clásico: "cobdician las guerras cada día –por leuar muy grandes sueldos el leuar la quantía– el fuelgar quando veen la tierra e roberia". *La fea*, es un atrevimiento del amor. *El patio azul*, un golpe a la malvadez del dinero, poderoso y temible dominador. *Cigarras y hormigas*, un ataque al burgués que del artista aprovecha en sus momentos de desesperación y se burla de él cuando está ahíto. Y todas las demás, *La noche del amor, La libertad, La madre, La buena gente, El mayorazgo*, hasta su última, *El redentor*, todas las obras teatrales de Rusiñol son combates librados por la verdad ante el altar de la belleza, cumpliendo el voto juvenil que tantos espíritus han pronunciado en medio de la agitación cartaginesa de un pueblo agobiado por las materialidades del vivir.

Rusiñol ha hecho obra de verdad, bella, grande, magnífica, florecida como una rosa alegre y perfumada, venida quien sabe de dónde, en el borde mismo de la polvorienta ruta donde las paralelas de hierro dejan cruzar el monstruo del progreso que domina a su pueblo. La obra de Rusiñol, aunque es cruel, aunque está llena de amargura, es una obra sana, de juventud y de fuerza, una obra llena de ímpetus vitales, glorificadora de la energía.

Santiago Rusiñol. ***Un viaje al Plata***[7]

XIII

Buenos Aires – La llegada

La entrada en Buenos Aires, del modo como entramos nosotros, nos pareció espectáculo de magia.

Entrar en una ciudad de noche, y más si la ciudad es inmensa, es cosa que desorienta.

Se ven masas que no se sabe qué son; se ven columnatas que no se sabe qué sostienen; se ven agujas y siluetas que no se sabe hasta qué altura suben; y se pasa por aquí, se entra por allá sin aliento ni orientación, metiéndose en un laberinto y con temor de no poder salir de él; pero si esta indecisión va acompañada por las circunstancias de nuestra entrada en Buenos Aires es aún más fantasmagórica.

Figuraos días y más días de la oscuridad del mar, del azul, de la inmensa monotonía, y figuraos que entráis en el puerto de noche negra. Figuraos que llueve a torrentes, y que de pronto tomáis un coche, y a los doscientos pasos os encontráis en una inmensa rambla llena de luz deslumbradora, con focos, con reflectores, con escaparates relucientes, con vitrinas, como hornos de vidrio, con faroles como de procesiones, con el súbito resplandor de una inmensa hoguera eléctrica; figuraos que en esa rambla, con motivo del gran chaparrón, no hay nadie; que los escaparates parecen altares llenos de las cosas más extrañas; que hay hileras de maniquíes detrás de los vidrios, como fantasmas acartonados, que os miran con sus ojos de vidrio; que hay trajes de señora dentro de acuarios misteriosos, y letras de fuego en lo alto de las cornisas, y que escaparates, luces, faroles están reflejados en los charcos.

[7] Santiago Rusiñol. *Un viaje al Plata*. Traducido del catalán por G. Martínez Sierra. Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911, pp. 61-64 y 193-197.

Figuraos que al dejar de llover, como hormigas, que no se sabe dónde estaban, empiezan a salir gentes y gentes, que pasan de prisa de un lado a otro, y coches que corren desesperados, y automóviles con ojos de dragón, y niños gritando, y bocinas y aullidos y rodar de vehículos; figuraos eso, y que viene uno del mar, y decidme, señores, si no hay para perder el aliento.

La impresión que tenga el topo al ver el sol, debe parecerse a esta entrada. Se restriega uno los ojos, medio cerrados por tantas noches de ver estrellas con su claridad mortecina; hay que aprender a andar, después de tantos días de balanceo; hay que aprender a volver a mirar y a ver cosas casi olvidadas; necesita uno preparar la vista; se comprende que se llega a un mundo nuevo. La distancia y el deslumbramiento nos hacen comprender que hay que olvidar muchas cosas de las que se sabían, si no queremos que nos sirvan de estorbo, que volvemos una hoja en la vida.

Recibida ya esta impresión, y al abrir los ojos a la realidad, la sensación no decae, sino que aumenta. Figuraos también que aquellas casas, cuando las vais viendo de abajo arriba, son mucho más altas de lo que os figurabais, que encima de las azoteas hay más cúpulas, y encima de las cúpulas alminares; y que lo que os parecían estrellas, son luces encendidas en lo alto de las agujas; que las masas de sombra lejana se van convirtiendo en más edificios. Aquí unas rejas de hierro cierran las casas del oro –los Bancos, las cajas, los grandes capitales– y parece que el peso de aquella fuerza ha de aplastar hasta las mismas piedras; allí veis una casa cuadrada, colosal, rojiza, abierta a toda luz, y la sentís como jadear, rugir, temblorosa como horno encendido por el pensamiento, y comprendéis que es un periódico, y veis sus venas abiertas derramando como ríos de ideas. Más lejos veis columnatas, y es un teatro, y más allá otro, y otros más allá, con gente que entra y sale como en el templo; y que cada paso que vais dando por la vía central es para ver más edificios, y más brillo de luces y hogueras.

A cada cien metros, cronométricamente, encontráis calles a derecha e izquierda; a los otros cien metros, transversales, os encontráis otras, paralelas; mirad a lo lejos, a un lado y a otro, y veréis puntitos de luz que, como puntos suspensivos encendidos, se alejan hasta que no se les ve; id de cien en cien metros y siempre más, siempre semejantes, llevando la angustia de la sensación de no encontrar jamás el fin; subid a un tranvía para ir más lejos, y el más lejos siempre está más lejos, y borrachos de luz y de ciudad, llegáis al hotel, y ya en el cuarto, pedís al espíritu que os deje descansar un rato.

El espíritu os dice que esto es hermoso, es grande, es joven, que está lleno de vida, pero antes de poderos dormir se os hace una evolución en el cerebro. Las líneas curvas que en él lleváis impresas se van alargando, haciéndose rectas y paralelas; las subidas y bajadas que lleváis en la retina se van aplanando suavemente; el color de las cosas viejas se va aclarando y tornándose nuevo. Como hemos dicho al empezar, los ojos se van acostumbrando a cosas que desconocían.

[...]

XXXV
La pampa

Mientras hacemos estos comentarios mentales, el tren ha ido andando, cumpliendo su obligación, y dejando atrás los suburbios de hojadelata, se encuentran torres, se encuentran eucaliptos, alguna casa, algún bosquecillo, y se entra en la llanura.

No hay que pensar por dónde se anda: siempre en línea recta y siempre a campo traviesa. En el camino que ha emprendido el tren hacia el fondo, no hay sino poner traviesas y rails porque así, y vamos andando, siempre más allá.

Al cabo de una hora de camino, los estorbos que pudiese haber de árboles, de casas, de lo que sea, parece que se hayan retirado; parece que lo hayan

nivelado todo para no estorbar al tren que pasa; la tierra se va poniendo tan lisa, que ya no es tierra; es una tabla que llega no se sabe dónde, y ese no saber dónde esa llanura, siempre más allá, es la pampa.

Esta pampa, al cabo de unas cuantas horas de verla pasar a los dos lados, sucede con ella lo mismo que con el mar; dice uno: es grande, es azul, es grandioso; sigue andando unas cuantas horas, y vuelve a decir: es grandioso, es amplio y es azul; pero al cabo de mucho tiempo de azul, de grandiosidad y de anchura, si no se marea uno, que ya es bastante, desearía ver algo más que grandeza y monotonía; quisiera saber qué hay detrás de aquella raya sin fondo, y como la vista no alcanza, y aunque alcanzase, el mundo, allá abajo, ya ha dado la vuelta, lo deja correr, y, para distraerse, mira los detalles del primer término.

En los primeros términos no se ven más que campos y más campos del mismo verde, del mismo tono y del mismo color, horas y más horas de verde terroso, de hierba medio seca y pisoteada, y sobre esta tierra, como puntitos blancos, caballos, bueyes, vacas y ovejas, desparramados como judías secas que hubiesen tirado a puñados, todos paciendo con la cabeza en tierra; de legua en legua, las estacas con el alambre hasta lo infinito; entre el alambre algún camino derecho, de una derechura que no se ve en ninguna otra parte, de una derechura de raya en una pizarra tan larga y tan sin límites, que no da idea de camino; parece que el mismo planeta se haya marcado un meridiano, y que siguiendo aquella raya, daría uno la vuelta al mundo.

Después del camino, y no encontrando distracción ninguna en el primer término, los ojos se vuelven hacia el fondo. Y allí más llanura y siempre más, con aquella línea donde acaba la tierra, y donde acaba la tierra, el cielo, que parece más amplio, y que hay más, y que se ve más, y encima de la cortina extendida, el vacío más inmenso y más amplio que pueden soñar los hombres.

Este pedazo de mundo viene a ser la pampa. Un paisaje que no es paisaje, un desierto de verdor, un desierto de campos, un bocado de geografía; lo que habrá de ser nuestro planeta cuando, a fuerza de lluvias y aguaceros, se hayan borrado todas las montañas, y no sea sino que una esfera rodando por el éter del espacio. Es tanta la soledad que, a veces, a lo lejos, veis un árbol, y no sabéis si ha nacido allí o ha caído del cielo como un bólido. Veis un rancho, y no sabéis si aquello es un nido o si son casas que van de camino. A veces, en lo alto de una estaca, veis una lechuza impasible, y os hace pensar más en la soledad. Una bandada de pájaros, que pasan como una nube, y no se sabe dónde van, ni lo que buscan; un humo, a lo lejos, que no se sabe de dónde sale, y esas señales de que allí hay vida, os obligan a daros cuenta de que aquel desierto, aunque en él no se vean hombres, está habitado, y hasta labrado, y os da frío pensar: si me perdiese aquí, sería un náufrago.

Este pensamiento, creemos nosotros, que es lo que da poesía a la inmensidad de la pampa. Si esta llanura estuviese desierta, sería la nada, sería la muerte; pero esta pampa palpita, y a esta palpitación debe su grandiosidad de alta poesía dramática. Sobre esta llanura tan grande y tan lisa pasan tempestades de viento que, como no encuentran nada que las detenga, ruedan por ella y la hacen más llana; pasa la sequía, y los caballos y los bueyes van cayendo, y lo que antes fue vida, se convierte en un inmenso mar, y aquellas aves agrupadas, que no se sabe a dónde iban, se arrojan sobre los huesos como niebla negra; y llega un día en que el cielo se oscurece, y aquella oscuridad es la langosta, que vuela a ras del suelo, y camina a montones, y que convierte los terrones en una a modo de piel temblorosa, y cuando ha pasado, no deja nada, ni señales de pradera, ni sospechas de vida, y en medio del viento, del hambre, del desierto vive el hombre, el centauro moderno, y este centauro,

que es el hombre, es quien da poesía a una llanura sin consuelo, sin visión y sin alegría.

No; la pampa sin el hombre, no causaría emoción ninguna. Sería uno de los pedazos de mundo más desolados, más tristes, de más grande monotonía. Una parte inmensa de tierra que no tiene montañas, que no tiene árboles, que no tiene siluetas, sobre la cual pasan nubes, sin valles para tenderse, ni montecillos de besar, ni picos para desgarrarse, sin alma, no tendría consuelo. Estas leguas y más leguas que el tren va atravesando en línea recta sin un tropiezo, sin una revuelta, sin un rincón inesperado, sin un oasis para el espíritu, serían del todo indiferentes si uno no supiera que aunque no los vea, bajo aquellos montones de adobe, con cuatro juncos por techo, ha anidado una raza de hombres a quienes el sufrimiento y su fuerza han hecho bordar una leyenda, y esta leyenda es la pampa.

Pasamos horas en esta pampa; pasamos tantas, que llega un momento en que se tiene el temor de que el tren descarrile y se encuentre en medio del camino como un barco en medio del mar. Pero él no se detiene, y cuanto más anda, más va uno sintiendo una angustia extraña: la angustia por llegar donde quiera que sea, como un nadador que está pasando un río y quiere llegar a la otra orilla.

Capítulo III

El arte español en las colecciones argentinas

El arte español tuvo una presencia destacada en las primeras colecciones formadas a mediados del siglo XIX, como en la de Manuel J. Guerrico integrada, en su mayoría, por obras de artistas modernos, y en la de Andrés Lamas con pintura atribuida a antiguos maestros. De alguna manera, ambas expresan las dos vertientes en las que se desarrolló el coleccionismo de arte español: el orientado a la adquisición de los pintores y de los estilos de moda, y el que prefirió la búsqueda de maestros como Goya o El Greco.

Un coleccionista singular por su predilección por la pintura española fue Parmenio T. Piñero, y la donación de su galería de pintura al Museo Nacional de Bellas Artes ejemplifica el peso de aquellas decisiones particulares en la conformación de nuestro patrimonio público. La tarea de José Artal, por otra parte, fue clave en la difusión del gusto por la pintura española, en especial por su variante lumínica.

Hasta la década de 1930 el patrimonio de arte español del Museo Nacional de Bellas Arte fue acrecentándose por los legados de particulares y también por las adquisiciones llevadas a cabo por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en particular durante los festejos del Centenario –con la gran figura de Ignacio Zuloaga y la más polémica de Hermen Anglada Camarasa. Los coleccionistas de la década del veinte se inclinaron a la pintura regionalista, de gran presencia en las nuevas residencias urbanas de estilo neocolonial.

La presencia de obras de Picasso en Buenos Aires era un buen elemento para pulsar la modernidad del gusto de los coleccionistas locales y para pensar en los artistas y movimientos que comienzan a incorporase en la posguerra en las colecciones argentinas.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). *Josefina de Alvear de Errázuriz*, 1905. Óleo sobre tela
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo. Donación Matías Errázuriz Ortúzar, 1937.

Anónimo. **Breve reseña histórica de las diversas escuelas de pintura y noticias sobre la vida de los autores de los cuadros auténticos que pertenecieron a la renombrada colección del Dr. D. Andrés Lamas cuyo catálogo se acompaña**[1]

Prefacio

Publicaciones notabilísimas bajo todos los aspectos, han divulgado el conocimiento de los preciosos trabajos de los grandes pintores del viejo mundo; pero, debido a su lujo y extensión, estas obras solo se encuentran en un pequeño número de bibliotecas.

No pretendemos, por cierto, hacer aquí la crítica de esos importantes estudios, pero, aprovechando la feliz circunstancia que nos ha permitido poder admirar en Europa las obras de los grandes maestros, creemos conveniente trasmitir los conocimientos que hemos adquirido y las observaciones que nos han inspirado.

Nuestro trabajo, pues lo es en efecto, tiene esto en su favor, a saber: que solo se refiere a cuadros que están al alcance de los que lean este bosquejo, y, en esto, es preferible a los que solo nos indican los que se encuentran en Roma, París, Berlín, etc.

No trataremos puntos en general, pero solo en particular de los autores de las obras a que nos referimos.

Nuestro objeto es popularizar el arte en estos países nuevos, donde todo parece absorberse el doctorado.

En efecto: ¿cuántos malos estudiantes de medicina y de derecho serían excelentes pintores o escultores, si existiesen escuelas y museos de pintura, escultura, etc.?, y mientras que tengamos a nuestro alcance obras de los grandes artistas que son la gloria del antiguo continente, nos parece que el primer paso se halla de suyo indicado.

Dejamos a otros más influyentes que nosotros, el prestigiar y hacer propaganda a favor del planteamiento de tan útiles instituciones, felicitándonos, de antemano, si este pequeño trabajo lograse inspirar iniciativas prácticas en semejante sentido.

Introducción

Hay hombres cuyo pasaje sobre la tierra deja tan profunda huella, que parece imposible que el tiempo pueda llegar a borrar su recuerdo; sus existencias no han sido más que una serie no interrumpida de investigaciones y de trabajos tendientes al bien de sus semejantes.

¡Sus nombres han estado en todos los labios y han sido enseñados a los niños en sus primeros años, y, sin embargo, la muerte parece hacerlos olvidar!

¡Tal es la humanidad!

Muchos hombres han tenido con su muerte una nombradía que la oscuridad de su vida no parecía presagiar; muchos pueblos deben su celebridad a su derrota, como muchas ciudades han llegado a ser famosas debido a su destrucción. Así, pues, lo que una generación deja perder en el olvido, no manifestando ningún respeto por las artes, las ciencias y los sabios, renacerá en el porvenir y los nombres de los que tan fácilmente olvidamos, engrandecidos a medida que transcurre el tiempo, serán, para nuestra vergüenza, grabados en letras de oro en las planchas de mármol del Panteón.

Tal parece deber ser el destino de uno de los más ilustres ciudadanos que estos países han producido, –del patriota ardiente, del renombrado escritor, bibliófilo y estadista del Río de la Plata, el doctor don Andrés Lamas.

Defensor infatigable de los derechos del hombre, trató siempre de instruirse en las artes y en las ciencias, que son, en realidad, el patrimonio de un pueblo libre –hizo con ese objeto entendidas investigaciones,

[1] Anónimo. *Breve reseña histórica de las diversas escuelas de pintura y noticias sobre la vida de los autores de los cuadros auténticos que pertenecieron a la renombrada colección del Dr. D. Andrés Lamas cuyo catálogo se acompaña*. Buenos Aires, "Argos" Imprenta y Encuadernación, 1894, 127 páginas, pp. 3-20, 111-123.

adquirió incontestables conocimientos sobre todas las cosas; supo reunir en magníficas colecciones los más preciosos documentos para la historia de estos países; estas colecciones son inestimables y la de los cuadros un verdadero *tour de force*. No podemos dejar de preguntarnos cómo un hombre ha podido conseguir en América tantas obras de maestros europeos; cómo esas obras maestras pudieron ir a sus manos, y cómo ese grande hombre político pudo apreciar su valor.

No era solo un grande hombre de estado y un grande economista; era ante todo una grande alma y un grande artista.

He visto esos preciosos recuerdos, he tocado esas cosas santas, he sido testigo del vandalismo de los hombres que, olvidando al venerable muerto, ha acaparado a vil precio obras maestras que ese gran sabio había tenido tanto trabajo para reunir y conservar.

He visto pasar en dos horas bajo el brutal martillo de un rematador, una colección que había requerido cincuenta años de pacientes esfuerzos y el gasto de una suma de dinero considerable.

¿Por qué se ha dejado pasar así una ocasión tan favorable para crear una escuela de pintura? Era deber del Gobierno haber comprado todo esto.

Recuerdo que he llorado al leer las desgracias de Víctor Hugo, y todavía se entristece mi corazón cuando releo lo que escribía Teófilo Gautier en los diarios, con motivo de la venta del mueblaje de Víctor Hugo al ser este desterrado.

Anunciaba con un dolor mezclado de vergüenza, la venta del mueblaje del maestro, y, en seguida de una breve descripción, decía:

«Esperemos que los numerosos admiradores del poeta acudirán presurosos a ese triste remate, que han debido impedir comprando por suscripción el mueblaje y la casa que lo contiene, a fin de devolverlos más tarde a su dueño o a la Francia, si él no puede volver más.

«En todo caso, que recuerden bien que no son muebles lo que van a comprar sino reliquias muy santas.»

¡¡El gobierno nada hizo; sus numerosos amigos tampoco, y todo fue vendido a vil precio, saqueado, quemado, mediante ofertas ínfimas!!

¡¡He ahí también lo que ha pasado con las bellas colecciones del sabio Dr. D. Andrés Lamas!! Ninguno de sus amigos tuvo empeño en adquirir su conjunto a fin de formar el museo más interesante de América; nadie se dirigió al gobierno con el objeto de que no dejase destruir la obra que un ilustre hijo del Río de la Plata había construido con tanto trabajo. Nadie tuvo la idea de decirle que las comprase para continuarlas, a fin de que las utilizasen los numerosos jóvenes que deban dedicarse a las artes y a las ciencias.

Quizá se esté aún en tiempo de reparar una falta tan lamentable. Un conocido amador ha reunido más de cincuenta de los mejores cuadros de esa galería. Los he visto todos: son magníficos y auténticos. Todas las escuelas están representadas y presentaré el catálogo al fin de este libro.

Pero, antes debo hacer lo que ofrecí en el Prefacio, que es poner al lector al corriente de las diversas escuelas, con el objeto de que pueda apreciar las observaciones sobre los cuadros, y, en seguida, hacerle conocer el carácter particular de los maestros principales cuyas obras van a ver.

La importancia y el inmenso valor de esas telas soberbias hacen que no perderán su tiempo los que nos sigan en el breve estudio que emprendemos.

Escuela española

Los conquistadores árabes fueron los que introdujeron en España una civilización artística cuyos rasgos dominantes no se asemejan en nada a los del arte griego ni a los del arte romano.

La arquitectura y la escultura de los moros derivan de principios completamente diferentes; aquella sus-

tituye el arco ojivo y el arco herradura al sistema de la platabanda y del arco lleno de cimbra, y la otra reemplaza con una ornamentación en la que no aparece ningún signo de la vida animal, las decoraciones antiguas en las cuales impera constantemente la figura humana.

Era imposible que el arte español tuviese alguna afinidad con el arte antiguo, desde que no había penetrado en España ninguna imagen de la religión pagana, ningún tipo de belleza, y el arado de sus labradores, al romper la tierra, no encuentra ninguna reminiscencia semejante.

Los españoles, después de vencidos por los moros, adquirieron un gusto pronunciado por el colorido, y esta afición, transportada a la pintura, produjo el gusto predominante en la ejecución, que es, en efecto, el rasgo característico del arte español.

Después de la conquista de Granada, los españoles pudieron dedicarse a las artes de la paz, pero no habían sabido inventarlas.

Las adquirieron de afuera, y las primeras las obtuvieron en el siglo XV con Gherardo Starnina y el pintor escultor florentino Dello. El rey de Castilla, D. Juan II, también hizo venir a Roger van der Weyden.

Las primeras impulsiones vinieron, así, del extranjero, y es esto lo que sucedió durante todo el siglo XV. Juan Sánchez de Castro, que fue el iniciador de la Escuela andaluza, ha sido un bárbaro que parecía venido del Norte; los primeros profesores de la Escuela de Valencia eran italianos: Neapoli y Areggio, y, por fin, Antonio del Rincón, que se había formado en Italia bajo la dirección de Ghirlandaio, el maestro de Miguel Ángel.

En el siglo XVI, los artistas españoles como Alonso Berruguete, Gaspar Becerra y Pedro Campana, tuvieron por maestros al florentino. El primero, copiando el famoso dibujo de la guerra de Pisa, de Miguel Ángel, y el segundo y el tercero tomando lecciones, sea del propio Miguel Ángel, sea de sus discípulos. Otros, como Pablo de Céspedes y Luis de Vargas, se apegaron a la tradición de Rafael, debido al trato frecuente que tuvieron con Pierino del Vaga y Julio Romano, y algunos como Navarrete el Mudo, estudiaron con preferencia los pintores de Venecia, o, como el Greco, trajeron a Toledo y al Escorial, el modo de pintar del Ticiano, que fue, entre otros artistas italianos, el que tuvo en España mayor ascendiente, y después lo obtuvo el holandés Antonio Moro, que era, como retratista, un segundo Ticiano.

En los últimos años del siglo XVI, la influencia veneciana combinada con la primacía del clero católico, produjo un arte natural, que, desde entonces, empezó a desprenderse claramente y a afirmarse. Debido a esa doble impulsión, lo veremos manifestarse tan impregnado de las ideas religiosas como fiel a las realidades de la naturaleza.

Como Fray Angélico, Juanes tenía el hábito de rezar, ayunar y comulgar antes de emprender un nuevo trabajo, Luis de Vargas se aplicaba la disciplina, y tenía cerca de su cama un ataúd, en el que, a veces, se acostaba y meditaba sobre la muerte. Padres y frailes amigos del arte, venían, en sus momentos de ocio, a aprender con él, a manejar el pincel. El hermano Nicolás Borsas llenó la iglesia y los claustros de Córdoba con una inmensidad de composiciones.

Nicolás Factor, franciscano, se hizo apreciar en Valencia, tanto por la santidad de su vida como por sus méritos en la pintura.

El genio de Navarrete el Mudo, fue descubierto y, en seguida, dirigido por un fraile de Estrella. –Andrés de León y Julián Fuentes del Saz, religioso del Escorial, se distinguieron por la delicadeza de las miniaturas con las cuales adornaron el libro de música del coro de su convento.

Los cortijos de Granada y de Sevilla, el Paular y la Scala Dei, se enorgullecieron con la fama artística de Cotán, de Berenguer, de Ferrado. Céspedes, el pintor poeta, era canónigo de Córdova. –Los Roelas y Cano

gozaban de prebendas, el uno en Olivares y el otro en Granada.

Con excepción de Velázquez, que se permitió, una vez, una excursión por los dominios de la mitología, ningún pintor español había salido del camino trazado por la inquisición preponderante y la devoción del pueblo.

Los Roelas se habían limitado a pintar jesuitas; Ribera, mártires; Zurbarán, cartujas, y Murillo, Concepciones y niños Jesús. –Velázquez pintó algunas veces bosquecillos, sitios de solaz, y especialmente los jardines de Aranjuez; pero, como lo observa un sensato autor, han sido más bien vistas que paisajes y cuadros para reunir figuras. Hasta el que excepcionalmente hizo profesión de paisajista, ese Iriarte, del cual Murillo decía que era digno de pintar el paraíso, representó los paisajes de un modo vago y general, a los que les faltaba precisión y verdad verdadera. En nuestros días, Villaamil, aunque haya progresado, tomando por modelo al inglés Roberts, ha sido duro, amanerado y teatral.

Ya en el siglo X, España poseía algunos pintores en pergamino que se llamaban ilustradores, porque se dedicaban a ilustrar los manuscritos. Las más antiguas de estas obras de arte, cuidadosamente conservadas en la Biblioteca Real de Madrid, es la de un jesuita llamado Vigila. Pero esta aurora del arte, no despide más que una luz efímera; se apoya en la época tenebrosa de la grande guerra con los moros. Sin embargo, reaparecen algunos vestigios de pintura en el siglo XIII, en el que existían pintores del Rey.

El altar mayor de la Catedral de Toledo, pintado por Juan Alfon, y la llegada a España de algunos artistas florentinos, como Gherardo Starnina y Dello, continúan en el siglo XIII la tradición del arte. Juan Sánchez de Castro, fundador de la escuela de Sevilla, Pedro de Berruguete, pintor de Felipe I, Antonio del Rincón, que se supone fue discípulo de Ghirlandaio, Juan de Borgoña, buen colorista, llenan el siglo XV. A estos nombres deben agregarse los de los cinco pintores, Ynigo de Comontes, Diego López, Ulvano Pérez de Villaldo, Luis de Mendoza y Alonso Sánchez, quienes, a pedido del cardenal Cisneros, realizaron los trabajos del teatro eclesiástico de la Universidad de Alcalá de Henares.

Llegó, por fin, el siglo XVI, y ya vamos a encontrarnos con los tres maestros famosos: Morales, el Divino; Vicente Juanes y Navarrete, el Mudo.

¡Qué brillante época es la de la transición del siglo XVI a XVII!

En ella vemos aparecer a todos los ilustres profesores de la escuela de Sevilla, Herrera, el Viejo, Pacheco, los dos Castillos y el licenciado Juan de las Ruelas, maestros eminentes que fueron, sin embargo, eclipsados, o al menos sobrepasados por los cuatro grandes discípulos que tuvieron y que llenan de luz en España el siglo XVII, Velázquez, Alonso Cano, Murillo y Zurbarán.

El siglo XVIII no ha producido más que un artista célebre, Rafael Mengs, que además era alemán. –Después de este amigo de Winckelmann, no ha habido en España más maestros que Goya y Lucientes.

Con este concluyó la tradición de la vieja escuela española, destinada, sin duda, a iniciar una nueva era, pero al servicio de ideas y de fuerzas que no hayan envejecido, degenerado o muerto.

El arte de España se asemeja al Escorial, monumento del cual se ha dicho que era un palacio, un monasterio y una prisión.

La pintura presenta, en efecto, tres fisonomías distintas: se nota la fe religiosa, que produce la impresión; el gusto del terror de donde proviene la parte dramática, y un sentimiento altivo de la realidad, de donde emana la excelencia de la ejecución.

La Exposición Universal en el Campo de Marte, nos ha revelado que se prepara en España un renacimiento, y que artistas como los dos Madrazo, Palmaroli, Rosales y Gonsalvo, podrían formar el centro de una

Escuela media capaz de devolver a la pintura española su antiguo esplendor.

[...]

Catálogo de la Colección de cuadros al óleo, esmaltes, miniaturas, grabados, etc. que pertenecieron al Dr. Andrés Lamas
(Véase la reseña que precede de las principales escuelas de pintura y las biografías de los más renombrados pintores)

I. – Cuadros al óleo
Núm. 1.–Escuela española
Alonso Cano, nacido en Granada en 1601, muerto el 3 de octubre de 1667.
Tela de 1 m. 73 por 1 m. 14.
Mater dolorosa con el cuerpo del Cristo, –admirable cuadro original del gran maestro.

Núm. 2.–Escuela española
José Ribera, llamado el *Españoleto*, nacido en Hatir, provincia de Valencia, y muerto en Nápoles, en 1656.
Tela de 1 m. 38 por 0 m. 96.
San Gerónimo en invocación, cuadro académico, notabilísimo por la transición de las luces, que es una de las particularidades principales y típicas de este gran pintor.

[...]

Núm. 7.–Escuela española
Villavicencio.
Tela primitiva, de 0 m. 75 por 0 m. 49.
Aparición de San Agustín, cuadro importantísimo del celebrado pintor.

[...]

Núm. 10.–Escuela española
Mateo Cerezo, nació en Burgos en 1635 y muerto en 1675
Tela de 0 m. 75 por 0 m. 58.
San Antonio con el niño Jesús, cuadro típico del gran maestro.

[...]

Núm. 15.–Escuela española
F. Ribalta, nacido en 1551, cerca de Valencia, y muerto en 1626.
Tela de 1 m. 62 por 1 m. 05.
Un santo martirizándose, entre espinas, cuadro de este gran autor, primer maestro de Murillo, notable especialmente por la gloria que corona la incomparable tela.

[...]

Núm. 20.–Escuela española
José Ribera, llamdo el Españoleto.
Tela primitiva de 1 m. 22 por 0 m. 89.
San Jerónimo, magnífico cuadro académico del gran maestro.

[...]

Núm. 25.–Escuela española
Luis Tristán, nacido cerca de Toledo en 1586 y muerto en Madrid en 1640.
Cuadro sobre madera.

[...]

Núm. 34.–Escuela española
F. Ribalta, nacido en 1551, cerca de Valencia, y muerto en 1626.
Tela de 0 m. 73 por 0 m. 61.
Cuadro típico y académico del gran profesor.

[...]

Núm. 36.–*Escuela española*
B. E. Murillo, nacido en Sevilla en 1618, muerto en 1682
Tela de 1 m. 11 por 0 m. 80.
San José y el niño Jesús. Este cuadro fue extraído de un nicho o altar callejero de Sevilla y ha perdido un poco de su colorido primitivo, conservando empero toda su belleza, siendo notable por la dulzura y la expresión de las figuras.

[...]

Núm. 40.–Escuela franco-española
Tela de... por...
San Crisóstomo, cuadro de primer orden, digno de figurar en una gran galería; tiene efectos admirables, con retoques dorados que realzan la originalidad de la composición.

Núm. 41.–Escuela española
Cuadro de 0 m. 15 por 0 m. 11.
Cabeza; estudio notable.

R.J.C. **Bellas Artes**[2]

Pocas son las ocasiones que la oportunidad nos presenta para espaciarnos en lucubraciones artísticas, pero cada año van aumentando con la mayor perfección del gusto, con ese intercambio natural de aficiones y entusiasmos que traen consigo los viajes por Europa de capitalistas y hacendados, y con el buen ejemplo de los aficionados de buena cepa que va cundiendo en el elemento pudiente de nuestra sociedad en la que no han faltado nunca rendidos amadores de la Dulcinea pictórica, que cuadro tras cuadro aumentan anualmente sus preciosas pinacotecas.

Uno de estos gratos momentos nos lo ha proporcionado la colección de cuadros del señor P. Piñero, que últimamente ha sido aumentada con dos excelentes obras del arte contemporáneo español; una cabeza de estudio del reputado pintor Francisco Domingo y un cuadro de composición de Salvador Sánchez Barbudo, a los que concretaremos después de un *paseo artístico*, por hoy, nuestras anotaciones, especialmente a este último, que ha de merecer nuestra más detenida observación y preferencia.

La tela, que mide 80 por 50 centímetros, se titula *El día del abuelo*, y representa un asunto que, aunque tratado innúmeras veces por grandes maestros de todas las escuelas, ha sabido interpretarlo Barbudo con la magia de color que tanto le distingue, y con una frescura de toques y un acierto en la expresión de las figuras que interesa desde el principio al *amateur* que ve el cariño, el *amore* con que todos los detalles han sido tratados por el artista.

En un lujoso salón estilo Luis XV aparece sentado a la izquierda, entre elegantes muebles y flores, el anciano que celebra sus días: el abuelo, su esposa y un elegante joven, saborean el té, cuando son interrumpidos por inesperada visita, la nietecita, que la presenta su mamá, escondiéndose detrás de un rico y elegante biombo para acechar la escena. La niña, tímida, y recelosa al verse en aquella embarazosa situación mira ansiosamente y rompe a llorar, haciendo graciosísimos pucheros, sin atender a la invitación del cariñoso abuelo que quiere estrecharla entre sus brazos y sin notar que madre y padre, éste que acaba de llegar, sonríen al presenciar escondidos la apurada escena de la chicuela.

[2] R.J.C. [Rafael J. Contell]. "Bellas Artes". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 4, n. 88 y 89, agosto 16 y septiembre 1º de 1896, p. 364.

Todas en su justa expresión, las figuras de este cuadro, hacen resaltar las de los dos protagonistas, la nietecita y el achacoso abuelo, de la artística y elegante agrupación, en general bien sentida, que forman personas, muebles, flores y accesorios irreprochablemente tratados, que causan la admiración del espectador.

La cabeza de estudio de Domingo, titulada *El tabernero*, es de tamaño natural, y representa un tipo de los del oficio, de Madrid, que con bautizos más o menos cristianos ha reunido alguna fortuna, y aparece con gran chambergo gris, con la suficiencia de su acomodada situación que se lee en su aire de protección, de *compradrón*, como diríamos aquí, representando unos 55 años, y tranquila y sosegada mirada, un tanto picaresca, que da tonalidad al sano color de su figura aún bien conservada.

El color y ejecución de esta "cabeza" no desdicen en nada de otra obra del mismo autor que posee el señor Piñero, aunque de época más antigua, (1871) que es un tipo de "murciano" que nada tiene que envidiar a Rembrandt.

No cerraremos estas líneas sin anotar algunos de los principales cuadros de esta rica colección entre los que han sido colocados los que rápidamente bosquejamos. Hay allí, "una flamenca" de José García Ramos, de tamaño natural; de J. Sorolla, una acuarela. *En oración* de Daniel Hernández.– *La hora de la comida*, que es una figurita de veneciana dando maíz a un grupo de palomas –con la gracia y distinción tan peculiar en este notable artista del cual nos ocupamos ya en este periódico, *Una esclava* acuarela de J. Moreno Carbonero. 2 cuadros de José Villegas: estudio para el cuadro *La Dogaresa* y un soberbio boceto para el renombrado cuadro, nota brillante de color, *Un bautizo en Sevilla*; de Gustavo Doré –*Costumbres españolas*– *Llegada de una diligencia* y –*Efecto de noche*– Una espléndida cabeza de mujer de F. Roybet. Gessa el gran especialista en frutas y flores, está dignamente representado con varios cuadros –*Cesta con flores, duraznos, higos y huevos*; Casto Plasencia –*Tipo asturiano*, tamaño natural– Puig Rosa, *Cabeza de viejo italiano* (acuarela); obra de Mariano Benlliure *El Matador*, José Benlliure –*Un niño italiano* – Fabres –*Regreso de las carreras*– Luis Jiménez Aranda –*En la playa*; *Una figurita* de José Jiménez y una figura tamaño natural de A. Masriera *La vencida*.

El descanso en la marcha de J. Cussach, 4 espléndidas marinas de Demartino y una lista vista de Oñate del paisajista valenciano A. Gomar.

Y terminemos: la colección del señor Piñero no es numerosa, pero está bien elegida, tanto en firmas de artistas de nota, como en la calidad de las obras de su excelente pinacoteca, que tiene de cada artista los rasgos característicos de su especial manera, y débese no poco al gusto exquisito de dicho señor y a sus exigencias cada día mayores en la elección de obras que redundan en beneficio de la colección.

Prometemos a nuestros lectores, reproducir oportunamente algunos de los cuadros que posee el señor Piñero, como asimismo los de la importante galería de D. José Prudencio de Guerrico, de la que nos ocuparemos detenidamente en el próximo número, ya que la premura de la tarea del presente y la falta de espacio, nos obligan por hoy a señalar un plazo que es corto y que nos proporcionará más acabado estudio artístico de esta colección.

Nota de la Redacción. **Dos cuadros de la escuela de Murillo**[3]

Acaso en algunas iglesias antiguas de nuestro país existan obras pictóricas de valor; pero puede asegurarse que la mayoría de las que poseen los templos y las familias de viejo tronco colonial, no tienen ningún otro mérito que el de ser viejas, suponiendo que esto sea un mérito.

Entre las colecciones formadas durante los últimos veinticinco años del siglo XIX, es donde hubieran podido hallarse lienzos de valía, y en algunas, como en la de don Andrés Lamas, cuadros auténticos de Murillo.

Trabajó mucho durante su vida el insigne artista, y es más fácil encontrar en algún vetusto convento de la América española, una obra debida al pincel del místico pintor sevillano, que no del prodigioso Velázquez.

Aun así y todo, los cuadros de Murillo tienen un valor inapreciable, y lo propio puede decirse de los que ejecutaron sus buenos discípulos. El hallazgo de un trabajo de aquél o de éstos, representa un hecho de importancia para el mundo del arte.

Y ese hecho se ha producido en Buenos Aires, moviéndonos a escribir esta noticia.

El artista, profesor Aquiles Montel, apasionado cultor del arte antiguo, descubrió en los salones del café de París, dos telas, cuyos propietarios apreciaban en mucho, pero que estaban lejos de estimarlas en su justo valor. El referido artista, después de detenido estudio y prolijo examen, llegó a la conclusión de que se trataba de dos buenos lienzos, pertenecientes a la escuela de Murillo, y que presentaban todas las peculiaridades que distinguían al inspirado pintor.

Una de las telas, algo averiada por el tiempo, representa un *Minuet del 1500*, y, según el profesor Montel, que tuvo en cuenta para juzgarla los anales académicos de las obras inéditas, dio por análisis un empaste de 2/3 de milímetro de espesor, calculando que la obra data de 1654.

El otro cuadro tiene por asunto la *Danza del 1600*, y puede considerarse como ejecutado por el mismo autor, para hacer *pendant* primero, diez años más tarde, pues su empaste no es sino de 1/3 de milímetro y se le notan las luces más seguras.

En ambas obras, las figuras, que se conservan perfectamente, tienen la suavidad de las líneas y la delicada armonía del colorido, que distinguen a la escuela de Murillo.

El señor Aquiles Montel será el encargado de llevarlos a Europa –si aquí no encuentran compradores– y de publicar en alguna de las revistas artísticas que allí existen detalles minuciosos e interesantes sobre su hallazgo.

Por orden y comisión del citado artista, la fotografía Witcomb hizo tres copias de cada cuadro, los cuales, junto con los negativos, quedan al amparo de los tratados internacionales por mérito y contribución académica sobre el reconocimiento de las obras clásicas inéditas.

Ambas telas se hallan en exhibición, desde el día 8, en las vidrieras del bazar Costa, donde permanecerán hasta fines de este mes.

Legado Parmenio T. Piñero al Museo Nacional de Bellas Artes[4]

A continuación publicamos, a título de curiosidad informativa, pues ningún diario lo hizo, el decreto promulgado por el gobierno nacional aceptando el

[3] [Nota de la Redacción]. "Dos cuadros de la escuela de Murillo". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 15 de febrero de 1902, [s.p.].

[4] [Nota de la Redacción]. "Legado Parmenio T. Piñero al Museo Nacional de Bellas Artes". *La Nación*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1907. Recorte. Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

legado del Sr. Parmenio T. Piñero al Museo Nacional de Bellas Artes:
Decreto de aceptación

Buenos Aires, julio 4 de 1907. –Visto el precedente oficio del señor juez en lo civil de la capital Dr. Luis Ponce y Gómez, en el cual manifiesta que el señor Parmenio T. Piñero, en su testamento hológrafo, otorgado con fecha 20 de noviembre de 1905, lega al gobierno nacional, por la cláusula segunda del mismo, una galería de cuadros, bajo la condición de que ellos sean colocados en una sala especial del Museo Nacional de Bellas Artes, que deberá llevar su nombre.

Oída la opinión del director de dicho establecimiento, quien manifiesta que es práctica universalmente establecida la de reunir de esa forma, con el nombre del generoso benefactor, las colecciones privadas, que en virtud de donación o legado pasan a enriquecer el patrimonio público; y teniendo en cuenta que el mérito artístico de dicha galería merece los honores de una sala especial que lleve el nombre del donante, el presidente de la república decreta:

Artículo 1º. Aceptase la donación hecha por el Sr. Parmenio T. Piñero, de una colección de cuadros compuesta de setenta y cuatro ejemplares, que se detallan en nómina adjunta, los que serán colocados, de acuerdo con la disposición testamentaria del donante, en el Museo Nacional de Bellas Artes, y en una sala especial que llevará su nombre.

Art. 2º. Autorizase al director del referido museo, D. Eduardo Schiaffino, para que reciba de la colección bajo inventario, la que será entregada por el albacea testamentario, D. Juan Marín.

Art. 3º. Comuníquese este decreto a quienes corresponda, envíese al director del Museo Nacional de Bellas Artes, debidamente legalizada, la nómina de los cuadros donados, publíquese e insértese en el registro nacional. FIGUEROA ALCORTA.–*Federico Pinedo.*

Eduardo Schiaffino. **El legado Parmenio Piñero**[5]

Como los pueblos adelantados que han conseguido evolucionar hacia la cultura social, el nuestro comienza a adquirir ahora la difícil noción de la solidaridad colectiva. Esta virtud pertenece a la madurez del juicio, cuando entre los hombres que influyen con el ejemplo en la marcha de la sociedad hay seres equilibrados, capaces de apreciar en su precario valor las satisfacciones del egoísmo, exentas de dignidad, y vislumbran con levantado espíritu los beneficios que produce el altruismo en sus aplicaciones sociales.

Todo el mundo está dispuesto a recibir regalos, pero ¡cuán pocos saben hacerlos oportunamente, y sobre todo, cuánto más difícil es para el ciudadano hacer un presente a la colectividad que no sea indigno de ella!

En las viejas sociedades europeas, Mecenas tiene frecuentes imitadores en la clase más refinada, pero en los Estados Unidos, donde todo se ha democratizado, Mecenas se multiplica y pulula. Allí, en materia de beneficencia, la acción privada es tan eficaz y continua, que compite, suple, y se sobrepone a la acción oficial.

Todavía nos falta mucho para incorporar a nuestras costumbres el bello gesto de la filantropía yanqui, pero algunos ciudadanos argentinos comienzan a destacarse entre nosotros, porque han sabido realizarlo en su hora, correctamente, y hasta con elegancia.

Nos sugiere estas reflexiones la valiosa donación de obras de arte efectuada en su testamento por D. Parmenio Piñero, con destino al Museo Nacional de

[5] [Eduardo Schiaffino]. "El legado Parmenio Piñero". *La Nación*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1907. Recorte, firmado en tinta negra "E.S." . Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

Bellas Artes, algunas de cuyas reproducciones publicamos en el *Suplemento Ilustrado*.

Era el señor Piñero un acaudalado estanciero porteño, socialmente conocido y estimado, cuyos gustos de *amateur* le vinculaban a los artistas.

Poco a poco, en el espacio de veinticinco años, D. Parmenio –como le llamaban sus amigos– había formado una importante colección de cuadros, que cubría las paredes de su *garçonniere* en la calle Corrientes, a un paso de Florida.

Don Parmenio tenía por la pintura una predilección exclusiva; a tal punto, que en una aglomeración de ochenta obras no había una sola escultura; y dentro de la pintura tenía por la época moderna otra predilección igualmente exclusiva, amén de marcadas preferencias por la escuela española, pues entre los setenta y cuatro cuadros legados al gobierno de la nación, hay cincuenta y dos españoles, diez italianos, siete franceses, tres belgas y dos peruanos.

La obra más antigua del grupo es la *Fiesta popular* de Goya, que cuenta un siglo de edad; todas las otras son contemporáneas. Este magnífico lienzo, que formaba parte otrora de la vieja colección madrileña del marqués de Salamanca, fue adquirido por Larsen del Castaño –junto con otros dos que pertenecen a la familia de Miguel Cané– en la Venta Salamanca, en una época más favorable que la nuestra para la adquisición de obras de Goya, pues hoy alcanzan precios inabordables.

Goya fue un anacronismo. Émulo de Rembrandt por el genio visionario, las dotes pictóricas y la independencia de su estética, pudo nacer en el siglo XVII, o en el XX, pero en el período académico del 1800, la presencia de Goya era inusitada y debió parecer monstruosa.

La pintura del legado Piñero caracteriza al maestro; un tanto mortecina por la opacidad de envejecidos barnices, no se presta a la reproducción fotográfica, pero su tonalidad es cálida al par del cobre patinado por el uso. Como paisaje, las últimas casas del pueblo y el ojo de un puente, a través del cual se divisa el campo accidentado y un trozo de cielo crepuscular. Las sombras invaden la escena, las penumbras transparentes propicias a la evocación pictórica. Es el atardecer de un día de verano; las gentes fatigadas por la fajina diurna se solazan junto al arroyo, a la fresca sombra del viejo murallón de piedra. Dos parejas bailan en medio del corro; un galán entusiasta se dispone a besar a una moza mientras las madres amamantan a sus chicos, y las abuelas curiosean, con esa traza de vestigios, que inducen en aquelarre los grupos populares de Goya. Esta sola obra es un presente regio.

De Mariano Fortuny, el prestigioso pintor español, cuya virtuosidad fue celebrada por ambos mundos, hay un magnífico boceto de grandes dimensiones: la *Procesión sorprendida por la lluvia*, que dentro de la obra de reconstrucción de costumbres, emprendida por Fortuny, tiene la ventaja de referirse a un episodio vivido por el artista, infinitamente más interesante que el *bric-à-brac* de sus más célebres cuadros.

De Domenico Morelli, el afamado pintor italiano autor de la *Tentación de San Antonio*, una tela importante: *El ángel de la muerte*. A la caída de la tarde, en un paisaje invadido por las nieblas vespertinas, el *Ángel de la muerte*, vestido de rojo, cubre piadosamente con un sudario el yerto cuerpo de una joven coronada de rosas blancas. En las flores mustias y los arreboles crepusculares, se presiente la inminencia de la noche, de la última noche.

De Rosa Bonheur, una tropilla de yeguas blancas y oscuras, con las crines al viento, realizan en libertad la faena de la trilla.

De Sorolla y Bastida hay dos cuadros y una acuarela, pero el principal es el robustísimo y asoleado lienzo *En la costa de Valencia*, que reúne las magistrales condiciones del gran pintor español. En el mar de un azul retinto, y en la inflada vela de la embarcación, se

siente la fuerza de la brisa que encrespa las olas, y el sabor marino del viento.

Michetti está bien representado por una tela grande, reducción de su célebre cuadro *El voto*, que pertenece a la galería moderna de Roma; es un lienzo de tres metros de ancho por uno de alto, que representa un interior de iglesia, lleno de orantes, en momentos en que varios paisanos, hombres y mujeres, se arrastran de bruces sobre las losas, para abrazar frenéticamente el busto milagroso de un santo colocado en el suelo.

Casado del Alisal tiene aquí un desnudo, correctamente ejecutado en el modo académico, inspirado en la fábula de la cigarra; es una bella muchacha que tirita de frío junto a su pandereta, en un bosque solitario, donde no hay un alma, ni cruel ni compasiva.

Francisco Domingo está admirablemente representado por una cabeza de hombre, pintada con brío y llena de vida, como existen pocas en la obra artificiosa del artista.

De Antonio Gessa tres pinturas de flores y frutas, hermosas de color y suculentas de factura.

Gustave Doré evoca en su forma habitual truculenta la salida de la diligencia de Burgos, allá en tiempo de la España pintoresca de Gautier.

Francisco Pradilla ha fijado con maestría en su pequeña tabla la alegre confusión del carnaval de Roma: máscaras, carrozas, engalanadas, espectadores bulliciosos y confeti.

Ferdinand Roybet ha dejado descansar por un día sus lacayos disfrazados de gentilhombres y ha pintado diestramente el retrato de su amiga y colega la graciosa artista Juana Romani.

Francesco Mancini, en tregua de extravagancias, ha pintado una hermosa cabeza de dominó.

Martín Rico un grupo de pinos de Italia al borde del mar.

Marcelino de Unceta *La batalla del Rif*, una carga de moros, tomada instantáneamente por un turista.

Salvador Sánchez Barbudo está representado por uno de los mejores cuadros *Los días del abuelo*.

José Moreno Carbonero por una *Odalisca* y un gitano de centinela.

Alphonse de Neuville por un hermoso dibujo al lápiz *Highlander*; Filippo Palizzi, por un *Establo*; Benedito por un *Lobo de mar*; Villegas, por el boceto de *El bautizo*; Casanova y Estorach, por un intencionado *Baco*; Meifrén, el artista bien conocido en Buenos Aires y que acaba de lograr un éxito en París, tiene aquí una espléndida marina *Aguas serenas*.

Previo informe del director del museo el gobierno ha aceptado el legado Piñero y ha resuelto conferirle los honores de una sala especial en el Museo Nacional de Bellas Artes. Otro tanto se hará con la colección Adriano E. Rossi, el benemérito legado que dio lugar a la fundación del museo, y que actualmente, por deficiencia de local, se halla diseminado en varias salas.

Manuel Gálvez. **El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires**[6]

En Europa se tiene una idea muy equivocada sobre la cultura intelectual de los argentinos. Se cree que solo nos preocupamos del trigo, de las lanas y de otros valores materiales. Nada menos exacto, sin embargo. Mi patria cuenta con sabios, escritores y artistas eminentes, algunos de los cuales han adquirido reputación universal. Así Ameghino, un hombre de genio, ha sido considerado como el mayor naturalista de esta época; Drago fue invitado por Inglaterra y Estados Unidos para resolver, como árbitro, el viejo conflicto

[6] Manuel Gálvez. "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires". *Museum*. Madrid, a. 3, n. 8, 1913, pp. 269-284.

entre ambos países sobre el asunto de las pesquerías; Rogelio Yrurtia es, para quienes conocen su obra genial, el más grande escultor contemporáneo después de Rodín, no faltando opiniones muy autorizadas que le coloquen sobre el artista francés; de Zonza Briano se dijo en Roma que había demostrado cómo Miguel Ángel podía tener un continuador; y, finalmente, mientras notables médicos, naturalistas y filósofos argentinos enseñan en París sus nuevos procedimientos o doctrinas, las obras de nuestros escritores jóvenes son traducidas a los idiomas europeos. Por otra parte, en pocas ciudades se lee tanto como en Buenos Aires. Nuestra capital constituye actualmente el mejor mercado para la librería española y la librería francesa, y el mejor mercado también, salvo París, para la producción pictórica mundial. El año anterior fueron expuestos cerca de seis mil cuadros, y en el momento de escribir estas páginas se hallan abiertas seis grandes exposiciones, con obras de firmas universalmente célebres. Por fin, diré que nuestro Museo de Bellas Artes, del que voy a hablar en este artículo, puede compararse con las mejores galerías europeas de Arte moderno; por ejemplo, la del Luxemburgo. El Museo de Buenos Aires fue fundado hace apenas dieciséis años. En tan corto espacio de tiempo se ha conseguido reunir cerca de cuatro mil cuadros. Están representados todos los países, todas las escuelas, casi todos los grandes artistas modernos.

No obstante ser este un museo de arte moderno, hay en él un buen número de obras antiguas. Ribera, Murillo, Teniers, Tintoretto, Van Ostade, Van Oost, Alonso Cano, Sánchez Coello, Greuze, Le Seur, Rigaud, Juan de Joanes, Luca Giordano, Salvator Rosa, Tiépolo y algún otro, producen al visitante, en la sala un tanto oscura en que están confinados, no sé qué extraña impresión de vejez y anacronismo. Y es que en la vida tumultuosa y moderna de la "ciudad tentacular" tales ejemplos del pasado cobran cierto carácter milenario y anacrónico. Son casi todos cuadros de mediano valor, salvo el doliente *Ecce Homo* de Juan de Joanes. De Goya existen tres cuadros; pero Goya no es antiguo, sino más bien moderno; lo es por su espíritu, por su técnica y por haber vivido casi treinta años del siglo XIX. El *Retrato de Carlos Desforets*, del autor de los *Caprichos*, es una obra vigorosa y a la vez fina; está ejecutada con la habitual seguridad del genial artista y la expresión del rostro llena de inteligencia, de distinción, de reposo, da una rara impresión de vida. La escuela mejor representada es la francesa. Desde los paisajistas de la escuela de 1830 hasta los más audaces artistas modernos como Henry Martín y Luciano Simón, no hay sino muy pocos nombres ilustres de quienes el Museo no posea ningún cuadro. [...]

Los pintores españoles contemporáneos constituyen, a mi juicio, los mejores pintores que existen actualmente. No son muchos; pero todos tienen personalidad y un vigor que no hallo en los artistas franceses. Y no me refiero solamente a Zuloaga, a Anglada, a Sorolla y a otros ya consagrados por la fama. Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados; por más que aún no tienen la fama de aquellos. ¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto, un hermano espiritual de Rafael Lauzio, y al heredero de Goya que es Ricardo Baroja. ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?

Entre los cuadros españoles del Museo se destacan en primera línea los tres de Zuloaga: *Las brujas de San Millán*, *La vuelta de la vendimia* y *Españolas y una*

inglesa. El primero es la obra maestra de Zuloaga y una de las piezas capitales de la colección. En *La vuelta de la vendimia*, que recuerda excesivamente a Velázquez, el estudio fisonómico de los diversos tipos es extraordinario. En cuanto al tercero, me parece indigno de Zuloaga. Es, además, un cuadro repugnante. Sorolla está representado por cinco telas. La acuarela *Mucha alegría* y el *Lobo de mar* son particularmente interesantes; *La última copla* es un cuadro lleno de brillantez y colorido, y *En la costa de Valencia*, la mejor obra de las cinco, sorprende por su luminosidad, su vida, su realismo. Creo que Sorolla ha pintado pocos cuadros tan bellos como este. Al valor dramático, al vigor, que son habituales en él, se unen, en este cuadro, cualidades que raras veces ha demostrado: un sentimiento poético, gracia y hasta elegancia. Anglada Camarasa, el potente pintor catalán, subyuga con una obra maravillosa titulada *Espera*. Hay también una deliciosa *Chica inglesa* del mismo. Rusiñol, Pradilla, Fortuny, Bilbao, Villegas, Martín Rico, Domingo, Sánchez Barbudo, están muy bien representados. De Lucas hay un goyesco *Interior de iglesia*, y de Goya una *Fiesta popular* y el *Retrato de Carlos Desforets*, del que ya he hablado. No me extiendo a propósito de los cuadros españoles, pues he de escribir más tarde un artículo en estas mismas páginas sobre el Arte español en el Museo de Buenos Aires. [...]

Antonio Pérez-Valiente. **Casas porteñas. La de los señores Pando-Carabassa**[7]

Ambiente de refinada elegancia tienen los salones de esta mansión porteña. Su propietario don Miguel Pando, español radicado desde su juventud en la República, interpretando el espíritu francés del siglo XVIII, ha reconstruido con exactitud en sus salones el aristocrático encanto que distinguió a la corte de París, durante el reinado de los Luises.

Para conseguir el conjunto de antiguos muebles y bellísimos objetos de arte que constituyen el principal adorno de esta morada señorial, han sido necesarios muchos años de investigación, realizada durante largos y costosos viajes.

Los señores Pando Carabassa, rindiendo culto a una de las más agradables aficiones que pueden existir en la vida, han dedicado su interés a organizar este consorcio de refinamientos, haciendo de su vivienda un recinto donde predomina el gusto más depurado y exquisito.

En su totalidad, el piso bajo es el que forma lo que pudiéramos llamar de recibo.

Un pequeño *hall* cierra la entrada, que conduce indistintamente a las salas de recepción y al vestíbulo, donde se halla la escalera que da acceso a los pisos altos de la casa.

Especie de relicario antiguo, es el salón de estilo Regencia. Armonizando con los muebles, todos auténticos, cubren los muros varios *panneaux* decorativos, ejecutados por Guirand de Scévola a la manera impresionista. Estas pinturas, hechas expresamente por el autor para ser colocadas como se ven actualmente, imitan aspectos de aquellas fiestas, donde las más ilustres damas y los más nobles cortesanos, jugaban al amor vestidos con sencillos trajes de pastores. Jardines versallescos, suavemente dorados por el sol, descubren su belleza primaveral bajo la verde pompa de los tamarindos. Un Trianon de ensueño se esfuma en la distancia, poniendo reflejos imprecisos en el lago de azur. Por los senderos cruzan pajes y damiselas, sus vestidos, de amaranto y oro, forman lindo contaste con los bucles empolvados de las pelucas. Junto a las literas blasona-

[7] Antonio Pérez-Valiente. "Casas porteñas. La de los señores Pando-Carabassa". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, agosto de 1917, [s.p.].

das de lises, el pavo real sirve de ornamento con los cisnes heráldicos; y como símbolo de paganía, un Amor preside estas escenas frívolas y galantes...

Dos consolas regencia, con adornos de bronce figuran a ambos costados de la chimenea, cuyo espejo copia las bellas perspectivas del salón. La preciosa litera Verni-Martin que figura entre los balcones, guarda, a modo de vitrina, varias porcelanas de Sajona y de Sèvres. En el testero principal, haciendo juego con el estrado, sobre mesitas laminadas de oro se alzan dos magníficos tibores *cloisonnes*, *famille* Papillons Luis XIV.

De este aposento se pasa a la biblioteca; su estantería guarda una colección completa de los enciclopedistas y clásicos franceses con buenos grabados en acero. Los libros están ocultos por pequeñas cortinas de damasco punzó, colocadas a través de fina rejilla de alambre.

Contigua a la biblioteca, hay una salita con techumbre de vidrio chaflanado, que sujeta la araña de cristal llena de biseles y aristas; la decoración, pintada por Scévola, se inspira en motivos de carácter chinesco, tan usuales en el ornamento de los grandes palacios de este estilo. Ejemplo verdaderamente notable de tal orientación artística, es el salón llamado "Gasparini", del palacio real de Madrid, donde la vista se deslumbra ante el maravilloso conjunto que forma el estrado Carlos III con las ornamentaciones de influencias asiáticas.

Asimismo, es una acabada muestra de exquisito refinamiento, la sala de los esmaltes de la residencia real de Aranjuez. Su originalidad puede conceptuarse como única, teniendo en cuenta la belleza de los contrastes y lo armonioso de la composición.

También en Francia y en Inglaterra se conservan soberbios modelos, como las salas de los *chateaux* reales de París, y en el condado de Yorkshire (Gran Bretaña) los aposentos de Harewoods House, construidos según el modelo del famoso artista Chipendal.

La salita que nos ocupa, parece que hubiera sido hecha para guardar los secretos íntimos de alguna dama de la corte de Francia; sillones con tapicería antigua de Baubais; porcelanas de la dinastía de Kan Hi y de la Compañía de Indias, restos de vajilla que fue propiedad de la marquesa de Pompadour; preciosas miniaturas, entre ellas una muy notable del tiempo de Luis XIV; candelabros con esmaltes de Saxe, ingleses; un torso de mármol procedente de Grecia, y la magnífica chimenea que ocupa el testero del frente, traída de un castillo francés; espejo cuartelado que hay sobre ella, vela suavemente los objetos, envolviéndolos en una suave penumbra.

Entre tanta riqueza atesorada, luce en una mesita de cristal la joya más rara y curiosa: una especie de corona de oro revestida de plumas, con irisaciones de un tornasol violáceo; fue adquirida por el almirante Bouligneau en el Celeste Imperio, donde perteneció a una azafata de la emperatriz.

Disimulada en el muro se abre una pequeña puerta que comunica con el comedor, muy lujoso, aunque de moderna estructura. Junto a la pared, descúbrese una mesa dorada con objetos de orfebrería, todos de plata, y en el testero principal, un hermoso tapiz de la escuela flamenca, copiado de un cartón de Rubens.

En otra de las habitaciones hay una hermosa estantería antigua, donde se guardan varias ejecutorias de nobleza con hojas de pergamino artísticamente miniadas. Su hábil colocación hace resaltar la buena orientación estética que distingue al dueño de la casa. Un arcón gótico del siglo XV, hace juego con varios sillones fraileros revestidos de damasco carmesí, y otros con tapicería, de procedencia italiana. Junto a la puerta, una Dolorosa del escultor Pedro de Mena, con el vigor de la factura descubre el trágico misticismo cristiano, que supo imprimir el artista en esa imagen venerada. Perteneció a la marquesa de Busianos de Ubeda, y el erudito don Ricardo de Urueta y Duarte, en su resumen de *La vida y obra de Pedro de*

Mena y Medrano, dice, refiriéndose a ella, que es bellísima, y que recuerda mucho, aunque bastante mejor a la que poseen las monjas del Cister, en Málaga. Varios cuadros penden de la pared, destacándose un óleo de Federico de Madrazo, pintor de cámara de Isabel II, un *Jardín* de Meifrén, un interior de la catedral de Toledo, por Villaamil, y dos cuadritos de la artista francesa Rosa Bonheur.

En esta misma se halla el bargueño, conceptuado como el más importante de Buenos Aires, presentado en su interior, cuidadosamente conservado, espléndidas incrustaciones de marfil con filigranas de madera estofada. En su parte superior, entre varios objetos indios, sirve de adorno una porcelana de Talavera, que fue del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

El bargueño, con otro igual que figura actualmente en Nueva York, en el palacio de un multimillonario yanqui, fue conseguido por el novelista Pío Baroja, que lo adquirió en una casa solariega del señorío de Vizcaya.

Por último, en los pisos altos, donde están los dormitorios, piezas de confianza, etc., hay cuadros de Sorolla, Barbazan, Mongrell y otros, destacándose uno muy interesante de Moreno Carbonero, representando la postrera salida de don Quijote.

Tal es, en términos generales, la morada de don Miguel Pando, que por el ambiente evocador que tienen sus salones y la elegancia que los distingue, atrae el interés de toda persona, y aun el de las más profanas en cuestiones artísticas.

José Albuerne. **Juan Gregorio Molina**[8]

Este caballero español nacido en la provincia de Pontevedra el año 1854 y radicado en la República Argentina a los 20 de edad, quiso y logró alcanzar, merced al feliz consorcio de su inteligencia y voluntad, el privilegio de una encumbrada posición que le permitiera mostrar el *señor* que llevada dentro, así entre los suyos como en la sociedad argentina en la que ha constituido su hogar.

Anida en el Señor Molina un buen gusto innato, una clara y rápida intuición artística que le hace ver y apreciar el mérito de cualquier cuadro. No es, en el vulgar sentido de la palabra, un técnico, uno de esos críticos o criticones que, ante una tela mejor o peor pintada, ponen cátedra, y hablan de tonos y matices, fondo y forma y otras sutilezas de imaginativa complicación en que nunca soñara el artista al realizar su obra.

Ya el genial humorista Wenceslao Fernández Flórez, de pura cepa gallega, supo ridiculizar, en páginas inolvidables, al crítico pictórico "literario", al que provisto de abundante caudal de frases hechas, las baraja y coloca indistintamente, más atento a un vano prurito de erudición que al juicio concreto y honrado de los colores y la composición del cuadro que hiere su retina.

Empero, la crítica pictórica, como la literaria y científica, cuando son informadas por un amplio y comprensivo criterio, suelen ser las reguladoras y encauzadoras del sentimiento. Con el espíritu analítico que todas ellas entrañan, abren nuevas avenidas de luz en las zonas intuitivas de los autores, avivan la voluntad creadora y estimulan las facultades del intelecto.

Teniendo, pues, en cuenta la inmensa diversidad de temperamentos de los que pintan, de los que miran, de los que escriben y de los que leen, resulta innegable que todos los valores son relativos y de circunstancias. Las excepciones –las grandes obras maestras que todavía resisten la lima de los siglos– seguirán disfrutando la permanencia histórica en cuanto a expresión culminante de su época; pero el

[8] José Albuerne. "Juan Gregorio Molina". En: *Pinacoteca del Señor Don Juan G. Molina*. Buenos Aires, [s.n.], 1928, [s.p.].

Arte, la Literatura y la Ciencia, por su intrínseca cualidad evolutiva, hállanse en perpetua mutación, en incesante avance. Las vibraciones luminosas de un mañana más o menos lejano pueden modificar los colores que hoy conocemos y reproducimos, iluminándonos quizá con nuevos matices de materia radiante, y seguramente habrá forma de captarlos y afirmarlos en el lienzo, lo que sin duda revolucionaría nuestro concepto de la actual Pintura.

En cuanto al arte literario, ocurrirá cosa parecida, pues advendrán nuevos estilos que responderán a entrefusiones y amalgamas lingüísticas creadoras de nuevas formas de expresión, sutiles envolturas verbales de un nuevo ideario que la espiral ascendente de las culturas aportará; y la Ciencia proseguirá rectificándose con el noble afán de perfección, acusándose de sus errores pretéritos tenidos entonces por verdades.

* * *

Hace un cuarto de siglo que el Señor Molina cultiva, con generoso agrado, el deporte, nada violento, de coleccionista pictórico.

Sobre quinientas telas y tablillas, en su gran mayoría óleos y acuarelas, ha reunido en su residencia; y dentro de las normas de su acreditado buen gusto y exceptuando algunas naturales complacencias que ha tenido que inclinarse, su colección, por variada y delicada, es una de las mejores y más abundantes de que se puede enorgullecer Buenos Aires.

Predomina casi totalmente en esta Pinacoteca lo español, por serlo su dueño y también porque –nos place confesarlo– la pintura española de nuestros días sabe continuar la gloriosa tradición que universalmente se le adjudica, pues así como a Beethoven se le considera el Sr. Supremo de la Música, a Velázquez se le declarado el Padre Eterno de la Pintura.

Ambas calificaciones, claro está, significan conceptos humanos de máxima ponderación y, por lo tanto, sujetos a futuras rectificaciones; pero, a la hora de ahora, señalan dos himalayas a nivel: el sentimiento del sonido en expresión armónica y el sentimiento del color como expresión de las formas de la Naturaleza... diversidad de vibraciones que recogen los oídos y los ojos para, una vez registradas y "pensadas" en el cerebro, plasmarse en el pentagrama y en el lienzo.

Don Juan Gregorio Molina no ha creado arte, es cierto. Sin duda afloró en él, desde la infancia, la vocación pictórica; pero su Destino hallábase trazado en distinto rumbo, y el Destino manda. Así, pues, al correr de los años, es indudable que su vocación artística, sofocada bajo el imperio de las circunstancias, no se había extinguido en el arcano de sus anhelos; y apenas lograda su libertad social con la conquista de una sólida fortuna, reaviváronse en él, ya con posibilidades de realización, sus bellas aficiones por la Pintura; y a partir de entonces comenzó a engalanar los salones de su residencia con exquisita variedad de cuadros.

El Señor Molina, como queda dicho, no ha creado, no crea arte; pero se recrea, sabe recrearse, es decir, sabe experimentar las depuradas emociones que el arte pictórico procura, y de este modo vive, con los suyos, en un propicio ambiente de artística delectación.

Recordemos, de pasada, que a solicitud de un núcleo de ilustres pintores, el Gobierno español le nombró Caballero Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica para, con tan honroso diploma, agradecerle la decidida y generosa protección que ha venido dispensando a la pintura de su patria durante un cuarto de centuria, como lo demuestra su primorosa Pinacoteca.

Esta tan merecida distinción se le acordó en el año 1926.

* * *

Con y sin este galardón oficial, no es menos ponderable su protectora dedicación artística; el empeño y el estímulo que ella significa para la pintura española contemporánea que, al desplazar sus cuadros hacia Ultramar, encuentra, en esta latitud de la América

parlante, un compatriota acogedor que sabe apreciar y adquirir diversas muestras de esta espiritual emigración pictórica con que la renovada España de nuestros días acredita, allende sus fronteras, las desbordantes creaciones de su magnífica fecundidad.

Al catalogar, en este gráfico inventario, la gran mayoría de las obras que posee, ha sido su intención hacer partícipes de sus recreaciones pictóricas a los círculos de su amistad particular y social, sin alarde de coleccionista que puede permitirse tan espiritual gusto, y así mostrarlo, sino para cumplir el precepto de belleza de que hablaba Ruskin: "Este cuadro, sea mío, sea de mi amigo o enemigo, es bello".

Y es a la Belleza, después de todo, a quien rinde caballeresco culto este Don Juan: a la Belleza, que es la sonrisa de Dios.

Y así, por virtud de este esclarecido varón, cerca de doscientas firmas de pintores se han dado cita en su hogar, cubriendo las paredes de sus salones; desde el genial Rosales y el maravilloso innovador que se llamó Fortuny, sin olvidar al insigne Plasencia, hasta los más cercanos que se llaman Sorolla, Pradilla, Moreno Carbonero, los Benlliure, Mezquita, Muñoz Degrain, Pinazo y Camarlench, los Madrazo, Benedito, Rusiñol, Meifrén, etc. etc.

De esta suerte, en Buenos Aires la comercial y activa, en esta Babilonia moderna y congestionada que este Don Juan Gregorio Molina conoció rudimentaria y aldeana, existe, casi en su totalidad, una Pinacoteca española considerable, una especie de oasis pictórico cuya característica se destaca en el ambiente cosmopolita naturalmente ecléctico y apresurado en sus selecciones artísticas; bajo su techo familiar, ya de raigambre argentina, España la progenitora de pueblos, de genios y de héroes; la que supo dilatarse en extensas e intensas conquistas civilizadoras, tiene un albergue digno, un confortable mesón ultramarino en que hallan reposo, respeto y afecto buen número de las obras de sus hijos consagrados al Arte.

Si, con la venia de la Providencia, la robusta salud del Señor Molina prosigue triunfando, como hasta ahora, largos años, su hermosa y valiosa colección seguirá enriqueciéndose con nuevos aportes; y en nuevas generaciones su nombre perdurará con grata y ejemplar recordación, así entre los suyos como entre los extraños que sepan de su obra, tan por lo fino y noble cultivada en esta Santa María de los Buenos Aires.

Mauricio López Roberts. **La Galería Santamarina en París**[9]

I
CUADROS ESPAÑOLES

La colección de cuadros de la señora doña Sara Wilkinson Santamarina es una de las más escogidas que encierra París, tan abundante en ellas. Empezada por el acaudalado propietario argentino D. José de Santamarina y continuada por su viuda, que es la figura más saliente de la colonia argentina de París, a la adquisición de los cuadros ha presidido un gusto seguro, delicadísimo y refinado, que no ha aceptado más que obras maestras. Dos escuelas de pintura predominan en esta colección: la española y la inglesa. De algunas obras de la primera me ocuparé hoy.

Carreño de Miranda es un eminentísimo pintor, al que ha dañado el venir inmediatamente después de Velázquez, Murillo, Ribera y demás dioses mayores de nuestra escuela. Algo parecido sucede con Jordaens en la flamenca, con muchos de los pintores italianos posrafaelistas y con los segundones de la escuela inglesa.

[9] Mauricio López Roberts. *Impresiones de arte (Colecciones particulares)*. Madrid, [s.n.], 1931, pp. 65-68.

En la colección Santamarina, está representado Carreño por la efigie de una niña con aspecto de mujer, de rostro inexpresivo, algo carrilludo; ojos serenos, casi fríos; boca severa y espesísimo pelo negro, partido en raya, cayendo hacia atrás y dejando ver una oreja algo grande, de donde pende un zarcillo de perlas. Más perlas ciñen en collar la garganta, sosteniendo una cruz, y otros hilos forman en la muñeca suntuoso brazalete, sobre el que sube la mano, brillante en sortijas, para sostener un magno broche, también cuajado de piedras preciosas. El traje responde asimismo a tanta suntuosidad, y es del brocatel riquísimo, avalorado con encajes y randas. No obstante tanto primor, su poseedora no parece alegrarse viéndose tan bien ataviada, y su rostro no condesciende a mirar ni una perla, ni una puntilla. La mano, más que acariciar el alfiler de diamantes, parece señalarle a las gentes con ese gesto desencantado con que en ciertos cuadros muestran coronas y diademas las reinas y las emperatrices que renunciaron a sus tronos por las sublimes asperezas de los claustros. Tal vez esta chiquilla tan compuesta, siguiendo estos ejemplos, abandonó los joyeles y las sedas por algún sayal y entró en el claustro muy jovencita, sin conocer del mundo más amor que el de las muñecas; tal vez (y no acierto a comprender el por qué se me impone esta idea) fue retratada ya muerta, y el artista, después de algún rápido apunte ante el cadáver, si bien la abrió los ojos, no pudo darles la luz de vivir, ni a la boca, para siempre cerrada, la dulzura de una sonrisa. Por esto, por la fuerza sojuzgadora e irresistible que posee la muerte, resultan como postizos y prestados sobre ese cuerpecito, tal vez exánime, las perlas, las alhajas, el brocatel y los encajes.

Bien vivo está, en cambio, D. Félix Colón de Larriategui, a quien retrató Goya en 1794, junto a una mesa donde blanquean legajos y alineadse las obras de tan ínclito varón, mientras ante él se abre un volumen donde se lee: "Juzgados militares de España". Don Félix Colón de Larriategui es uno de los mejores Goyas que conozco. Proviene de la galería Sedelmeyer, y es tan hermosa obra como el retrato de Bayeu que está en el Prado.

Pertenece D. Félix a ese linaje de varones maduros que retrató Goya en el final del siglo XVIII, y que conservaban, bajo el ala blanca de sus pelucas, un continente señoril y pulcramente elegante, que faltara después a la mayoría de los hombres que les han de seguir. La cabeza de D. Félix Colón es un prodigio, un asombro de construcción, de espiritualidad, de finura, de toque, de matices esfumados, delicadísimos, que, como en el antedicho retrato de Bayeu, reproducen los reflejos mortecinos de las pieles viejas, de las epidermis sobre las que brillaron muchos soles y posáronse muchos ojos. Los de D. Félix Colón son leales, nobles, de inteligencia reposada y segura; son pupilas que han visto seguramente mucho, mas que no se detuvieron ni en espectáculos soeces, ni en torpes delectaciones. La boca tampoco debió abrirse para mentiras, ni para inútiles y vacías palabras, y sobre su línea perfecta muéstrase la ancha sombra del mostacho rasurado. El cuerpo, derecho, erguido, como un trinquete, vístese, elegante y serenamente, con una casaca oscura y un coleto galoneados de plata, y sobre el pecho una noble venera muestra su cruz. Imposible llegar a mayor maestría.

Me encuentro raramente en estas impresiones de arte con pintores que, por felicidad, aún se hallan en el mundo de los vivos. No es que huya, ni que me asuste de ellos, ni que tema decir sobre una obra, producto de un artista aún vivo, lo que la obra me sugiera. Al contrario. El encuentro de una obra admirable es siempre agradabilísimo, y estos tres retratos de don Ignacio Zuloaga lo son en grado sumo.

Zuloaga pudiera llamarse (al menos en España) el revolucionario a destiempo y a distancia. Resquemores y malentendidos, según creo, alejaron a este eximio

artista de la patria, en la época en que su pintura era, o parecía, avanzada y casi anárquica. La vista de algunos cuadros suyos (muchos no bien escogidos); la exageración de un colorido y de un ambiente seudolocales que repugnan al verismo español; los chismes y cuentos que se ciernen alrededor de cuantos culminan, crearon una leyenda de atrevimiento y desprecio a los cánones, que carecía de fundamento. Creo que la Exposición Zuloaga celebrada no ha mucho en Madrid chasqueó a las gentes, que, esperando hallar en ella algo como un supercubismo, hallábanse ante un pintor que en muchas cosas les recordaba a Sorolla, quien fue tan atrevido y audaz como Zuloaga, pero cuyos atrevimientos y audacias fueron a su tiempo conocidos por el público, quien (como siempre), después de escandalizarse, aceptó la fórmula nueva, la *fórmula pictórica de su tiempo* que el artista le ofrecía.

Véase el soberbio autorretrato con que Zuloaga obsequió a los señores Santamarina, a quienes le unía sincera y agradecida amistad. Es un retrato hermano de las obras sorollescas, que, como los retratos de Cristián Franzen y de Aureliano de Beruete (padre), dejan una impresión que puede llamarse fotográfica, usando este adjetivo como loable y no en otra forma. Son retratos éstos que parecen haber sido pintados en el período cortísimo de tiempo que requiere la obtención de una instantánea. Tienen una jugosidad, una frescura, una deleitable y fácil fuerza que los torna en obras maestras.

Zuloaga se retrató ante un lienzo en el cual aparenta pintar. Hállase encarado con un modelo invisible, sobre el que se posan los ojos, fijos, algo fruncidos por el gesto de concentrada atención con que los pintores recogen las imágenes. El rostro pálido, de anchas líneas enérgicas; el gran bigote que usaba entonces, la boina ladeada, el pañuelo recogido negligentemente, reproducen un tipo de vascongado neto. Un chaquetón oscuro cubre el torso, y la mitad de una mano prendiendo el pincel muéstrase en la parte baja del cuadro. La impresión de vida que se desprende de esta obra es tan fuerte, que no se adivina por qué motivo la mano no se alza, blande el pincel y empieza a pintar. La factura es amplia, sólida, sin vacilaciones, y todo el cuadro, un soberbio trozo de pintura, de un fundamental y verdadero españolismo, sin vistas a la exportación.

Encanto de los ojos, deleitable figura versallesca, doña Sara de Santamarina avanza a leve andar por el parque, donde blanquean estatuas, junto al agua dormida de un estanque. La figura, próxima al espectador, aleja las perspectivas, agigántase sobre un cielo de otoño, sin perder su distinción inefable, la gracia alada con que camina sobre musgo y flores. Una mano prende un tul que pasa por la espalda, para colgar del brazo derecho, que sujeta la apariencia graciosa de un perrillo lanudo y greñudo, al que contempla desde el suelo, envidioso y con ojos tristes, otro pequeño can. Y sobre el marfil y el nácar del busto impecable, engastado como una gema en la negrura sedosa del traje, suben el tallo del cuello y la flor maravillosa del rostro, sonrientes los ojos bellísimos y la boca fresca, que crean en el óvalo impecable una perfecta hermosura femenina, tan refinada y pulida como las espirituales bellezas de una Julieta Recamier o de una Eugenia de Guzmán. El retrato entero es de una sutil elegancia, de un refinamiento profundo, tan discreto, que casi parece no existir ni mostrarse al exterior.

Con mirar zumbón, entornados los pícaros ojos, prometedora la boca sensual, que sangra en la palidez del rostro, blanco, mate y carnoso, como un pétalo de magnolia, coronado su sensual atractivo por la magnificencia de los cabellos, profundamente negros y abrumadores, Cándida se nos muestra con flores en el pelo, abierta la blusilla, libre la garganta joven, cubierto el torso con el manileño mantón, donde la paciencia china bordó mandarines, quioscos, floripondios y pájaros multicolores sobre la blanda estofa

del crespón. Detrás de Cándida parecen sonreír otras dos españolas ilustres en la historia del arte: la Carmen del novelista Mérimée, y la Carmencita del pintor Sargent.

Antonio Santamarina. **Sorolla**[10]

La presencia de Sorolla, viva y fogosa, trae a la memoria circunstancias de hace cinco o seis lustros, cuando el grande artista se hacía conocer en Buenos Aires, suscitando admiración, simpatía y entusiasmo su pintura franca y fuerte.

Sorolla es, pues, un viejo conocido de artistas y entendidos argentinos. Al verlo de nuevo, encarnado en los palpitantes frutos de su espíritu, no se puede menos de pensar en lo inmenso que ha sido su aporte a la pintura contemporánea, aun cuando no haya dejado ni escuela ni discípulos descollantes.

No dejó Sorolla verdadera escuela, pero dejó un caudal extraordinario de obras. Trabajador tesonero y pronto, su producción suma cantidad y méritos muy altos. Esa infatigable energía suya y sus particularísimas aptitudes, servirán de ejemplo y estímulo a muchos jóvenes artistas nuestros. Y ya con esto, si no fuera más, habría sobrados motivos para felicitarnos de esta significativa exposición.

Auténtica muestra del genio español moderno es Sorolla, a pesar de todo lo que tiene de clásico el fondo de su pintura. Por su cepa y educación es un pintor fuerte, quizás el más fuerte y universal de los pintores españoles de su época. Su temperamento, la enseñanza recibida y las energías tradicionales que sobre él gravitaron, dieron a su arte el carácter de un factor operante. También a ello contribuyeron, por supuesto, la hora en que vivió –crucial para España– y esas solicitaciones oscuras, profundas, en ocasiones terribles, del medio y las gentes.

Afanes recónditos traduce la pintura del maestro levantino, tanto en sus obras más antiguas –donde pugnan fórmulas plásticas de ascendencia local con influencias italianas–, cuanto en las más gloriosas manifestaciones de su madurez. Y por encima de aquellos afanes, residiéndolos, una soberbia evolución de medios, estilo y visión junto a un criterio certero aun en los momentos de aparente incertidumbre.

El concepto trágico de la vida, que muchos artistas españoles se empeñaron en llevar consigo como ineludible necesidad, no tiene función para Sorolla, pues este concepto solo puede adquirir cuerpo cuando existen causas reales que le den origen. Él pertenece a la categoría de los hombres para quienes el objeto de la propia existencia se establece todo en la expresión pictórica sincera y amplia, libre y caudalosa. Seguramente por eso buscó Sorolla tantas veces y en tan diversos caminos, un estilo y una técnica adecuados a los momentos de su personalidad, recuperándose siempre con infalible instinto de las desviaciones a lo caduco. Las desviaciones y dudas de Sorolla, si algo indican es la existencia de un genio poderoso y agitado en procura de la más prestante ubicación que se pueda lograr a fuerza de trabajos y desvelos. Es hombre de luchas arduas, y no de fáciles ventajas.

Cierto que el oficio afanoso y la temática de pobre contenido llenaron algunos de sus días. Es que la difícil facilidad y el relato caliente de cosas interesantes para la mayoría de los españoles, se había perdido en España con Goya. De modo que el pintor valenciano no podía atenerse a indicaciones inmediatas acomodadas a su personalidad, y aceptó las que se le ofrecieron generosas. Queda establecido, entonces, que

[10] Antonio Santamarina. Sin título. En *Sorolla. Su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*. Buenos Aires. Institución Cultural Española, 1942, [s.p.].

su aprendizaje, si no contrario a su temperamento, tampoco fue afín a éste. Y es así como, naturalmente, después de haber realizado muchas obras de valer, enderezó a la naturaleza. Triunfó.

El medio social y geográfico le fue propicio. Cielo, mar, paisaje, hombres y labores. Como todo artista de verdad, necesitó ir en pos de la vida y el movimiento –ley inexorable que solo desacata la áurea mediocridad–, y puso todo su empeño en alcanzarlos por el cauce de la corriente impresionista, aunque permitiéndose audaces transgresiones a su escolástica.

Problemas de atmósfera, de sombras coloreadas, vibraciones cromáticas, juego de complementarios, fueron motivos de muchas preocupaciones registradas en obras hermosas. La grandeza de Sorolla está precisamente en las soluciones que dio a esos problemas, soluciones a las que no fue indiferente el estudio de los antiguos maestros venecianos. Por su parte, la alta tradición pictórica española le prestó el firme propósito de sostener las formas aun a través de la luz y la atmósfera, motivo esencial éste de su permanente conflicto con el impresionismo ortodoxo. Y también de la misma raíz le viene su inquebrantable sujeción a la naturaleza y su tendencia a buscar carácter y expresión. Y es aquí donde mejor se afirma el singular valimiento de aquel hombre enérgico y fecundo.

Así entiendo yo la pintura de Sorolla: ardorosa tarea para convertir la materia pintura en efectos de luz, transparencias etéreas y cuerpos ponderables. Velas blancas, aguas profundas y ligeras del mar, rostros asoleados, cuerpos de niños sobre arenas doradas, trabajadores fornidos, tienen en Sorolla un intérprete de primera fuerza. En los retratos, el mismo propósito, las mismas dificultades, igual saber, igual sensibilidad, idéntica energía creadora, idéntica noción de la vida.

Hombre lleno de esperanzas, cultor de la belleza humana considerada como manifestación de salud y poder, vivió Sorolla en el mundo. Al cabo de veinte años de su muerte, lo que de su obra se conserva en Buenos Aires lo muestra íntegramente, diáfano y claro. Y además del placer estético que nos depara su contemplación, quédanos una satisfacción legítima: la de haber sabido apreciar oportunamente los méritos de aquel maestro superior y haber conservado estas manifestaciones de su genio.

Blanca Stabile. ***Inventario*: Picasso en Buenos Aires**[11]

Los cuadros existentes en Buenos Aires que nos ha sido posible observar, permiten destacar algunos de los elementos característicos de la obra de Picasso en dos períodos de su producción: el anterior a 1901, cuando aún está sujeto al arte representativo, a los temas extraídos de la contemplación de la realidad, fueran escenas de la calle, interiores, paisajes o figuras; y el llamado período neoclásico de los años 1920 a 1922, donde apela a los volúmenes llenos, a las deformaciones, para expresar sus modelos escultóricos. El cubismo, en cambio, no lo hemos podido localizar más que a través de un pequeño óleo de la señora Victoria Ocampo. Pintura no imitativa de la realidad, apenas si se reconoce en ella el motivo de una cabeza; la emoción es provocada por la simple disposición de áreas coloreadas, negra, ocre y celeste; y por el juego incluido en ellas de una línea, también negra en forma de arabesco.

La mujer de pie, en actitud de peinarse de *Escenas de la vida bohemia*, (Col. de la señora de Aguirre), reve-

[11] Blanca Stabile. "*Inventario*: Picasso en Buenos Aires". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 1, n. 2 [número dedicado a Picasso], mayo de 1948, pp. 37-42.

la un acentuado planismo; los perfiles se espesan y subdividen en fuertes trazos, acusando una búsqueda del volumen; pero, la expresión surge de la forma aplanada y recortada como silueta contra el fondo azul y ocre. El color, dentro del arabesco quebrado de la figura, aparece como un relleno que no contribuye a acentuar la corporeidad. Así presentada, la figura contrasta con la concepción del espacio que la rodea. No son las cosas puestas en perspectivas las que indican la profundidad, sino el color sensiblemente modulado en las tintas azules de la pared o en las tierras ocres de la manta. Cuadro cuidadosamente organizado, cada elemento robustece la composición. Así, mientras en el primer plano, la figura y el *toilette* parecen imprimir a simple vista un sentido vertical al conjunto, las dos zonas de azul y ocre que se desplazan horizontalmente y los ocres claros de la carne, almohadón y falda están colocados con intención para salvar una posible monotonía. Estamos lejos del futuro período azul, en el cual, las figuras aparecerán desconectadas de los fondos abstractos y simplificados, a la manera de telones.

A la misma época debemos atribuir *El morfinómano*, (Col. Antonio Santamarina), donde tres figuras se recortan sobre un fondo ocre verdoso de distinta intensidad. Aquí el color adquiere mayor significado, al punto de desaparecer la expresión por el contorno. Es cierto que en determinadas partes los perfiles se acentúan en gruesas pinceladas de azul, pero la estructura de los brazos, las formas en general, están dadas por la materialidad de la pasta. Su empleo no es uniforme, pues tanto recurre a las pinceladas sueltas y alargadas como a las manchas de color. También ahora debemos señalar la distancia que separa a Picasso de la producción de futuros períodos, pero no por lo que se refiere a la conexión con los fondos, sino por la exagerada movilidad de las figuras. En efecto, Picasso casi siempre ha preferido a las actitudes estáticas y cuando ha querido expresar el movimiento, lo ha dado siempre como constreñido, sin desbordarse más allá del límite de las figuras. En *El morfinómano* el movimiento está realizado con blandura y hasta con exuberancia.

Idéntica característica presenta *En el Moulin Rouge*, (Col. Rafael A. Crespo). Conjunto nada estático, no tanto por el tema mismo, cuanto por el juego de los elementos plásticos. Son los trazos del pastel, colocados con absoluta libertad en distintas direcciones, los contornos que se abren espontáneamente, las piernas dislocadas de una bailarina, los que imprimen vertiginoso ritmo al cuadro. Este es su fondo. Contrastando con él, surge en primer plano una figura femenina en actitud estática. El conjunto tiene así, ciertos puntos de contacto con el estilo de Toulouse-Lautrec.

Alrededor de 1901 ubicamos también *Cabeza de hombre* (Col. Augusto Palanza). El artista hunde el cuerpo azul grisáceo profundo en el fondo oscuro de la tela, para hacer resaltar la cabeza plena de expresión de su personaje. El traje resulta pobre en cuanto al modelado sin relieve; hay demasiada uniformidad en las tintas, a pesar del azul verdoso de la camisa que solamente tiñe con sus reflejos el rostro, contribuyendo a acentuar la expresión lánguida y patética. A ellos se agregan las sombras negras que marcan las mejillas desnutridas. Todo el interés pictórico del cuadro está concentrado en ese rostro presentado en medio de cierta nebulosidad, a la manera de Carrière. Pero hay otra reminiscencia posible de localizar: la de El Greco, por la estructura alargada de la cara que se logra, justamente, con el auxilio de las sombras.

En *Tres mujeres en la fuente* (Col. Mercedes Saavedra Celaya) el pintor desarrolla uno de sus temas preferidos durante el período que se inicia en 1920. Sobre un fondo generalizado –cielo celeste, nubes grises y ocres–, se destacan inmutables las tres figuras. Anotamos una doble expresión: por el dibujo, donde el contorno preciso, a ratos vigoroso, limita las formas; y por el color, donde el ocre rojizo, fuertemente extendi-

do en las carnes, acusa el volumen pleno de la figura de la izquierda. Tanto en los elementos planistas como en los espaciales se manifiesta una fuerte tendencia a la síntesis; así, la referencia a lo geométrico, la hallamos en los cuellos vistos de perfil y en el poderoso volumen esférico del cuello de la derecha. Como un contraste con lo señalado en último término los brazos y piernas se desdibujan en una deficiente estructura orgánica. Más que de una deformación es preciso hablar de una carencia de rigor formal para destacarse como volúmenes llenos de sugestión. Si agregamos a estas observaciones que la materia pictórica se extiende libremente como manchas, dentro de una calidad fluida, tendremos anotadas las principales características de la obra de Picasso en este período.

Aún hemos de referirnos a dos facetas de su vasta producción: sus dibujos y su decoración teatral.

La línea sintética y casi uniforme de los primeros, las estiradas curvas de los contornos, las deformaciones usadas para acentuar un movimiento, las hallamos en el *Desnudo de mujer*, (Col. Antonio Santamarina) el que atribuimos a la misma época del cuadro en último término comentado.

A Picasso, decorador teatral, conocemos directamente por el famoso telón firmado y ejecutado en 1917 para el ballet *Parade*, con música de Satie y tema de Cocteau. Traído a Buenos Aires con motivo de la *Exposición de pintura francesa* del Museo Nacional de Bellas Artes en 1940, fue adquirido posteriormente por el señor Arturo Jacinto Álvarez, su actual poseedor.

El telón ha sido concebido como un gran cuadro, en el cual se ha incorporado la tercera dimensión, teniendo en cuenta una composición rigurosa. El centro lo da la figura del mandolinista y la columna de una ruina arquitectónica; simétricamente a ambos lados, acentuando la verticalidad, una escalera y un grueso tronco; cerrando el cuadro se pliegan dos cortinas laterales. Dentro de este marco están ubicadas las figuras formando dos masas que se compensan por las áreas ocupadas. Es interesante notar con Barr (*Picasso*, The Museum of Modern Art), que a pesar de volver a los temas de arlequines, acróbatas y guitarristas de 1905, la forma de tratarlos ha variado, ya que abandona la melancolía característica de entonces, por una homogénea falta de expresividad sentimental.

Jorge Romero Brest. ***Inventario*. Cuatro cuadros de Goya en Buenos Aires**[12]

1. Aureliano Beruete y Moret se refiere en uno de sus libros[1] a cuatro cuadros de Goya, que pertenecieron a D. Luis de Madrazo, autenticados en 1868 con motivo de un pleito por Javier Goya, hijo del pintor, dos de los cuales se hallan con seguridad en Buenos Aires: *Una procesión interrumpida por la lluvia*[2] (Jockey Club) y *Una escena bajo un arco de puente*[3] (Museo Nacional de Bellas Artes), pues figuran también en el catálogo de Augusto Mayer[4], bajo el N° 538 el primero y el N° 589 el segundo[5].

Hasta no hace mucho tiempo se ignoraba el paradero de los otros dos cuadros, pero ahora es tal vez posible reconocerlos en las telas que pertenecen a la familia Ugarte: *Escena de combate* e *Incendio de un hospital*, a pesar de que no hay rastros que puedan orientar sobre el poseedor o los poseedores anteriores, y de que no figuran ni en los catálogos ni en los libros publicados por Aureliano de Beruete y Moret, Albert Calvert, Augusto Mayer, Ramón Gómez de la Serna[6], Juan de la Encina y Eugenio D'Ors, lo que se explica porque se trata de obras que han salido seguramente de España hace muchos años.

[12] Jorge Romero Brest. "*Inventario*. Cuatro cuadros de Goya en Buenos Aires". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 1, n. 4, julio de 1948, pp. 33-38.

Es verosímil que *Escena de combate* sea el cuadro a que alude Beruete –"uno podría ser una escena de bandoleros"– y que Mayer incluye bajo el Nº 650 de su catálogo con el título de *Escena de contrabandistas*, pues, aunque lo da como propiedad particular en Madrid y tampoco las medidas concuerdan absolutamente, agrega la palabra Argentina con interrogante y anota que "va con el Nº 538", es decir, con el cuadro del Jockey Club. Se refuerza esta posibilidad al saber que las escenas de guerra, de bandoleros o de contrabandistas se confunden en la obra de Goya inspirada en la Guerra de la Independencia[7]. Y, ¿no podría ser *Incendio de un hospital* el otro cuadro citado por Beruete, sobre todo si se considera la extraordinaria similitud con el anterior y con *El huracán*?

No es improbable, en consecuencia, que los cuatro cuadros que pertenecieron a D. Luis de Madrazo, y no dos como afirmara Beruete, hayan venido a Buenos Aires, distribuyéndose entre el Museo Nacional, el Jockey Club y un particular.

2. Más importantes que estos datos documentales son los que derivan del cotejo entre las obras. En las cuatro desarrolló Goya los temas de masas que fueron tan de su agrado en la etapa de madurez[8], sin diferenciar los individuos más que en la medida necesaria para la comprensión de aquellos y sin darle a la anécdota otro valor que el de un simple pretexto. En ellos mantiene también una pronunciaba isocefalia en grupos que se extienden en primer plano y en sentido horizontal, y deja amplios espacios para los cielos.

Si en lugar de ser pintadas esas telas por Goya, lo hubieran sido por alguno de sus discípulos o epígonos, Leonardo Alenza por ejemplo, que copió al maestro en retratos o cuadros de género, o cualquiera de los dos Lucas, padre e hijo, que lo imitaron posteriormente, se advertiría de inmediato la importancia dada a la anécdota en su aspecto pintoresco. Desde este punto de vista, ni las dos telas de la Colección Ugarte, ni la del Jockey Club, presentan dudas, pero sí la del Museo, no solo por la preeminencia del tema, sino por ese fondo de arcada, que fue empleado por Goya con bastante frecuencia para repartir de modo dramático la luz y la sombra, pero que en este caso adquiere un sentido de definición romántica, sobre todo por el abierto ángulo derecho a través del cual se ve una choza, no del todo acorde con su concepción.

3. Tanto en *Escena de combate* y en *Incendio de un hospital*, como en *El huracán*, las tres obras del lote que tienen unidad, se manifiesta esa enérgica pincelada con la que Goya no lograba una pasta compacta y espesa sino fina y transparente, vigorosa pero no dura y plenamente fluida, así como la manufactura a espátula, sobre todo en los cielos, que le permitía obtener brillantez donde otros pintores goyescos solo conseguían una sustancia espesa y muerta, carente de vibración.

Ya sea con el pincel, ya con la espátula, lo más notable es el brío con que pintaba Goya, ese tan incontenido como indefinible movimiento que el pintor sabía infundir a las figuras y demás elementos del cuadro, sin atenerse a esquemas lineales. Basta observar cualquiera de las figuras de estos cuadros, o el cielo casi uniforme de uno, o los grandes lamparones del otro, o la violencia de la lluvia que cae en el tercero, para comprender que solo Goya ha podido pintarlos con esa seguridad y esa valentía, sin que se advierta la menor traza de preciosismo.

"Esa simplificación de procedimientos tan marcada en su técnica –dice Beruete, refiriéndose a los cuadros pintados después de la Invasión francesa en 1808– va acompañada de una simplificación no menor de su paleta[9]. En efecto, el colorido de la primera época es vibrante, cálido y suntuoso, siendo frecuente el cromatismo exacerbado y los contrastes; después busca los grises áureos y rosados, y hacia 1810, ya en plena madurez y dominio de sus medios expresivos, la pintura por valores, ajustando la ento-

nación del cuadro en gamas bajas, preferentemente frías, pero nunca apagadas.

Los grises de Goya son inconfundibles, sobre todo por su fluidez y su riqueza: son grises ligeros, logrados con capas sutiles de color, que se enardecen mediante manchas cálidas de rojos, amarillos y verdes, o se enfrían en superficies más amplias de un azul característico, puestos sobre la tela a menudo con técnica similar a la de la acuarela.

Tales caracteres de su coloración se encuentran preferentemente en estos cuadros. Tanto en el cielo magníficamente límpido y transparente en su entonación grisáceonegruzca de *Escena de combate*, como en el cielo incendiado –llamas rojas y blancas– de *Incendio de un hospital*, o en el estremecido cielo lluvioso de *El huracán*, se advierte esa calidad propia de los grises de Goya, al mismo tiempo diáfanos y brillantes. La misma riqueza, con empaste más grueso, se observa en las dinámicas figuras de las tres telas, donde los grises alternan con los ocres en brochazos de gran personalidad. La economía de los tonos puros, que saltan aquí y allá, no deja de ser una característica de este pintor en su época de plenitud. Con ser tan hábiles, ni Eugenio Lucas ni Fortuny, goyesco también éste en cierto modo, nunca lograron esa diafanidad de los grises y ocres, ni consiguieron infundir a la materia el vigoroso dinamismo que tipifica a los cuadros de Goya.

También desde su crisis a fines del siglo XVIII, Goya renuncia a toda clase de sombras destinadas a redondear las formas, y busca afanosamente, y con éxito, el claroscuro que corresponde a la factura del color. Para subrayar el dinamismo de las formas utiliza las oposiciones de claroscuro, pero no a la manera de Rembrandt, es decir, hundiendo los objetos en esa atmósfera de contraste, sino manteniendo el valor significativo y táctil de las mismas. Así lograba no solo una más elevada tensión, sino también una monumentalidad más vigorosa, como apunta Mayer, apelando a menudo "a la exageración, a la acentuación de lo grotesco y de lo fantástico"[11].

En estos cuadros se ve cómo el artista, impulsado por esa violencia dinámica que le fuera propia, alterna las luces con las sombras, y cómo se fragmenta a éstas dejando que también se exprese el color. Aunque en ellos parece diluirse el tema –menos en *El huracán* que en los otros– las zonas en sombra son tan transparentes y luminosas como para que el espectador adivine lo que el pintor quería adivinase, vale decir, el movimiento.

Desde el punto de vista de la composición, Goya no se asemeja ni recuerda en ningún momento a los pintores clásicos, sobre todo en tema como éstos, razón por la cual sus cuadros no tienen el rigor geométrico que pudiera corresponder a una concepción mental. Todavía en *Los desastres de la guerra* o en los *Fusilamientos* se advierte alguna preocupación por componer, pero en general su composición es repentista, no obstante lo cual predomina una línea baja horizontal que deja gran parte de la tela para desarrollar su fogosidad de colorista, ya sea un muro o una arcada, ya un cielo. Los cuadros estudiados aquí se ajustan perfectamente a estos caracteres de la composición goyesca, lograda en ellos la unidad más que por líneas de fuerza, por el envolvente empaste del claroscuro. "No se trata de ofrecer una continuidad de masa en que una de las partes no pueda vivir independientemente de las otras, sino que propugna la subordinación de cada uno de los elementos integrales a la idea de conjunto. En otras palabras: en las grandes composiciones no existe ningún protagonista, ningún héroe guiador, todos son súbditos de igual categoría en el conjunto del cuadro"[12]. Tales palabras de Augusto Mayer definen con absoluta precisión el carácter de la composición en estos cuadros, y señalan lo que más difícil sería copiar por cualquier epígono del maestro.

4. Caracteres en cierto modo similares presenta *Fiesta popular*, pero además de la individualización

anecdótica ya señalada, sorprende el empaste grueso de las figuras, menos dinamizadas interiormente y no tan unidas entre sí como en otros cuadros de Goya, así como la falta de vibración de los grises del fondo y cierto dramatismo superficial, más bien naturalista. Parecería ser de época anterior a los otros tales cuadros, cuando todavía conservaba el pintor el brillo de la materia y el color, aún no sublimados por esa dolorosa melancolía que le permitió realizar, en los años de vejez, sus obras más punzantes y profundas.

[1] Aureliano de Beruete y Moret. *Goya, composiciones y figuras.* Blass. y Cía., Madrid, 1917, pág. 97.
[2] Aquí se lo llama *El huracán* o *La tormenta*.
[3] Aquí se lo llama *Fiesta popular*.
[4] Augusto Mayer. *Goya*. Editorial Labor, Barcelona, 1925.
[5] Ramón Gómez de la Serna, en su *Goya*, Edición La Nave, Madrid, pág. 288, dice también que esos cuadros vinieron a América.
[6] En su libro *Don Francisco de Goya y Lucientes*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna no habla de ellos, pero incluye fotografías de los mismos, lo que permite suponer que los considera auténticos.
[7] Eugenio D'Ors. *La vie de Goya*. Nouvelle Revue Française, París, 1929, páginas 216/218.
[8] Tanto por ese carácter como por la técnica empleada, los cuadros parecen corresponder al período 1815-1818, como afirma Mayer. En contra se ha pronunciado Beruete, que los ubica en el período anterior a 1808, pero basta compararlos con los *Fusilamientos*, ya posteriores, para darse cuenta de cómo se acentuó en ellos el carácter inmaterial de la pintura, propio de los últimos años del artista.
[9] Beruete, ob. cit., pág. 116.
[10] Cf. Juan de la Encina, *Goya en zig-zag*, Espasa-Calpe, 1928, p. 181; Eugenio D'Ors, ob. cit., p. 194; Mayer ob. cit., p. 145.
[11] Mayer, ob. cit., pp. 135/6.
[12] Mayer, ob. cit., p. 142.

Jorge Larco. **La pintura española en la Argentina**[13]

España ha dejado raíces de hondo espíritu en la Argentina. En la fervorosa vida espiritual de nuestro país, lo hispánico es lo que repercute con vibración más intensa.

Con mucha más pasión se siguió, de este lado sur del Atlántico, el desarrollo de la guerra civil española, que la tremenda conflagración mundial. Y las discusiones y opiniones fueron mucho más violentas ante el primero de los hechos históricos, como si lo hubiéramos sentido en carne propia.

Y carne propia es, nomás, lo hispánico para nosotros. Por algo, cuando nos referimos a España, decimos simplemente la Madre Patria.

Progenitora de naciones la llamó el presidente Hipólito Yrigoyen en el decreto de creación de la fiesta de la Raza, idea de la Argentina, que se considera hija dilecta de la península.

Esa solidaridad que sentimos, esa atracción por lo ibérico que tenemos, puede aquilatarse sobremanera en la afición que el argentino amante del Arte siempre tuvo por las grandes obras del espíritu español –*Bodas de sangre*, de García Lorca, se consagró en Buenos Aires–, y cómo ha tratado de conocerlas a fondo y de apropiárselas cuando se le ha presentado la ocasión propicia.

Existen en el país muchas pinturas españolas, y de algunos artistas contemporáneos de nuestro desarrollo histórico se encuentran series numerosas. Tal acontece con Goya, Pérez Villaamil, Zuloaga, Anglada, Sorolla y Solana.

De la producción antigua no podemos decir otro tanto, aunque también existen ejemplos dignos y aun algunos fuera de lo común que permiten trazar un panorama, casi completo de la gran pintura ibérica.

El arte de los primitivos exhibe en Buenos Aires muchos productos característicos: el Museo Nacional de Arte Decorativo atesora varios, entre los que descuella un precioso y decorativo *San Miguel* rico en colores y oro, del Maestre de San Quirce, catalán de la mitad del siglo XV.

[13] Jorge Larco. "La pintura española en la Argentina". *Lyra*. Buenos Aires, a. 21, n. 192-194. Dedicado a España. Primer ejemplar de 1964, [s.p.].

Una obra muy española, por su empaque y su prestancia, es el escultórico *San Bartolomé* de la colección de Antonio Santamarina, dada por Post a Miguel Jiménez, aragonés que actuó entre 1470 y 1500.

Fresca ingenuidad y gracejo popular ostenta *El Ángel de la Guarda y San Sebastián* en la tabla también catalogada por Post, del Maestro de Cabanyes, de la colección de Sarah L. de Palacio.

La casa donde vivió Enrique Larreta guarda también algunos primitivos: un *Miguel*, lleno de encanto, se considera obra del maestro de Arnoult, aragonés de fines del siglo XV. Pero la obra capital de esa época, no solo en la colección Larreta sino en el país, es el maravilloso *Retablo de Santa Ana*, fechado en 1503, que sirve de altar en la íntima capilla. Su autor, denominado Maestro de Ginobas, es castellano, de Burgos posiblemente. El retablo debe ser una de sus últimas obras, a juzgar por la fecha, ya que el estilo es característico de la gran manera alcanzada por los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XV. Seis grandes tablas constituyen la parte importante del conjunto, y cuatro, un poco más pequeñas, forman la predella. El suntuoso marco que encierra estas bellas pinturas es del más auténtico y puro Renacimiento.

Penetramos en la siguiente centuria, citando otra obra de la colección Larreta: *La Epifanía*, del manierista Juan Correa; es más curiosa que sobresaliente.

Varios son los cuadros que en la Argentina se atribuyen al divino Luis de Morales, sin que ninguno pueda ostentar grandes seguridades de serlo. Morales ha sido muy copiado y ha tenido muchos imitadores. Su obra es, además, muy desigual, abarcando de lo vulgar a lo excelso.

Citaremos aquí un hermoso *Cristo Coronado de espinas* de la colección del doctor Alejandro Shaw, que se ha venido atribuyendo, sin razón que lo justifique, al maestro extremeño. Mucho más cercano está del elevado realismo de un Ribalta y hasta de un Pereda. Pero la pintura es bien española, preciosa y de gran calidad.

La obra más interesante, entre las que yo conozco, de este momento culminante del Renacimiento en España, es *La Sagrada Familia*, de Fernán Yáñez de Almedina, de la colección de Carlos Grether.

Esta pintura singular denota como pocas el aprendizaje del valenciano con el gran Leonardo, lo que además está comprobado por documentos. La composición está literalmente copiada de una obra desaparecida del genial florentino. Podría ser una repetición también, si no es un anticipo del grupo que centra *La huida a Egipto*, del retablo del altar mayor de la Catedral de Valencia, la obra más importante del pintor, que colaboró en este caso con el otro Fernando, el de los Llanos, de personalidad más baja y sin obra conocida. Esta bellísima tabla, de conservación perfecta, es una de las poquísimas obras firmada y fechada (1523) por el autor.

No existe casi retrato de algún personaje de la época y de la corte de Felipe II al que no se le conceda la paternidad del gran Alonso Sánchez Coello.

Los cuatro retratos que forman un conjunto en el Museo Hispano Americano Fernández Blanco se agrupan bajo este famoso nombre. Cualquiera, por lego que sea, puede advertir que dos de ellos, no solo son auténticos, sino muy hermosos, mientras los otros dos son endebles en extremo.

El retrato de Doña Juana de Austria, hermana de Felipe II, de la colección Larreta, por la importancia del personaje representado, con la acentuación y la energía típicas del gran retratista cortesano, es la obra más bella que de Sánchez Coello existe en el país.

El enlace del Renacimiento con el Barroco, ningún artista lo ha representado con más fuerza que el genial Dominico Theotocópuli, el Greco, o su condiscípulo el Tintoretto.

También al genial cretense se le regalan una cantidad de producciones que nada tienen que hacer con él. Nos limitaremos solo a citar las más notables entre las auténticas.

En el Museo Nacional de Arte Decorativo se exhibe uno de los ejemplares famosos del *Cristo abrazando la Cruz*. Pertenece a la primera época; fue pintado en 1583. Es una de las primeras versiones del tema, cuando Dominico no había alcanzado su manera característica y se hallaba todavía bajo el influjo de Ticiano. Es una bella pintura que tiene el prestigio de haber pertenecido a las famosas colecciones de Budapest, de Marzel von Nemes y del barón Herzog.

En el mismo museo existe otro pequeño cuadro del Greco, que, no podemos imaginar por qué razón, se ha estado atribuyendo a Mateo Cerezo, con cuyas obras no tiene ningún contacto. Es un *Cristo crucificado*.

Aunque todavía no pertenece a la manera exacerbadamente espiritual de la última etapa del pintor de Toledo, sin duda la más importante de sus obras en el país es *La Verónica con el paño santo*. Perteneció al hermano del pintor español Casado del Alisal, que vino a radicarse al país donde formó una gran familia. El gran crítico hispano Gayo Nuño en su importante y erudita obra *La pintura española fuera de España* lo trata con desdén porque lo confunde con el que adquirió hace poco el Museo de Baviera, y que nada tiene que ver con éste, salvo la igualdad del asunto. El de Munich es posterior y con un colorido más fuerte e inferior calidad. El de Buenos Aires es de una época media y en él dominan los grises plateados. Posee una pasta riquísima y un notable alarde de juego de pincel. Cossio lo admiraba mucho y lo incluyó con elogio en su famoso catálogo.

De la última época se encuentran en la Argentina dos obras características y una importante.

Son las dos primeras *Un evangelista*, perteneciente al Museo Juan B. Castagnino, de Rosario, y un pequeño *San Francisco*, de la colección Alfredo Hirsch de Buenos Aires.

La tercera es una versión en rectángulo levantado de *La oración del Huerto* que atesora el Museo Nacional de Bellas Artes.

No podemos explicarnos, a no ser por lo difícil que resulta juzgar un cuadro por fotografía, el juicio que la figura del evangelista, de Rosario, suscita en un crítico tan agudo como Camón Aznar. A nosotros nos parece que aun en la fotografía que aparece en su notable libro, da una impresión de mayor calidad que su equivalente en el apostolado de Almadrones, de cuya serie han pasado varios al Museo del Prado.

El cuadro de la ciudad santafecina ostenta una noble arquitecturación, contrastando con el pincelar nervioso y expresionista y es de gran lucidez de color, vivo y ardiente.

Tampoco se comprende por qué razón Gayo Nuño elenca el pequeño *San Francisco* de la colección Hirsch, entre las obras dudosas del griego de Toledo. Cuando ya se hablaba en nuestra capital, se publicó en la cuidadosa selección de la primera edición de *El Greco* (Phaidon) con el texto del erudito Ludwing Golds Naider. Cuando se expuso en la memorable exposición de Arte Español organizada por los Amigos del Arte se descubrió la firma en la sombra que la calavera produce sobre la roca.

Este cuadrito es una joya, lección de pintura para pintores. Cada pincelada es espíritu puro y su entonación de grises y tierras, de lo más augural en el arte hispánico.

Ya en un libro, *El Greco* (Berlín, 1931), August L. Mayer con su indiscutida autoridad, incluía entre la mejor media docena de versiones de *La oración del Huerto*, la que se encuentra en nuestro Museo Nacional y, además, la única citada en su tamaño mediano. E incluía la reproducción como ejemplo de la serie total.

Es indudable que se trata de una de las mejores pinturas de nuestro museo e inclusive de la Argentina.

El éxtasis nos invade frente a los relámpagos de color que se entrecruzan en el misterio de la noche. En pocos de los asuntos que el genial cretense trató, logró conseguir un dinamismo más cargado de emoción.

La obra principal de Jorge Theotocópuli, el hijo del Greco, son las telas que formaban el retablo de la Iglesia de Titulcia (Toledo), referidas a la vida de la Magdalena y que se hallan desparramadas por distintos países.

Por lo original de su escenario, totalmente arquitectónico, y por la lograda simpleza de la composición, es la mejor *Cristo en la casa de Marta*, de la colección del doctor Alejandro Shaw.

Se ha considerado siempre, aunque el Greco y Goya no pertenezcan a esa centuria, la época más gloriosa de la pintura española, al siglo XVI, al que se suele llamar al Siglo de Oro.

Cuando aún no se habían estudiado, por no conocerse a fondo, la época romántica y la decimotercera y decimocuarta centurias, e incluso al alto Renacimiento, ese criterio pudo tener alguna validez; hoy no resulta admisible, pese a su excelencia. Con el conocimiento que tenemos en la actualidad del arte español, podemos claramente ver que la pintura española mantuvo una línea de prosecución comparable a las de Italia y Flandes y que en general no desmerece al lado de ellos. Como las otras, tuvo un leve eclipse en el siglo XIV, aunque para España éste culminó con Goya, la más grande de las figuras artísticas de esa centuria, y quizás de todas.

Dos excepcionales personalidades artísticas, dominan el panorama de la pintura hispánica en la decimoséptima centuria: Velázquez y Zurbarán.

Todo el mundo sabe cuán pocas son las obras de Diego Velázquez fuera de su tierra, a pesar del enorme despojo realizado por los franceses en la era napoleónica. Solo Londres y Viena pueden enorgullecerse de poseer un conjunto de una media docena de cuadros del insigne sevillano, en sus dos grandes museos.

La figura de D. Diego de Silva y Velázquez es tan alta y tan admirada, que una obra salida de su taller o simplemente atribuida, por llevar un reflejo, un matiz de su arte excelso, adquiere casi contornos míticos.

En la América latina solo dos cuadros pueden permitirse el lujo de ostentar la paternidad del autor de *Las Meninas*. Son *El muchacho de las uvas*, de la colección Oscar B. Cintas, de La Habana, y el importante *Retrato del Conde Duque de Olivares* del flamante y magnífico Museo de San Pablo.

En la notable colección del Dr. García Victorica, especializada en pintura moderna, existe una *Santa Cecilia*, bellísima tela, que muchos entendidos atribuyen al pintor de Felipe IV. Si no es de él, merece serlo.

Dos coleccionistas de la capital guardan sendas obras auténticas y características del gran pintor Francisco de Zurbarán. Ambas figuran catalogadas y reproducidas en el notable y bello libro *Zurbarán* (Phaidon Press – Londres 1953) del distinguido profesor y notable crítico español Martín S. Soria. Una de ellas es un clásico bodegón zurbanesco con toda la austera sobriedad y el riguroso orden que presidían la obra del gran extremeño.

Soria lo titula *Bodegón con la servilleta*. En equilibradas distancias, alineados militarmente, se muestran en el borde de un mueble, casi un muro, un pastel, dos recipientes de vidrio y la servilleta, que da la nota más clara y el título a la pintura. Se la data hacia 1633.

La otra, un *San Francisco*, firmada y fechada en 1632, pertenece a la colección de Alejandro E. Shaw. Es una obra maestra de Zurbarán, en la celebérrima serie de sus efigies de monjes aislados.

La luz está manejada con gran acierto. Intensa y dura recorta las sombras en fuertes ángulos, que no excluyen la transparencia, como es habitual en toda la producción del pintor, dejando todo el rostro en la oscuridad, menos la punta de la nariz. Se produce de este modo un efecto muy extraño. La concentración de toda la figura rodeando el cráneo que el Santo acaricia con el arco de las manos, confiere al cuadro un misticismo acendrado, hondo y viril.

No comprendemos qué razón valedera existe para que se exhiba en el Museo Nacional, como Zurbarán,

una copia tan endeble del *San Francisco* de la National Gallery de Londres (Colección Guerrico). Esto no es cierto y confunde al público aficionado.

De los demás pintores contemporáneos, nos limitaremos a enumerar algunos ejemplos destacados.

En el Museo Nacional existen dos telas importantes, cercanas a la gran figura del valenciano José de Ribera.

A la bellísima figura de *Un matemático*, que llevó siempre su nombre, se le ha cambiado por el del napolitano, que mucho lo imitó, Luca Giordano.

En unas partes el pincel sigue el ritmo peinado típico de Ribera y en otras, tales como el libro, magistralmente tratado, se torna turbulento y libre. El levantino pintó obras parecidas y ésta es en todo digna de él.

La segunda es la conocida escena de *La bendición de Jacob*, que el Spagnoleto trató más de una vez. La parte derecha del cuadro es obra absolutamente riberiana y de un marcado españolismo –contémplese la naturaleza muerta– y no dudamos ni un momento de su paternidad. En cambio, la parte izquierda es totalmente de otra mano, y aquí si vemos la pintura de un Giordano u otro tiempo cualquiera.

Entre los numerosos ejemplares atribuidos con más o menos razón, al gran valenciano, damos la palma al *San Andrés* del Museo de Rosario, que consideramos una de las más hermosas obras españolas que existen en la Argentina

Esta joya de esplendente belleza, admirablemente conservada, sería orgullo de cualquier museo del mundo. De un ritmo perfecto y de un claroscuro, digno en todo, del insigne pintor de Játiva, nos conmueve hasta lo hondo, por la intensa espiritualidad del rostro y de la mano que ofrece el corazón.

La única obra que nos parece digna del pincel seductor y valioso al mismo tiempo de Bartolomé Esteban Murillo, de las atribuidas a este gran pintor hispano, es *El hijo pródigo* depositado como préstamo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Pintura de pura cepa española, merece todos los elogios por su armonioso y sobrio colorido y por su jugosidad de la materia empleada.

A nuestro entender es obra característica del mejor momento del gran pintor sevillano. Y por la similitud de la pose y por el movimiento expresivo, nos parece un exordio de la figura principal de *La vuelta del hijo pródigo* que tanto admiramos en la National Gallery de Washington.

Del compadre de Murillo, del otro gran sevillano Juan de Valdés Leal (al que siempre se creyó cordobés, por haber actuado especialmente en la ciudad sultana, hasta que el crítico Enrique Romero de Torres, descubrió la partida de bautismo que demostraba que no era su comprovinciano), el patrimonio nacional posee dos obras disímiles y muy representativas de su temperamento exaltado y su técnica modernísima, que aunque no ostentaban la perfección del autor de las Purísimas, en momentos de gran inspiración, lo superaban con creces.

El boceto de *La educación de la Virgen* de nuestro Museo Nacional, es un cuadro lleno de vida y dinamismo. Pintado con muy poca pasta, casi como acuarela, y de tonos pardos y terrosos, impresiona por su modernidad.

Fue precisamente el crítico cordobés Romero de Torres, el que primero señaló la paternidad del cuadro y así lo manifestó el entonces director del Museo, Atilio Chiappori, en una visita que realizamos juntos a nuestra incipiente pinacoteca.

La otra tela del autor de *Las postrimerías* es la preciosa *Santa Bárbara* del Museo Castagnino de Rosario.

Aunque esté pintada con brillante verba, opuesta a la materia apretada de Zurbarán, estética y espiritualmente es hermana de las Santas tan terrenas, ya señorialmente suntuosas o de atuendos populares, del gran pintor de Fuentes de Cantos.

Como ellas, quiere alejarse de la divinidad, para ser mujer tan solo, coqueta y emperifollada. Años antes

de venir a la Argentina, la publicó Romero de Torres, en sus memorables artículos sobre el gran sevillano, en la revista *Museum* como obra característica y poco conocida de Valdés Leal.

En el decimoctavo siglo, el del Rococó francés y los retratistas ingleses, se produce un largo paréntesis en la pintura hispánica hasta que aparece la figura inmensa de Goya. Del gran aragonés se conservan bastantes cuadros y dibujos en la Argentina.

Ante todo tenemos que lamentar la pérdida de sus tres telas en el desaparecido edificio del Jockey Club; en él se conservaban el boceto para el tapiz *Boda desigual*, el rico contrahecho y viejo que se casa con la mocita, sacrificada por el interés; la hermosa tela *Procesión interrumpida por la lluvia* que formaba parte del conjunto de cuatro, cuyas tres restantes son gala ahora de nuestro Museo Nacional; y el retrato de *Don Antonio Porcel* en traje de cazador, acompañado por un perro blanco manchado. El vivaz personaje de esta importante obra era el esposo de la bella rubia Doña Isabel, que luce su garbo andaluz en la National Gallery de Londres.

Luego de recordar estas tres obras tristemente desaparecidas, seguiremos un orden cronológico, con las que nos parecen más destacadas.

En la colección Odilo Estévez, de Rosario, se puede ver el bello retrato, de la época grísea, de Doña María Teresa Apodaca de Sesma, que se adorna con finísimas transparencias. La modelo es más interesante que bella y nos mira con ojos encantadores.

Obra solamente atribuida, pero que nosotros consideramos en todo digna del ilustre nombre que se le propone, es la encantadora naturaleza muerta, en este caso, más bien bodegón, *Palomas y pollos* que atesora el Museo Castagnino. Su técnica y su fresco y limpio colorido, son similares a los de los tapices, a cuya época, sin duda, tenemos que adscribirla. Obra juvenil, de gran artista, ostenta una incomparable expresión de gracia y vivacidad en las aves que reposan al pie de un gran de un gran pote de manzanas.

A los últimos años del glorioso anciano, pertenecen las cinco obras que posee el Museo Nacional de Bellas Artes.

En esa etapa de su desencantada vida, Goya había roto todo lazo con la tradición anterior, creando un modo de pintar audaz y libre que abría nuevos horizontes al arte e inauguraba la Historia de la Pintura Moderna.

Esta manera revolucionaria, que empezaba con los albores dramáticos de un nuevo siglo, fue muy imitada y seguida, e inspiró a la mayor parte de los grandes pintores de la decimoctava centuria, hasta contribuir al origen del Impresionismo.

Eugenio Lucas, como había hecho antes Luca Giordano con Ribera, no solo buscó inspiración, sino que copió literalmente muchas de las últimas geniales creaciones del baturro.

Esto ha producido una gran confusión en la crítica, que muchas veces es erudita, pero carece de sensibilidad pictórica suficiente para resolver los problemas de la autenticidad, que dependen, más bien, de conocimiento de técnica y oficio.

Esto viene bien con respecto a los cuadros del museo argentino, que tantas dudas y polémicas han suscitado sobre su autenticidad. Transcribamos lo que dice al respecto el más grande de los biógrafos de Don Francisco, Aureliano de Beruete, en su libro *Goya. Composiciones y figuras*: "A esta época pertenecían aquellos cuadros que poseía Don Luis de Madrazo, y cuya venta promovió un pleito que obligó a venir a Madrid, el año de 1868, al nieto de Goya; viaje que fue aprovechado por los amantes del arte del pintor, que supieron por el nieto no pocas cosas del abuelo. Los cuadros eran cuatro, que representaban: *Una procesión interrumpida por la lluvia*, *Una escena bajo el arco de un puente*, *Una escena de bandoleros*, y acerca del cuarto no he podido dar con su asunto; yo no he visto jamás estos cuadros, que entonces fueron celebrados. El nieto de Goya dijo que eran originales y que

recordaba haber visto pintar, cuando era niño, el primero de ellos, y que había sido ejecutado valiéndose, en vez de pinceles, de cañas finas, abiertas en su extremo. Estos cuadros, o al menos dos de ellos, pasaron hace algún tiempo a la República Argentina."

Verde y con asas... decimos nosotros que no queremos ser más papistas que el Papa. Los cuadros son los mismos, están en la Argentina, el nieto los vio pintar, son de lo más genialmente goyescos que cabe. ¿Qué se puede discutir?

La crítica, muchas veces, parecería que quiere darse importancia, quitándosela a obras que siempre fueron admiradas por tenerla. Muchas otras han tornado al criterio tradicional. La Historia del Arte está llena de estos titubeos.

Ahora voy a dar otras dos razones de peso, para aquilatar en su valor el tesoro que poseemos. Cuando Mayer vino a Buenos Aires, no dudó ni un momento de la originalidad de la *Escena bajo el puente*, ya entonces en nuestro museo, ni de la *Procesión interrumpida por la lluvia* que se hallaba en el Jockey Club y se ha perdido. Ambas fueron incluidas en su catálogo del maestro. ¿Por qué razón pueden, entonces suscitar dudas las otras dos, pertenecientes a la misma serie, provenientes de las colecciones Ugarte y Acevedo, y que según se sabe, fueron traídas al país por Miguel Cané? Simplemente por la genialidad de una de ellas, el *Incendio de un hospital* –de la que Beruete ignoraba el asunto– y con la que Goya, visionario, se anticipa a la abstracción, turba y confunde, a los falsos eruditos, que no comprenden que el genio siempre se renueva, y aporta nuevas conquistas. Para comprender estas obras, hay que estudiar ciertos dibujos del genial baturro en los que también se aproxima a la pintura abstracta. La segunda razón que deseo aportar, es que la originalidad y la audacia de estos cuadros, hizo que Lucas los copiara pincelada por pincelada, ahondando en la técnica del maestro para poder imitarlo. Dos de estas copias, la *Procesión* y *La fiesta bajo el puente* se hallan en la colección Valdez de Barcelona, donde figuran como Lucas, a pesar del comentario de Beruete. La de la *Escena de los bandoleros* (?) o de guerra, diríamos nosotros, se encuentra en el Museo de Budapest. La del *Incendio* no sé si existe. Acaso sea que pertenece a la colección Mietke de Viena. La descripción que de ésta hace el gran crítico coincide con nuestro cuadro.

Estas obras, de lo más espléndido que produjo el genio español, forman como un ciclo, de absoluta originalidad e independencia, al que también se adscriben otras, que han suscitado las mismas dudas: *La cucaña* del Museo de Berlín, *La corrida de toros*, del Museo de Toledo (Estados Unidos de América), la *Ciudad fantástica* del Metropolitan Museum de Nueva York y la *Procesión en Valencia*, de la colección Bührle de Zurich.

En estos jalones finales de su genio Goya nos dio la quinta esencia de su arte y superó, con un concepto mucho más nuevo, la ya extraordinaria serie de la Academia de San Fernando.

Se encuentran también en el museo bonaerense, una variante, de técnica más libre, si cabe, de la *Procesión de disciplinantes* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y el precioso boceto, que perteneció a Cánovas del Castillo, de *San Isidoro apareciéndose a San Fernando*.

No terminaremos esta selección goyesca sin recordar la *Escena de bandidos*, donada por la familia Castagnino al Museo de Rosario diminuta de tamaño y grandísima en el mérito artístico. Junto con cuatro más, que se hallan en la Pinacoteca Antigua de Munich, constituyen la última palabra del genio de Goya. La dramática escena del museo rosarino, representa a unos miserables que apuñalan a un grupo de personas de ambos sexos. No se puede obtener emoción más intensa con menos color y menos pinceladas. Daumier debió conocer

estas obritas, que hasta comienzo de siglo se hallaban en la Maison Lafitte de Paris.

Después de la espléndida y larga serie de efigies humanas que trazó el buceador de almas Paco el Baturro, se acentúa más la frialdad descriptiva y la aburrida técnica del retratista oficial de la corte de Fernando VII.

Dos obras atrayentes, entre otras más, lo representan de cuerpo entero, entre nosotros. El retrato de *Isabel II, niña* de la colección de Antonio Santamarina y la dama anónima del Museo Nacional, entran en el pequeño círculo de sus pinturas más agradables.

Del más sumiso continuador dela estética goyesca, Eugenio Lucas, la Argentina posee un número dilatado de obras.

El museo porteño cuenta con dos muy distintas y encantadoras: *Corrida de toros* y *Escena de iglesia*. Esta última quizá esté más cerca de Lucas el joven.

Entre los pintores románticos descolló Genaro Pérez Villaamil, espíritu inquieto y andariego, a la usanza de la época, que fue buscando inspiración por los países y ambientes más diversos.

Nada menos que quince cuadros suyos entraron al museo argentino con la colección Guerrico. En ellos se pueden ver los más dispares asuntos. Interiores de iglesias, castillos, mercados y ferias, un ataque a un convoy carlista y un embarcadero de negros. Unos están tratados con meticulosidad descriptiva y otros pincelados con valentía.

En la selecta colección de Andrés Garmendia Uranga admiramos una dramática escena de *La inquisición llevando los herejes al cadalso* de finísima entonación gris y oro.

Dos pequeñas y deliciosas acuarelas de escenas del puerto de Cádiz, pertenecen a la colección de Sarah L. de Palacio.

Federico de Madrazo, gran retratista, se halla bien representado entre nosotros.

Un ejemplo interesante lo da su noble *Autorretrato* de la colección Malvis Paz.

El retrato de D. Juan Antonio Escribano, caballero español, residente en la Argentina, puede codearse, sin desmedro, con las más bellas estampas viriles que produjo la iconografía ibérica. Es uno de los cuadros en que el famoso retratista se aproximó con más grandeza a los de su maestro Jean Auguste Dominique Ingres. Fue donado al Museo Nacional por la nieta del retratado, Da. María Luisa B. de Ares.

La simpatiquísima figura de Valeriano Bécquer, cuya obra de ingenuo encantado se dedicó a cantar las costumbres populares de España, nos ofrece una curiosa alegoría de *El bardo* (indiscutiblemente inspirado en su hermano, el poeta Gustavo Adolfo). Pertenece al Museo Nacional de Arte Decorativo.

Dentro de la escasa producción de Eduardo Rosales, el mejor pintor español del siglo XIX, después de Goya, es muy importante el bellísimo *Desnudo femenino* de la colección Witcomb de Buenos Aires. La carnación dorada de la mujer semidormida, armoniza delicadamente con los ropajes y el ambiente de verdes y blancos apagados. Utilizó Rosales para pintarlo, una materia licuosa que recuerda a Degas, especialmente en su primera época, con la que coincide en el momento de su ejecución.

Puede afirmarse que el catalán Mariano Fortuny tuvo condiciones artísticas superiores al resultado que obtuvo en una gran parte de sus obras más famosas. Una inclinación al tema pintoresco y gracioso, que se evidencia plenamente en cuadros como *La vicaría* del Museo de Barcelona o *La elección del modelo*, colección privada de Nueva York, que provocaron furor en su aparición y se vendieron a precios extraordinarios para la época, lo apartaron de más nobles ideales, para los que estaba bien capacitado y que a veces apuntan en obras hechas con más sinceridad y menos concesiones.

Una de ellas, quizás la más feliz y lograda, y realizada en los años postreros de su corta vida, es la que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes, titulada *Procesión sorprendida por la lluvia*. Pintada con una técnica espontánea y ágil, pero sin preciosismos, con un colorido sobrio, muy español, llena de vida y movimientos, se halla ¡por suerte!, muy lejos de las exquisiteces que le fueron tan imitadas en su tiempo y posteriormente.

En las postrimerías del siglo XIX, la influencia del impresionismo francés produjo un cambio en la estética hispana que no andaba muy bien parada a causa de la boga del cuadro histórico. Al gremio de sus cultivadores, que era enorme por todo el mundo, Degas lo calificó de *pompier* (bombero), en razón del abuso permanente de los cascos helénicos y medievales.

Entre los artistas que sintieron el impacto de la escuela lumínica, dos pueden ser calificados, sin temor, de grandes maestros: Joaquín Sorolla, valenciano, y Darío de Regoyos, montañés.

De la producción del levantino, fecunda, y espontánea, abundan los ejemplos en la Argentina; hay de todo, regular y excelente, pues su estética, sin control ni selección, dominada por una endiablada facilidad, peca de repentista e improvisada. Ni duda ni corrige. Carece en absoluto de meditación y estudio. Tuvo, en cambio, un ojo clínico para percibir finezas y matices de la atmósfera y la luz, y una gracia liviana y fresca en el pincelar, inigualable. De sus primeras obras, ya con la marca impresionista, pero todavía muy trabajadas, se halla en el Museo Nacional *La vuelta de la pesca*, en forma de friso, que formaba pareja con *La playa de Valencia*, desaparecida en el incendio del Jockey Club. No puede pedirse nada más certero y preciso en el rendimiento de los juegos de luz, luz cortante de mediodía, y en el dinamismo de las figuras. Un poco más de exactitud y sería intolerable. De su momento lumínico culminante no resistimos el deseo de recordar tres o cuatro cuadros bellísimos. *Veleros en la playa* (colección Andrés Bausilli), de un lirismo que se acerca a la abstracción; *En la playa*, perteneciente a Ricardo Morea, punzante y nervioso; *Mediodía en Valencia*, colección Leopoldo Melo, logro total, por su chispeante y encendida luminosidad, en contraluz; y el recuerdo vivo que conservamos de la extraordinaria tela *El baño*, otra de las pérdidas del incendio del Jockey Club, vibrante remolino de luz.

Antes de apagarse su vida, el maestro valenciano alcanzó en ciertas pinturas tal audacia de color y tales violencias de claroscuro que coinciden con la estética del movimiento *fauve*. Un característico ejemplo es *Muelle* (colección Braun Menéndez) cuyas encendidas notas de luz contrastan con un mar azul intensamente oscuro.

En la colección Garmendia Manga, tres obras ejemplifican otros tantos aspectos determinantes de la obra del pintor asturiano Darío de Regoyos. *Bahía de San Sebastián* fraterniza con el fino impresionismo de un Sisley, pues le preocupa obtener la transparencia de la luz tamizada por la ligera bruma nórdica, que constituía su mayor atracción. Los amarillos calientes, los verdes rutilantes y los azules puros de *Plaza vasca* no amenguan el sentido arquitectónico, aprendido en Seurat, que constituye el más alto triunfo de la obra de Regoyos.

Con el mercado contraste en el *Paisaje andaluz* el arte panteísta del maestro montañés equivale a un grito vibrante, borrachera de luz ardiente, plasmando una tela *fauve*, pincel nervioso, manchas justas y acidez colorística, expresionista.

Anticipándose a Derain en el uso de los planos decididos, de líneas cortantes, en una síntesis extrema, con dos colores únicos, naranjas y azules, podemos admirar al magnífico paisajista en *La torre bermeja* de la colección de Luis D. Álvarez (Buenos Aires).

Enlace entre centurias, contemporáneo de la época azul de Picasso, en quien mucho influyó, Isidro Nonell es la figura máxima de ese momento y una de las

vigorosas del arte moderno español. Catalán cien por cien es orgullo de los suyos, y toda su obra permaneció en Cataluña. Ni el Museo de Madrid posee un rastro de su talento.

El ojo clínico de un gustador como Alfredo González Garaño, ha permitido que se encuentre en nuestra ciudad y en su colección, una preciosa *Cabeza de mujer*. Si no importante, se adorna con todo el prestigio, color, forma y técnica, que constituía el arte nonelliano.

De nuestra centuria, para no alargar demasiado esta nomenclatura, solo elegimos dos pintores: uno, Pablo Picasso, porque ya nadie discute que fue el genio de su época; y José Gutiérrez Solana, porque representa el carácter español como ningún otro artista después de Goya. De Picasso, muy poco, por desdicha, posee nuestro país. Tuvimos espléndidas oportunidades, pero la miopía de dirigentes y la codicia del dólar y la falta del patriotismo de mucha gente adinerada nos ha llevado algo de lo que contaba entre los más significativos del maestro andaluz. Entre lo que queda, está un bellísimo ejemplo de la época que hoy se llama Lautrec, por la influencia que tuvo el genial y deforme pintor; la tela *El morfinómano*, de la colección Antonio Santamarina, en uno de los momentos más felices del precoz artista. Poco posterior, en la iniciación del período azul, se sitúa el expresivo retrato de *Hombre con pañuelo azul* de la colección del Dr. Augusto Palanza. Después del cubismo, del que no conozco nada digno de mención en nuestro país, Picasso intercaló en su obra un neoclasicismo influido por la pintura pompeyana, que debió entusiasmarlo durante el viaje que hizo a Italia en 1918, para realizar unos decorados de la *troupe* Sergio Diaghilev.

De Solana, en cambio, puede enorgullecerse la Argentina se poseer un conjunto de obras que solo en España halla un equivalente. El Museo Nacional de Bellas Artes posee cinco, y una de ellas, *Los caídos*, es para nosotros su obra maestra. Todos los aspectos característicos del arte personalísimo de Solana pueden apreciarse en esas obras. Una *Procesión*, donación de Alfredo González Garaño; un *Carnaval*; *El profesor de anatomía*, uno de estos temas inquietantes que lo emparejaron con el escritor Ramón Gómez de la Serna; *La mujer y los maniquíes*, juego entre lo real y lo fingido; y *Los caídos*, obra hecha con mugre, suciedad, ceniza y vicio, y, no obstante, excelsa.

Fatigaríamos a nuestros lectores con solo enumerar las magníficas obras existentes en Buenos Aires de este genial español que va tomando un increíble volumen de clásico de la pintura. Pero no podemos olvidar algunos ejemplares que son, y serán cada día más, orgullo de nuestro patrimonio artístico. Las siniestras *Chozas de Alhóndiga* de la colección Carlos Mari; el *Café cantante* (propiedad de Luis D. Álvarez), digno del mejor sainete de Arniches; *La peinadora*, de la colección Vogelius, indiscutible obra maestra, y el incomparable *Entierro de la sardina*, de la pinacoteca de Nicolás Delgado. Este último, de una dimensión expresiva, grotesca y punzante, que rivaliza con los Goyas del mismo asunto, compone con *Los caídos* una pareja imbatible en la tremenda producción de este genio.

Capítulo IV

El mercado de arte español

En 1888 la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires presentó una galería de cuadros para su venta manifestando un marcado interés en asegurar la transparencia de las transacciones y el esfuerzo realizado tuvo resultados positivos. Esto, a pesar de que en ese entonces se hablaba de un país que en materia de arte todavía estaba en "pañales" y que los incipientes "*amateurs*" no estaban en condiciones de distinguir un original de una burda copia.

Para que el mercado de arte español consiguiese afianzarse fue necesario que obraran distintos factores: la acción sostenida de las galerías comerciales que obligatoriamente debieron profesionalizarse, la actividad de marchantes como el mismo Artal o José Pinelo y de las pocas galerías españolas que se arrimaron a nuestro país. Sin embargo, también se produjo un agotamiento en el mercado y la falta de renovación en la oferta generó, durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX y en distintos momentos, críticas adversas que obligaron a los galeristas locales a revisarla siquiera en parte.

A partir de la década de 1960, el mercado se vio afectado, además, por la demanda de las plazas internacionales y por la cotización alcanzada por la obra de algunos artistas, en particular, la de Pablo Picasso. Las obras de arte español comenzaron entonces a recorrer un camino inverso que en reiteradas ocasiones las devolvió a su lugar de origen y otras al poderoso mercado americano.

Ramón Casas (1866-1932). *Alfonso XIII Rey de España*, s.d. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1908.

El arte pictórico español en Buenos Aires[1]

La Cámara de Comercio Española, notando el desarrollo que va adquiriendo entre nosotros el gusto por las bellas artes y especialmente por los buenos lienzos, trata de gestionar ante las cámaras comerciales o corporaciones similares de las principales ciudades de España la remisión a Buenos Aires de pinturas nacionales, dándose preferencia a las que proceden de artistas premiados en exposiciones, concursos o exámenes académicos.

La Cámara Española en Buenos Aires designará una fracción de su local para exposición permanente de los cuadros, confeccionando un catálogo que repartirá entre el público.

Las copias de los grandes cuadros que figuran en los museos de España tendrán especial preferencia, haciéndose en el catálogo mención detallada del cuadro original y de su autor, así como de su intérprete.

La mención de las obras estará acompañada de una biografía del autor en la parte más ligada con su vida artística.

La idea es felicísima y puede ser de real provecho para los artistas que mantienen la pintura española en el primer rango del arte moderno.

Buenos Aires paga bien los cuadros buenos y aunque de arte se trate, es esta una consideración muy principal para los que de su ejercicio derivan los medios de vivir.

Cámara de Comercio Española en Buenos Aires.
Sección Artística. Galería de cuadros[2]

El natural deseo de fomentar la afición ya vigorosamente desarrollada en Buenos Aires hacia las bellas artes, afición que representa el refinamiento de una sociedad que marcha como ésta a la vanguardia por el camino del progreso, y el no menos laudable de favorecer y mejorar la condición de los artistas, no siempre acariciados por la fortuna en la implacable lucha de la vida, han sido los móviles que ha tenido la Cámara de Comercio Española al organizar la Exposición de pinturas a que se refiere el presente catálogo.

Los cuadros que figuran en el Salón *ad hoc* preparado en el local de la Cámara Victoria 239 antiguo y 724 nuevo son elocuente testimonio de que nuestro llamamiento a los pintores españoles ha sido escuchado. El arte español tiene representación digna y la seguirá teniendo en las siguientes remesas.

La Cámara ha preferido hacer la Exposición en su propio local, aun cuando esto obliga a presentarla modestamente, concibiendo la esperanza de que un día pueda instalar la galería en edificio propio y local expresamente construido al efecto.

La Cámara de Comercio, institución oficial, subvencionada por el Gobierno Español, cumple su deber y satisface una legítima aspiración de patriotismo al ser intermediario entre el artista y el comprador, sin que su mediación le represente lucro alguno ni merma en el precio fijado por el artista.

La cantidad que el pintor señala para la venta de su cuadro esa se le remite íntegra por esta Cámara si la enajenación se efectúa; y el comprador sabe que paga lo que el pintor pidió más la pequeña suma fijada para los gastos de embalaje, seguro, flete. La modicidad de los precios es el resultado inevitable de la ausencia de todo interés mercantil, que suele ser tiránico cuando ha de ganar el intermediario.

La autenticidad de los autores que firman sus cuadros y la originalidad de estos o su fiel reproducción

[1] [Nota de la Redacción]. "El arte pictórico español en Buenos Aires". *La Nación.* Buenos Aires, 22 de julio de 1887, p. 1. Copia depositada en Fundación Espigas.

[2] Cámara de Comercio Española en Buenos Aires. "Sección Artística. Galería de cuadros". En: *Catálogo de la Galería de Pinturas y Esculturas que se exhiben en los salones de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1888, [s.p.].

quedan garantizadas con la intervención de las Cámaras y Academias de Artes españolas que intervienen en el envío de los cuadros y certifican sobre su legítima procedencia. El comprador está a salvo de posibles falsificaciones que fácilmente se intentan a tan larga distancia de aquellos centros Artísticos.

Nota de la Redacción. **Crónica de arte**[3]

Hoy la pintura nos presenta una sorpresa grande.

¡No la esperábamos, francamente!...

Se ha abierto un Salón en la calle de Alsina núm. 161, en el que los concurrentes pueden pasearse entre obras de Murillo, Tintoretto, Albany, Guercino, Van Dyck, Pablo Veronese, Aníbal Carracci, Ribera, Spagnoletto, Bronzino, Villavicencio, Rubens, del Piombo, Correggio, Andrea del Sarto, Goya, Peruggino, Tiziano, Lebrun, Domenicchino, etc. Es decir, los primeros pintores que son alto honor y gloria de los mejores museos de Europa–

Y no se ría el lector; aunque después pueda reírse en grande.

Allí hay telas, y de respetables proporciones, que se venden como *originales* de esos grandes maestros, siendo notabilísimamente notable de notarse que, por ejemplo, un Ribera original, de dos metros aproximadamente de alto, por uno y medio de ancho, se vende en 500 nacionales!

Hay un Pablo Veronese que se vende en 3.000, hay un Van Dyck que se vende en 1.000, hay un gran Murillo que se vende en 3.000 – y no se crea que esto es broma: ¡afirman en la exposición que esos cuadros son legítimos de esos autores, dicen tener documentos justificativos como de un díptico del Domenicchino y otros– y los dan por ese precio!

Aconsejamos inmediatamente y con toda buena fe a los expositores y propietarios de esos cuadros, que se los lleven en el primer vapor a Europa, que no los vengan a quemar acá, pues allá, un Ribera, un Murillo, un Van Dyck, etc., les será cubierto muchas veces con libras esterlinas, por los gobiernos o los particulares.

¿Por qué vendernos a nosotros en 500 nacionales lo que vale millón y medio o dos millones de francos?

¡Un Ribera! ¡un Veronese! ¡un Lebrun! ¡un Carracci, un Bronzino! ¡un Rubens! ¡Un Murillo!

¿Cuánto vale eso? ¡Sumas incalculables! ¡Y en la calle de Alsina existen de a pares!

Lástima grande que estén tan cegados los dueños de esa exposición –podían ser con ella ricos hasta hacerse envidiar, y sin embargo ¡vienen a regalarla a nuestro público americano!

Lo más curioso del caso es que las obras de todos esos pintores, se conocen una a una en lo que la historia del arte explica, desde sus bocetos hasta sus telas concluidas, la crítica las ha comentado, la estadística las ha catalogado, el amor al arte las ha atesorado, todos los viajeros las han admirado, los museos y los gobiernos se las han disputado y hasta robado como la Inmaculada de Murillo del Louvre o el Cristo del mismo autor que existió en la Catedral de Buenos Aires, o el San Francisco de Asís de la de Sevilla.

Sin embargo, tela a tela, marco a marco conocidos e historiados, parece que han dejado olvidadas y perdidas telas, capaces de surtir y formar entre nosotros galería semejante de semejantes autores.

Se comprende bien, por los nombres que hemos apuntado, que entrar a la galería de la calle de Alsina, es más o menos idéntico a entrar a uno de los salones del Vaticano, del Louvre, del museo del Prado, de la galería de Florencia o de la real de Bélgica.

[3] [Nota de la Redacción]. "Crónica de arte". *La Nación*. Buenos Aires, domingo 12 de agosto de 1888, p. 1. Copia depositada en Fundación Espigas.

No hay allí, es imposible, un número más completo de firmas geniales.

¿Quién que haya recorrido esos museos, no recuerda la formidable impresión de lo *vivo* del inmortal Ribera, ese hombre que dio el relieve más famoso a sus trazos, haciendo saltar al aire los personajes del lienzo con una verdad de existencia y poder de animación que imponen?

¿Quién no recuerda las transparentes e inimitables tintas de Rubens en sus carnaciones maravillosas, aquel tejido de veladuras fresquísimas, incomprensibles en su transparente fusión y *que hacen ver* una circulación de sangre en la carne *prominente* de relieve engañador?

¿Quién no se acuerda de aquellas cabezas de Van Dyck cuya pasta de fusión de tintas no la alcanza el ojo más experto del maestro pintor, tipos característicos de personajes que salen, viven y parecen hacer compañía en el ambiente de lo real, a quien los mira?

¿Quién no ha adorado, porque se hacen adorables, las vírgenes de Murillo con su correctísimo dibujo que creaba las formas ideales y divinas, unidas al poder de colorido del gran maestro de la escuela española?

¡Esas son impresiones imborrables! se guardan con el sobrecogimiento respetuoso del espíritu que guarda sus delicias de asombro por los espíritus que le son superiores.

Allí están las telas en el museo Real de Madrid, en el Louvre, en Roma, en Florencia, en Venecia, en Bruselas y en tanto otro museo admirable.

En la calle de Alsina también hay Murillos, Veroneses, Tizianos, Goyas, Van Dycks, Rubens y Anibal Carracci. Se penetra a ese sitio, se ven telas que parecen muy viejas y la impresión es nula. De vez en cuando el espectador se pregunta: ¿Ribera no hacía mejor que esto? ¿Murillo no pintaba mejor? Y nota en seguida los defectos de los cuadros, algunos de los cuales son intolerables a la vista delicada del que en esto entiende.

No negamos, porque no es nuestra intención el hacerlo, la legitimidad de obras presentadas allí; simplemente no comprendemos que esos autores pintaran de esa manera; simplemente hallamos que muchos aficionados del país pintan mejor que esos grandes maestros sí de ellos son las obras; simplemente no las hallamos a la altura de los ejemplares que encierran los museos y galerías de Europa; por lo tanto y ya que juicio se pide a la prensa con invitaciones especiales, ya que esta posee la crítica pública encargada de impulsar el arte verdadero y velar por la educación del pueblo, sintetizaremos nuestra opinión diciendo que al entender nuestro, no se trata más que de una exhibición de copias de obras de pintores antiguos, y que si entre los cuadros hay alguno original, no alcanza absolutamente el rango de obra de maestro.

Bajo este punto de vista, del de copias, si es que no nos equivocamos, la exposición tiene mérito, hay en ella algunos buenos reflejos de los cuadros matrices, y realmente la época estaría bien interpretada por el tono de los colores viejos y por las grietas y descascaraduras.

Tiéntanos más a inclinarnos a la creencia de ser copias, casos como el siguiente. El núm. 64, que no nos gusta como ejecución ¡dicen que es un Andrea del Sarto!

El núm. 51, dicen que es un Correggio! ¡y tampoco nos gusta nada!

Pues bien, estos dos cuadros, uno en cuero y otro en tabla, parecen hechos por la misma mano.... ¡de copista, y eso que del Sarto, el célebre *escroqueur* de Francisco I, tenía bien distinto pincel del divino Correggio!

Si las telas de la exposición son copias, como copias pues la aplaudimos.

En cuanto a originales, aconsejamos de todo corazón a sus dueños, los lleven en el acto, por primer vapor

a Europa, para venderlos allí por millares de esterlinas en vez de darlos aquí por cientos de nacionales.

Hemos seguido siempre la crítica de arte en sus diversas ramas, felicitándonos del progreso de nuestro pueblo en su educación, y hemos notado más de una vez, con satisfacción, que ya el conocimiento de las obras bellas tiene aquí sus grandes peritos y *amateurs*, que sostienen y pagan muy bien, entendiendo de todo, cuadros, estatuas o compañías líricas que ponen el teatro de Buenos Aires a la altura de la primer capital del mundo.

No hace mucho, comentando la evolución artística entre nosotros, notábamos que había pasado la época del engaño, del "gato por liebre" y que las telas viejas de malas o buenas imitaciones y que se pretendía hacer pasar por originales con daño de la credulidad, Rafaeles, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, etc., etc., habían quedado relegadas a la inocente exhibición de algún escaparate de casa de música o de librería de viejo.

Hoy, ya no hay que andar notando estas intentonas para prevenir al público, y expóngase lo que se exponga en cualquier parte, él tiene criterio suficiente para distinguir la obra de un pintamonas a la de un gran artista. El pueblo es juez porque tiene fuerza y entendimiento para ello.

Tratándose de cuadros viejos y dejando a un lado la exposición de la calle Alsina, de la que bastante nos hemos ocupado, es digno de ser notado un pintor español, hombre ya de edad, el Sr. Moya, quien desde hace poco tiempo se encuentra en Buenos Aires.

No es precisamente que el Sr. Moya sea cuadro, aunque es viejo, sino que es autor de imitaciones del antiguo, copista de telas de la escuela española, trabajo en el que ha alcanzado una habilidad sorprendente.

El Sr. Moya no es hombre que pretenda engaño alguno, al contrario; francamente se presenta como autor de esas copias: son mi obra dice, y en esa sinceridad tiene un premio, pues en realidad, como imitación del antiguo, son una perfección del trabajo.

¿Qué procedimiento usa?

Afirma que le es propio. Él prepara las telas, les da un aspecto de centenares de años, pinta su cuadro con un sentimiento tan justo de la tonalidad secular del colorido, los grieta, los descascara y los termina de tal manera, que es preciso ser extremadamente experto, someter aquello a análisis prolijos o guiarse de su palabra, para no quedar convencido de que tales cuadros son obra suya. Y aquí trabaja y aquí repite los ejemplares que se le pidan, lo que no da ya lugar a duda de ninguna especie sobre sus afirmaciones.

El Sr. Moya, recomendado y ayudado con toda empeñosidad por el cónsul argentino en Barcelona, ha venido con una colección de obras suyas, pobre, sin pretensión de ninguna especie, y las ha colocado en la fotografía Salinas, Defensa núm. 7, donde se exhiben.

Es un hombre sin duda dedicado con pasión a la imitación de lo viejo, explicable esto por su admiración a los maestros cuyas obras ha tratado de reproducir tan exactamente como pudiera alcanzarlo con sus fuerzas. Tanta labor ha dado sus resultados, llegando al fin este pintor a alcanzar el efecto del cuadro viejo en manera sorprendente, como lo hemos dicho.

Además de esto, él posee condiciones de buen dibujo y un ceñimiento empeñoso y concienzudo a su modelo. Posee entre sus obras un Cristo en la cruz, para nosotros lo más notable, capaz de dejar perplejo al que lo contempla, tal es su aspecto secular, buena obra, de mérito como ejecución, en la que el estudio del desnudo vale mucho y mucho más la perfecta imitación del original que le sirvió de modelo por el aspecto de pintura vieja y carcomida.

Otro cuadro, también copiado por él, de un original de Murillo *La adoración de los pastores*, es muy notable, y mucho es su mérito, sobre todo en la parte central en la que bajo un manto se ve al "niño", trozo en

el que se observa un hábil manejo de pincel, un relieve notable y una pureza delicada de dibujo.

Creemos que la obra de Moya es un contingente muy bueno para nuestros templos que tan poca cosa tienen en pintura. Este pintor, fuera de ese camino que parece ser una especialidad en él, tratando la pintura moderna, no está a la altura de sus trabajos de copia, como puede verse en algunos estudios de costumbres actuales que exhibe: no son malos, pero no llegan al nivel de su *Cristo* o su *Adoración*.

Es curioso en realidad este procedimiento de imitación de la tela vieja, alcanzado con tanta perfección, y curiosa también la buena fe del artista que lo presenta como tal procedimiento, lo que aumenta su mérito de hombre y de pintor.

Varias veces, porque siempre hemos combatido el engaño, nos hemos ocupado de explicar los distintos sistemas que se emplean para la imitación del antiguo, aunque en verdad lo esencial está fiado a la mano del pintor que puede imitar el toque o tipo de la escuela que interpreta: pero nunca, excepción hecha del viejo Manzoni, hemos visto imitación más perfecta que la de Moya en su Cristo.

Es cierto que Manzoni todo lo libraba al talento, en su paleta hacía los colores seculares, aquí hay más artificio de procedimiento al que parece ser sometida la tela y la pintura.

Hoy en día esto adelanta tanto, que la base de las imitaciones se hace trasportando al bastidor en que se va a pintar una perfecta imagen fotográfica del cuadro que se copia. Se ve pues, que con tales procedimientos y los que en otros artículos hemos referido, el género que se llama *vieux nouveaux* hace progresos.

No deja tampoco de hacerlo entre nosotros la pintura moderna; hemos visto sucederse unas tras otras, como un vértigo, las exposiciones, algunas con un millar de cuadros, otras mucho más reducidas, pudiéndose notar en todas trabajos de mérito, cuadros verdaderamente bellos que van pasando a enriquecer las galerías particulares que son las únicas que hay aquí, ya que el gobierno no se ha fijado aún de una manera seria en este gran movimiento artístico que se desarrolla y que ya pide ayuda de academia o de museo.

Además de esto, y como consecuencia de esas exposiciones, Buenos Aires empieza a sonar en los centros artísticos como un buen mercado para las obras de arte. [...]

Nota de la Redacción. **La pintura en Buenos Aires. Cómo se venden. Sèvres y Japón. La colección Varela**[4]

Obstáculos ajenos a nuestra voluntad nos impidieron volver a ocuparnos hasta ahora de la galería de cuadros formada por el Sr. Rufino Varela y vendida en remate por los señores Bravo y Cª, como quiera que es interesante de varios puntos de vista, conocer los precios que obtiene la pintura entre nosotros, donde hay pocos *amateurs* y menos coleccionistas, no dejaremos pasar por alto la ocasión poco frecuente de una venta artística de tanta magnitud, para registrar datos indudablemente útiles.

Tomemos al azar, los cuadros más interesantes:

Troyon. Un rebaño en la pradera. Es la tarde; bajo un cielo gris y húmedo, invadido ya por las penumbras del crepúsculo, las ovejas se preparan a pasar la noche. Mucha verdad y ejecución libre, llena de bríos. Es un cuadrito que llama la atención de los inteligentes, sin ejercer grande influencia sobre la generalidad, como una página de Balzac, aparentemente árida, y sin embargo llena de encanto íntimo. Compró

[4] [Nota de la Redacción]. "La pintura en Buenos Aires. Cómo se venden los cuadros. Sèvres y Japón. La colección Varela". *La Nación*. Buenos Aires, viernes 24 de julio de 1896, p. 3. Copia depositada en Fundación Espigas.

este cuadrito en seiscientos pesos, el Sr. Edmond Robert.

Al lado estaba *Fortuny*, el pintor español de la gran fama, en una faz realista que poco cultivó, pero para la que tenía especiales condiciones. De cerca, su *Procesión disuelta por la lluvia* –que tal es el verdadero título del cuadro,– parece un boceto, como lo es realmente; pero a cada paso que uno se aleje las figuras toman relieve, ahóndase el horizonte, surgen detalles observados con rara perspicacia, la escena vive y se mueve, los paraguas chorrean, las cabezas se agachan bajo la lluvia, y las últimas cruces que vuelven a la iglesia se bambolean, reflejándose en los charcos lucientes del atrio, mientras el conjunto da la impresión de que de la tela se desprendiera húmedo vaho, y que el suelo empapado tuviera refracciones de espejo. Mirando esta obra, se aprecian las cualidades de rápido observador que Fortuny tenía, y se ve que ese trabajo es una excepción, un documento de tendencias que sacudió para dedicarse a otros géneros. La escena es graciosa y hay en ella una libertad de pincel, un olvido voluntario de detalles nimios, que está indicando el boceto de un maestro, que ha sorprendido la realidad.

Compró este cuadro, que tiene el sello de la venta Fortuny y una carta de Madrazo garantizando su autenticidad, el Sr. Alfredo Israel, en la suma de 4.500$.

Fortuny pintó sobre este documento otro cuadro con el mismo asunto y título igual.

Courbet, cerca de ahí, tenía un capricho. Pintado con la espátula, a grandes golpes de color, en tono sombrío, el hilo de agua cae de las peñas en medio de la selva verdinegra, en cuyo ambiente vagan imperceptibles vapores azulados, dando brillo a las hojas y tibia humedad al aire. Tras de las ramas tupidas, se espera ver de pronto surgir el cuerpo desnudo de alguna ninfa, avanzando al compás del agua tenue que se despeña sin cesar, blanca de espuma. No se vendió.

Unos cuantos pasos más allá se veían dos cuadritos atribuidos a *Rembrandt*, y que pudieran muy bien haber salido de su pincel: uno es un hombre que se ríe, una especie de idiota de abultada nariz y gruesos labios que miran algo y carcajea con los músculos del rostro en tensión y los ojos brillantes; otro que tiene cierto parecido con el pintor a quien se atribuye, representa un furioso, la boca semiabierta, los ojos fuera de las órbitas, las narices dilatadas, como si de lo hondo del pecho le surgieran interjecciones. Ambas obras están pintadas sobre madera, miden 15 por 20 centímetros y las compró el Sr. Cámere por 220$ cada una.

En la misma sala un paisaje antiguo de *Rosa de Tivoli*, con figuras, –que se llama, según creemos, el *Vado del río*– tiene condiciones de dibujo y color, y ha llamado la atención de los aficionados a los ingenuos cuadros antiguos, de que tiene todo el carácter. No recordamos el precio que obtuvo, pero los cuadros antiguos de dicha sala se vendieron alrededor de 350$ cada uno.

E inmediato está un santo atribuido a *Jouvenet*, –un San Ambrosio– de soberbio dibujo, arrodillado, con las manos tendidas, brillante el rostro de misticismo. Puede no interesar el asunto; la ejecución es hermosa, y la tela tiene su importancia.

Antes hemos pasado cerca del orientalista *Fromentin*, que en su cuadrito *Una procesión musulmana*, nos lleva a las comarcas en que reina el sol, nos hace respirar su ambiente cálido, nos ciega con su luz. Hermoso apunte, muy digno de figurar en cualquiera galería, y que adquirió el Sr. Soto y Calvo por 450$.

Pero desde hace rato atrae nuestro recuerdo un cuadro alegórico, una figura de mujer a cuyo cuerpo se ciñen finísimas telas que acentúan sus formas. Brilla sobre su cabeza la luz blanca de la luna, cuyo disco se trasluce tras del tenue manto; a sus pies nace rojiza la aurora, con matices anaranjados, envuelta en vagas neblinas. Y el cuerpo triunfal se mantiene en

medio, se impone a la mirada, bañado en plateados nimbos arriba, entre las primeras llamaradas de la hoguera del día abajo. Un símbolo sensual, libre de toda sensualidad [falta una línea]gro era, vago como un apetito indeciso, incomprendido, romántico, carnal como la primera aventura a los 15 años, cuando todo despierta y todo está somnoliento aún. Lo ha pintado *Callamato* y hay que perdonarle ciertos errores anatómicos en vista de la elegancia y la delicadeza de su creación, tan sugestiva.

Adquirió este cuadro en 1.000$ el Sr. Manuel Gonet.

Sentimos no retener el precio en que se vendió un cuadrito vecino a éste, un viejo *Turner* resquebrajado, pero con todas sus condiciones, que arrojaba a los ojos puñados de colores, sorprendiéndonos con una aurora en que la luz y el ambiente colaboran entusiasta y nos dan el prisma entero, en el aire, en las nubes, en el agua plácida, con el orgullo del día que acaba de subir al trono. *Puesta del sol* se llamaba esta tela en el catálogo, como si las tardes melancólicas fueran la reina victoriosa que allí se ostenta. Aurora s. l. v. p. –Los feroces soldados, después del triunfo se llevan sus preseas en el boceto de *Cormon* titulado en el catálogo *El mejor trofeo*, y esas preseas son mujeres. El guerrero de primer término arrastra su presa desmayada. La luz juega con los trajes, centellea en las armas, y el boceto tiene tanta vida como interés la composición. Lo compró en 600$ el Sr. Zemborain.

Muy hermosos el ambiente y la tonalidad de los *Prusianos en Alsacia* de *Mublig*, que por el dibujo y la composición parecen un Meissonier. Lleno de vida este cuadrito militar, que adquirió el Sr. Moller en 350$. Es digno de atención.

Cerca estaba un cuadro de maestro, *La marine*, paisaje pintado por *Dauvigny*. Bajo una brillante luz de luna, desarróllase el río, entre las márgenes verdes. Su conjunto es notable, y no tememos decir que en Buenos Aires habrá pocos paisajes de ese valor. Lo adquirió muy acertadamente el Sr. Mayol, en 700$.

Interesantísimo también lo que en la colección Varela representaba a ese amante de la mar, *Loror*, que ha sorprendido en su cuadro *La vague* el secreto de la luz y de las olas, y que nos pinta una borrasca en las costas, y anima sus ruidosos personajes: los escollos, el agua y las espumas, bajo un cielo opaco que da al verde de las ondas extrañas y terribles tonalidades. Seiscientos pesos pagó por esta tela el Dr. Domingo D. Martinto.

Benjamín Constant, que este año obtuvo el gran premio del Salón de París con el retrato de su hijo, presentábanos allí a la ambiciosa y bella Fredegonda, en cuya cabeza sugestiva ha reconcentrado todo el interés. La rival de Brunehilda ha inspirado buenas pinceladas al maestro. Adquirió esta tela el Sr. Soto y Calvo en 850$.

Luis XIV y Mlle. Lavallière, de Monvoisin, es una pequeña tela de valor artístico, llena de color y de intención que adquirió en 180 pesos el Sr. Schiaffino para el museo de Bellas Artes, de que es director. El rey, rodilla en tierra, declara su amor bajo el árbol en que se ha refugiado con su favorita, huyendo de la lluvia. Citaremos otras obras como *El trompa de Coraceros*, de Ivon, vendido en 490$ al Sr. Alfredo Israel; *Reunión en la terraza*, de Villamil, en 500 al Sr. Soto y Calvo; *Rebecca en la fuente*, de Tusqueto, en 1.500 al Sr. Dungey; *Primavera*, de Pinchard, bonita composición, 550 al Sr. Juan Anchorena; *Date óbolo Belisario*, atribuido a Mackart, en 550 al Sr. Enrique Bosch, *En la cuesta*, de Palizzi, en 400 al Sr. Moussin; *En la sacristía*, de Dumont, en 250, al Sr. Calvo; un retrato de viejo, de Sorolla, en 550, al Sr. Puente, de Montevideo; *Escenas de hogar*, de Vennemau, en 300 , al Sr. Enrique Bosch; *Baile en Marruecos*, de Villegas, en 400, al Sr. Alberto Jordan; *Carnicería turca*, excelente cuadro de Descamps, en 500, al Sr. Adolfo Luro; *Una caravana en tiempo de lluvia*, de Fleury, en 500 al Sr. José Ignacio Moreno; *En alta mar*, cuadro pintado en dos horas por De Martino, en una de sus funciones de pintor relám-

pago, ante las damas de beneficencia que lo rifaron luego aunque de muy escaso mérito; esta obra obtuvo 1.300$. *La preferida*, acuarela de Rosa Bonheur representando una cabrita algo dura pero encuadrada en buen paisaje, se vendió en 320$ al Sr. Luro.

La adoración del becerro de oro, atribuida a J. Bassano, fue adquirida en 600$ por el Sr. Juan Anchorena y las acuarelas del comedor vendiéronse de 200 a 350$ cada una.

Algunos bronces obtuvieron precios excelentes: *La primera contrariedad*, grupo de Graul Marly frères, vendióse en 420$ al Sr. Enrique Bosch; *La petit justicier* de Guilbert, en 320$ a Novaro; los bronces chicos, bibelots, etc., se vendieron a precios muy altos.

Los muebles del comedor etc., se realizaron también, pero los objetos de arte tuvieron gran éxito.

Los juegos de Sèvres, vendidos en lotes a los Sres. Israel, Franco, Sommer, Urien y Robert, alcanzaron a la suma de 8.350$. Un juego modelo Luis Felipe, adquirido por el señor Fernández Blanco, que se componía de tetera, lechera, azucarera y doce tazas, se vendió en 1.400$.

La orfebrería obtuvo solo precios regulares, porque casi todas las piezas tenían iniciales.

Las pinturas sobre porcelana que adornaban la salita de confianza, se vendieron a precios altísimos. La notable colección de grabados antiguos y modernos no se puso en venta.

Un espectador. **Arte Moderno Escuela Española. IIIª Exposición**[5]

El estado del arte en la República Argentina y los caracteres que lo definen, se sintetizan diciendo que es esta una nación esencialmente artística que se resiste a serlo, por culpas de la clase social, que en todos los países, tiene más que los gobiernos, la misión principalísima y honrosa, de hacer que el arte prospere.

Y como no queremos que esto quede así, como sobreentendido únicamente, porque a nuestro entender hacemos obra de bondad, advirtiendo a los que no cumplen con el más grato de sus deberes, la responsabilidad en que incurren, declárese a renglón seguido que los ricos, los pudientes y con ellos los hombres de alguna intelectualidad, son esa clase social que acusada dejamos, de no atender con sus riquezas, sino muy malamente, al fomento de la afición y de la producción artística en este país.

Hermoso cielo, clima templado, flores como en las regiones andaluzas y valencianas, dilatados horizontes, mujeres de admirable belleza, imaginación viva, entendimiento rápido para la concepción de todas las ideas, tales son los factores que se combinan, que deberían combinarse aquí, donde todos existen, a favor de las manifestaciones del arte, y de cuanto es vida de la inteligencia y del sentimiento.

Pero están en contra, con fuerzas mayores que las de la Naturaleza, la vida del negocio y la "inquietud del trabajo" el afán del lucro a toda costa, la ambición de la riqueza convertida en fiebre, la idea fija y única en acometer grandes empresas industriales, comerciales y hasta políticas, todo ello constituyendo un medio ambiente, nada propicio a los detenimientos que hacen falta para pensar y sentir, y a las reflexiones con que se debe depurar el gusto.

No puede continuar, ciudad que logra tan elevada cultura como Buenos Aires, sumida en las ignorancias y desidias de que está dando prueba en materia de pintura. No pueden seguir los poseedores de galerías particulares, creyendo o queriendo hacer creer a los inteligentes mismos que son dueños de colecciones valiosas cuando en realidad no cuelgan en los muros de sus palacios, sino una deplorable mezcolan-

[5] Un espectador. "Arte Moderno. Escuela Española. IIIª Exposición". *Almanaque Peuser 1900*. Buenos Aires, a. 13, [1901], pp. 67-76.

za de falsificaciones y copias y de desechos de los talleres, salvo honrosísimas excepciones. Hombres de fortuna, inteligentes e ilustrados, están demostrando deplorablemente o su ruindad o su desconocimiento incomprensible del arte.

Llamarse "comprador de cuadros" que es tanto como alardear de aficionado e inteligente, no es título que se pueda adquirir a poca costa y con regateos. No se puede asegurar a los visitantes de esas galerías, a menos que se cuente con su ignorancia, única que en este punto da la credulidad, que son obras auténticas de Murillo, Velázquez, Goya, Zurbarán, Ribera, Rafael, Alonso Cano, de todos los dioses de la pintura, las que forman esa colección.

Falsificaciones y copias presentadas como originales, tiempo es ya de que la crítica las denuncie. Y siendo este el mal de mayor bulto que encuentra el aficionado en las galerías particulares de Buenos Aires no es sin embargo el único. Aquí el arte parece tener el prurito de reunirlos todos. Admirable fuera en los grandes mercados de la pintura, saber de la abundancia con que aquí se encuentran obras de los grandes maestros, y acaso a lo más que llegaría el juicio de desconfianza, con respecto a la autenticidad de la pincelada, sería a suponer que esos lienzos eran obra de imitadores de la misma época en que tales pintores florecieron: a sospechar por ejemplo, que los Velázquez no serían tales, sino las habilísimas falsificaciones, del yerno de éste, del famoso don Juan Bautista del Mazo y Martínez, famoso por saber copiar todas las *facturas*, así las de Ticiano, Tintoretto y Veronés, como las de su suegro y maestro, en lo que descolló sin rivalidad posible. Menos mal, si esto fuera así y pudieran contentarse los compradores con que los Murillos que adquirieron a poco precio, resultasen obras de Miguel Tovar o de Meneses Osorio, y todos los Goyas, fuesen realmente lienzos de Hipólito Lucas, pero no hay tal, porque en la mayoría de los casos, aquellos lienzos ambadurnados y *empatinados artificiosamente*, vendidos a bajo precio, son obra de unos cuantos caballeretes que en Europa y aún en Buenos Aires viven de este merodeo en combinación con muchos comerciantes poco escrupulosos.

De no menos escandaloso tráfico es objeto el arte moderno. Abundan, como el trigo en las eras, los Fortuny, Domingo, Pradilla, Barbudo, Serra, los Jiménez Aranda, Villegas, Benlliure y Rico, por no citar más que pintores españoles y se ha llegado en estas falsificaciones a extremos inconcebibles.

En cuanto a lo que hay auténtico de estos últimos autores, salvo en contadas galerías, puede considerarse más bien como colección de firmas, que de cuadros de verdadero valor.

Y esto se explica fácilmente. No culpen los compradores a los que hubieron de vendérselos en Europa o en Buenos Aires. No den como razón en pro de esta bondad de la obra adquirida, la de habérsela encomiado el vendedor, siquiera este no fuera intermediario o comerciante, sino algún otro artista o el mismo autor. Porque el argumento no es tal, cuando al entrar en averiguaciones con respecto al precio, nos dice él que compró, con sonrisa triunfante, una suma exigua, verdaderamente ridícula, tratándose de quienes cobran hoy, por sus academias, óleos y acuarelas, cantidades considerables. Por cincuenta pesos oro, por ciento y a lo sumo por doscientos no se puede adquirir "nada más que la firma" puesta en lienzos, tablas o papel Wastman, sobre cuyas superficies, para avalorarlas un poco, han pintado los maestros, algún capricho en ratos de buen humor y durante las tertulias del estudio, haciéndolo lo más ligeramente posible. Son pues, generalmente, esas obras, de aquellas que ejecutan los artistas, para regalarlas a los amigos pedigüeños, para hacer esas limosnas y dádivas del arte.

Nos hemos detenido en hacer estas consideraciones no cuanto pudiéramos, sino de manera algo sintética para nuestro deseo y por la necesidad que

había de decir esto, de combatirlo, de censurarlo, porque el estado del arte en Buenos Aires, merece poner enmienda al desbarajuste que acusa en los inteligentes una pereza intelectual en perjuicio suyo.

Y lo hemos hecho porque nos daba oportunidad para ello, la tercera exposición realizada en el salón Witcomb, por el señor don José Artal, allá por los meses de junio y julio del año que finalizó.

Nos daba oportunidad por el contraste, por la excepción que supone la personalidad del expositor y la calidad de las obras que pudo admirar entonces el público bonaerense.

Para los compradores inteligentes, hacen falta vendedores honrados, y que sean como el señor Artal, más aficionados que comerciantes. Nuestra alabanza no le escatimamos por esos amores suyos tan decididos y arriesgados en materia artística, mas con su pan se lo coma, que ha de ser con muy poco, aquí donde quienes saben apreciar lo bueno, se asustan de que valga caro, y acaban por cubrir las paredes y el expediente, con lo mediano a lo sumo y en todo caso con lo barato.

Para juzgar de la elevada significación, de la importancia que para nosotros ha tenido esa exposición de cuadros, en que figuraban obras de cuarenta y seis artistas, empezaremos por tratar de la reputación adquirida en el arte por la mayoría de ellos, que no fue la cantidad, sino la calidad causa de nuestro regocijo y maravilla.

Como fue causa de nuestra pesadumbre, algo que hemos de reprochar como delito imperdonable a los escritores que en presencia de aquellos valores artísticos, no se regocijaron ni maravillaron, creyendo inútil restar espacio en los diarios a los otros valores que se cotizan en la Bolsa, o sacrificar a esas manifestaciones de la vida artística, siquiera por un solo día, las acostumbradas gacetillas de la vida social. Nunca con ocasión más justa y propicia, se hubiera podido hacer crítica de arte, y nunca se desperdició de manera más completa. Para probarlo entremos en ese análisis de reputaciones.

Allí en el salón Witcomb, presentaba el señor Artal dos acuarelas de Casto Plasencia, y Casto Plasencia autor de aquellas primorosas escenas de la vida asturiana tan llenas de verdad y pintadas con el amor al terruño, es aquel ilustre muerto que ha dejado a la posteridad su nombre para que se inmortalice, en lienzos como *La República romana*, *La institución de la orden de Carlos III* y el techo *Alegoría de la Gloria* en San Francisco el Grande.

Al lado de Plasencia, *La Primavera*, hermosa cabeza de mujer, llevaba la firma del autor de *Doña Juana la Loca*, lienzo que está colgado en el Museo del Prado y de *La rendición de Granada* adquirido por el senado español, de los famosos techos pintados en el palacio del marqués de Linares, y de los bellísimos cuadros de costumbres de Galicia, tan delicadamente observadas y sentidas.

Allí figuraba también con siete obras de gran maestría entre las que descollaban *Valencia* y *¡Cuidado no le despiertes!* Sorolla, a quien debe el arte moderno cuadros como *La defensa del Parque*, *El entierro de Cristo*, *Otra Margarita*, *La vuelta de la pesca*, *Cosiendo la vela*, *Trata de blancas* ya conocido en Buenos Aires, así como lo son también las acuarelas admirables *Odalisca* y *La cuerda nueva*.

Muñoz Degrain a nuestro entender el más elegante de nuestros paisajistas, el premiado por lienzos de gran composición de tal importancia como *Los amantes de Teruel*, y al lado de este, el coloso del color y de la entonación Villegas, rival casi de Fortuny en *El Bautizo*, grandioso en *La Dogaresa*, trágico en *La muerte del torero*, tierno y sentido en *La fiesta de las Marías*.

Y unidos con estos, también como ellos en la cumbre y en el mayor esplendor del triunfo, Barbudo, cuyos asombrosos blancos en el *Hamlet*, son maravilla de ejecución, cuyo nombre trae a la memoria sus

obras *Onomástico de un príncipe*, *La lección de esgrima* y *Nepotina*; Francisco Domingo, autor de la *Santa Clara*, *Los saltimbanquis*, *El desafío*, *El encanto de la música* y aquel *Último día de Sagunto* pintado con el grandioso aliento que para asunto de tanta grandeza se requiere; y luego, quien maestro entre los maestros de dibujo y de solidez, firma lienzos como *¡Abrid en nombre del Rey!*, *La tienda de Fígaro*, *Un accidente*, *Lectura de una poesía*, *El bibliófilo*, *Un catador*, el más castizamente español de manera que sin embargo no es amanerado en sus deliciosos casacones, Jiménez Aranda, cuyos dibujos *Visión de Fray Martín*, fueron premiados en la Exposición de París y cuyas ilustraciones del *Ingenioso Hidalgo* han de dar cuando se conozcan, el verdadero tipo inmortalizado por Cervantes, ese "don Quijote" cuya figura ha sido la desesperación de cuantos intentaron interpretar con el lápiz o el pincel la creación espiritual del loco manchego.

Detenerse en la enumeración daría a este artículo proporciones exorbitantes. La tercera Exposición Artal reunió un verdadero tesoro de arte moderno. García Ramos intérprete fiel de la gracia y de la delicadeza, de quien pudiera decirse así como se dijo de Benlliure que pinta la luz y el aire que en la célebre *Gitana* premiada en Madrid, ha sabido pintar la pasión y la voluptuosidad. Emilio Sala, el gran colorista del *Guillén de Vinatea*, de los *panneaux* de la *Cantina americana* y la medalla y techos del café de Fornos; Galofre, gracioso y gallardo en escenas andaluzas; Gonzalo Bilbao, de quien siempre se recordará como cálida nota de sol y de ambiente *La siega*, y el picaresco *Idilio*, inspirado en la fábula inmortal de "Dafnis y Cloe"; el autor de la *Conversación del duque de Gandía* y del *Roger de Flor*, Moreno Carbonero; y tras él Morilllo, discípulo de Domingo, que con personalidad propia a veces como en *Los borrachos* le aventaja; Luis Álvarez que con acierto igual al que descuella en *La silla de Felpe II*, ha figurado en el salón Witcomb con su gran cuadro de composición *La visita de pésame* y Unceta, Hernández, Ferrant y García Rodríguez, todos formando la más variada y rica colección.

Y todos ellos, siendo objeto de ese silencio que ha guardado la prensa bonaerense, silencio que no redunda más que en perjuicio de esa misma prensa, ya que no pueda atribuirse a desdén, lo que aprecian en tanto los inteligentes de todas las naciones. Atribuyámoslo a descuido, juzgando con benevolencia inspirada en el compañerismo, y fundando este descuido en la insensatez que fuera suponer, por el contrario, ignorancia a tan ilustrados periodistas.

Y aquí, haciendo antes protestas de sentimiento vamos a encontrar descuidos de que también es culpable el señor Artal porque hemos de cumplir y terminar el deber y la tarea que nos impusimos para realizar este trabajo, con advertencias amistosas y consideraciones que han de hacer en la personalidad del distinguido aficionado no heridas en el amor propio sino efectos de meditación en su ánimo sereno.

Porque entendemos que el señor Artal, después de las gallardas muestras que de inteligente, ilustrada actividad, viene dando en las tres exposiciones debidas a su iniciativa, es quien está llamado en Buenos Aires, a ser lo que puede tenerse a gloria, quien, inicie con éxito el más lisonjero, el despertar a la vida viril del arte, a los entusiasmos y aciertos del bueno gusto, y de la estética razonada y sentida, en esta sociedad, en estas clases acomodadas, que hoy con sus riquezas, viven en pintura, la efímera y desordenada vida de un eclecticismo en ocasiones afeminado, y derrochador, porque le suponemos destinado a cumplir esta hermosísima misión, nos corresponde exigirle con severidad de criterio, lo que en otro expositor a quien no concediéramos igual fuste no fuera objeto de nuestros reparos.

El señor Artal, en su tercera exposición la más importante de cuantas ha realizado, no debe haber

quedado del todo satisfecho, de *la manera de exponer* y esa, permítasenos decir, que entre todas las obras, ha sido obra suya. En quien conoce cómo deben ser las luces y cómo se deben repartir, y aun le sobra inteligencia en este punto para modificar la brusca y cortada claridad cenital del salón Witcomb debe deplorarse, que no pusiera por medio de focos hábilmente distribuidos, el fácil remedio a los graves males de estar algunos cuadros heridos de reflejos, con lo que la visualidad era verdaderamente trabajosa para el espectador.

No nos hemos cansado de elogiar las obras expuestas; en lo que al conjunto, a la totalidad de la exposición se refiere, nos ha parecido satisfacer los criterios más exigentes. En cuanto al detalle no. Don José Artal, en sus relaciones con los artistas no es un comerciante, puede hablar de igual a igual, y tiene derecho a exigir, tiene el deber de hacerlo. No debe aceptar ninguna pacotilla, que también los maestros suelen enviarnos, no lo que es arte bueno y lleva su firma, sino obras de otros autores que no pueden pasar más que por lo que se denomina "pintura de venta" en los talleres, y porque se venda a los inteligentes, sino por estar hecha con las picardihuelas de profesión para su fácil salida, porque hecha así, está al alcance de todas las fortunas y también de las inteligencias más vulgares, que se pagan solo de lo agradable, saben ver lo jugoso bueno o malo y no aprecian porque no es tan visible lo sólido, sobrio y sencillo, con la difícil sencillez de la verdad misma. Ya lo hemos dicho. Precisamente en Buenos Aires se aprecian en arte los extremos. Lo de suma bondad y lo rematadamente malo. Pero lo mediano lo rechaza el país.

La competencia del señor Artal en materia artística es indiscutible. Su criterio respetado por el acierto en que siempre se basa, y por lo educado del buen gusto que en todos sus juicios revela. Puede valerse de estas condiciones que tanta autoridad le dan en los talleres de nuestros primeros artistas para ser con ellos exigente. Y es forzoso que lo sea porque a personalidades de tanto relieve como la suya, que se destacan del grupo general y corriente a que nos tiene acostumbrados el comercio de cuadros, también el público les exige mucho.

La tercera Exposición hecha por él, ha servido para darnos una idea de cuánto pudiera lograr en Buenos Aires, ampliando los límites en que hoy se mueve, quien realiza en poco tiempo milagros tales, como el que suponen las ciento veintitrés obras colgadas en el salón Witcomb. Porque aun dentro de la escuela moderna española, debe tenerse a maravilla reunir tanto y tan valioso, venciendo no solo los obstáculos de la enorme distancia, sino dificultades poco menos que insuperables para otro cualquiera, entre las cuales no habrá sido la mejor seguramente, esa apatía o desidia innata en los artistas, a la que se une tratándose de América ciertos recelos y desconfianzas que les aconsejan negarse al envío de obras.

Y hemos de poner punto con la manifestación de un deseo, que expresaremos en forma de consejo.

Deseamos y aconsejamos al inteligente expositor, mayor amplitud de aspiraciones. No se limite quien tanto puede hacer por el arte en Buenos Aires, a la escuela española, lo cual supone a la postre un criterio cerrado, si bien comprendemos y apreciamos, como naturalísimos en un español, los fines de amor a la patria que se lo aconsejan. Acaso, reflexionando el señor Artal, acaso en la lucha y en la competencia que pudiera provocar él mismo, estará mejor entendido el patriotismo y más brillante había de ser el triunfo. Facilite el estudio de comparación conveniente entre artistas españoles y extranjeros, que así tendrán mayor interés estas exposiciones y no tema, como no tememos nosotros, porque reconociendo las altezas de italianos primero y de franceses después, los compradores de la América del Sur, que muestran hoy predilección insensata por todo lo europeo traspirenaico, se convencerán de que tal antiespañolismo

solo aquí prospera, pues en Europa hoy día, a España "se le concede la derecha" en artes plásticas, que aún es hoy como Dios quiera que sea siempre para eterna bienandanza de su fama, gran maestra que enseña el arte a sus hijos, sin más mostrarles la luz de su cielo, los prodigios de los cármenes granadinos, de las vegas y de los huertos valencianos, el limpio tono de sus llanuras, y sin hacer otra cosa que dar las tibiezas de aquel clima a los cuerpos en que la selección combinó lo sanguíneo de los antiguos godos con lo nervioso de los árabes, la fuerza con la agilidad, el reposo y madurez del raciocinio, con la fantasía exuberante, la imaginación poderosamente creadora y el sentimiento lleno de delicadeza.

Emilio Ortiz Grognet. **Bellas Artes. Palabras preliminares**[6]

Los directores de esta revista han recordado que en un tiempo dediqué sendos artículos a este tópico de las bellas artes y hoy me encomiendan el cometido de la sección respectiva.

De seis años a esta parte, la cultura artística de Buenos Aires ha acrecido considerablemente, efectuando el proceso de su evolución a grandes saltos.

Este fenómeno es de sencilla explicación; en arte como en todas las manifestaciones de la moderna actividad, vivimos del reflejo de los grandes focos europeos y pocas cosas más rápidas en su propagación que la luz; pero esa luz se apropia el color del cristal que se le interpone. El estudio pues de la tamización de las luces de España, de Italia y de Francia, –que son las que más directa y en más profusión nos llegan,– a través del cristal de nuestro propio temperamento, será el objeto primordial, si no exclusivo, de estos artículos.

De las aisladas exposiciones que con explicable rubor, dado el medio, se organizaban en años pasados, queda solo la tradición; hoy las exposiciones se suceden unas a otras y algunas, las malas especialmente, se propagan por generación espontánea. El snobismo rumboso hizo medrar a los mercaderes, la fama de nuestra largueza y munificencia, limpió de telarañas infinidad de cuadros, grandes brochazos de barniz rejuvenecedor se extendieron sobre la pátina de olvido de muchas telas de valor subalterno que han sido negociadas aquí a precios altos y hoy gozamos la justa fama de constituir uno de los mercados artísticos más importantes del mundo.

Más importantes, sí, pero no más considerados; somos excelentes pagadores y apreciadores de una gran deficiencia; esto es lo lamentable y esto dará también tema continuo a nuestra propaganda.

En la calle Florida, en un radio de tres cuadras, además de una *alfombería* que habilita sus escaparates para la exposición de cuadros, hay cuatro salones permanentes de pintura.

En *L'Aiglon* el pintor Ferruccio Pagni expuso una variada colección de óleos y pasteles, sin mayor importancia. Llamaba la atención por ser todos los marcos de idéntica varilla.

En el mismo salón el señor Ethiénne Benéch, animalista, *discípulo de la Real Academia Albertina de Turín y de las escuelas de Quadrone y Pallizzi, premiado en varias exposiciones europeas donde han figurado sus obras, habiendo sido adquiridas algunas de ellas por la casa Real de Italia*, según rezan los catálogos, aunque no creemos que constituya patente de buen gusto la aserción última, expone actualmente 33 trabajos de una perfecta inferioridad y se da el lujo de cobrar $ m/n. 1.500 por unas *perdices a la vista*, perdices con marco y todo, para ser justos, tasamos en $ 50 m/n.

[6] Emilio Ortiz Grognet. "Bellas Artes. Palabras preliminares". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, septiembre de 1907, pp. 125-128.

En el salón Costa, el señor Tristan Lacroix, animalista también, que ha obtenido en el extranjero muchas *recompensas*, expuso una colección de ampliaciones fotográficas, vivamente coloreadas, que no merecen a nuestro juicio ninguna recompensa.

Actualmente hay una exposición ecléctica por los asuntos y procedimientos, de *varios autores célebres*, la casi totalidad de ellos completamente desprovistos de celebridad. De las 128 obras expuestas hay algunas notas interesantes.

La exposición de *arte francés*, en este mismo salón, ha sido una de las más dignas y bien representadas del año.

En el salón Castillo, el artista italiano Feragutti Visconti nos hizo apreciar parte de su obra, intensa y fuerte.

Fueron sus cuadros justamente celebrados, pero el éxito financiero no acompañó a la alabanza admirativa. Sus precios, altos en exceso, hicieron abstenerse a los aficionados.

El pintor Polese que expone ahora, es un trabajador meritorio y tiene algunos paisajes sentidos y de excelente factura.

El pintor sevillano Don Manuel García y Rodríguez, *premiado en todas las exposiciones europeas donde han figurado sus obras, habiendo sido adquiridas algunas de ellas por los principales Consejos de Arte Moderno*, palabras del catálogo, llenó el salón Witcomb de cosas bonitas, justipreciando el valor de sus cuadros por el tamaño de los mismos. El más pequeño de ellos estaba avaluado en $ 60 y el mayor en $ 2.500.

Como expresión de arte, pudimos notar que había pequeños, superiores a los medianos, y medianos, mejores que los mayores.

El señor F. Stefani, distinguido *amateur* e inteligente intermediario entre los artistas y el público, organizó en el mismo salón Witcomb, su cuarta exposición, dividida en dos partes, que fueron dos momentos distintos y una sola sensación de noble y puro arte.

Las notables obras de Ettore Tito, dos o tres de ellas magistrales, iniciaron el certamen, siguiendo las de Michetti, Morelli, Grosso, Sartorelli, Boldini y algunos otros maestros italianos, de los cuales hace la apreciación y apología el renombrado critico Hugo Ojetti, en un notable estudio sobre la fama y las obras de los artistas de Italia, que viene incluido en el catálogo.

Figuran también varios pequeños bronces de Bistolfi y Calandra.

La exposición de los artistas italianos ha tenido un buen éxito de venta, no así la de Tito.

Esto se explica fácilmente. El señor Stefani, con muy buen criterio, viendo el fracaso pecuniario de la primera parte de su exposición, sin mayores sacrificios, ha fijado precios más equitativos en la segunda.

Ahora se preparan dos exposiciones, más interesantes para nosotros, porque atañen más de cerca de nuestro objeto de dedicar preferente atención a la marcha, vicisitudes y gloria del arte entre nosotros, del arte que no trepidamos en llamar nuestro, del arte nacional, en el cual creemos y esperamos.

Las exposiciones anunciadas son, de la *Sociedad de Aficionados* en el salón Costa, y de *El Círculo*, en la cual nuestros jóvenes artistas presentarán sus dibujos, pinturas y esculturas de última data.

Dedicaremos en el próximo número un estudio especial a ambas manifestaciones, porque, como ya lo hemos dicho, a la inversa de lo que se hace generalmente, nosotros pospondremos lo importado a lo nuestro, sin que esto quiera decir que tildemos de exóticas, las obras de artistas extranjeros, que radicados en nuestro ambiente, usan de nuestro pan como de nuestro sol y aportan en cambio sus iniciativas y esfuerzos para la persecución del ideal común.

Transcribimos un párrafo de Malharro que sintetiza nuestro pensamiento: *Creemos*, dice, *en un arte nacional, en un arte original como nuestra naturaleza; en un arte con carácter propio, netamente definido, sincero, con medios de expresión nuestro, en un arte*

lozano, valiente y original como original es el Facundo *de Sarmiento*.

La razón primera y fundamental de la originalidad de *Facundo* es la independencia y originalidad del espíritu del autor.

Alentar a nuestros artistas, predicarles fe para la lucha y el cultivo de la propia personalidad; hacerles conocer del público, sacarles de la sombra, donde la incuria nacional injustamente les ha relegado; hacerles apreciar en lo que realmente valen y prometen valer, será el alto y patriótico fin que con todo tesón perseguiremos.

Agusto Gozalbo. **Exposición de pintura española**[7]

El señor Pinelo en su intento, quizás desmesurado, de ofrecer a la admiración del público, exposiciones anuales de pintura española, no atiende tanto como debería a la calidad de las obras, preocupado en primera línea de traer consigo una verdadera emigración de cuadros en general mediocres.

El salón Costa donde se exhibieron los 234 cuadros, se presentó como nunca sobrecargado. La distribución de las obras no respondía tampoco a un criterio artístico, de donde resultaba un verdadero caos el hacinamiento de pinturas de tan diferentes modalidades.

El Sr. Pinelo imita –dentro de su comercio– una vieja estratagema de los empresarios teatrales que contratan una estrella de las que refulgen en el escenario del arte, y completan la compañía con elementos insignificantes. Él procede con igual criterio trayendo dos o tres obras discretas, al lado de las cuales una caterva impasable forma legión. Debía el señor Pinelo corresponder con el público de esta capital conforme a nuestra cultura artística que se ha ido depurando constantemente en gran parte gracias a las exposiciones de Allard, Bernheim y Stefani.

Sobre todos triunfa el talentoso Chicharro con un interior de santuario, en que aparece un grupo de aldeanos con sus trajes nacionales. Tanto los tipos de vigorosa estructura como el ambiente están admirablemente tratados. Quizás haya abuso de tonos rojizos, prodigados en las caras de las figuras, iluminadas intensamente por luces que el pintor ha ocultado, aun cuando se suponen cirios dada la distribución de los colores ígneos; y siendo así no se explica el porqué de la coloración tan subida. En el fondo del cuadro se ve una vidriera policroma por donde entra tamizada la luz solar. Esta parte de la tela está hecha con encomiable acierto. El otro cuadro que sigue en mérito del mismo autor, un *Garden party*, si revela cierta habilidad, en cambio ostenta un defecto que los buenos artistas siempre evitan: la artificiosidad. A esta tela para impresionar le falta mucha expresión, toda la que en asuntos parecidos infunde a sus creaciones magistrales el rico y fastuoso Hermen Anglada.

Martínez Cubells está representado por una serie numerosa de asuntos marinerescos. Diferentes aspectos de la vida de los pescadores asturianos son los motivos tratados por su pincel poco experto de los secretos del color. El interesante y variado espectáculo de la vida laboriosa de la gente de mar no ha encontrado en Cubells el intérprete que una forma tan pintoresca de la actividad reclama.

Este pintor observa poco y parece que pinta mucho, y no es esta la manera de lograr la representación de la vida que tantas fases y tan cambiantes ofrece.

Por último sus cuadros sugieren la impresión de que faltara la radiante luz solar para dar calor y vida a esta mísera tierra.

[7] Augusto Gozalbo. "Las exposiciones. Exposición de pintura española". *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 12, agosto de 1909, pp. 11-12.

Álvarez de Sotomayor aun cuando figure muy modestamente, deja entrever en sus cuadros la sinceridad de su temperamento inclinado a las patéticas escenas de la vida triste de las pobres gentes.

Los nombres célebres de Pradilla, Moreno Carbonero y Bilbao, están anotados en el catálogo. Nosotros no queremos dudar de la buena fe del señor Pinelo, pero no podemos dejar de expresar nuestra decepción respecto a los que firman telas.

Estos pintores han realizado una obra considerable por las distinciones que a cada uno ha merecido; pero lejos estamos de sentir admiración por los óleos aquí expuestos. Tanta diferencia existe entre cualquier nota discreta de los artistas citados con lo que de ellos trae el señor Pinelo, que no sabemos a qué época de la carrera de dichos artistas pertenecen las telas de la exposición.

Villegas es un artificioso y banal imitador de los más triviales pintores franceses. Su intento poco noble de halagar el gusto de las mayorías no le dispensa la satisfacción de un aplauso más o menos significativo; ningún mérito sustancial ostenta en sus tres cuadros digno de ser mencionado.

En general esta VIII exposición era en su conjunto muy discretilla y el hecho de presentar firmas españolas no basta para reflejar el estado actual de la pintura de la península ibérica. El carácter de todas las obras era eminentemente objetivo y parecería que entre los pintores españoles no existiera otro propósito que el tan falaz de representar con la precisión de los medios mecánicos el exterior inexpresivo de las cosas.

La pintura española es bien más interesante por cierto, y el afán del señor Pinelo debería caracterizarse en un esfuerzo que sería coronado, de revelarnos ampliamente las nuevas orientaciones de los varaderos talentos hispanos.

Nota de la redacción. **Exposición Internacional de Arte. Lista de importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones**[8]

Alemania	34.738.00
Argentina	40.214.00
Austria-Hungría	350.00
Bélgica	26.335.50
Chile	3.880.00
España	91.484.00
Estados Unidos	24.950.00
Francia	102.927.60
Gran Bretaña	81.335.50
Internacional	2.110.00
Italia	103.370.70
Países Bajos	46.176.70
Suecia	33.253.80
Uruguay	1.750.00
	$ 592.876.80

[...]

España

Número de la obra, **122** [Ignacio Pinazo, *Niño jugando*], adquirida por Artal, José, en $ 680,00; **26** [Ignacio Zuloaga, *Un requiebro*] (Zuloaga) íd., en 8.695,50; **32**, [Ignacio Zuloaga, *La Teodora*?] Bosch, Rafael, en 4.090,00; **121**, [Maximino Peña Muñoz, *Un sancho*] Carabassa, Bernabé, en 455,00; **123,** [Ignacio Pinazo, *Un monaguillo*] íd., en 680,00; **166**, [Cayetano Vallcorba y Mexía, *Santa Ana (Bejar)*], íd., en 365,00; **38**, [María Corredeira y Ruiz, *La nieta*] Koblitz, José, 682,00; **26**, [Féliz Borrel y Vidal, *Las últimas flores*] López de Gomara, Justo S., en 910,00; **67**, [Guillermo Gómez Gil,

[8] [Nota de la redacción]. "Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 30, febrero de 1911, pp. 25-26.

Una puesta de sol en el mar] Ortiz Basualdo, M. A. de, en 1.590,00; **46**, [Domingo Fernández González, una vista de Venecia] (una vista), Pinelo, José, en 115,00; **4**, [Ignacio Zuloaga, *Paulette (la cupletista)*] (Zuloaga), Santamarina A., en 8.695,00; **91**, [Juan Martínez Abades, *El pico de la cordillera*] Schindler, Christián en 1.590,00; **3**, [Galiano Alealá y Álvaro Vildorrola, *Bendición del mar*] Lotería de la Exposición 910,00; **34**, [Ramón Casas, cuadro al óleo] íd., en 910.00; **32**, [A. Casas Abarca, *Paisaje de Comprodón*] íd., en 545,00; **44**, [Roberto Domingo, *El mercado de caballos (Castilla)*] íd., en 640,00; **43**, [Roberto Domingo, *Descargando pescado*] íd., en 424,00; **47**, [Domingo Fernández González, *Una calle de Venecia*] íd., en 590,00; **46**, [Domingo Fernández González, tres? vistas de Venecia] íd., en 275,00; **49**, [A. de Ferrater, *Paisaje*] íd., en 230,00; **89**, [Segundo Maldonado Fraile, *Paisaje de Madrid*] íd., en 515,00; **104**, [Jaime Morera y Gaicia, *Fuente Miraflores de la Sierra (Guadarrama)*] íd., en 910,00; **180**, [Mariano Benlliure y Gil, *Velázquez en su pedestal*] Municipalidad de la Capital, en 18.180,00, **213ª**, [Aniceto Marina, *Pescadores pescados*] íd., en 2.820,00; **51**, [Antonio Fillol Granell, *Almas vírgenes*] Círculo Valenciano, en 860,00; **178**, [Fausto Baratta, *Chimenea* (escultura y yeso)] íd., en 1.000,00; **171**, [Julio Vila y Prades, *Jurado de carrera (Valencia)*] Comisión Nacional de Bellas Artes, en pesos 2.272,00; **46,** [Domingo Fernández González, dos vistas de Venecia] Carabassa, Bernabé, en 230,00; **177**, [Francisco Avilés y Marin, *Sirena*] Coll, Carlos M. en 910,00; **5**, [Ignacio Zuloaga, *Las brujas de San Millán*] Comisión Nacional de Bellas Artes, en 13.635,00; **27**, [Juan Botas, *Abetos centenarios*] íd., en 6.817,00; Comm. Dom. Emilio Frers, en 1.000,00; **1**, [Eugenio Álvarez Dumont, *En el lavadero (Biarritz)*] Noceti, Domingo, en 1.136,00; **9**, [Gerardo de Alvear y Aguirre, *Arrabal y Puerta del Sol (Toledo)*] Alvear, Carlos M. de, en 910,00; **169**, [Carlos Verger Fioretti, *Un cafetín del puerto de Barcelona*] Rodríguez Gregorio F., en 750.00; **165**, [Julio del Val y Colome, *Jugando a la brisca*] Villate Adolfo, en 1.800,00; **86**, [Francisco Llorens y Díaz, *Mar de Italia*] íd., en 1.100; **33**, [Ramón Casas, cuadro al óleo] Torro, José M., en 1.000,00; **29**, [Fernando Cabrera Cantó, *La elección del modelo*] Rodríguez, Jorge, en 700,00; **14**, [Ignacio Zuloaga, *Vuelta de la vendimia*] (Zuloaga), Comisión Nacional de Bellas Artes, en 13.635,00.

Arturo Linares. **A los señores *Amateurs* Argentinos**[9]

Las Galerías Linares establecidas con negocio de Antigüedades en Madrid, Granada, Sevilla y Toledo, desde hace muchos años, han instalado en su local Plaza de Las Cortes de Madrid un salón de cuadros modernos con especialidad de escuela española.

Con esta exposición, que es la primera de la serie que nos proponemos realizar en Buenos Aires anualmente, lo hacemos con un gran conjunto de pintura española de fines del siglo XIX, en la que figuran doce cuadros del gran maestro valenciano don Joaquín Sorolla, además de muchos otros de los grandes maestros de la época.

Esta exposición, hecha con la idea de ponernos en contacto con los *amateurs* argentinos, nos proponemos seguir en los años venideros, que esperamos serán mejores, realizando grandes exposiciones en Buenos Aires de la pintura española contemporánea y antigua, para ello la casa posee cuadros de los grandes maestos como Greco, Goya, Vicente López y otros muchos que serán expuestos en Buenos Aires cuando las circunstancias lo aconsejen.

Por las Galerías Linares
Arturo Linares

[9] Arturo Linares. "A los señores *Amateurs* Argentinos". En: *Exposición de arte español (fin del siglo XIX)*. Buenos Aires, Galerías Witcomb, 29 de agosto a 10 de septiembre de 1932.

Arturo Linares. **Pintura Española**[10]

Obligado deber de cortesía y agradecimiento a cuantos aficionados a las Bellas Artes honran hoy con su visita esta Exposición de Arte Español Moderno, es estampar aquí a modo de prólogo, unas palabras de salutación y homenaje a la cultura y hospitalria metrópoli de América del Sur y al tratar de seleccionar un conjunto de obras españolas de los últimos tiempos, hemos tratado de dar a éste un ponderado eclecticismo, aunque eliminando las exaltadas audacias vanguardistas que hubiesen desentonado junto a firmas que ya disfrutan un sólido e indiscutible prestigio. Así el nombre preclaro de Sorolla padre de la pintura al aire libre y las fantasías decorativas de Segrellas, junto a los rostros llenos de vida interior de esas mujeres morenas apasionadas de Romero de Torres, los ágiles alardes de movimiento de Roberto Domingo, el gran cronista pictórico de la fiesta taurina, la gracia sevillana de García Ramos y tantos otros nombres bien conocidos en el mundo del arte universal forman un joyel de producciones cuyo solo índice es el de un capítulo de la gloriosa pintura española.

Con ello hemos querido al par que renovar en la Argentina el recuerdo de varios ilustres autores ya desaparecidos, ofrendar a los elementos intelectuales de esta gran metrópoli un exponente del arte actual del viejo solar español.

Por las Galerías Linares
Arturo Linares

Vda. de A. Macarrón. **Tres épocas de la pintura española contemporánea. Grabados. Esculturas**[11]

Con las obras que forman la Exposición de Arte Español descriptas en este catálogo, damos principio a una idea, mantenida durante largos años, de organizar exposiciones de Bellas Artes, para ofrecerlas a la consideración de los distinguidos *amateurs* argentinos.

Nuestro comercio de provisión de toda clase de materiales necesarios a los artistas, que desde hace cerca de 50 años venimos ejerciendo, así como los trabajos técnicos en las exposiciones de Bellas Artes organizadas por el Estado en España y en el extranjero, nos ponen en condiciones de conocer cuanto a esta rama del espíritu Hispano se refiere y es nuestro propósito, que iniciamos con esta primera exposición, ir dando a conocer a la opinión argentina, todos los valores artísticos que en nuestra patria se desarrollan, deseando únicamente que el tiempo y las circunstancias propicias, nos permitan cada vez poder ofrecerles certámenes de la mayor importancia, que comprendan las ramas del arte en su mayor amplitud.

Un deber de consideración nos obliga a presentar un saludo a nuestros clientes los artistas argentinos que han trabajado en nuestra patria y, al acercarnos nosotros a la suya, les rendimos homenaje de admiración y respeto.

Y réstanos por último presentarnos a la afición argentina haciéndoles la ofrenda de nuestra primera exposición de *Tres épocas de la pintura española contemporánea* más algunos grabados y una muestra de tres escultores.

[10] Arturo Linares. "Pintura española". En: *Cuarta exposición de pintura española*. Organizada por las Galerías Linares de Madrid. Buenos Aires, Galerías Witcomb, 24 de julio al 5 de agosto, 1933.

[11] Vda. de A. Macarrón. *1ª Exposición Macarrón. Tres épocas de la pintura española contemporánea. Grabados. Esculturas*. Buenos Aires, Galerías Witcomb, 8 al 20 de julio de 1935.

Buenos Aires, julio de 1935

La España Artística
Vda. de A. Macarrón
Jovellanos 2 – Madrid

Tesoro escapado de las manos. Un cuadro de Picasso que no pudo quedar en la Argentina[12]

Cuando Picasso(*), hoy convertido en el pintor contemporáneo indudablemente más célebre del mundo, realizó en 1901 su primera exposición en París, en la Galería Vollard que protegía a los jóvenes talentos, figuraba en la muestra un lienzo de grandes líneas sintéticas, de colorido sobrio, de sabroso empaste, de intensa sugestión, que se titulaba *La cortesana del collar de gemas*.

Había sido pintado ese mismo año por el artista, en la lozanía de sus cuatro lustros,con marcada originalidad, que se definía en medio de los ecos de las influencias de Isidro Nonel, el magnífico catalán, de Toulouse-Lautrec y de Steinlen, posimpresionistas franceses. Picasso obsequió ese cuadro a su gran amigo, el músico Ricardo Viñes, que lo conservó largos años en su colección y finalmente lo trajo a Buenos Aires.

A esa altura de su vida, dificultades económicas lo obligaban a deshacerse de muchos objetos queridos para reunir dinero. Se resolvió a vender *La cortesana del collar de gemas*. El lienzo se expuso en Amigos del Arte, en 1934, y luego, durante largo tiempo, en el Museo Nacional. No hallaba comprador, a pesar de la suma exigua (5.000' pesos) que se pedía por esa flor temprana de un artista genial, que a la sazón hacía veinte años que ocupaba el primer lugar en la atención del mundo artístico.

Peripecias

Lo natural era que una pieza de tal importancia fuera adquirida por el Museo, en el cual Picasso no está representado. Pero el Museo no logró los fondos necesarios, tal como también dejó pasar la oportunidad de adquirir el *Niño llevando un caballo*, precioso lienzo que trajo a la Argentina D. Federico Müller y que hoy pertenece a la colección William S. Paley, de Nueva York. Ningún argentino se decidió a dar por *La cortesana del collar de gemas* –una expresión inmortal del arte del malagueño– lo que cuesta un veraneo en Mar del Plata.

Finalmente el cuadro se fue a Chile: lo compró Mateo Errázuriz, el hijos del embajador chileno de grata memoria, cuyo palacio de la avenida Alvear es actualmente el Museo Nacional de Artes Decorativas. Fallecido aquel joven, heredó su padre la pintura de Picasso, que cedió a la señora Koenigsberg. Esta la envió a los Estados Unidos, donde pronto la adquirió un caballero por diversos aspectos notable: George G. de Sylva, apodado "Buddy".

Jazz y cuadros

Allá por el año 1916, *Buddy* tocaba el ukelele y componía canciones que, habiendo llamado la atención a Al Jolson, llegaron a conquistar al gran público norteamericano, dando a De Sylva (que hasta la fecha ha compuesto más de quinientas) fama y fortuna. El coautor de los tres grandes éxitos simultáneos de 1940 en Broadway (*Du Barry was a Lady*, *Louisiana Purchase y Panama Hattie*) sabe emplear notablemente su dinero. Hace unos veinte años, Williard Huntington Wright (más conocido por su seudónimo de S.S. Van

[12] [Julio E. Payró]. "Tesoro escapado de las manos. Un cuadro de Picasso que no pudo quedar en la Argentina". *Qué sucedió en 7 días*. Buenos Aires, a. 1, n. 18, 5 de diciembre de 1946, pp. 32-33.

Dine, con que firmaba sus notables novelas policiales) lo introdujo en el mundo maravilloso del arte, mostrándole cuadros de Cézanne. Buddy se entusiasmó y empezó a coleccionar pinturas. Uno tras otro, adquirió dibujos de Van Gogh, un Manet, un Renoir. Luego entraron en su pinacoteca particular cuadros de Utrillo, Forain, Rouault, Gauguin, Cézanne, Berthe Morisot, Matisse, Modigliani, Pissarrro, Monet, Toulouse-Lautrec. La última obra adquirida fue el Picasso, la impresionante *Cortesana* de vestido negro, cabellera rubia, sombrero amarillo y brillante fondo verde [...]

(*) Pablo Ruiz Picasso, nacido en Málaga, en 1881.

Jorge Romero Brest. **Pintores españoles de hoy**[13]

La dirección de la Galería Velázquez acaba de ofrecer una exposición con el título de *Arte moderno español*. Una vez más se advierte el peligro de emplear este vocablo *moderno*, que tiene varias acepciones pero se impone especialmente para designar lo que tiene rasgos de novedad, por oposición a lo antiguo. Pues difícilmente la pintura que se expuso allí, salvo pocas excepciones, puede ser considerada como moderna en el sentido de novedosa.

Se trata de algunos pintores conocidos pero de escasa calidad –López Mezquita, Morcillo, Moisés– que continúan la línea fácil del naturalismo pintoresco; de otros que poseen algún discutible valor, como Zubiaurre, Beruete y Baroja, o han tenido importancia y no escaso mérito por haber sido modernos en su tiempo: Regoyos y Sorolla; y de un pequeño grupo que de modo relativo encarnaría ese espíritu de modernidad a que alude el título si no hubiera jóvenes en Madrid, Zaragoza y Barcelona que luchan realmente por ser modernos y no figuran aquí, en el que sobresale netamente Benjamín Palencia con cuatro pequeñas telas de rico empaste y graciosa factura, no demasiado representativas de su innegable talento, y a quien acompañan Álvaro Delgado, con buenas dotes pero escaso sentido de invención y Francisco Arias, cultor de una pintura semirromántica, vaporosa y con rasgos de infantilismo. Claro que había otros nombres. Además, una *Figura de mujer* de Picasso, tal vez para indicar que también el arte español sabe ser moderno, *fuera de España*. Pero el interés de la exposición residía casi exclusivamente en las doce telas, cartones y dibujos de José Gutiérrez Solana. Allí se pudo palpar, ya que la pintura de Solana no es solo para ver sino también para palpar, la enjundia del pintor que supo presentar el estrecho mundo de la provincia española en su más vívida esencialidad, gracias al feliz empleo de los elementos plásticos, sin duda, pero con una *autoridad* que emanaba de su postura franca y profunda frente al mundo. Junto a las telas de la madurez: *El sacamuelas*, *El ciego*, *De visita*, *Café-concert*, tres *Academias* de la juventud, en las que se señala ya, no obstante la similitud aparente con otros pintores vulgares de su tiempo, la potencia del espíritu que transforma la materia, la sensibilidad que refina la forma y la inteligencia que ordena el conjunto.

¿Fue Solana un pintor moderno? Es más fácil vincularlo con los grandes del pasado que con los del presente, a pesar de sus acentos expresionistas. Quizá no fue más moderno porque no pudo serlo. Será necesario que se rompan las estructuras feudales en la península y se respire aire de progreso para que surjan espíritus realmente modernos.

[13] Jorge Romero Brest. "Pintores españoles de hoy". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 3, n. 14-15, noviembre de 1949, [s.p.].

Nota de la Redacción. **Iniciativa de una galería porteña**[14]

Cuando, hace algún tiempo, inauguróse en la calle Maipú 932 la Galería Velázquez, el público de Buenos Aires, que sigue de cerca del desenvolvimiento de las diversas manifestaciones artísticas, tuvo enseguida la certeza de hallarse ante la incorporación de un valor de calidad excepcional. La magnificencia de sus salones, dispuestos de acuerdo con los mejores progresos en materia de exposiciones de arte, adelantó aquella impresión, reafirmada en el conocimiento de que frente a la noble casa hallábase don Luis D. Álvarez, hombre que, formado en su actividad junto a los señores Alejandro Witcomb y Rosendo Martínez, transformó su interesante experiencia dentro del antiguo establecimiento de la calle Florida en la definición de una personalidad propia, relevante no solo por la vastedad de su cultura sino también por la justeza y el refinamiento de su gusto.

Conocedor minucioso y sensible de los tesoros acumulados en los museos de Europa, el señor Álvarez ha estado asimismo en contacto con la expresión nueva. Nada resulta extraño a la vasta curiosidad de su espíritu, que si se complace en la contemplación de lo consagrado por los siglos –devoción que le indicó para nombre de su nuevo recinto el de una de las glorias de España y del mundo–, encuéntrase siempre abierto a la estimación de la obra de los renovadores, cualquiera que sea la medida de su audacia.

Mucho ha contribuido el señor Álvarez al progreso de nuestro ambiente artístico, tanto en lo que se refiere a la labor de los creadores como al crecimiento y a la consolidación de un público. Su capacidad de selección es garantía para el nivel de muchas exposiciones y notables galerías particulares se han constituido con su consejo. Amigo de los artistas, es aún más amigo de la verdad. De ahí que en sus actividades de asesor anteponga siempre el sentido de responsabilidad a las fáciles sugestiones del medio. Esa conducta ha consolidado su prestigio, señalándolo hoy como a uno de los primeros especialistas de su índole con que cuenta el país.

Esa conciencia del significado de su función, que requiere el mantenimiento en un verdadero plano cultural, ha movido al señor Álvarez a prepara la temporada de 1950 en la Galería Velázquez con un criterio novedoso y plausible. Ofrecerá una gran muestra de la obra del insigne pintor español José Gutiérrez Solana y la rodeará de todo el interés que tal mensaje requiere. Para ello acaba de abrir dos concursos, uno para autores españoles y el otro para autores hispanoamericanos, de artículos, publicados o inéditos, acerca de la vida y la obra del artista, destinándose los trabajos premiados al libro-catálogo de la exposición, la que, por otra parte, comprenderá los cuadros existentes en nuestro país, que pertenecen a colecciones oficiales o particulares.

La extensión de los trabajos acerca de Gutiérrez Solana deberá oscilar entre las ocho y las diez carillas de tamaño común, escritas a máquina con doble espacio. El jurado asignará un premio de mil pesos para los autores de España y otro de la misma suma para los autores de América española, hallándose facultado para recompensar otros escritos, para su publicación en el mismo volumen, con asignaciones de 250 pesos cada uno. Los envíos deberán hacerse a la dirección citada, en pieza postal certificada, venciendo el 28 de febrero el plazo de admisión. Cada artículo será distinguido con seudónimo o lema,

[14] [Nota de la Redacción]. "Iniciativa de una galería porteña". *Continente*. Buenos Aires, n. 33, diciembre de 1949, p. 307.

debiendo acompañarse con el verdadero nombre del escritor, contenido en sobre cerrado.

Esta iniciativa de don Luis D. Álvarez reafirma, sin duda, su elevada trayectoria de promotor de las artes. Su Galería Velázquez, convertida ya en auténtico centro de vida espiritual, cobra así la jerarquía a que para ella aspiró su fundador. Al exhibir de este modo obras de Gutiérrez Solana, no solo las mostrará con el firme atractivo de una calidad de conjunto, sino también con el significado de una nueva valoración, hecha no de encargo respondiendo a determinadas directivas, puesto que el llamamiento a concurso insta a la expresión libre de las opiniones.

Francisco A. Palomar. **De nuestro pasado artístico. En los albores del siglo: Picasso en Buenos Aires**[15]

Cuando Pablo Picasso no era aún el creador del cubismo y su nombre por lo tanto, no tenía el prestigio universal que ahora lo rodea, fueron expuestos cinco trabajos suyos en una galería de la calle Florida[1]. Ocurría esto en septiembre-octubre de 1904. Aquellos trabajos del hoy afamado artista formaban parte de un conjunto de setenta y cuatro pinturas de autores catalanes, remitido desde Barcelona a Don Juan Canter[2] para su exhibición en Buenos Aires. Compañeros de Picasso en la exhibición fueron, entre otros menos conspicuos, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joaquín Mir, Eliseo Meifrén, Isidro Nonell, Joaquín Suñer, Baldomero Galofre, Ricardo Urgelll... Venía en el conjunto una obra menor (un boceto a la acuarela) de un catalán ilustre, desaparecido años antes: el celebrado pintor de *La Vicaría*, Mariano Fortuny.

He aquí, pues, al revolucionario pintor –¡Picasso!– en los veintitrés años de su edad y a cuatro o cinco de su invento –el cubismo– en una exposición de *Arte catalán* (así se titulaba la muestra) abierta al público de nuestra ciudad y al lado de consagrados maestros, uno de los cuales pertenecía, definitivamente ya y desde hacía varios lustros, a los dominios de la historia. Tal el nombrado en último término. Aventajábanlo los otros en fama y en años. Así Rusiñol, que andaba por sus cuarenta y tres y había pintado buena parte de "sus" jardines –los *Jardines de España*–, estrenando aplaudidos dramas y comedidas, publicados libros; así Casas, el pintor de bellas mujeres, cotizado retratista de altas personalidades internacionales, ya en sus treinta y ocho; y así Meifrén y Mir, vigorosos paisajistas de la Costa Brava y de Mallorca, sus mayores, al igual que los demás cuyos nombres hemos estampado más arriba, acreditados pintores de anécdotas, de escenas pintorescas, de coloridas costumbres. Acaso fuera Nonell, con sus gitanas, con sus tipos estrafalarios, el que más se le acercara, el de mayores afinidades con la pintura que en aquél momento hacía Picasso.

[...] Como hasta 1905 no se estableció Picasso definitivamente en París, donde había vivido en cortas estancias, en viajes ocasionales desde 1900, puédese conjeturar que en los días de nuestra exposición vivía –y trabajaba– en Barcelona. Según la cronología picassiana estaría por iniciarse, a esas alturas, su "época rosa".

Dos de los cinco cuadros presentados por Picasso en la exposición a que nos venimos refiriendo habían sido vendidos –a estar a referencias que nos han llegado y que luego veremos– en el transcurso de la misma, y debieron quedar, presumiblemente en Buenos Aires. Titulábanse *La toilette* y *Últimos*

[15] Francisco A. Palomar. "De nuestro pasado artístico. En los albores del siglo: Picasso en Buenos Aires". *La Nación*. Buenos Aires, 4ª sección, domingo 19 de noviembre de 1961, p. 5.

momentos. Ambos, así como los tres restantes, estaban ejecutados al pastel. ¿Qué se han hecho, a dónde han ido a parar tales pinturas? ¿Quedaron aquí, preteridas, tantos años ignoradas estas dos obras primigenias del famosísimo pintor?[3]

Tenemos a la vista un ejemplar de *La Ilustración Artística*, revista que se publicaba en Barcelona. La guerra ruso-japonesa ardía en el Extremo Oriente. *La Ilustración Artística* concedió atención no escasa a la muestra catalana realizada en Buenos Aires, y en su número 1196 (aparecido el 28 de noviembre de 1904), entre fotografías e informaciones de la contienda, dedicóle una nota gráfica a toda página, compuesta de diez reproducciones de otros tantos cuadros de exposición. Entre ellos, uno: *Maja*, es de Picasso. No permite esta reproducción en blanco y negro, dadas sus reducidas dimensiones y lo imperfecto del grabado, formarnos una idea cabal del cuadro representado, como pintura. Podemos, sí, colegir su composición, su factura, la manera cómo ha sido tratado el pastel sin esfumaduras, sin la fusión de los tonos, en toques yuxtapuestos, a fuertes trazos largos, paralelos, que envuelven la figura de arriba abajo en todo su conjunto. Más apariencia tiene este pastel así en el fotograbado, de un dibujo –un carbón– que de una pintura. Damos, en la página frontera a ésta, con una reseña nada breve de la exposición, firmada por el señor Justo Solsona, su corresponsal en Buenos Aires. Sorpréndenos el interés que manifiesta hacia el pintor novel, hacia el desconocido muchacho.

Destácalo del grueso de los expositores en párrafo aparte, que copiamos: "Picasso, de los impresionistas más valientes, tiene cinco pasteles que han sido objeto de apasionadas críticas. A pesar de ellos ha vendido dos, *La toilette* y *Últimos momentos*. En su género nos gustan mucho *Idilio* y *La maja* por la firmeza y la seguridad del trazo".

Para el corresponsal de *La Ilustración Artística* la exposición tuvo resultados halagüeños. Confía en que estas manifestaciones del arte catalán se repitan en Buenos Aires y expone, acaso a título de guía u orientación para las figuras presentaciones, su opinión acerca de nuestro público. Dice el señor Solsona sobre el público nuestro de aquellos días lejanos: "El género impresionista tiene todavía muchos detractores apasionadísimos, pero poco a poco se introduce en el gusto de ese público; va ganando terreno, adquiere admiradores, surgen entendidos y los compradores aumentan, aunque en pequeña escala". Y para reforzar estos conceptos, todavía agrega: "Hoy por hoy el mercado porteño es refractario a esa faz del arte moderno en pintura. Se vende pero poco. Domina, y seguramente dominará por largos años, el gusto por el detalle, por la general verdad del color y del dibujo hasta en las minucias; y lo 'académico', más o menos sentido e intenso, tendrá mucha mejor salida que cuanto tienda a la escuela impresionista".

Hasta aquí la crónica de la revista, de la que omitimos otras generalidades y las referencias a los demás expositores. Salvo una, que nos atañe un poco, y es ésta: señálase en la crónica, en efecto, la presencia de Meifrén en nuestra ciudad, coincidente con la muestra, y la exhibición de tres cuadros: *La Perla*, *Punta de las Piedras* y *Playa de pescadores*, pintados en Mar del Plata e integrantes del lote de marinas y paisajes presentado por el artista.

Puso de resalto *La Nación*, por su parte, en su edición del 18 de septiembre del año que corría, la exhibición de esas tres marinas de Meifrén en la galería de la calle Florida. "Tres lienzos que son la consagración artística de nuestro aristocrático balneario", decía. Y hablando en términos generales de la exposición apuntaba, como sus características dominantes: "luz, colorido, sinceridad vivaz de representación: una pintura sana, exenta de convenciones y de preocupaciones sentimentales". No se citaba, empero, sino a los cuatro o cinco artistas más notables, más conocidos,

a "los mayores" del grupo expositor, según la expresión del propio diario.

Ni en *El Diario*, de Lainez, ni en *La Prensa*, encontramos noticia alguna del suceso artístico que nos ocupa. Sí, en cambio, en *El Tiempo*, que dirigía don Carlos Vega Belgrano. Vemos en su edición del 14 del mismo septiembre, en una sección que publicaba bajo el rubro "Exposiciones y Salones", una información amplia de la muestra catalana y en ella esta referencia a Picasso: "Llega con cinco pasteles muy recomendables un artista joven: Picasso". Y dos días después, en otro diario porteño, en *El Correo Español*, vemos publicado el elenco completo de los artistas expositores, alfabéticamente ordenado. En él se incluye, desde luego, a Picasso, con la coletilla "joven artista dedicado al impresionismo en sus manifestaciones más audaces". No pasó inadvertida, pues, según se ve –y tal como lo aseverara el corresponsal de *La Ilustración Artística*–, la presentación en Buenos Aires del futuro creador del cubismo.

(1) Witcomb, en su sala vieja de Florida 364, donde hoy existe un cinematógrafo.
(2) Conocido coleccionista y activo industrial y hombre de negocios, padre del historiador argentino del mismo nombre fallecido en 1960.
(3) Firmadas probablemente –casi seguramente– así: "Ruiz Picasso", como parece advertirse en el grabado de la revista catalana.

Ovidio Bellando. **Remate millonario en Buenos Aires. Un Picasso (Primera época) con más de 2 millones y medio de Base. Dos Renoir que sobrepasan el millón (Tasaciones judiciales). 666 mil pesos, la base de Piazza, de De Chirico**[16]

Mañana será inaugurada en la Galería Witcomb, de la calle Florida, la exposición de obras de arte y muebles que pertenecieron al doctor Augusto Palanza y a su señora, cuya subasta fue ordenada por el Juez Nacional en lo Civil, doctor Luis M. Perrone, ante quien se tramita la sucesión.

La noticia en sí, no tendría mayor interés periodístico. No son muchos los que conocen la existencia del anual Premio Palanza, de 100.000 pesos, instituido por quien fuera gran amigo de los artistas plásticos argentinos y son menos aún los que saben que este matrimonio había reunido en su piso de la calle Suipacha entre Juncal y Arenales, una pinacoteca de fama mundial. Pero si es noticia la subasta de la misma y creemos que será gran noticia mundial el precio que se pagará, por ejemplo, por un Picasso, primera época, cuya base de 2.666.000 pesos es las dos terceras partes de la tasación judicial.

La subasta de la Colección Palanza, a realizarse los días martes, miércoles, jueves y viernes de la primera semana de septiembre, ha de llamar la atención de los artistas, coleccionistas y dueños de galerías del mundo entero: Buenos Aires habrá dejado por unos días, de ser tan solo fuente de informaciones sobre el nuevo gobierno y, para el consumo interno, los diarios y comentarios del pueblo habrán de dividir sus inquietudes entre un remate multimillonario, el fútbol, los asaltos y el futuro gabinete.

Los rematadores encargados de la tarea han cursado invitaciones a las principales galerías de Europa y Estados Unidos. Varias, entre ellas Wildenstein de Nueva York; Sotheby's de Londres; Annunciata de Milán y Marcel Bernhein de París han comprometido su asistencia, pero Christie y Masson, de Londres, ya ha mandado un representante.

Podríamos plantear aquí el problema de si es correcto que las obras de arte que se encuentran en el país salgan de él o si el gobierno debe adquirirlas

[16] Ovidio Bellando. "Remate millonario en Buenos Aires. Un Picasso (Primera época) con más de 2 millones y medio de Base. Dos Renoir que sobrepasan el millón (Tasaciones judiciales). 666 mil pesos, la base de *Piazza*, de De Chirico". *El Mundo*. Buenos Aires, miércoles 28 de agosto de 1963. Recorte. Archivo Galería Witcomb. Fundación Espigas.

para aumentar el patrimonio artístico, pero no nos mueve afán polemizador. Lo cierto es que *La Virgen, el Niño y San Juan Evangelista*, de Jacopo del Sallaio, alumno de Fray Filippo Lippi, que saldrá con una base de 2666 mil pesos (siempre las dos terceras partes de la tasación judicial); *Paisaje*, de Derain, con base de 233.000; *Le lever* y *Figura*, de Renoir con bases de 533.000 y 400.000, respectivamente, o *Flores* y *Stella vespertina* de Rouault en 466.000 y 400 mil, han interesado a los coleccionistas del mundo entero y esas obras de arte han de promover noticias.

Colección Palanza

El doctor Augusto Palanza llegó a Buenos Aires en 1920 como vicecónsul de Italia.

Poco después de su arribo se vinculó a empresas industriales, fundadas por sus entonces prósperos connacionales, en su condición de abogado. Era un hom-bre de conocimientos en las artes plásticas.

En su Nápoles natal había integrado grupos de jóvenes pin-tores y escritores. Pertenecía a la redacción de *La Diana*, una revista fundada en 1914 por Gerardo Marone y era amigo de Ungaretti, De Picis, Carrà y otros pintores. En nuestro país, poco a poco fue haciendo amistades, también con los artistas y a ello se debe que, además de la colección de maestros extranjeros, algunos cuyos nombres destacamos, integraran su colección cuadros de nuestros mejores pintores.

En 1960 murió en esta ciudad el doctor Palanza, y poco tiempo después su esposa. Ahora, sin herederos (el único heredero es la madre de la señora Palanza que reside en Europa y actualmente tiene 84 años), la colección sale a la venta con orden judicial. [...]

Capítulo V

La recepción del arte español

Un capítulo central relativo a la presencia de obras y de artistas españoles en nuestro medio lo constituye la recepción de que fueron objeto. Críticos de arte, escritores y a veces simples conocedores se mostraron siempre receptivos al arte español que circulaba en nuestro país. Fueron ellos quienes se ocuparon en cada oportunidad de aproximar a los lectores a distintas figuras del arte peninsular que de una u otra manera entendían merecían ser difundidos. Desde distintos medios, a veces especializados en arte como *Apolo* (Rosario) o *Ver y Estimar*, pero en su mayoría publicaciones de interés general como la *Ilustración Sud-Americana* a fines del siglo XIX, periódicos como *La Nación* o famosos *magazines* como *Caras y Caretas*, fueron el soporte a partir del cual los argentinos se ocuparon de la pintura española y de figuras como José Casado del Alisal, Nicolau Cotanda, Manuel Mayol, Eliseo Meifrén, Hermen Anglada Camarasa, Darío de Regoyos, Julio Romero de Torres, Ginés Parra, Antoní Clavé, Picasso, Óscar Domínguez o Enrique Planasdura, entre muchos otros.

Aunque la mayoría de las veces los argentinos ejercieron una lectura positiva de sus obras, otras, no dudaron en matizar sus juicios y otras tantas, estos últimos se vieron inmersos en las polémicas del momento.

Julio Romero de Torres (1874-1930). *Muxidora*, ca. 1922. Óleo y temple sobre tela, 112 x 177 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido por la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1922.

Homenaje al pintor español D. José Casado del Alisal[1]

El acto realizado el domingo último por iniciativa de la Colmena Artística y en el salón de su exposición actual, tiene para nosotros especial interés, porque además que se enaltece con él al compatriota que alcanzó con sus obras imperecedero renombre, significa una demostración de aprecio a España, un tributo de admiración al arte español. No extrañará, por lo tanto, al lector que cedamos a su reseña buena parte de nuestras columnas.

La hora designada era las 2 de la tarde, pero no comenzó la conferencia hasta las 3, sin que este retraso ocasionara molestia a la concurrencia, muy distinguida, pues se entretuvo examinando los cuadros de la exposición, especialmente, como era natural, las obras de Casado.

Abrió el acto el Dr. D. Francisco Cobos, presidente de la Colmena, con el discurso siguiente:

Señores:

Voy a separar las alas de la muerte para mostraros las obras inmortales de un gran artista y para traer a vuestra presencia vivo y lleno de luz, como en sus mejores días, al genio excelso que las concibiera y ejecutara.

Las alas de la muerte he dicho, porque ellas cubrieron la existencia gloriosa de Casado el 9 de octubre de 1886, separando para siempre los grandes ideales, que su espíritu llevaba consigo, de las ansias materiales de la vida.

Cayó a la fosa cuando pintaba en este lienzo, en cuya presencia estamos, las gracias seductoras de *La Poesía*. Mientras que a los movimientos de su mágico pincel, semejante a los movimientos de las lanzaderas de oro con que los artífices celestes hacían los mantos de púrpura para los dioses, formaba el manto que cubría tan excelsa figura, la Muerte, con otro manto más espeso y misterioso, cubría y arrebataba al artista, ocultándole eternamente a nuestros ojos. Como recuerdo quedaba su paleta llena de colores, caída de su mano, sus pinceles vibrantes aún con los impulsos de la inspiración, y entre las tinieblas de su fosa y la luz de su nombre, su poderoso espíritu que se destaca a la vez en la grandiosidad de sus cuadros y en la gloriosa inmortalidad. La estela brillante que ha dejado a su paso este preclaro espíritu, ha iluminado mi alma y me ha hecho ver la grandeza que había en la suya. Os voy a transmitir con la palabra cómo la he comprendido, cómo la he profundizado y hasta dónde he ido con ella en las regiones puras del Arte.

He ido con ella hasta los mismos comienzos de su carrera, hasta su primera inspirada obra, hasta donde empezó ese reguero de luz que se escapaba de sus pinceles y que dejaba en cada cuadro una aureola para su nombre que no se borrará jamás en la historia de la pintura.

Ahora os diré qué impulsos había en aquella alma, después, qué destellos de belleza hay en sus obras.

Impulsó a su pensamiento el misticismo llevándole hacia lo más puro, lo más noble y lo más sacro que hay en nuestras creencias: hacia los poéticos cuadros del Evangelio.

Impulsó a su alma el ideal: con él buscó la esencia de los pueblos en la leyenda, la esencia de la historia en el heroísmo y la esencia del arte en la apoteosis del genio. Impulsó a su alma la poesía: con ella buscó los deleites de la primavera en la naturaleza, la graciosa ondulación de las olas en la playa, el místico recogimiento en el interior de los templos, las vagas alegorías que la imaginación lleva a las nubes del incienso y al torrente de quejumbrosas notas en que

[1] [Nota de la Redacción]. "Homenaje al pintor español. D. José Casado del Alisal". *El Correo Español*. Buenos Aires, lunes 25 y martes 26 de octubre de 1897. Recorte (fotocopia). Colmena Artística – Archivo Alberto Collazo. Fundación Espigas.

se deshace la música sagrada; en su querida catedral palentina; ella buscó la fresca sonrisa cuajada de dulcísimos encantos en la boca exuberante de vida de la juventud; con ella buscó el suave tono de la candidez en el rostro de la inocencia y con ella buscó el hilo de oro que no se ve, pero que ata misteriosamente la mano impresionada del artista a la paleta temblorosa, la paleta a los colores, los colores al pincel, el pincel al cuadro y el cuadro al alma de los que contemplan extasiados el seductor encanto de las maravillas del arte.

Impulsóle la precisión en el dibujo, la elegancia en la postura, la nobleza en los contornos, la armonía en los colores. Impulsóle la inspiración con su sacro fuego: con ella buscó en el alma de su pueblo aquella tradición que por lo trágica dejó en suspenso a la misma historia para oír el toque de muerte de aquella campana que llamaba a la obediencia a un reino entero de díscolos magnates; con ella buscó en el alma de su pueblo aquella tradición que por lo sublime empieza en la tierra, en el trono de un rey y llega en el cielo hasta el tribunal de Dios; con ella buscó en las páginas de la historia una batalla que por lo increíble y heroica necesitara para su reproducción en el lienzo un milagro de la fe encarnado en un Apóstol guerrero y el rayo vencedor del cristianismo en su espada de fuego. Con los arrebatos de la inspiración, buscó, por fin, en la historia del arte una figura, que por lo excelsa, grande y hasta maravillosa, pudiera ser considerada como el pasmo y la admiración de las generaciones intelectuales, como aquel que sacó a la escena del mundo de lo hondo de su propio pecho, cual Júpiter a Minerva de su propia cabeza, a las pasiones batalladoras de la humanidad, encarnadas en los tristes amantes de Verona, en la ciega ofuscación de Otelo, en la ponzoñosa intención de Yago, en la sanguinaria ambición de Macbeth, en la dulce resignación de Desdémona, en la suave melancolía de Ofelia, en los ardorosos arrebatos de Cleopatra, en la grandeza señorial de César, en la cruel maestría de Ricardo III y en la locura vengativa de Hamlet.

Pensad, pues, cuán grande debía ser el alma de Casado para tan grandes manifestaciones de la historia, de la leyenda, de la poesía y poder contener tan grandes figuras del arte aguijoneando su pensamiento.

Su espíritu recibió las primeras impresiones artísticas al beso de la luz de su tierra natal, en aquellas llanuras palentinas erizadas de oteros coronados de castillos, en aquellas ciudades antiguas de aspecto feudal, circundadas de murallas, obra de los romanos, en aquellas iglesias góticas que, cual la catedral de Palencia, son a la vez un templo para la religión y un templo para el arte.

Pero donde empezó verdaderamente su carrera fue en Madrid, en aquélla famosa Academia de San Fernando, donde un rayo de la luz divina puesto por la mano de la escuela sevillana en la noble figura de Santa Isabel curando los males de la humanidad, proclama, y bien alto, la gloria de la pintura española.

Fue en Madrid, en aquel famosísimo Museo del Prado, entre cuyas obras inmortales brillan las grandezas de la tierra y los secretos de la naturaleza, presentados a la admiración del mundo por la mano maestra de Velázquez, y todos los resplandores del cielo que cautivan al alma en las concepciones divinas de Murillo.

Mas la consagración de su nombre fue en Roma; allí, en el aquel pueblo-rey, fundado por una leyenda, engrandecido por la fortuna y derribado por la barbarie, en aquella Roma de los Papas Mecenas, en aquella capital del arte moderno, donde genios como Miguel Ángel y Rafael de Urbino brillan y brillarán como dos luminares que llevan tras sí a los amantes del arte hacia los secretos de la belleza.

Os he dicho que le impulsó el misticismo. Sí, le impulsó mostrándole una de las más hermosas pági-

nas del Evangelio para que al trasladarla al lienzo iniciara su carrera de artista. Mostróle aquella página en que la muerte se confunde con la vida tras la losa de un sepulcro de Bethelem, donde Marta y María lloran desconsoladas la muerte de su hermano.

El Cristo que llevaba en la material encarnación humana la Omnipotencia de la divinidad, manda levantar la losa que separa los sueños agitados de la vida del sueño tranquilo de la eternidad, y extendiendo su diestra hacia aquel hueco misterioso, dice ante el asombro de los vivos: –¡Lázaro, el espíritu del hombre, levántate!– y Lázaro, el espíritu del hombre, sale de las espesas tinieblas del no ser a la luz resplandeciente del claro día. He ahí el primer cuadro del ilustre Casado y he ahí el primer premio ganado para su fama.

Os he dicho que le impulsó el ideal. Sí, le impulsó contándole una leyenda histórica en que los personajes son: un rey arbitrario, Fernando IV el Emplazado, dos sombras de la eternidad, las almas de dos ajusticiados inocentes, los hermanos Carvajales, y un juez irrecusable, el mismo soberano Dios, ante quien la mentira huye despavorida, el delito aparece con toda su fealdad y el espíritu recibe el castigo que será eterno.

El rey agoniza al cumplirse el plazo fatal de su emplazamiento ante el Tribunal de la Altura, y las sombras de los Carvajales, con la majestad de lo inmutable y celeste, a la vez que cae el último grano de arena del reloj del Tiempo hacia la tierra y se eleva el brazo inflexible hacia el cielo, le dicen con la voz de poder sobrenatural que arranca el alma de cuajo para llevársela consigo: –"!Ven, rey arbitrario, que Dios te espera!"

Y el alma del rey arbitrario, abandonando aquella espantosa agonía de un mes entero sube derechamente a recibir su castigo ante el tribunal de Dios. He ahí su cuadro del *Divino Emplazamiento* y he ahí su primer triunfo universal.

Sí, impulsóle el ideal para concebir y ejecutar su joya grandiosa *La campana del rey Monje*. La campana del rey Monje era frágil y cascada, y al tocarla la punta de las espadas de los díscolos nobles, en señal de vasallaje, se notó que su sonido era tan débil que no correspondía a la majestad del trono. Entonces fue cuando el rey pensó en otra corona más fuerte y más sonora y que a manera de campana llamara de un extremo al otro de su reino, con elocuente voz, a todos los magnates ensoberbecidos, a la más ciega obediencia. La corona se hizo: a cada diente tocóle la cabeza de un revoltoso, y puestas estas en forma de círculo a la manera de campana y la del más díscolo de todos a manera de badajo, el rey Ramiro, con su perro a su lado, símbolo de la fidelidad, llama a los nobles del reino para oír aquel toque real que los llevara al sometimiento. El rey les dice con su actitud: "La única fidelidad la tengo a mi lado, el único peligro lo tengo en vosotros, pero en el toque de esta campana estriba mi poder; para todos tocará si atentáis contra el trono."

Y los orgullosos magnates expresan con su actitud todas las gradaciones del terror, de la cólera, de la impotencia, de la humillación, de la sorpresa, del hervidero de su pecho, del sacudimiento de sus almas, de la abdicación de sus poderes, del desgarramiento de sus ambiciones, del sometimiento de su voluntad.

Ese cuadro es la grandeza de la pintura y del arte unidos a la grandeza de la historia y de la leyenda.

Viene después la *Batalla de Clavijo*. El ideal se encarna aquí en un apóstol bondadoso, que después de ascender al cielo, es ungido por el mismo Dios con los poderes sobrenaturales y baja a las tierras de España, como apóstol batallador, para luchar por los ideales del cristianismo en las guerras seculares contra los infieles. El irresistible Santiago en su blanquísimo corcel, símbolo de la pureza vencedora, aniquila a los enemigos aterrorizados, en un cuadro tan magistral, que hasta las piedras pelean en él arrastradas por la colosal agitación de la batalla.

Os he dicho que le impulsó la inspiración con su sacro fuego: sí, fue para crear la austera figura de la Prosa, la esplendente apoteosis de Shakespeare y la figura sin rival de *La Poesía*. Ahí tenéis al genio rodeado de las vivas creaciones de su mente, ahí tenéis la noble figura de la Fama llamando a la humanidad para batir palmas al genio.

Sí, señores, ¡batid palmas al genio! Él ganó sus triunfos con la imaginación que crea, con el vigor que acentúa, con el pensamiento que se impone, con la armonía que deleita, con las soberanas gracias del arte derramadas a granel en todos sus cuadros por los frescos colores de sus pinceles.

Sí, señores, ¡batid palmas al genio de Casado! Mi alma contempla sus obras y dice en su interior: ¡es grande! Y mis labios que no saben decir sino lo que piensa mi espíritu, repiten con toda su energía: ¡es grande! ¡es grande!

Si divinos influjos hubieran impulsado a su espíritu; si los mismos dioses hubieran inspirado a su pensamiento; si Vulcano le hubiera dado esa paleta y las Gracias hubieran vertido en ella esos colores, y Apolo, como dios del Arte, le hubiera ayudado en el toque magistral de los pinceles, ¡qué más! Si un ángel divino hubiera iluminado su mente con los resplandores del genio, no hubiera podido crear, a más de todas sus grandes obras, una figura más excelsa y sublime que la de esa maravillosa Poesía concepción acabada de nuestros soñadores ideales, en cuyo manto misterioso y por gracia quizá de la altura, quiso el Destino recoger su inmortal autor el último sueño.

Señores: en nombre de la Colmena Artística de Buenos Aires rindo público homenaje de profunda admiración a quien, aun después de haber caído en las tinieblas de la muerte, semejante a aquellas almas apasionadas que salen de la inmortalidad para defender en espíritu sus ideales, ha venido con la antorcha luminosa de su talento, que clarea y brilla en todas sus obras, a abrir un rumbo de excelsa gloria al naciente arte de América. –He dicho.

El Dr. D. Daniel Infante vino del Rosario del Santa Fe, especialmente invitado al acto, por sus conocimientos artísticos, por su amistad con Casado, por haber dado en España la conferencia de que reprodujimos algunos fragmentos en nuestro número anterior y porque en él se pensó desde que nació la idea de efectuar el homenaje.

En la creencia de que nos facilitaría su discurso, o cuando menos un extracto, no tomamos apuntes; pero resultó que todo su discurso fue improvisado, puesto que todo él se fundaba en lo que había dicho anteriormente el Dr. Cobos; que el Dr. Infante no recordaba sus palabras y regresaba aquella misma tarde al Rosario.

No tenemos, pues, su discurso, que fue escuchado con gran interés y muy aplaudido.

Empezó manifestando que después de haber oído al Dr. Cobos, se hallaba temeroso de tomar la palabra y arrepentido de haberse comprometido a ello; tanto, que había sentido impulsos de escaparse, porque prefería se creyese que huía de cobarde a que se encontraba en la tribuna por atrevido.

Aumenta mi perplejidad, añadió, la circunstancia de que disiento en opiniones con el sabio presidente de la Colmena. Ha dicho que Casado era un pintor idealista, místico, y yo no veo el misticismo ni el realismo del retratista, del pintor de historia; lo encuentro, por el contrario, realista como lo eran los grandes maestros españoles. Entre mi juicio y el del Dr. Cobos, claro es que ha de prevalecer el suyo; él debe tener razón. Expuso, no obstante, las principales en que fundaba para pensar de esa manera, recordando los mejores cuadros de Casado y encontrando en ellos la realidad viva y animada por las dos pasiones que fueron como las musas inspira-

doras del gran artista: su amor a España y su admiración por la mujer española.

Solo pintó un santo, Santiago Apóstol, porque el cuadro se destinaba a una iglesia y era hecho de encargo. Por propia voluntad en la elección del asunto, no hubiese pintado la batalla de Clavijo de la leyenda, sino otra de nuestra historia.

Hizo minuciosas y atinadas comparaciones entre las principales obras del pintor palentino y las de maestros, españoles también, universalmente admiradas; y, así como siempre he sostenido, dijo, que algunas oraciones de Castelar son superiores a las mejores de Demóstenes y Cicerón, así sostengo que Casado superó en la manera de tratar determinados asuntos a los genios en cuyos cuadros se inspiró.

Examinó detenidamente el celebrado de Velázquez, *La rendición de Breda*, conocido por *el cuadro de las lanzas*, y halló más verdad, más expresión en la *Rendición de Bailén*. De la *Maja* de Goya y otro de Casado hizo también un estudio comparativo, encontrando en el segundo corregidos todos los defectos del primero y mejor presentado el tipo de la mujer española.

No nos atrevemos a seguir trasladando lo que recordamos del discurso del Dr. Infante, porque, tras de incurrir en muchos olvidos y tras de estropear la bella forma de su peroración, podríamos haber interpretado mal su pensamiento y atribuirle conceptos que no expresó.

El discurso del Sr. Lasso de la Vega estuvo concebido, con ligeras diferencias, en los siguientes términos:

Señores:

Al invitárseme a levantar mi voz en honor del ilustre pintor Casado del Alisal, he aceptado, atraído por la grandeza del artista y por mi amor al arte. Del primero, poco me resta que decir, después de la brillante apología, elocuentemente hecha por el Dr. Cobos, y de la erudita y meritoria crítica que habéis escuchado de labios del Dr. Infante; pero me quedará al menos la pretensión de ofrecer a la memoria del eximio modesta corona de flores, que serán *pronto mustias*, a despecho de mi deseo de que fueran *siempre vivas*. Del segundo, del arte en su extensión más lata, me considero enaltecido en ser su esclavo y a él consagro las energías de mi espíritu, aunque sea, como la mariposa, para merme en su luz.

No me extraña el desacuerdo que respecto al idealismo o el realismo de las obras de Casado del Alisal se observa en las palabras de los oradores que me han precedido. El Dr. Cobos, cuyo ingenuo y entusiasta idealismo todos conocéis, solo ve el exterior al través de su alma delicada, idealizando siempre, no solo las obras de la naturaleza, sino igualmente las producciones del arte; el Dr. Infante analiza con serena crítica, mostrándonos lo que, con verdad indiscutible, hay de realismo noble en las obras del pintor a quien tributamos hoy homenaje sincero de admiración.

No me extraña, pues, el desacuerdo, probando esto mismo el mérito del artista, por cuanto hay en sus obras, en mi opinión, lo uno y lo otro: el realismo sano que con verdad fiel reproduce lo bello, y el idealismo sencillo, sin artificio, que enaltece, con poder del genio, cuanto cae bajo el imperio de su arte. Si, como ha citado el Dr. Infante, Jovellanos consideraba al arte "reproducción exacta de la naturaleza", pero de todo lo que la naturaleza presenta a nuestra contemplación, yo me atrevería a añadir que aun esa parte de la naturaleza digna de ser reproducida, ha de pasar por el alma del artista como al través de un prisma, irisándose y embelleciéndose, para así aparecer como una *realidad idealizada* en la obra verdaderamente artística. He aquí el plausible éxito de Casado del Alisal, he aquí la obra de su genio que, sin faltar a lo real, como ha dicho con razón el Dr. Infante, ha mezclado a los colores de su paleta las tintas impalpables del idealismo, logrando, como con justicia afirma el

Dr. Cobos, la verdadera creación de la belleza, que no sería tal creación si solo al molde de la realidad se ajustara.

Hay una afirmación en las palabras del Dr. Infante, respecto a la cual –sin pretensión alguna de controversia y con el respeto que su ilustrada crítica merece– me permito, a simple guisa de llamada, hacer una observación: me refiero al carácter genuinamente español que el Dr. Infante reconoce en las obras de Casado del Alisal: independientemente de los cuadros del ilustre artista en que tal carácter no aparece, yo creo, señores, que el arte no adquiere patria, ni por la nacionalidad del artista, ni por los tipos y costumbres reproducidos en sus obras: el arte es humano, su única patria está en el corazón y en la fantasía, que no reconocen diferencias de latitudes, y así como el sol, al aparecer en el horizonte, no encierra sus luces en las fronteras de una nación ni en los límites de una época, sino que esparce generosamente su luz sobre todos los países, así el genio, que es sol del arte, ilumina con igual prodigalidad las pupilas, el cerebro y el corazón de todos los hombres de la tierra.

Aprovecho, señores, la ocasión para afirmar en este recinto, donde se ha enfocado el cosmopolitismo de la pintura, que hay una diferencia esencial entre el arte *nacional* y el arte *de las naciones*, se realiza el arte propio de una nación cuando el artista, de cualquier punto del planeta de que sea oriundo, ha bebido las luces, ha respirado el ambiente, se ha asimilado las costumbres del país en que pinta. Pedro de Kempener, holandés, pertenece a la escuela sevillana; Rivera, valenciano, corresponde a la escuela napolitana; el Zíngaro, italiano, forma entre los fundadores de la escuela francesa, y hoy, en la República Argentina, hacen arte argentino igualmente los nacionales que los italianos, franceses y españoles, incluidos en la pléyade de nuestros pintores contemporáneos; que así como las plantas producen sus flores y sus frutos según la savia que extraen de la tierra en que arraigaron, así el artista produce las flores y los frutos de su ingenio según la savia que su espíritu extrae de la atmósfera en que alienta, del sol que lo ilumina, de las costumbres que en su ánimo influyen y del suelo en que plantó su tienda; yo, español, podré enorgullecerme de que el artista que conmovió al mundo hubiese nacido en mi patria, como me enorgullecería de que el sol que ilumina a todos los hombres brotase de mi rincón natal; pero así como no por esto habría de monopolizar, como un derecho, la luz del astro rey, tampoco puede vincularse a una sola patria la gloria que derrama el genio.

La obra de Casado del Alisal no está completa: murió antes de terminar su misión artística, y es este pensamiento el que más contrista el ánimo al calcular las obras que su preclaro ingenio hubiera ofrecido al arte, si la muerte no lo hubiera sorprendido prematuramente: cuando el sol, después de su carrera por el horizonte, se envuelve a la caída del día, entre los tintes melancólicos del crepúsculo, se siente el alma perturbada, pero es con una tristeza dulce y suave que no lastima el corazón; mas cuando en mitad del día, por repentino eclipse, se interpone un cuerpo sombrío y misterioso, como la mano de la muerte, entre sus fúlgidos resplandores y nuestra ansiosa mirada, y en inesperada noche las selvas se arropan entre tinieblas en mitad del día y las aves interrumpen amedrentadas sus cánticos... entonces el alma del hombre se siente perturbada por un pavor extraño, por un dolor acerbo que es como la protesta contra aquella aparente infracción siniestra de las leyes naturales; así señores, cuando el genio duerme y descansa al final de un camino, nuestro dolor lleva consigo un bálsamo, pero nos apura sin consuelo cuando se aleja de nuestro corazón sin haber consumado su glorioso destino: el artista que muere prematuramente, es un sol que se eclipsa; el genio que desaparece sin completar su luminosa obra, es un astro que se apaga antes de terminar su órbita.

Pero la muerte de Casado del Alisal no es reciente: ya el tiempo ha sido lenitivo del pesar, y la gloria póstuma vuelve a brillar tras el momentáneo eclipse; que así como el sol reaparece, tras la oscura noche que lo ocultó en medio de su ruta, más glorioso y radiante por el contraste mismo con la pasada sombra, y sigue su camino desde el cenit, para no caer sino en el crepúsculo fatal con que se anuncia el lánguido fallecimiento del día, así el genio, tras la muerte que lo arrebató de la vida real, renace más brillante a la vida resplandeciente del futuro, reaparece más bello en el cenit de la historia y sigue su triunfal marcha sobre el ciclo del porvenir, para no caer ya sino en el solemne y definitivo crepúsculo de las últimas generaciones humanas.

Señores: la Colmena Artística merece hoy un aplauso al rendir un tributo de admiración en homenaje al gran pintor cuyas últimas creaciones contemplamos: la Colmena se honra a sí misma al colocar una corona en sitio tan honrosamente merecido, y yo, que amo las grandezas enviadas desde la altura, que ansío siempre contemplar en su más amplio conjunto los nobles panoramas que desarrolla la obra artística humana, yo os digo, señores, que estas aspiraciones de lo bello que hoy celebramos, estos justos aplausos que tributamos al genio, no brotan simplemente de nuestros labios y nuestras manos como la obra pasajera de un día: brotan del alma una y compleja de la humanidad, que por cima de las fronteras, como al través de los siglos, nos trae los perfumes del pasado, los reflejos de las bellezas inmortales, los gritos del dolor o del placer que jamás se agotan, las elocuentes interjecciones de la pasión que nunca se extinguen, ¡alma radiante y pura de la humanidad que con vida imperecedera flota siempre como fantasma luminoso sobre todas las ruinas y se eleva como plegaria de luz sobre las losas de todos los sepulcros!. –He dicho.

Terminados los discursos, que fueron oídos con sumo interés, se ofreció a los concurrentes, entre los que se hallaba el ministro de España, una copa de champagne.

Don Carlos Casado agradeció a la Colmena y a cuantos habían contribuido a la realización de la fiesta, ese homenaje a su llorado hermano, homenaje que estaba muy lejos de esperar cuando, cediendo a la petición del Dr. Cobos, presidente de la simpática asociación artística, puso a disposición de la misma los cuadros que poseía de pintores de universal fama, como Gisbert, Greco, Villegas y otros, con el único propósito de ofrecer buenos modelos a los jóvenes argentinos que se dedican al difícil y hermoso arte de la pintura.

Cuantos acudieron a la Colmena, cuya comisión directiva merece calurosas felicitaciones, salieron muy satisfechos de la agradable fiesta.

Rafael J. Contell. **Exposición de Bellas Artes de la "Colmena Artística"**[2]

Nuestra época es de transición: todos hemos convenido en ello; ni hay derrotero seguro ni hay asomos de poderlo encontrar.

Y todos buscamos esa *luz*, y ya que aún no hay *claridad* suficiente, certámenes y exposiciones nos dan *enseñanza*, "palmetas de maestro", y "andadores" para nuestros torpes pasos.

Y más aquí, donde, sin tradiciones ni enseñanzas, en una vida civil copiada de los gustos y modas euro-

[2] R.J.C. [Rafael J. Contell]. "Exposición de Bellas Artes de la 'Colmena Artística'". *La Ilustración Sud-Americana*. Buenos Aires, a. 5, n. 117, noviembre 1º de 1897, pp. 402-403.

peos, ha de ser faro seguro en nuestras *enseñanzas estéticas* la educación artística del viejo continente, española en el color, en el dibujo y la escultura, francés, inglés en el retrato de entonación maravillosa, y rica y varia en el paisaje como en la escuela alemana.

Esta, pues, ha sido la obra iniciada por esa Sociedad de pintores y literatos, de músicos y escultores, de aficionados y profanos de buen gusto, que se llama la "Colmena Artística" al ofrecernos en su *Exposición de Bellas Artes* cuanto sus escasos elementos podrían ofrecernos en esta vía instructiva, necesaria e imprescindible para la lozana generación artística que surge con valientes esfuerzos en la lucha de nuestro nuevo y generoso país, abierto a todas las iniciativas y a todas las enseñanzas.

Ni todo es bueno empezando por la instalación poco apropiada por sus condiciones deficientes de luz, ni es reprochable tampoco esa especie de *muestrario* de artistas de mediana cuantía, que lucen sus firmas, su saber o sus desaciertos: lo notable es la *cartilla* para los novicios, la *lección* para los iniciados torpes y el fiel modelo para los artistas sinceros; y "lo demás", el itinerario por donde se va a las alturas, sembrado de zarzas en las orillas y de obstáculos en la vía del pedregoso camino que recorren cual nuevo calvario todos los obreros del progreso estético. Meta que puebla de fantasías el cerebro, son los lienzos de los genios del arte, y voz de aliento para la empresa, los esfuerzos de los pigmeos que siguen la gigantesca cuesta. ¡Bien por la "Colmena"!

Si es buena la impresión general recibida al entrar en esta Exposición, avalórase aún más al volver la vista, antes de salir, a las notables obras del genial pintor español D. José Casado del Alisal, cedidas galantemente por su señor hermano D. Carlos Casado, y que son las joyas esplendentes que dan tono y relieve a lo expuesto en corta pero cariñosa fraternidad con algunas otras de artistas extranjeros que han enviado a este torneo sus producciones, aprovechando tan feliz oportunidad para vulgarizar entre nosotros la calidad y la nota de sus producciones artísticas, acreditadas en el mundo europeo.

La iniciativa de estos pintores extranjeros debió servir de poderoso estímulo a nuestros artistas: ellos saben mejor que nadie, a pesar de las rudas amarguras de la experiencia (en contrario hasta ahora) que de estos concursos ha de nacer el *gusto general*, y fomentarse así la posibilidad de "mejor ambiente artístico": pero es preciso reunir elementos y voluntades; un grano de arena por cada uno, para el mejor éxito de estas iniciativas en que el celo profesional y las rencillas de familia deben dejarse a un lado para dar una nota de verdadero interés en estas Exposiciones, cuyo logro se obtiene contemplando con elevado criterio y altura de miras estas cuestiones. Algo se ha realizado en este sentido: pero hay excepciones deplorables que todos sentimos.

Pero... volvamos a recoger el hilo de nuestra narración, e iniciemos estas notas y observaciones sobre diversas secciones de esta Exposición, siguiendo el orden de nuestros "apuntes de cartera".

Feliz y acertada idea ha presidido en los que este certamen se han ocupado, al dividir dichas secciones en sus varias y múltiples formas de presentación, constituyendo una verdadera novedad las de arquitectura, fotografía y artes aplicadas, es decir, todo el vasto y múltiple conjunto que interviene en el concierto estético de estas últimas décadas de la centuria decimonona.

La "Arquitectura", es decir, la ingeniería aplicada a la arquitectura, hermanándose con esta en el palenque de la inspiración y la producción artística, se nos ofrece, aunque en pequeñísima escala, en esta Exposición, con algunos planos y proyectos; uno, del señor Manuel Guastavino, proyecto de *Panteón Nacional*; la parte superior o cúpula es de buen gusto, pero la inferior está un tanto desigual y desproporcionada. Otro, del

señor Emilio Rodríguez García, quien exhibe una aguada que representa la planta del primer hospital del mundo, en Grecia. Otro proyecto de *Hospital del Paraná* es del señor D. Juan A. Buschiazzo, siguiéndole varias fotografías de diversas obras proyectadas y dirigidas por dicho señor, y algunos otros planos de otros autores, de escasa importancia relativa.

Breve ha sido, porque pobre es la sección, el conjunto de nuestras impresiones en la de escultura. Un San Juan Bautista, un busto de Novelli y un bajorrelieve del señor Luis Trinchero, otros que tienen los números 171, 174, 175 del Catálogo, figurando también los señores L. Campín, M. Alonso, etc., etc. He aquí todo cuanto nuestros escultores nos presentan.

Pintores y pintoras (pues el bello sexo está también representado) han acudido con buena voluntad a este torneo: obras ya conocidas y "algo nuevo" nos presentan nuestros artistas; pocas novedades en los pintores extranjeros, bastante en calidad y cantidad, aunque vulgarizadas por el grabado, la litografía y las variadas revistas artísticas del mundo entero, pero que constituyen un placer estético, y es lo que da tonalidad simpática a esta sección pictórica.

Galantemente iniciamos nuestras notas, especificando los nombres de estas aficionadas del arte pictórico: Otilia Denis, Matilde Lavalle, Sofía Posadas, Amelia Maglione, quienes lucen su ingenio y sus dotes artísticas, en apreciables cuadros y cuadritos.

Sobresalen en el elemento masculino una cabeza, pintada a la acuarela, de estilo realista, de D. N. Orlandi, y un pastel del mismo; uvas de Julio Pratti; de V. Nicolau Cotanda, el artista laborioso tan conocido entre nosotros, varios trabajos al óleo, de alguna importancia: *Herida del coronel D. Bartolomé Mitre*, *Un mosquetero* y *La visión de Fray Martín*, si bien pobres en su composición y de tonos negruzcos o pardos en su color, revelando esfuerzos y genial brío para acometer desde le género histórico a la producción fantástica de un poema romántico, lo que hace perdonar al pintor sus desaciertos y su "manera de ver"; de Francisco Fortuny, dos lindos paisajes tratados con *amore*: *Un paseo de Heliogábalo*, buena mancha de color aunque de descuidado dibujo, de Vicente Gómez Plasent; de León Besques *La Anunciación*, que dentro de su estilo modernista es una nota simpática de mucha delicadez y buen dibujo, y un soberbio cuadro *Naturaleza muerta* de A. Delle Vedove.

Y con algunas obras de L. Palao, D. Bonifanti, Francisco Sartorelli y un paisaje *Sierra Nevada* donde hay vida, luz y acierto, del simpático pintor malagueño F. Gutiérrez Rivera, quedan anotadas las mejores producciones hechas en el país.

Hay también obras de José Bermudo, de T. Muñoz y Lucena, pintor granadino residente en Madrid, quien ha mandado para la venta varias obritas, todas de buen colorido y toque gracioso, que en el catálogo aparecen con los números 81, 87-97, un efecto de sol del reputado pintor valenciano Joaquín Sorolla y algunas otras que harían larga esta enumeración, y que son como gradaciones de la "pintura de verdad", portada que dirige al curioso investigador a las notables obras del malogrado artista español, José Casado del Alisal, a quien dedicaremos más detenidos párrafos en esta rápida enunciación de lo más saliente de nuestro torneo artístico del presente año.

No hemos de cansar a nuestros lectores repitiendo aquí cuanto las crónicas de arte en los últimos años han expuesto sobre la valía indisputable, sobre la genial producción del maestro de altísimo renombre de la escuela española contemporánea, Casado del Alisal, cuyas obras, a la par que revelaban al artista de inspiración fecunda y escuela original, presentaban en los detalles, en la seguridad del dibujo, en la propiedad del conjunto y en el estudio de las épocas del género histórico en que tan alto brilló, al pintor de vasta cultura y distinción, que en las variadas fases de su vida artística reaccionó con las épocas, con los gustos y el ambiente artístico que le rodeara,

siendo una excepción entre los contemporáneos maestros españoles.

Ya que el corto espacio de que disponemos limita nuestros deseos de más amplio estudio, aprovechamos esta oportunidad para exponer cuatro observaciones sobre los últimos rasgos de aquella brillante paleta del insigne artista, que más caracterizaron y completaron el último período de su pintura.

El laureado pintor, nacido en Palencia, que recibió sus primeras lecciones del ilustre maestro don Federico Madrazo, presenta en su vida artística tantos rasgos brillantes hasta que ocupó uno de los primeros puestos en la pintura contemporánea, y tan genial inspiración brotó de su mágico pincel en las "horas felices" de su nombre enaltecido, de su gloria artística, que fuera empresa ardua sintetizar en breves líneas toda una vida consagrada al arte, y vivida por el arte hasta los últimos momentos de su existencia.

Por doquiera, en museos y pinacotecas públicas y particulares, en sus afamados lienzos, en sus bocetos y dibujos, dejó don José Casado del Alisal rasgos, notas y manchas de su genio pictórico, y en la *Exposición de la Colmena Artística* aquí verificada, tienen el *amateur* y el profano, brillantísimos toques, composición superior, luz y vida que brotan en felicísimo conjunto revelando al maestro inspirado que señaló rumbos en la pintura española contemporánea.

Desde la época en que Casado se reveló como maestro con los celebrados cuadros *Los Carvajales*, *La Capitulación de Bailén*, *La Batalla de Clavijo*, hasta su último gran cuadro histórico *La Campana de Huesca*, su pintura se transformó de tal modo, que al presentar este último cuadro en la Exposición de Madrid del año 1881, fue para todos tan sorprendente esa manera de pintar y de ver el natural, que críticos y pintores, aficionados y *amateurs* le hicieron una ovación entusiasta.

Durante su larga residencia en Italia, al iniciar sus pasos y cuando ejerció el cargo de Director de la Academia de España, allí establecida desde que la creara el gran tribuno Castelar, el constante estudio de las obras de Miguel Ángel, Rafael, Ticiano, Veronés, Tiépolo, etc., etc., genios e ilustres antecesores de la pintura italiana, reaccionó en su "manera", modificó sus resabios clásicos, amplió su vista pictórica, y desarrolló, en una palabra, sus facultades creadoras para la comprensión del sentimiento estético, y la inició en los rumbos geniales de otras glorias españolas, Rosales, Fortuny, Domingo, Pradilla y Plasencia, cuyo ejemplo y cuyos modelos excitaron su celo, afirmaron sus ideas y determinaron en Casado aquella *nota original* típica, que señala al maestro entre sus contemporáneos: el estímulo fue fecundo; la voluntad, la entereza, la observación y el estudio aguijonearon su cultivado espíritu, y de su experta mano brotaron las joyas artísticas que su inspirada mente concibiera.

A su estilo delicado y correcto dibujo, le imprimió vigor, frescura de color y valentía, con lo cual conquistó un nuevo triunfo entre los artistas más modernos en la antedicha exposición, a la que concurrieron Moreno Carbonero con su célebre cuadro *El Príncipe de Viana*, Muñoz Degrain con *Otelo* y Casado con *La Campana de Huesca*, que fueron los tres primeros premios de aquel certamen tan disputado.

Solo recordaremos, como apunte biográfico lo ocurrido en la villa matritense, en la Exposición de 1881: pintores de esperanzas y artistas de renombre aspiraban a la "Medalla de honor" y entre los artistas y aficionados, se había ya adjudicado el codiciado premio; todos señalaban el gran cuadro de Casado del Alisal, *La Campana de Huesca*, genial, genialísima producción del pintor notabilísimo.

No obstante, el Jurado, presidido por el señor Madrazo, acordó *trasladar* la "Medalla de honor" a otra de las secciones artísticas, y fue concedida al arquitecto señor Madrazo, por su notabilísimo proyecto de andamiaje para la restauración de la Catedral de León.

No se discutía la validez de este proyecto así premiado: se concedía a su indisputable valía; se reconocía aun la necesidad de crearse otro premio con tal objeto, pero la indignación subió de punto por el injusto proceder del Jurado, y motivó el acuerdo unánime de todos los artistas de regalar al insigne pintor de aquella *joya artística* una corona de oro, como homenaje sincero al arte y valiente protesta contra la decisión de aquel Jurado.

Dicha corona se halla expuesta en la *Exposición de la Colmena Artística*, con las siguientes recompensas que el afamado maestro obtuvo en los diferentes torneos artísticos:

En España, 2 primeras medallas de oro y la Gran Cruz de Isabel la Católica; Medalla de Honor en Austria y de 1.ª clase en Alemania en 1883.

Llamó mucho la atención en la Exposición de Madrid de 1884 y llama actualmente entre nosotros, *El regalo de la moña* es la más concluida de las obras que de Casado se nos exponen; una figurita de mujer sentada es de un color y delicadez admirables, así como también el parecido y naturalidad de los retratos de sus padres: la *Apoteosis de Shakespeare* su obra póstuma, sin terminar, y la figura decorativa *La Poesía*, que pintaba cuando falleció, son obras que habrían enaltecido su renombre glorioso en el mundo del arte, y marcado *sello definitivo*, tal vez, en los tanteos y vacilaciones de las escuelas contemporáneas europeas que disputan acaloradamente sobre los procedimientos artísticos. Repitamos lo que al pergeñar estos apuntes señalábamos: cuadros de esta naturaleza crean estímulos y despiertan iniciativas y *enseñan siempre* en las exposiciones de los países americanos, novicios en el arte; han debido alentar los aplausos y la admiración de los inteligentes a nuestros artistas que así, a la vista de *modelos de verdad* sin degeneraciones hipnóticas señalan franco y abierto camino estético a los que nacen para el arte y en él inspiran sus bríos e inteligencia.

Después de *La Campana de Huesca* ejecutó Casado del Alisal infinidad de obras, algunas de las cuales se hallan expuestas en esta Exposición que motiva nuestra reseña: toda ponderación y alabanza es excusada, al tratarse de tan eximio artista. Hay en la exposición de la "Colmena Artística" unas 29 a 30 obras de todas las épocas de la carrera del genial pintor navarro, y comprende en el catálogo desde el número 125 al número 157, excluyendo un boceto del inspirado Rosales, un retrato de Bonnat, y alguna que otra copia de los cuadros de Alisado.

125. *Las dos olas*. Óleo
126. *Responso en una iglesia de Palencia*. Óleo.
127. *Batalla de Clavijo*. Boceto óleo.
128. *Una joven*. Óleo.
129. *Batalla de Kintudia*. Boceto óleo.
130. *Las meninas de Velázquez*, (copia por don José Casado). Óleo
131. *Coro de la catedral de Palencia*. Óleo.
132. *Colón ante los reyes católicos*. Boceto óleo.
133. *Apoteosis de Shakespeare*. Boceto al lápiz.
134. *Capilla ardiente*. Boceto óleo.
135. *Cabeza de un negro*. Estudio óleo.
136. *Cabeza del Rey Monje*. Estudio óleo.
137. *Vista de Venecia*. Óleo.
138. *Los dos caudillos*. Boceto óleo.
139. *Interior de la catedral de Palencia*. Óleo.
140. *Interior de una capilla*. Óleo.
141. *Mujer acostada*. (Boceto de Rosales, dedicado a don José Casado). Óleo.
142. *Joven tocando la guitarra*. Óleo.
143. *Primavera*. Óleo.
144. *Giorgini haciendo el retrato del gran capitán*. (Copia por Mañanós del cuadro de don José Casado). Óleo.
145. *La prosa*. Carbón (sin terminar).
146. *Retrato de doña Casilda Alisal de Casado*. Óleo.
147. *Retrato de don José Casado*. Por Bonnat. Óleo.

148. *Retrato de don Pedro Casado*. Óleo.
149. *Regalo de la moña*. Óleo.
150. *Retrato de una niña*. Óleo.
151. *La Apoteosis de Shakespeare*. Óleo. Una de las últimas obras de don José Casado (Sin terminar).
152. *La Poesía*. Óleo. (Sin terminar). (Falleció pintando este cuadro).
123. *Retrato de un caballero*. Óleo.
154. *Retrato de una señora*. Óleo.

Dos palabras para terminar: el arte decorativo y de aplicación ha sido dignamente representado por Feliciano Mary, y los talleres de J. Peuser, Compañía General de Fósforos, Fausto Ortega, y las fábricas de medallas de Orzali y Compañía y Gotuzzo y Costa.

Enviamos un aplauso sincero, entusiasta, a los iniciadores de esta Exposición, que su satisfactorio resultado los anime para no desmayar en sus iniciativas para próximos y más amplios torneos artísticos; y nuestros plácemes y felicitación al doctor Francisco Cobos por el impulso que ha sabido dar al certamen, y a la Comisión por su laboriosidad en la instalación.

Anónimo. **Exposición española de bellas artes**[3]

El organizador de esta Exposición Don José Pinelo es un laureado paisajista y representante de las obras de sus compañeros los artistas sevillanos.

El número 85 del catálogo señala el hermoso cuadro del gran maestro Villegas que lleva por título *Una lección interrumpida* obra magistral llena de vida e inspiración de una factura franca de color admirable por su delicadeza de tono ofreciendo un conjunto que se hace admirar por su magnífico resultado, los números 86 y 84 del mismo autor *La salida de la cuadrilla* y *Carmen la sevillana* son dos cuadros de distintas impresiones el primero, regalo a un modelo del insigne artista es una nota brillante fresca con una ejecución bellísima como lo demuestra la figura del primer término; el segundo hablando en conciencia y siguiendo la primera impresión es rara por ser un modelo desagradable y es sabido que nada influye en la impresión que ha de juzgar como el rostro de una mujer fea y este es el defecto capital que resalta a primera vista y de aquí que ya no se admire con gusto y se haga justicia a la ejecución atrevida y valiente propia de los grandes maestros.

Pinelo, seis hermosos cuadros que llevan la numeración desde el 51 al 56, el 51 titulado *Cuesta de Molinos* (Guadalcanal) es el paisaje más importante tomado desde la falda de un monte de Sierra Morena.

El 52 *Camino de Benalosa* Alcalá, (adquirido por el Dr. Julio Mendeville) es un hermoso paisaje que fue premiado en Madrid en 1897.

Síguenle el 52 *Orilla del Guadaiara* (Alcalá) que es un derroche de ejecución y de dificultades vencidas.

Los marcados con los números 54, 55 y 56, son tres lindas telas llenas de luz y vida ejecutadas con exquisito primor como se ve en *Buenos días vecina* (adquirido por D. Piladas Soldaini) e igualmente en los titulados *Huerto de las Percas* y *Arroyo de la cava* todos de Guadalcanal.

Nota de la Redacción. **El jarrón de Benlliure encargado por la Municipalidad para la Reina Regente de España**[4]

Mariano Benlliure, el notable escultor español, cuya indiscutible maestría en el arte que profesa ha obte-

[3] Anónimo. "Exposición española de bellas artes". *La Mujer*. Buenos Aires, a. 2, n. 39, 26 de octubre de 1900, p. 15.
[4] [Nota de la Redacción]. "El jarrón de Benlliure encargado por la Municipalidad para la Reina Regente de España". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 3, n. 102, 15 de septiembre de 1900, [s.p.].

nido lo que puede conceptuarse como consagración universal de su fama, con el premio que le ha otorgado hace poco el jurado de bellas artes de la Exposición de París, ha remitido a Buenos Aires la fotografía del boceto que ha de servirle para el jarrón con que la municipalidad de Buenos Aires obsequiará a la reina regente de España, testimonio de nuestro agradecimiento por los agasajos con que fueron recibidos los marinos de la *Sarmiento* en la madre patria.

El jarrón tendrá dos metros de altura, siendo su base de mármol de San Luis y de bronce el resto de la obra.

En la base, además de los escudos de España y la República Argentina, figurarán las inscripciones siguientes.

"A Su Majestad la reina regente de España. La Municipalidad de Buenos Aries MDCD" "Testimonio de gratitud por la grandiosa acogida a los marinos argentinos con ocasión de la visita del buque escuela *Presidente Sarmiento*.

Dos bajorrelieves, esculpidos en dicha base, representarán: el uno el descubrimiento del Río de la Plata por Juan Díaz de Solís, y el otro, por medio de una alegoría, el viaje de la *Sarmiento*, completando la decoración de esta parte del trabajo un par de medallones con el retrato de María Cristina y la imagen de la República Argentina.

Cuatro angelitos, apoyados en la base, sostienen la esfera terrestre, donde Benlliure ha hecho gala de un simbolismo que no tiene nada de incomprensible: el Atlántico cruzado por sus corrientes, que ponen en comunicación las costas argentinas con las españolas, fundirse en las figuras de España y la que representa a nuestro país, que se estrechan en apretado abrazo.

El jarrón, que se hallará terminado en el mes de noviembre próximo, será, como lo permite esperar el boceto, una hermosa obra de arte, de tanta originalidad de concepción como elegancia de líneas.

K.O. **Mayol**[5]

Una semblanza de Manuel Mayol debe ser, ante todo, personal. Al Mayol dibujante, ¿quién no lo conoce?

Lleva quince años de América; los mejores de su vida.

Vino a Buenos Aires muy joven; sin darse cuenta cabal del objeto que le traía, dejando allá, bajo el purísimo cielo de Cádiz, en los campos de Jerez y en las frondas del Guadalquivir, las primeras infantiles divagaciones sobre arte, que fueron el acicate de su orientación al ingresar, muy niño aún, en la escuela de Cádiz, donde se le vio formar, en poco tiempo, entre los más aventajados alumnos.

Llegar a vencer la técnica, después de largos años de estudio, a vueltas con la línea, el color y la luz, no es llegar precisamente a ser un completo artista. Mayol debió sentir la necesidad de salir de sus viejos horizontes, hacerse extraño a sí mismo, despertar en un círculo de matices más agrestes, huir, en fin, de la parálisis que por entonces invadía el campo artístico de los talleres que frecuentaba; arte a la moda, de escalafón cerrado, enfermo de trivialidades, cuando no de rancia pesadez.

Eligió este país solicitado por la costumbre, y sin hacerse ilusiones de carácter pecuniario.

Vino cuando la metrópoli porteña no se preocupaba poco ni mucho de cosas del espíritu. El arte huye, por instinto de conservación, de ciertas sociedades. Todo lo más que se hacía por aquel tiempo en Buenos Aires era la compraventa, a golpe de martillo, de cuadros "importados, garantizados", siguiendo la corriente mercaderil; mientras los escasos pintores del país, nacionales o no, se morían de inanición, salvándose unos pocos que entraron resueltamente en el *bric-à-brac* de los rematadores, como profesionales de un oficio remunerativo.

[5] K.O. [José María Cao?]. "Mayol". *La Nación*. Buenos Aires. Suplemento semanal ilustrado, a. 1, n. 24, 12 de febrero de 1903, [s.p.].

Mayol pudo esquivar esa lucha, pero tuvo necesidad de dibujar y pintar de todo: viñetas y caricaturas para diarios y revistas, trabajos litográficos, ilustraciones de libros, retratos, *panneaux* decorativos, telones de teatro... hasta dibujos de bordadora, y si no ejerció también de calígrafo, por milagro sería.

En esa labor constante, año tras año, se fue formando el artista, y así pudo vencer.

No hubo revista donde no colaborase. Bajo el seudónimo de Heráclito se extendió su fama de caricaturista, en millares de hojas esparcidas por toda la República.

Tenía que ser. En sus caricaturas se nota, desde luego, psicología plástica, ese algo que sobrepasa los más brillantes conceptos del humorismo retórico. En todos sus dibujos hay esencia de vida, de la vida objetiva que toca a la generalidad del pueblo; porque Mayol sabe que no es arte de buena ley el que se hace mirando hacia adentro, con extrañas conjeturas e inspiraciones extrahumanas.

No es tan conocido como pintor, y sin embargo, ve el color como un maestro.

Trabajador infatigable, por las exigencias de su cargo de director artístico de una revista de gran boga, apenas le queda el tiempo necesario para enterarse del movimiento intelectual del día.

Que, por lo demás, si su bello ideal no es el *dolce far niente*, cerca le anda.

Y es que Mayol siente verdadero horror por la grafomanía de los artistas trabajadores. Espíritu crítico de primer orden, con ser bueno todo lo que él hace, está casi siempre muy lejos de satisfacerle. Con los demás es tolerante, y si alguna cosa le molesta, es el exclusivismo de ciertas novísimas escuelas que repudian todo lo que no esté dentro de su comunidad.

No disponemos del espacio necesario para apuntar las salientes peculiaridades de este singular artista.

Diremos, pues, para terminar, que si el éxito se mide por la significación del criterio público, Mayol debe sentirse satisfecho, porque es el dibujante que goza de mayor fama en la República.

K.O. **Meifrén**[6]

Recordando la última exposición de este pintor, que no nos había gustado y no quisimos discutir, aquella de donde tomó el Sr. Schiaffino alguna cosa para el Museo (había "sinfonías" en varios tonos), una apoteosis (!) de Cavite; recordando aquello, fuimos a ver los cuadros que presenta ahora Meifrén en el Salón Witcomb, llevando el firme propósito de no tener en cuenta para nada impertinentes prejuicios...

Innecesario. La primera impresión no puedo ser más agradable: fue lo suficiente para reconciliarnos por completo, sin reservas de ninguna especie, con el delicado artista que de un modo tan bello, tan suyo, tan sentido, sabe interpretar el alma de los lugares que observa.

Aquella *Poesía* (núm. 22 del catálogo); *Orillas del Ter* (24), pintura delicadísima, de una soltura admirable; la difícil *Armonía verderrosa* (31); aquel trozo *Mediodía* (44), de una verdad tal, que no se cansa uno de contemplarlo; la graciosa nota *Gris* (67), por no citar otras, son obras ante las cuales no caben vacilaciones: hay que reconocer allí un artista, y un artista de alma.

En la tela de grandes dimensiones, *Barranca de la Virgen*, está demostrando Meifrén que no hay tales triquiñuelas del *savoir faire* de receta que alguien quiere atribuirle. Dentro de una entonación bella y armónica no abruma el detalle, y hay un ambiente de pura idealidad que se eleva y sale de ese mecanismo antipático de los veristas que se conforman con la copia.

[6] K.O. [José María Cao?]. "Meifren". *La Nación*. Buenos Aires. Suplemento semanal ilustrado, a. 1, n. 37, 14 de mayo de 1903, [s.p.].

En una palabra, Meifrén pinta lo que siente más que lo que ve; pero ve mucho y bien.

Como recurso, dispone de una paleta cuya gama no se sospecha dónde acaba, tales y tan variados son los tonos de que dispone. El empaste no deja nada que desear; es más, quizá peque por exceso de coquetería, por demasiada ostentación de habilidad y desenfado.

Exposiciones como esta se ven aquí pocas veces. No se trata de un arte elevado, trascendental (que no sabemos dónde reside, ni por dónde anda), pero tampoco encomiamos ningún relumbrón de oropel.

Aquello es oro de ley, y nos agrada que conste.

Juan José Soiza Reilly. **El escultor Benlliure**[7]

[...] Después de bosquejar al más conocido de los críticos jóvenes, no es violento diseñar la personalidad del más joven de los escultores célebres de España: Mariano Benlliure.

Es bien conocido en Buenos Aires. Las delicadezas de su talento le han conquistado aquí buenos laureles. Muy correcto, muy gentil, muy amable, tiene las características de un antiguo marqués que usara elegancias de aristócrata hasta toser. Visitar el local donde el escultor tiene su estudio, –Glorieta de Quevedo, núm. 3, Madrid, bajo la buhardilla de Salvador Rueda,– es proporcionarse nerviosas horas de placer artístico.

Benlliure no es como Querol, un amante de lo grande, de lo monumental. Ni es, tampoco como su ilustre colega Blay, un soñador violento. Es un artista de refinamientos delicados. Un Cellini de la escultura. Hace filigranas con su sabio cincel. Nada más. Posee obras que son joyas marmóreas. En su última, *El tango*, ha realizado tal maravilla de belleza y ha dado tanta vida, tanto sentimiento, tanto fuego a esa bailarina envuelta en su mantón con flecos, que la estatua parece una mujer de carne y hueso. Una mujer con vida. Voluptuosa y sonriente... Lo maravilloso en Benlliure, es la voluptuosidad que infunde al mármol. Voluptuosidad que presta a sus estatuas una vida interna llena de ardores. Entusiasma a los críticos...

En la más pequeña de sus obras, el detalle aparece cultivado con cariño de orfebre. Ninguno de los escultores contemporáneos de España, podrá superarlo en la sutileza de sus obras.

Benlliure es un hombre inquieto. Para producir, se despedaza. Aprovecha sus pasiones como fuerza dinámica. Con sus propias manos amasa la creta. Y con el traje sucio de barro, parece un albañil.

O parece un Don Quijote radiante de idealismo y en lucha con los batanes...

Hamlet Gómez. ***Caras y Caretas* en Europa. El cuadro de la fundación de Buenos Aires**[8]

Moreno Carbonero, el conocido pintor español, trabaja activamente en el gran cuadro de la *Fundación de la ciudad de Buenos Aires,* que le fue encargado hace poco por la intendencia de la capital argentina.

El cuadro representa el acto solemne de la fundación de Buenos Aires, el 11 de junio de 1580, en el lugar fijado para plaza pública de la figura ciudad, situado en una alta meseta, de terreno inculto, que en suave declive termina en unas barrancas que bordean el Plata. En este campo se ven marcadas con estacadas las futuras calles y manzanas, según el plano que trazó Garay. A la izquierda del cuadro, prolongación de la plaza, se señala el lugar donde construyeron el fuerte. Esparcidas por el campo se ven las chozas y

[7] Juan José Soiza Reilly. "El escultor Benlliure". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 507, 20 de junio de 1908, [s.p.].
[8] Hamlet Gómez. "*Caras y Caretas* en Europa. El cuadro de la fundación de Buenos Aires". *Caras y Caretas.* Buenos Aires, a. 12, n. 570, 4 de septiembre de 1909, [s.p.].

viviendas provisionales de los constructores de la nueva ciudad. Y llenando todo el fondo, hasta esfumarse en el horizonte, se extiende el inmenso río, cerca de cuya ribera se ven ancladas las pequeñas embarcaciones que condujeron a los sesenta y cuatro soldados, diez españoles y los demás mestizos, hijos, la mayor parte, de los primeros expedicionarios que llegaron con don Pedro de Mendoza en 1536, y que fueron los fundadores de la ciudad.

Según el ceremonial, Juan de Garay, teniendo en la mano izquierda el real despacho de su majestad el rey de España y de sus Indias, y en la derecha la espada, da unos tajos sobre el "palo y madero enarbolado por Rollo público y concejil para que sirva de árbol de justicia", e hizo la proclamación, retando al que se opusiera. Al Rollo sirve de base un pequeño escalón hecho de maderas y tierra, porque carecían de piedras. En el madero está clavado un pergamino con la orden que dio Garay de castigar con la "muerte natural" al que fuera osado de quitar, batir o mudar el Rollo.

Frente a Garay está el padre Juan de Rivadeneira con la cruz alzada, y a su lado un alférez levanta el estandarte real, tremolándolo en señal de posesión. Este estandarte lo ha copiado Moreno Carbonero de uno de los dos que existen en la Armería real de Madrid.

Al lado del franciscano y del alférez están los dos nuevos alcaldes ordinarios Rodrigo Ortiz de Zárate y Gonzalo Martel, ostentando las altas varas de sus cargos, los cinco regidores criollos y algunos arcabuceros y coseletes, con las largas picas.

A la izquierda de Garay está el escribano público Pedro de Xerez, que levanta el acta, y el procurador Juan Fernández de Enciso. Cerca, un indio que estaba al servicio del jefe sostiene con la mano derecha la adarga y la lanza corta de su señor y con la izquierda sujeta de la brida el caballo andaluz que montaba y que, según menciona el mismo Garay en sus memorias, era de la casta de Córdoba y Xerez de la Frontera. Para pintar este caballo, Moreno Carbonero ha obtenido como modelo un magnífico ejemplar que posee el rey don Alfonso, el cual lo ha cedido amablemente al pintor para este cuadro. Es un caballo que llamó vivamente la atención en Madrid el día de la jura de banderas, que lo montó por primera vez el rey, por su incomparable gallardía.

Detrás de este grupo vénse, montados, a don Alonso de Vera y Aragón, capitán de la gente de a caballo, seguido de los demás jinetes que se van alejando por la suave pendiente, erizando el aire con sus lanzas y mosquetes.

Y en primer término, entre carretillas, azadas y otros útiles de trabajo, se adelantan dos canes hambrientos, huéspedes aventureros de los campamentos vecinos....

El cuadro produce una fuerte impresión de verdad y de sencillez ruda y grandiosa. Concebido con alteza y amplitud, están estudiados con escrupulosidad los más nimios detalles. El terreno, las armas, el ambiente, todo está fielmente reproducido, para lo cual el pintor español ha tenido que menudear sus visitas a la Armería Real, a los museos, al Escorial. Garay lleva media armadura, cubre la cabeza con el capacete, las piernas con las calzas atacadas, y cruzada ostenta la banda carmesí, insignia de su cargo. Los soldados, con sus distintos ropajes pintorescos, deteriorados en la constante y ruda lucha con los indios y las privaciones, están magistralmente interpretados; tienen aspecto de mendigos heroicos y en sus rostros se refleja la dura energía de sus almas.

Después de mi visita al taller, tuve un rato de agradable conversación con Moreno Carbonero, respecto de sus triunfos anteriores y de las esperanzas que cifra en el cuadro de la fundación de Buenos Aires. En el decurso de esta conversación conocí una anécdota digna de ser referida a los lectores de *Caras y Caretas*.

Habiéndose preguntado cuál era el triunfo de su vida de artista que él más estimaba:

–Pinté –me respondió– un retrato de Guillermo II por encargo de un regimiento alemán; fui a Alemania a llevar el cuadro, el káiser me invitó a comer y el regimiento me recibió a los acordes de la marcha real española...

Anónimo. **En el salón L'Aiglon. La exposición Pinelo**[9]

La IX exposición de arte español organizada por el conocido paisajista don José Pinelo Llull, continúa siendo frecuentada por numeroso público. Como ya lo dijimos en un número anterior, la exposición está abierta en la calle Florida número 654 y en ella figuran cuadros firmados por artistas españoles reputados sobradamente.

A las fotografías de los cuadros de Villegas, Moreno Carbonero, López Mezquita y Tapiró que dimos anteriormente, añadimos hoy las de los cuadros *Retrato de Don José Villegas*, de Mariano Fortuny, *Recuerdos del Cantábrico*, de Martínez Cubells; *Pensativa*, de José García Ramos, *En espera*, de Alejandro Seiquer, y *La que espera*, de Pedro Sáenz.

La exposición se clausurará el día 20 del corriente mes.

Muchas de las telas expuestas ya han sido adquiridas, y es de esperar, que dado el mérito y el valor artístico de las otras, ellas sean también vendidas antes de clausurarse el torneo.

Las diversas telas de Villegas han despertado mucho interés, especialmente el óleo titulado *No lo defiendas*, que lleva el número 147 en el catálogo. Idéntica cosa podemos decir de la *Fiesta íntima*, de López Mezquita, de las acuarelas de Tapiró y de los hermosos paisajes de Sánchez Perrier.

Merece la pena señalarse el valor pictórico de los cuadros *La portada de los frailes* y *La selva negra*, señalados en el catálogo con los números 83 y 84 ambas obras pertenecen al prestigioso pincel de José Moreno Carbonero, sobre cuya personalidad obstan los elogios.

Don Luis Menéndez Pidal expone tres cuadros que suscitan alabanzas: *Un sancho del día*, *Amores de molino* y *Preparativos de marcha*.

Los demás cuadros pertenecen a Sorolla Bastida, Francisco Pradilla, Chicharro y Agüera, Joaquín Negrosot, Manuel Domínguez, José Jiménez Aranda, Martínez Abades, Salvador Viniegra, Pedro Sáenz, Tomás Muñoz Lucena, Maximino Peña, Ricardo Brugada y Panizo, José Benlliure, Cecilio Plá, etc, etc. Estas firmas revelan de por sí solas la importancia artística de la exposición Pinelo.

Nota de la Redacción. **Exposición Gonzalo Bilbao**[10]

Gonzalo Bilbao es uno de los maestros de la pintura española del momento, que ocupa, por gracia e ingenio de sus cultivadores, un puesto eminente en el concierto del arte universal, donde brillan los artistas franceses por sus audacias de color y de forma, los holandeses por sus dulces visiones del paisaje, los italianos por su serenidad clásica y su justeza del colorido, los ingleses (incluso los yankis, que han salido unos artistazos) por su discreta mesura y su habilidad técnica y los españoles, dueños de la paleta que contiene todos los colores y variantes del arco iris y de los matices infinitos que la naturaleza ofrece a cada una de sus maravillas, por la brillantez con que manejan el pincel, imprimiendo sobre el lienzo, con arte nacional,

[9] Anónimo. "En el salón L'Aiglon. Exposición Pinelo". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 13, n. 618, 6 de agosto de 1910.
[10] [Nota de la Redacción]. "Las exposiciones de arte. Exposición Gonzalo Bilbao". *La Semana Universal*. Buenos Aires, a. 1, n. 17, 23 de abril de 1912, [s.p.].

que se distingue de todos los otros, figuras que tienen vida, tal es su naturalismo, su armonía y su encanto. Y puede decirse que Gonzalo Bilbao es uno de los maestros de esa pintura tan sugestiva, que tantos ilustres pintores han glorificado en todas las exposiciones y en todos los países. Fuerte y sereno, Gonzalo Bilbao posee todos los secretos de la pintura, y los aplica con habilidad maestra –acaso con una maestría de crítico de sus propias obras que le perjudica un poco.

Nota de la Redacción. **El pintor español Anglada Camarasa**[11]

El telégrafo anunció hace pocos días, el próximo viaje de un eminente pintor español, Hermenegildo Anglada Camarasa. Según se dice viene a Buenos Aires para luego ir a Chile. Conviene advertir para la tranquilidad del público, que Anglada Camarasa no viene a dar conferencias. Es un artista. No trae otro fin que conocer estas tierras. Tomará apuntes. Y, sin duda, reproducirá de acuerdo con su manera especial, los paisajes que más le seduzcan.

Anglada Camarasa es un pintor de fama europea. Actualmente representa con Sorolla y Zuloaga, una de las tres tendencias en que florece el arte pictórico español contemporáneo. En París, su prestigio es muy grande. Allí dirige una academia, a la cual concurren no pocos pintores argentinos. Entre ellos, el señor Rodolfo Franco, uno de cuyos cuadros –expuestos en París,– acaba de obtener un primer premio.

Anglada Camarasa no puede ser considerado discípulo de nadie. Es independiente. Exuberante en el colorido, sus cuadros están llenos de sol y de vida. Mediante un refinado sistema reproduce las lujurias del color con valentía. Antes de ser pintor se dedicó a la escultura. De ahí que la mayor parte de las figuras de sus cuadros, sean esculturales. Lo mismo ocurrió con Carrière, que fue el más escultor de los pintores. En algo se parecen. Lo curioso en Anglada Camarasa es que habiendo vivido siempre lejos de su patria, –España,– no ha perdido el carácter de su raza. A pesar de su cultura francesa, es netamente español. Anglada que vive en París, es más español que Sert, a pesar de que este vive desde niño en España... Anglada ha sido muy discutido. Mientras unos lo ensalzan otros lo denigran. En Buenos Aires se le conoce. Por eso, nosotros nos concretamos solamente a presentar al futuro huésped, que trae a la Argentina la representación de diversas instituciones artísticas de Europa, tales como la "Sté. Nationale de Beaux Arts de Paris", la "Sté. Internationale des Peintres de Londres", el "Salon d'Automne", de París y de otras.

Augusto Gozalbo. **Hermen Anglada y Camarasa**[12]

Ni por un momento me extrañó la forma en que las obras de Anglada fueron recibidas en Buenos Aires. En la sabia y culta Europa, no solo el público, sino que también cierta clase de crítica, la emprendieron contra este joven pintor, con idéntica rabiosa saña a la que otrora usaron contra Manet y sus compañeros. En su patria, los serios académicos de la de San Fernando lo han excomulgado, impidiendo su entrada en los Salones Nacionales, y en la Exposición de París de 1900 tuvo que exponer, como aquí en Buenos Aires, en el Salón Internacional, porque la delegación oficial de España desconocía el arte de este pintor.

[11] [Nota de la Redacción]. "El pintor español Anglada Camarasa. Su próximo viaje a la Argentina". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 13, n. 631, 5 de noviembre de 1910.

[12] Augusto Gozalbo. "Hermen Anglada y Camarasa". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n. 31, marzo de 1911, pp. 65-73.

En efecto, el arte, todo el delicado arte que hay en la obra de Anglada, es desconocido hasta por muchos de los que se ocupan de ella de un modo literario.

El público y la crítica han repetido, con su insulsa vanidad de *parvenus*, las actitudes y las frases que acrecieron la gloria de los primeros impresionistas franceses. Ignorando el moderno concepto del dibujo, se ha dicho que las telas de Anglada carecían en absoluto de dibujo, que solo eran tentativas revolucionarias, poco serias, aunque manifestasen talento, y, haciendo concesiones, se ha llegado a decir que podían ser obras de arte, pero que les falta "algo". "Algo" que no pueden definir, "algo" que no saben lo que es, porque en verdad, a quienes les falta "algo", algo de facultades comprensivas, es a esos serios críticos que escriben en los grandes cotidianos, y a esos profesores que pasean su suficiencia de *magister* ante el embobalicamiento de los pobres de espíritu.

Por su parte, el público, ese público que vegeta sobre el estómago, que se deleita con los cuadritos de Detaille y de Enrique Serra y otras cosas bonitas, se ha reído con su bonhomía, con su irrespetuosidad de ignorantes, de lo que atrevidamente ha llamado "colorinches", acostumbrado, como está, a extasiarse ante los opacos colores de los cuadros lindos y sentimentalistas.

Toda la befa, toda la burla que la ignorancia y la poquedad de espíritu han arrojado sobre la obra de Anglada, en Europa y aquí, no pueden amenguar su valor. Al contrario, sobre los espumarajos de los rabiosos los cuadros del pintor catalán se elevan y se afirman más, de tal modo que no pinta para el grosero público de hoy, sino para los museos, para ser conservados como verdaderas reliquias, como valioso documento al estudioso, como fuente de sensación al artista, como piedra miliar en la historia del arte.

Y es que en efecto, la obra de Hermen Anglada y Camarasa, es, en el actual momento, la suprema culminación del arte pictórico, es lo que al fin de todos los esfuerzos humanos, en el camino de la constante superación, se debiera de hallar al comenzar la XXª centuria.

Tendría por superfluo el detenerme a detallar las consideraciones que me han llevado a tal aseveración, si no existieran divergencias tan diametralmente opuestas y tan incongruentes también sobre generales y primordiales conceptos de arte, debidas más que a otra cosa a las especulaciones filosóficas –hechas con un espíritu cientifista– por los sabios tratadistas de estética.

El arte es una manifestación vital que no tiene más fin que sí mismo. Es como la vida, una realidad dinámica, que no debe rendir pleitesía, ni ofrendar a dioses, ni a abstracciones endiosadas; por eso no debe ser religioso, ni social, ni moral, ni aristocrático, ni plebeyo, porque involucra, en sus múltiples modalidades, toda idea, todo concepto, toda sensación, estando, como la vida misma, por arriba de las relatividades de nuestras relaciones humanas y de los convencionalismos de nuestras relaciones sociales.

La conciencia estética, que debiera siempre primar en la vida íntima y en la de relación para volverlas más armónicas y más bellas no ha podido ser localizada, ni delimitada, a pesar de los esfuerzos de los sociólogos, pues radica en todo la psiquis y se manifiesta por todos los órganos de la sensibilidad de la relación.

La única localización que ha sido posible es –aun siendo algo burda y rudimentaria– la que se hace siguiendo los cinco sentidos fisiológicos por los cuales obtenemos la sensación estética que nos produce todo nuestra ambiente, interior y exterior. Así dividimos, clasificamos y definimos las manifestaciones y las sensaciones artísticas, aunque después y siempre mantengan una unidad que a veces no se la alcanza a hallar, por la deficiencia de nuestras percepciones y por los impedimentos que a nuestra conciencia ponen los prejuicios educciones.

Siguiendo, pues, la división que la fisiología hace de nuestros órganos sensoriales tenemos, para el oído: la música y la poesía[1]; para la vista: el dibujo, la escultura y la pintura[2].

El dibujo se informa solo en la línea, en el movimiento de los cuerpos y en sus relaciones de luminosidad y de espacio. La escultura, que como la pintura necesita el auxilio del dibujo, se refiere principalmente a las formas consideradas como volumen. La pintura es, sencillamente, el arte del color. Prima en ella el color; el dibujo y la perspectiva son adyacentes, y no deben considerarse nada más que como tales, pues son lógicos resultados de la diferenciación valorizada de los tonos. Aun el motivo pasa a un segundo plano y la fuerza emocional que tuviere está supeditada a la interpretación del color.

Por desconocimiento de estos lógicos y racionales conceptos estéticos, es que muchos de los que hacen crítica, muchos de los que pintan y muchos de los que miran, tienen al genial Velázquez por un gran colorista, pero no por un artista. Es, a mi modo de ver, tal apreciación un error, debido a la literatura y a los moralistas.

Se busca en un cuadro, antes que el color, el motivo, casi siempre conceptuado literariamente, desvirtuándose –como ya se ha conseguido desvirtuar por la mediocridad imperante– la verdadera función del arte pictórico.

El pintor obtiene la conciencia de la naturaleza por el color, y expresa, no ya una idea, sino conceptos, todo un sistema de ideaciones, todo un estado de alma por el color, y solo, o principalmente el color nos comunicará la sensación estética de la obra.

Es por eso que cierta crítica, resintiéndose de la superficial cultura general, no solo no ha aceptado la obra de Anglada, sino que ha llevado contra ella las más empeñadas y chocarreras burlas, aunque los más preclaros críticos de Europa, y los directores de los más importantes museos lo hayan, aun siendo joven este pintor, considerado como un gran maestro que marca una etapa gloriosa en la historia del arte.

Hermen Anglada y Camarasa, después de las consagraciones de Manet, de Renoir, de Monticelli, de Degas, etc. Después de verse el triunfo del impresionismo en Alemania, en Austria, en Rusia y en los países escandinavos, no debiera producir ese movimiento de opinión contraria, si no encarnase con su obra la figura de un superador, la más elevada cumbre sinfónica de la pintura, que sobre la turbosa, la palustral llanura de la vida moderna tiene por únicos iguales a Mallarmé, sinfonista del sonido articulado, a Wagner, sinfonista del sonido musical, a Rodin, sinfonista de las formas, y a Nietzche, el magnífico sinfonista de las ideas.

Estos cinco genios representativos de la humanidad, colosales exponentes de las fuerzas que por debajo de esta decadente civilización levantarán los ideales supremos de la vida, para gloria de nuestra especie de animales cerebrados, han sido el producto natural y legítimo de todos los esfuerzos humanos hacia mejor devenir, de todos los anhelos milenarios que han agitado a los hombres en los siglos pretéritos.

Por eso no puedo considerar a Anglada como artista de excepción. La genealogía de su técnica –por original que esta sea,– se la reconoce palpablemente al estudiarla junto al sentido de sus obras. Tiene el origen común de todos los impresionistas: en los flamencos, en Goya y en Velázquez, y más que nada en los primitivos y en esos admirables artistas que conservan todavía toda la fuerza, toda la ingenuidad, todo el recto sentido del color y de la vida de los primitivos, los pintores japoneses.

En efecto, es un error llamar de excepción a los originales artistas. No son de excepción, son de reacción. Es la genial anormalidad que reacciona contra la normal imbecilidad del ambiente, y esto no es ya nada

excepcional y extrahumano, sino que es muy lógico, muy natural y muy humano.

* * *

Anglada es hijo de un aficionado pintor de acuarelas, a cuyo lado adquirió amor al arte, tanto y tan profundo, que muerto el padre, siendo él aún un niño, y no queriendo la madre que se dedicase a tan ímproba carrera, impidiéndoselo con todo su autoritarismo, llegó, en un acerbo sufrimiento, a enfermar de peligro. El médico, un sabio médico ha sido éste, aconsejó a la madre que la vida del hijo dependía de la libertad que diese a la vocación del joven. Solo la mano de la muerte, pudo señalar al egoísta amor de una madre, el único camino que podía recorrer el que más tarde daría renombre y lustre de inmortalidad al apellido de un fabricante de carruajes aficionado a la acuarela.

Estudió en plena naturaleza con otro pintor catalán, Urgell. Después se fue a París, y a los tres años tuvo que luchar por la conquista del pan, pues la familia habíale suspendido la pensión. Expuso en varios Salones, en la Internacional de París de 1890 y en las bienales de Venecia, donde pudo medir su valor y su triunfo, por las diatribas y las burlas que suscitó, y también por más de un estudio que mereció de los más finos y honrados críticos de arte.

Hoy vive en París y por estos últimos tiempos ha estado en España, de donde ha sacado nuevos materiales, nuevas inspiraciones para su grandiosa obra.

* * *

En París, llevando esa vida noctámbula de artista y de *boulevardier*, en los grandes cafés, en los *cabarets*, en los teatros, entre el loco *demi-monde*, entre esa funambúlica sociedad que espiritualiza los vicios, que se agita histérica, refinada, sensual y romántica, dolorosamente romántica, bajo la cruda luz de los arcos voltaicos ha recibido su retina de pintor la impresión que da un nuevo mundo extrañamente luminoso y su mente de sociólogo ha comprendido, plena, íntima, profundamente, el gran dolor colectivo que encubre tanta fastuosidad orgiástica.

Así como Degas hiciera con sus delicados y brillantes pasteles la psicología de esa pobre gente que baila ante las candilejas del proscenio, o que ambula o se sienta por los bastidores, el *foyer* o los camarines, llevando en las desnudas espaldas el peso de sus dolores y en las pupilas el brillo de amargas alegrías, Anglada, en sus cuadros esplendorosos de color y armonía, plenos de la suave elegancia de un ambiente sentimental, vicioso y enfermo, hace la sociología de esas damiselas, que el agitado vivir moderno les pone el oro de la histeria en las pupilas, y que como una reviviscencia de animalidad dominadora, tienen en sus cuerpos movimientos felinos y actitudes reptilianas.

Esta "manera" del arte de Anglada es completamente real, está documentada en la realidad, no tiene, pues, nada de excepcional: pinta escenas de la vida "alegre" de la gran metrópoli, y las pinta como artista, como psicólogo y como pintor, que se ha compenetrado en los misterios de la existencia de esas damas empolvadas, pintadas y teñidas, que lucen sus hombros en los palcos, que se emborrachan con champagne en los *restaurants*, que pasean nostalgias versaillescas en *bois*, o que ensueñan en la intimidad del *boudoir*, bajo un alfilerazo hipodérmico de morfina.

Es como pintor, como sinfonista de colores, como poeta de la luz que Anglada crea sus obras tomando como motivos los que le da la más extrema decadencia de la civilización, sensualmente aristocrática, refinadamente elegante y espiritual, locamente suicida. Tienen entonces estas obras, como otros lo han notado, aproximaciones a las de Watteau, el pintor de la antigua cortesanía de Versailles, pero solo incidentales aproximaciones. Watteau ha pintado jardines helenizados, lindos y alegres jardines donde galanes pintorescos besan mejillas de traviesas marquesas. Los jardines de Anglada son sombríos, sus árboles

sufren tormentos como si en cada hoja tuvieran una conciencia, y las mujeres ya no son las traviesas marquesas que bucolizan en fiestas galantes y oyen entre risas y chillidos el epigrama sutil y picaresco; son unas mujeres ensoñadas con el opio y el hachís, que pasean sobre la levedad de sus cuerpos la levedad de sus blondas –como *Luciola*– y que no ríen. No, no ríen, sufren martirios en las carnes, sufren martirios en el cerebro, sufren el enorme martirio de la vacuidad que para ellas tiene el infinito después del epigrama que sobre los labios les dice el champagne, después de una sádica orgía, –como esa ensimismada de *El pavo blanco* cuyos ojos esperan la aparición de algo que no ha de venir, y cuyas manos, manos para mí poemáticas, tiene el hastío de todas las caricias, la estigmatización de todos los dineros y comprenden la inutilidad de todo movimiento.

Esto, y mucho más, sí, mucho más aún, nos lo dice Anglada con sus colores, con sus armonías de colores que se polifonizan en sus telas con tonalidades de un valor musical o, mejor aun, psíquico.

Por haber pintado esos motivos, y otros, como *Gitanas que bailan*, en que también el tormento de la carne, siempre vencida y siempre triunfadora, hace irrupción con los mantones de color bizarro y los vuelos ondulantes, ampulosos de faldas que se mueven en la lascivia de la danza meridional, ha sido tenido el genial Anglada como un artista de excepción a la manera de F. Rops o de Breadthley, con algo de Watteau, de Monticelli y de Goya. Hoy, a través de toda su obra se puede asegurar que los que en tal forma lo han psicologado se han equivocado. Porque Anglada, al mismo tiempo que pasó, por ese país de encantamiento, que es el París nocturno y lo amó como aman los artistas a lo que alguna vibración de ideal o de dolor emana, y lo pintó con un conocimiento profundamente psicológico, también pintó hermosos ejemplares de caballos y gallos y puestos de mercado y vendedoras de granadas, porque también le presentaban, en la vulgaridad de las cosas diarias, sensaciones de color, que en su condición de supervisivo, tenían que atraerlo con la arduidad de problemas lumínicos, con la fastuosidad de la estética animal. El pintor Anglada, desde su visión, ha colocado en el mismo plano a las gallinas y a las finas *demimonndaines*. Pero tampoco hay que tomar muy en cuenta las opiniones de los literatos de la decadencia. Y tanto no es un decadente Anglada, ni en el malo, ni en el recto sentido de la palabra, que sus escenas del París nocturno –siendo antes que nada motivos de color,– son pintadas con cariño de artista, pero con una amorosa crueldad de disecador y de analista. Su técnica no se atormenta como la de las aguafuertes de Rops, ni se meticuliza nimiamente como en los dibujos a pluma de Breadthley o de Montenegro. Aunque con ella hace psicología, la mantiene superiormente objetivadora.

Para tales críticos literarios –a veces *snobs* y *posseurs*– esos sencillos cuadros no adquieren valor porque les falta motivo. Quieren que un cuadro sea como una novela del señor D'Annunzio. Y sin embargo, ¡cuánto esfuerzo para conseguir un efecto estético representa la multicoloración de las aves, o el matiz y el lustre de la pelambre y la gallardía de las formas de un caballo! ¡No solo es movido por el instinto estético el indio que tatúa su piel cobriza o la dama que con antimonio se alarga los ojos, también es movido por idéntico instinto todo lo organizado, que hasta los silicatos cristalizan buscando la belleza!

Pero con la última "manera" de Anglada, que tuve ocasión de admirar en la Internacional de Arte del Centenario, se puede desmentir más documentadamente a los que han intentado definirlo como un raro. Es un genial, sí, pero también un equilibrado estudioso, a quien el éxito del primer momento no le ha obligado a amanerarse, porque es de los artistas cuyo ideal está más allá de las palmas académicas, de la posición social y de la mejor venta de las obras por-

que lo llevan en sí mismos, como algo sagrado, intangible e inmarcesible.

Ya no pinta la vida afiebrada de una cosmópolis moderna; por sus cuadros pasa la visión de una de las más bellas provincias españolas. Bella por sus fértiles tierras pródigas en sazonados frutos, por sus huertos olorosos de jazmines, por sus hombres que se divierten jugando con la pólvora, bella por sus mujeres. De esa tierra que fenicios, romanos y cartagineses codiciaron y que tanto amaron los árabes, de esa tierra llena de sol, llena de color, llena de canciones, donde el arte puede celebrar sus pascuas en un pueblo feliz porque es sobrio y ama la belleza, Anglada ha creado motivos que lo han llevado a la gran decoración señalando así nuevamente la amplitud de su genio pictórico y la elevación de sus miras artísticas. Si para sentir la potencia evocadora de su pintura no han sido suficientes *La morfinómana*, ni *Luciola*, ni *El pavo blanco*, ni *Rosas de París*, ahí están esas mujeres de Alcira, con sus pañolones, sus peinados, sus delantales, sus abanicos, evocadoras de toda una raza, de toda una historia, con la gracia, con el encanto de las mujeres ingenuamente coquetas. Esas posturas, que tienen un dejo de hieratismo bizantino, pero que la morbidez del dibujo hace humanamente graciosas, –como en *La espera*, *Mujeres de Alcira*, *Entre dos luces*,– han perdido toda baja vulgaridad, se han convertido en símbolos, han adquirido un valor ético, y el brazo de la mujer que juega con un perrito, o el de la que coquetea con el abanico, tienen para mí una expresión de arte igual que la de esas divinas manos de la *Gioconda*.

Es que en verdad, esos cuadros de rara luz –pues son pintados bajo el arco voltaico– son obras maestras del arte pictórico, y si alguna vez nos hemos emocionado ante un Leonardo, un Velázquez o un Goya, pero emocionado sinceramente, sin preocuparnos de la fama que la tradición les adjudica, y solo viendo y comprendiendo su valor intrínseco, nos tenemos que emocionar igualmente ante la grandiosa obra de este ilustre coetáneo, que nos asegura ante el utilitarismo de la industria capitalista que el arte no ha muerto.

Porque las obras de Anglada no son las de combate de los primeros impresionistas; son creadas en la serenidad de una plena concepción artística, llevando el sello de una genialidad consciente de sus fuerzas, triunfadora por la propia virtud de existir y manifestarse. En ellas el dibujo es esquemático, intuye el movimiento de las cosas, les sirve de esqueleto, los colores aplicados con sabiduría y con valor, justos, sobrios, siempre armonizables, ya se les examine en fragmentos o en el conjunto– y por último, la composición, también sobria, sin abigarramientos, con solo lo que es necesario y suficiente para conseguir y manifestar una emoción estética.

Y para probarlo ahí está el gran cuadro titulado *Valencia*, obra maestra de la decoración mural, y sobre el que con más fuerza se ha dirigido la incomprensión de nuestro raquítico ambiente artístico.

Demuestra, por lo pronto hasta dónde se puede llegar con las técnicas impresionistas, a las que se les negaron toda otra aplicación que no fuera la del paisaje, sin acordarse de que las decoraciones de los primitivos pintores cristianos han sido ejecutadas con técnicas sobrias y simplificadoras.

Esta obra no es un ensayo, es una culminación porque sencillamente es el triunfo del genio. Lo mismo que en las otras, la aplicación sinfónica de los colores responde a su comprensión musical o psíquica, en él todo tiene color, tanto las sombras como la atmósfera que parece cristalizarse sobre las figuras; el dibujo, en su natural e intuitivo desarrollo, adquiere serena majestuosidad, y esa rara perspectiva, adaptada de los japoneses, aísla, valorizándolas más, a las figuras principales, terminando por dar a todo el conjunto la potencia evocatriz de las grandes obras de arte.

Evoca más a Valencia que todos los cuadros que los coleccionistas yankis han comprado a Sorolla o que

todas las novelas que un don Vicente Blasco Ibáñez haya podido escribir.

En la síntesis de la tela están reducidas las características de esa tierra morisca y llemosina. Los grandes y esbeltos caballos enjaezados, las frutas policromas, los jarros de loza de azulados arabescos, las flores, las bellas mujeres y el cielo azul, tranquilamente azul, como es el glorioso cielo del Mediterráneo.

Y como en un poema musical, cada fragmento es un acorde que posee un valor artístico individual, cada figura es un núcleo de sonoridad, de belleza, que vibra independientemente para constituir la polifonía total de este cuadro que tiene *leit-motif* la gran alma de uno de los más grandes artistas de la época.

(1) La valorización estética de la poesía se obtiene por la sonoridad y armonía del vocablo articulado, por el ritmo que el artista imprime a su estilo, más que por las ideas o preconceptos que quiera expresar. Estos constituyen por su parte otro arte que se dirige y localiza en el entendimiento y que es el más intelectual de todos: la filosofía.

(2) Puede decirse que en el grado de nuestra evolución orgánica e intelectual, el sentido del olfato, y aún más, el del gusto, desempeñan o les hacemos desempeñar, un rol secundario aunque nunca podamos negarle su importancia sensorial. El sentido del tacto, fijémonos en las manos que acarician, interviene principalmente en el arte escultórico, pues la forma no solo la percibe y por la perspectiva visual, si que también por la sensación de volumen, de superficie, de movimiento que recibe en su epidermis –ya directamente ya por un movimiento reflejo de la visión.

Nota de la Redacción. **Pintura Española. Salón Moody. Exposición Pinelo**[13]

En el salón Moody de la calle Florida, 356, abrióse días pasados la décima exposición de pintura española organizada por el notable paisajista gaditano, don José Pinelo Llull. Es conocida la excelencia y calidad que ofrecieron en años anteriores los torneos presentados por el citado pintor. El de ahora por el número de obras y por la jerarquía artística de sus autores es de una importancia que se advierte a primera vista. La pintura española hállase representada por sus más afortunados cultivadores: Pradilla, José Villegas, Moreno Carbonero, Menéndez Pidal, Ramón y Valentín Zubiaurre, Martínez Cubells, López Mezquita, Bilbao, Benedito, Pinelo Llull, Tapiró, Viniegra, Seigner y otros muchos.

El conjunto no puede ser más favorable para el arte español. Moreno Carbonero presenta en un cuadro lleno de luz y de dibujo irreprochable una escena de *Don Quijote*. Con una propiedad de ambiente eficacísima el afamado artista trata *La aventura de los frailes de San Benito*, episodio que ha interpretado con rigurosa exactitud y de una manera afortunada, con el éxito que ha dado a este artista un prestigio universal. De José Villegas figuran dos óleos uno de los cuales, *Patio de Lindaraja* se destaca por la amornía de su opulento colorido, por sus tonos y contrastes delicados y por su poética composición.

En el locutorio y *En oración*, que llevan en el catálogo los números 77 y 76 son dos telas al óleo ejecutadas con hábil maestría por Menéndez Pidal.

Martínez Cubells, uno de los más aventajados discípulos de Joaquín Sorolla está representado por cinco cuadros ejecutados con una técnica personalísima. Este pintor ha formado definitivamente su personalidad. Los temas tratados en estos cuadros, ofrecen la visión ruda y melancólica de las escenas de mar y de pesca.

El organizador del torneo Pinelo Llull, siempre fiel a su tradición de paisajista delicado, expone cinco paisajes de Alcalá y Palma del Río. Destácanse como obras de arte su *Tarde de invierno* y *Molino del algarrobo*.

Seigner, pintor murciano, conocido ventajosamente por nuestro público, figura con tres telas apreciables y

[13] [Nota de la Redacción]. "Pintura española. Salón Moody – Exposición Pinelo". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 14, n. 670, 5 de agosto de 1911, [s.p.].

muy valiosas dentro del género de pintura que cultiva: *Descanso*, *En la posada* e *Inseparables*. La falta de espacio nos impide reseñar otros cuadros de mérito. La exposición se ve muy frecuentada todos los días.

Anónimo. **Darío de Regoyos**[14]

Bienvenida sea la inocencia artística, cuando su visión oculta una refinada perspicacia de parte de su autor. Nada quizá más difícil de traducir en arte, que las recatadas emociones de la inocencia, pero nada más tonto que realizarlos mediante los recursos de la misma emoción y volvemos al niño con una paleta en la mano y un pincel en la otra contemplando el paisaje y embadurnando una tela bajo el dominio de la más irreflexiva de las inclinaciones.

El señor Regoyos –dicen sus comentaristas– es un luminoso que se rinde a las vibraciones atmósféricas y trata de reproducirlas en sus telas. Para ello prescinde de la forma, la rehuye o la desprecia y solo se estremece ante los átomos de luz. Este argumento, que tantos pintores han acaparado en su defensa, es conturbador: *épate la critique*. Es un dogma de escuela moderna, tan eficaz en manos de un hombre de talento, como peligroso en manos del que no lo tiene; porque prescindir de la forma es, allá en el fondo del alma del artista, cuidarla mucho, pero mucho, de manera que no se note ni parezca; es realizar la forma por otro procedimiento que el consagrado; pero el señor Regoyos la descuida con crueldad y se ensaña en demostrarlo; sus cuadros están gritando: ¿ven ustedes señores, qué mal dibujo?

En cuanto a la condición capital del señor Regoyos, ésta no sale de los límites comunes. No es una condición sobresaliente, antes bien es mediocre. Su color se parece a muchos colores, como que sus cuadros se parecen a muchos cuadros, malgrado exóticos críticos, y si bien no desconocemos en el pintor recursos, que nos es raro atrapar a los cincuenta años, no nos sorprende su técnica ni su intención cromática.

Resumiendo, convenimos en que este artista no es lo que parece esconderse debajo de su mala capa, no obstante haber expuesto en salones europeos y ser uno de los ingenuos deambulatorios. Se puede gozar del juicio de algunos escogidos –ya que el señor Regoyos no tiene renombre– y no ser más que un favorito muy exclusivo e impenetrable. Pintores de su misma catadura, pernoctan por docenas en las tabernas de Montparnasse y exponen a chorreras en los salones del *quartier*.

Anónimo. **Exposición de Darío de Regoyos en el Salón Witcomb**[15]

Con una espléndida colección de cuadros del pintor español Darío de Regoyos, ha dado principio la serie de exposiciones que todos los años celebra en la temporada de invierno el Salón Witcomb.

Darío de Regoyos se nos presenta por primera vez en nuestro país, con una cantidad de obras más que suficiente para justificar la fama de que viniera precedido. De él dice el celebrado escritor argentino Manuel Gálvez:

"En la pintura española contemporánea ocupa Regoyos un lugar predominante y especialísimo. Pintor lleno de excelencias, se destaca en primera línea. Fue él quien introdujo en España los procedimientos del impresionismo, y es tal vez el único, entre

[14] [Darío de Regoyos]. *Sarmiento*. Buenos Aires, 11 de abril de 1912. Recorte. Encolado en: *Exposición de cuadros de Darío de Regoyos*. Prólogo de Manuel Gálvez. Buenos Aires, Salón Witcomb, del 1º al 15 de abril de 1912.

[15] Anónimo. "Exposición de Darío de Regoyos en el Salón Witcomb". *La Semana Universal*, Buenos Aires, a. 1, n. 15, 11 de abril de 1912.

los buenos artistas, que haya practicado la disociación de las tonalidades. Los otros han aceptado ciertas doctrinas de la escuela, pero no han tratado de yuxtaponer las pequeñas manchas para producir el color en la retina. Regoyos es también quien ha hecho conocer el puntillismo en España. Se ha circunscripto al paisaje lo cual contribuye a colocarle en una situación peculiar junto a sus colegas. Paisajista por excelencia, es uno de los pocos intérpretes de la naturaleza del arte español.

"El carácter principal en la pintura de Regoyos es la simplicidad. Siendo sus cuadros impresiones, estados de alma, deben estar construidos con poquísimos elementos. No hay en ellos detalles inútiles. Una vez que el artista alcanza la impresión que buscaba todo lo que agregara sería innecesario y podría destruir la emoción. Con muy pocos detalles Regoyos consigue hacer una pintura honda, llena de poesía".

La exposición de este artista ha sido muy celebrada por todos los que en Buenos Aires entienden de arte elevado y exquisito.

Atalaya. **Exposición Vila y Prades**[16]

Anoche en lo de Zouza se inauguró una exhibición de trabajos del señor Vila y Prades, pintor discípulo de Sorolla. Esto último, hay que tenerlo bien en cuenta...

Para comenzar y destruir toda posible ilusión en el que nos leyera, insinuemos que las telas expuestas en esa sala no satisfacen el gusto menos exigente. Algunas son mediocres y muchas, bastante malas. El artículo, confeccionado con diestro alarde y sin ninguna veracidad, abunda más de lo que debiera. Ya sabemos que en los cambalaches artísticos ese es el "casimir" que se prefiere pero permítanos el señor Vila y Prades que le advirtamos que una ciudad que sabe quedarse con trabajos de Carrière, de Anglada y Rusiñol no es tan cambalachable como a primera vista se da en suponer. Hay pues un error de óptica apreciativa... El Rosario, no obstante lo que puede decirse, tiene derecho a algo más que a esos "principios", a esos "tanteos" y a esas tablas tan elocuentes como los palotes de un gran escritor. Por lo demás, en los trabajos que podríamos llamar "adultos" y en los cuales campea una cierta seguridad de pincel, existe una jactancia de factura que, sobreponiéndose a todas las demás condiciones del cuadro impresiona muy desfavorablemente. Como su maestro, Vila se deja poseer por el afán de deslumbrar con la virtuosidad de las brochas. Quiere a toda costa demostrar factura. Pero el señor Prades ¿está seguro de poseerla? Tal creencia ¿no será una quimería que se le habrá encajado entre cejas y cejas?

* * *

Hace uno o dos años conocimos –no personalmente– a este discípulo de Sorolla por una exposición que organizó en lo de Asanelli y Castellani. Con una crudeza de color, no del todo antipática, exhibían una serie de "cosas" que oscilaban entre el boceto y el cuadro. Ante algunas, francamente, hubimos de admirarnos. Su paleta en aquel entonces no pecaba de acicalada, pero existía una desenvoltura de muy buen tono que en cierto modo cautivaba. Había momentos de luz en que la luz vivía. Movimiento en la figura. Cierta serenidad en las líneas. Y las pocas agriedades de color se perdían en el conjunto. Aquello, en fin, si no era hermano de la Gracia era, por lo menos, primo hermano. Encantaba Vila y Prades en los tiempos que hacemos referencia, por los jardines del arte, se paseaba un

[16] Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. "Exposición Vila y Prades". Recorte, s.d. [1912?], s. l. [Rosario]. Atalaya. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

poco plebeyamente en mangas de camisa. Mientras ahora ¡ay! ahora todo lo que era belleza en fárfara se ha malogrado en un virtuosismo trasnochado y huero con falsedades de color y dibujo verdaderamente inconcebible.

* * *

Algo sobre lo que puede hablarse con entero desenfado, puesto que no la ha traído para vender, sino para avalorar el conjunto de obras, es el retrato del pianista Pepito Arriola. Al primer vistazo esa tabla impresiona.

Está hecha para eso. Pero detengámonos cinco cortos minutos. Reflexionemos sobre ella. Pasado ese lapso de tiempo vemos que esa cabeza que momentos ha, con sus tersuras hennerianas surgía tan gallardamente de ese fondo de charol muerto, se derrumba poco a poco. Lo único que la sostiene es el "efecto". El contraste violento de los tonos. Las facciones examinadas una por una no satisfacen. El gesto de la boca, que casi siempre da carácter, hállase débilmente apuntado. Y de la fisonomía toda se desprende un cansancio que no es del modelo y sí de la paleta del pintor.

De aplicársele el canon vinciano que aconseja dividir el todo –ya sea estatua o cabeza de estudio– y analizarlo por separado para saber si cada parcela vive de por sí, la obra se hunde definitivamente. Y es que allí. Y es que allí nada hay labrado con alguna conciencia artística. El arte que allí se invierte, está un poco lejos de la *Victoria de Samotracia* que, no obstante las más atroces mutilaciones, vive y alienta. Sin embargo, bueno es hacer notar que los blancos de ese cuello de plancha están magistralmente tratados.

Es una nota de soberbia.

Pepito Arriola puede felicitarse de cómo el señor Vila y Prades le ha planchado el cuello de la camisa. Ahí el discípulo de Sorolla triunfa.

Lo mismo no nos atrevemos decir del cuadro *El Gaucho* y del *Retrato del señor Conde de Artal*. El primero apenas si llega a ser un *cartellone* flojamente ejecutado, y el segundo tiene todas las cualidades negativas de una fotografía. Su vigorosidad de dibujo es, como ya dijimos al principio, aparente. Como en el de Arriola se aferra al prestigio que le pueden otorgar las brillantes tenebrosidades de los fondos negros. Pero este es un tanto *demodeé* y que los pintores de buen gusto y de alguna sinceridad han abandonado.

Por lo que toca al Gaucho no se puede dar nada más soso ni nada más insulso. ¿Se habrá dado la pena de estudiar el señor Vila y Prades, aunque fuese por carambola, un poco de anatomía indígena a fin de pintar con algún acierto nuestros tipos criollos?

El discípulo de Sorolla se ha de reír de esa pregunta. Y nosotros ante la orfandad folklórica de una obra que pretende ser de folklorismo hacemos lo mismo. Y he ahí resuelto el problema.

Alabemos, por último, puesto que algo hemos de alabar, esos bocetos para *panneau* en los que los blancos urden una rara y bella sinfonía y los dos o tres cuadros que abocetadamente nos presentan trozos de vida marinera. Esto último quizás sea lo mejor de la exposición. Después hay muchos paisajes, hechos de memoria y en el estudio, que merecen un cañonazo y muchas figuras trabajadas de la misma manera que merecen dos.

* * *

Si alguna vez penetrasteis en un taller de costureras habréis visto retazos de telas multicolores esparcidos por el suelo. Son los desperdicios que para nada sirven. Bien, el señor Vila y Prades ha recogido en su *atelier* los inevitables desperdicios y con ellos les ha hecho una exposición a los rosarinos. Y nosotros, es claro no le felicitamos por el rasgo. He aquí explicado quizá un poco nebulosamente el porqué de nuestra impresión artística.

Juan de la Encina. **Julio Antonio. El gran escultor español**[17]

En los últimos días del pasado mes, perdida entre el nutrido material telegráfico de los grandes rotativos, encontramos la noticia de que Julio Antonio había muerto en Madrid. Para la mayoría de las gentes la lectura de ese modesto nombre nada habrá significado, pero desgraciadamente, a nosotros nos causó enorme sorpresa y dolor. Sabíamos que con Julio Antonio desaparecía quizás, el más fuerte de los escultores españoles contemporáneos y sabíamos también que dejaba inconclusa una obra grande, inspirada en un puro españolismo, plena de solidez y expresión: el estudio de los tipos de su raza.

Llenos de emoción hemos buscado toda la documentación posible sobre el genial artista del que las publicaciones de nuestro país poco o nada se habían ocupado. Revolviendo olvidados papeles encontramos al fin un jugoso artículo del cronista y crítico incomparable Juan de la Encina aparecido en *Hermes* –Revista del país Vasco– que creemos un deber hacerlo conocer de nuestros lectores.

En esta forma, nuestra hoja rinde el debido homenaje al admirable artista, caído en lucha intensa por el ideal...

R.

Es Julio Antonio, en nuestra opinión, el escultor español vivo que mayor número de sugestiones puede dar a un crítico. Técnicamente, su obra es la más sólida de la escultura nacional moderna, si se excluye la de nuestro malogrado Nemesio Mogrobejo; espiritualmente, es la más profunda, la más penetrante, la que ha ahondado más certeramente en los diversos tipos y caracteres nacionales. Hace unos meses, hablando con Ignacio Zuloaga sobre qué escultor español podría ejecutar el monumento que él y varios amigos suyos tienen propósito de erigir a Goya en la plaza de Fuendetodos, le insinuamos el nombre de Julio Antonio. Zuloaga desconocía el escultor. Le llevamos a su estudio. Y allí pasamos unas horas, en las que el maestro de la pintura española moderna contempló lenta y silenciosamente los bustos y estatuas en mármol, bronce o escayola, que el escultor, con gesto tosco y emocionado, iba haciendo desfilar ante sus ojos. Al final Zuloaga rompió a hablar. El escultor le había conquistado con su obra, y tal vez reconocía tácitamente en ella algún parentesco con una parte de la suya propia. A parte de la mucha justeza y solidez de las construcciones y modelado, cualidades estas casi imposibles de hallar en otros de nuestros escultores contemporáneos, lo que se había ganado la voluntad del maestro eibarrés fue el españolismo de las obras de Julio Antonio. Zuloaga veía, con la precisión en él característica, que en aquel escultor renacía el espíritu de los grandes imagineros nacionales; veía que este artista con haber sufrido no pocas influencias extrañas, entre otras las de los escultores alemanes modernos, no se había dejado arrastrar por esa calamidad de nuestro tiempo que se puede llamar cosmopolitismo artístico, a la que son algo propicios los catalanes, y que, en cambio, se había abandonado con pasión sin reservas, por un lado, al ambiente plástico de Castilla y, por otro, al del Mediterráneo. –Porque en ese juego de ambientes está, como veremos luego, todo el espíritu de la escultura de Julio Antonio.– Una de las impresiones más desagradables que suelo experimentar cuando voy a visitar alguna exposición artística –decía el autor de *Víctima de la fiesta*,– es la de no poder determinar por las obras la nacionalidad de sus autores. Parecen gentes que no han nacido en ninguna parte, y

[17] Juan de la Encina. "Julio Antonio. El gran escultor español". *La Revista de El Círculo*. Rosario, a. 1, n. 3, marzo de 1919, pp. 55-57.

su arte, por consiguiente carece de raíces vigorosas. Llega un artista que representa de algún modo el genio de su raza y patria, y, al poco tiempo, ya corren por el mundo un sin fin de obras que remedan ese espíritu, y vienen a ser al arte lo que esos ingleses de buen humor que algunas veces se ven en Sevilla vestidos de corto. De este mal adolece mucho nuestro arte moderno, y muy especialmente la escultura. Hay que armarse con la linterna de Diógenes para topar con un escultor que tenga siquiera sea un atisbo de sentimiento de su propia patria. Por eso me complace este Julio Antonio. Veo en él un español, un artista español de verdad. Tal es su instinto, que llamaríamos castizo si esta noble expresión no se hubiera corrompido, que, sin darse bien, cuenta, invierte más de una vez la manera de modelar en relación con el material. El gran material de la escultura española es la madera; en ella se plasmaron las obras más henchidas de emoción y pasión que cuenta la escultura universal. Y a ese material flexible es al que tiende de un modo más instintivo que claramente consciente Julio Antonio. Estos bustos en bronce parece que están equivocados en cierto modo de materia. Porque no es el bronce el material que les corresponde, por el modo cómo están tratados, sino la madera. En los planos que los forman se dijera verse la huella de la gubia.

Quien conozca alguna de las obras más características de nuestro escultor, habrá visto lo profundamente que ha calado Zuloaga, cuyo pensamiento hemos tratado de interpretar, más bien que transcribirlo con las mismas palabras con que él lo expusiera. En efecto, Julio Antonio es un escultor español, no ya por el nacimiento, que ello puede no tener ninguna significación espiritual, sino por algo de mayor hondura y significación: por el espíritu. ¿Y qué es eso que llamamos espíritu español? Hasta la fecha que nosotros sepamos, nadie ha conseguido definirlo de un modo satisfactorio. Pero por el simple hecho de que una cosa no se haya podido definir precisamente, no por eso dejará de existir de un modo concreto y bien determinado. Y eso que llamamos espíritu español es algo que tiene una realidad cortante, de perfiles inconfundibles, aunque no hayamos sabido definirlo de un modo lógico. Al entrar en una de nuestras viejas catedrales, frente a un altar, a un sepulcro, ante un cuadro de un viejo maestro, etc., etc., nos damos pronto cuenta de que allí hay un pensamiento, un sistema de emociones, una concepción del mundo, que es nuestra, privativamente nuestra, tenga en lo externo los puntos de comunidad que quiera con las obras inmortales de las otras castas y los otros pueblos del mundo. Y ese algo inasible lógicamente, con palabras discursivas, es lo que llamamos espíritu español. Y ese algo que no sabemos definir, pero sí sentir, es lo que da valor nacional a muchas de las obras, si no a todas de Julio Antonio. El ilustre arqueólogo francés Pierre Paris, al estudiar en sus *Promenades Archéologiques en Espagne* el busto llamado *La Dama de Elche*, hace una observación a nuestro juicio muy profunda. Ese busto es para él una obra netamente española, a pesar de todas las influencias extrañas, orientales y griegas, que puedan desentrañarse. La españolidad es lo que le da su verdadero valor: "una especie de belleza –dice– que no se sabe cómo definir, altiva y misteriosa, que radica menos en las líneas que en el sentimiento, cuyo reflejo ilumina en todo tiempo las obras maestras del arte y la naturaleza españoles, y que dio su triste majestad a los altivos príncipes de Velázquez". Tal es también el sentimiento que podéis percibir en los bustos y algunos proyectos de monumentos de Julio Antonio.

Nació éste y pasó toda su niñez y adolescencia en Tarragona. Y si ciertamente no se puede tomar al pie de la letra eso del influjo en la obra de un artista del nacimiento y del lugar por donde corrieron su niñez y mocedad, en el caso particular de que hablamos, hay que reconocerles una verdadera importancia. Tarragona ha modelado a su imagen y semejanza el

espíritu de su escultor moderno. Cuando sale de ella para hacerse escultor, Julio Antonio lleva consigo, sin saberlo, magníficas enseñanzas. Estudió con Miguel Blay. Pero, ¿qué le podía dar este escultor a Julio Antonio? Nada. Porque el arte de escamotear la solidez y la profundidad del modelado, única cosa en que son verdaderos maestros nuestros laureados escultores hasta el día no lo ha aprendido. No decimos que andando el tiempo no llegue a aprenderlo. Vive en Madrid, y es éste un lugar que en vez de hacer hombres y artistas los deshace prontamente. Julio Antonio no ha tenido, pues, maestros directos, como no los tuvo nuestro Mogrobejo. Su primer maestro, su gran maestro, fue como decimos. Tarragona. En la metropolitana, insigne y famosa ciudad tarraconense, supo de íberos, griegos, romanos, góticos, de los renacentistas y aun de los barrocos. Allí aprendió instintivamente y por visión directa la historia toda del arte en España. Y su espíritu errabundeaba entre el Puente del Diablo, el gentil acueducto romano, en el que la fuerza aparece donairosa, a la magnífica catedral. El paisaje y el mar tarraconenses hanle dado también algo de su espíritu. Luego viene a Castilla. Conoce a Berruguete y a los grandes escultores andaluces. Se percata de la importancia de la policromía en la escultura, del acento patético que con ella adquieren las figuras de los viejos maestros. Viaja por Italia. Conoce a los florentinos. He aquí, pues, en rápido esquema la educación, o mejor dicho la auto-educación, de nuestro escultor. Veamos ahora su obra. Primeramente, la vemos algo greco-arcaizante, queremos decir, que está influida por los escultores griegos primitivos. En las obras de este género, que produce vemos ya con todo la huella española. Porque, aparte de lo que las estructuras puedan tener de griego-arcaico, lo interesante es que no son obras de frío estudio y vacía imitación, sino que, por el contrario, al escultor, entonces muy mozo, le preocupa poner en las viejas máscaras el acento del misterio y la pasión. Por esa razón al hablar en otra parte de Julio Antonio, hubimos de citar las esculturas del Cerro de los Santos y la *Dama de Elche*. Coincidiendo con este momento, en el que la personalidad del artista comienza apuntarse, vemos aparecer lo que llamaremos su escultura de carácter. Germinaba entonces en su espíritu de un modo vago un proyecto, que cada año que pasa gana un elemento, de hacer una especie de poema escultural que se titularía *La Raza*. Intenta con ello Julio Antonio darnos artísticamente los tipos humanos más señeros de nuestra Iberia. La serie de bustos que ha ejecutado en este sentido en un período de ocho o diez años es lo que nos puede dar una idea clara y firme de la índole de su talento, pues en ella ha puesto lo mejor de su espíritu y toda la noble habilidad de sus manos. Los títulos de algunos de estos bustos son ya una indicación del pensamiento de su autor. son así: *El hombre de la Mancha*, *Ávila de los Caballeros*, *Cabrero de Tierras de Zamora*, *El ventero de Peñalsordo*, *Rosa-María*, *La minera*, *El novicio*. Son bellas obras estrictamente escultóricas y a la vez plenas de intuiciones psicológicas. *El ventero de Peñalsordo*, es toda una página plástica de Cervantes. Socarrón y bárbaro, inclina su cabeza maciza en una actitud de desdén arrogante, que, llegado el momento, puede trocarse en fingida humildad y adulación canina. *El cabrero de Tierras de Zamora* es de otra índole moral. Se dijera un romano del tiempo de la República. Amplio cráneo abovedado; facciones precisas e inmóviles; gravedad en el rostro; es hombre de pocas palabras, pero ellas saben a realidad concreta y son de una precisión y plasticidad que pasma. Verdaderamente tiene la grave y monótona entonación del Mío Cid. Y en este *Ávila de los Caballeros*, ¿qué hay de inquietante, qué de doloroso? Porque en esa faz dura, huesosa, compacta, vemos que los músculos están tensos y como electrizados; vemos que hay una ansia que no se sacia, y vemos una melancolía que puede volverse en

bárbara cólera... ¡Oh! es un verdadero tipo de raza, un verdadero español, según nos lo presenta la Historia, y según lo vemos en sus viejas ciudades ruinosas. Mas al lado de estos tipos varoniles está *Rosa-María*, la obra más graciosa, más delicada de Julio Antonio. *Rosa-María* es una muchacha de Almadén. Podría ser también una florentina. Pero no; hay en esta muchacha algo que no puede ser florentino, y que es muy español, "belleza altiva y misteriosa" de que habla Pierre Paris. El modelado es una delicia: fino, blando, fluido, sutilmente tembloroso; corre por todo él un hálito de ingrávida sensualidad...

En algunos de estos bustos podemos ver lo que le ha dado Castilla a Julio Antonio. Es algo que Tarragona ya le había puesto en el espíritu, y que Castilla lo ha llevado a sazón; es lo que llamaríamos el espíritu romántico. Compárense los bustos de Julio Antonio con los bustos romanos del tiempo de la República, y con ser distintos, se verá cómo alienta en unos y otros un espíritu parecido en la esencia. Y ello no ha surgido en la obra de Julio Antonio por imitación, sino por una visión profunda de realidades españolas, particularmente castellanas, y de algo que está dentro del artista y que da tono a toda su obra; la nobleza, aun cuando toma tipos ínfimos (*El hombre de la Mancha*, por ejemplo), la simplicidad, la fortaleza. Pero hay algo también que Castilla no ha podido darle. Véase, como ejemplo, su *Venus mediterránea*. Hay en ella la solidez y nobleza romana; pero hay también la gracilidad griega de la decadencia, la sensualidad intensa y perenne que el Oriente vierte en el Mediterráneo. Y esa sensualidad, esa gracilidad decadente, acompañantes de la fortaleza, se las ha dado a Julio Antonio su Ciudad. En el Museo de la misma vio, adolescente la Venus y el Dionysios, que tanto recuerdan a Praxíteles, y con ello bebió el licor cauto y poderoso de una egregia decadencia. Por otra parte, en la catedral se hinchó su pecho del pathos del arte cristiano. Y así, en su Monumento a los Mártires de la Independencia de Tarragona, vemos como un remanso de todas estas influencias, y una síntesis de la personalidad compleja y tumultuosa de este escultor catalán, que seguramente es poco o nada conocido de la mayor parte de los lectores de *Hermes*. Porque ha llegado a ser ley en nuestra España que los artistas más sólidos estén como ocultos por los mediocres y los vacuos.

Juan de la Encina
(1917)

Nota de la Redacción. **Las últimas exposiciones. Pintura española**[18]

Decididamente, el señor don Justo Bou, tiene razón, en traer algunos adefesios, puesto que, se arrebatan los cómicos cuadritos de Benlliure y las cosas más extrañas y ajenas a la pintura, que no sea de peluquería. Nos llegan los extremos, hasta los cuadros de Vázquez y de Ferrer, pero, los cartelitos, marcan, inexorables, el concepto artístico de los compradores. En esta muestra, que contó con hermosas piezas, que pueden disculpar el relleno, "para todos los gustos", entre los que incluimos, naturalmente, a los más deplorables, se advirtieron firmas, otrora de respeto, en una triste decadencia. Así, Sorolla, con una marina sucia, de aguas opacas y terrosas, y con especialidad, en *Bilbainita*, nos dejó la impresión, de que el gran maestro, significaba, después de su gloria, un amenazador espectáculo.

Pero, en la muestra, se hallaban presentes, unos cuantos, que honran al país donde nacieron, y ello,

[18] [Nota de la Redacción]. "Las últimas exposiciones. Pintura española". *Apolo. Revista mensual de arte y letras*. Rosario, a. 2, n. 10, julio de 1920, p. 318.

indica que existe un grupo de hombres, que con su espíritu luminoso, señalan para el arte español, un renacimiento, claro y evidente, que lo coloca, en primera línea, dentro de la producción contemporánea.

Romero de Torres, ha llegado a la exaltación de su personalidad, con *Carmen y Agustina*. Las dos figuras, conciertan, un arabesco divinamente arcaico, en las líneas originales, que deciden el movimiento de los cuerpos, en una oposición, entre la hembra, casi masculina y dominadora, y la exquisita feminidad de la mujercita, cuyas carnes modelan las palpitaciones de la vida, bajo la piel morena, que cobra tonalidades de viejos olvidados marfiles.

Es su obra capital. Los ojos se apartan, para recorrer la sala, pero un impulso irresistible, los vuelve, hacia la sugestión de aquella formidable tela, que necesita, un buen espacio de tiempo, para llegar con su emoción profunda, definitiva, hasta lo más hondo del alma. Otra hermosa realización del maestro, es aquella niña, frívola y sensual, que ofrece la extraña belleza de su carne broncínea, y el lejano sabor de pecado, de aquella húmeda boca, que sabe de rezos, y de paganas canciones.

Néstor, se destaca, con *Sinfonía azul*, composición que parece de otras épocas, por el modelado de los cuerpos, a través de las telas sonoras y expresivas, cuyo tono parece surgir de la tabla de un primitivo; y Julio Moisés, desconocido entre nosotros pone toda su alma, en *La maja*, flor preciosa, que realza el oro, negro y lila de las telas. Anselmo Miguel Nieto, dice su ensueños, en la clásica *Pepita*, y compone una sonata, en tono menor, con otra de sus obras, quizá, la más serena. En cuanto a Joaquín Mir, si revela todo su poder de colorista extraordinario, en un paisaje, y ese su dinamismo de fiebre, en cambio, figura con otro inferior y hasta monótono.

Nota de la Redacción. **Eduardo Soria**[19]

Eduardo Soria efectúa una exposición más en el salón Witcomb, y, a decir verdad, la impresión que nos ha dejado es desagradable. Es un artista trabajador y posiblemente de muy buenas intenciones, pero esa ostentación que hace de figuras de cierto pueblo español le perjudica grandemente. Parecería que en España no hubiera más sujetos dignos de llamar la atención del artista que chulas y chulos.

Las "majas" ya nos cansan en nuestros escenarios, y cuando nos dirigimos a un salón en busca de arte serio y reposado no podemos menos de sentir molestia ante esas figuras vanidosas y engreídas que ostenta una soberbia que en nada pueden fundar.

Es cierto que algunos grandes artistas las han trasladado a la tela en una forma magistral; pero, como de toda nota de mucho color y vibración, no es conveniente abusar de ella, y menos artistas que no están capacitados para extractar la parte emotiva que se les ofrece.

Además se nota en este pintor una desorientación marcada, y en sus cuadros se revela la impresión que le han dejado las obras de los artistas en boga actualmente.

No se puede negar que hay progreso entre ésta y las anteriores exposiciones de Soria, y si descartamos los cuadros de bailarinas y tonadilleras –que son malos en general, con grandes durezas y desproporciones en el dibujo y con un colorido a toda prueba amanerado y chocante, como si se tratara de trabajos hechos sin modelos y con un objetivo comercial,– vemos algunas cabezas que, aunque sin originalidad en su técnica, están tratadas con cariño, modeladas cuidadosamente y llenas de emoción.

[19] [Nota de la Redacción]. "Eduardo Soria". *Atlántida*. Buenos Aires, a. 5, n. 213, 4 de mayo de 1922, [s.p.].

Son indudablemente los retratos sus mejores obras, llegando a obtener en algunos una intensa expresión.

En *Soledad* nos encontramos con una de esas cabezas con dibujo, modelado y entonación tan buenos que hace lamentar que su autor se dedique a producir obras como *La danceuse*, *Indiana*, *Fantasía* y otras que sería largo detallar.

También el público puede disfrutar con *Coralito*, que es una figura llena de finezas y encantos. Lo mismo podríamos decir de *Manuelita*, donde el autor no se ha limitado a cuidar el dibujo de la cabeza, como sucede en los otros trabajos, sino que tiene el cuerpo y la mano muy bien ejecutados. *Perla negra* es un cuadro que por sus dimensiones requiere vencer dificultades de las que el artista ha sabido salir airoso.

No podríamos decir lo mismo de *Las íntimas*, porque, si bien las cabezas son buenas y llenas de expresión, las demás partes están algo descuidadas.

En el único paisaje que nos presenta, no revela Soria ninguna cualidad; es una obra sin interés, donde si no se ven defectos tampoco se ven condiciones.

Nota de la Redacción. **José y Alberto Arrue**[20]

Estos artistas vascos exponen en el Salón Müller una serie de trabajos de mucho mérito, donde nos presentan la vida de sus provincias, por medio de vibrantes escenas.

Alberto Arrue lo hace con una serie de cuadros al óleo y pastel. En cambio, José lo efectúa en una forma decorativa y hasta estilizada, pero llena de emotividad. El artista ha sabido sorprender las más interesantes escenas con un espíritu de psicólogo finísimo. José Arrue ha observado hasta en los menores detalles la modalidad de su raza. Si el conjunto de cualquiera de sus trabajos resulta siempre agradable por lo armónico de la composición y color, ganan mucho más al ser examinados en detalle. Entonces se nota que el artista ha profundizado sus temas y que las escenas que representan son el fruto de un concienzudo estudio.

Su dominio de la "témpera", con una habilidad poco común, hace que el colorido le resulte siempre fresco y bien entonado. Los fondos, especialmente, tienen una fineza de poetas.

No se podría decir cuál es el mejor de sus trabajos. Todos son buenos. En más o menos intensidad, ellos revelan el espíritu satírico del autor, que ha sabido sorprender tanto las buenas como malas cualidades de esa notable raza vasca, y uno pasa de las escenas tiernas y enternecedoras como en *Vuelta de romería* a *La paz de la aldea*, donde el garrote impone con eficacia su elocuencia en la cabeza del testarudo vasco.

Anónimo. **Julio Romero de Torres**[21]

Al anunciarse que Romero de Torres efectuaría en Buenos Aires una exposición de sus obras, si bien despertó cierto interés, no llamó mayormente la atención, desde que en esta ciudad se realizan anualmente tantas e importantes demostraciones de arte, como en las mejores del mundo, lo que hizo que nuestro público no esperara encontrarse con el admirable conjunto que actualmente se expone en el Salón Witcomb.

Además, el artista cordobés era conocido por estar casi siempre representado en las periódicas exposiciones de arte español que tenemos aquí. Sus trabajos, en contraste con los colorinches que predominan en la época, parecían demasiado negros, y, como no siempre

[20] [Nota de la Redacción]. "José y Alberto Arrue". *Atlántida*. Buenos Aires, a. 5, n. 226, 3 de agosto de 1922, [s.p.].
[21] Anónimo. "Julio Romero de Torres". *Atlántida*. Buenos Aires, a. 5, n. 232, 14 de septiembre de 1922, [s.p.].

estuvieran colocados en los mejores lugares y a veces perjudicados por la cercanía de una nota violenta, las finezas que encierran se perdían, no permitiendo dar un juicio cabal de la potencialidad del autor.

En la exhibición personal que efectúa actualmente acontece lo contrario, y el gran artista se manifiesta en toda su capacidad. No hay en su pintura esa ostentación pedantesca de habilidad en el pincel que preocupa tanto a algunos pintores. No trata tampoco de sorprender con notas violentas ni de color; pero, en cambio, sus telas correctísimas, desde el punto de vista técnico, poseen una profunda emoción.

Su obra, realmente, como dice Ramón del Valle-Inclán, tiene un encanto arcaico y moderno. Se nota en ella la de un apasionado, que vive la vida de su fogoso pueblo, dentro de una gran vibración, sabiendo ver en las escenas más bajas y brutales las condiciones supremas de poesía y misterio que siempre engendran.

Así lo comprobamos en *La carcelera*, *Los celos*, etc., y otras manifestaciones del bajo pueblo, donde se percibe el vislumbre de la navaja en acción como juez vengativo del agravio recibido, o si no en aquella otra obra, que consideramos la mejor del salón, titulada *Desnudos*, donde la morbidez de la carne y la expresión de la lujuria están dadas en una forma altamente impresionante.

No toda su producción es de este carácter y el misticismo de su poética ciudad natal también se hace sentir en el alma del artista, como lo podemos apreciar en *La muerte de Santa Inés*, viéndolo aquí bajo otro aspecto bien distinto, por cierto.

En esta obra, de carácter decorativo, la concepción, la fineza de los tonos, la armonía de la línea y otros detalles hacen que ella sea de una sublime y encantadora belleza. Solamente pecan algunos cuadros del maestro en los fondos ornamentados con escenas, los que, por imperdonable descuido, se revelan hechos de manera teniendo, principalmente las pequeñas figuras que hay en ellos, deficiencias de dibujo y ciertos tonos desafinados, que hacen perder mucho al conjunto de dichos cuadros.

Atalaya. **Marginalia sobre Pablo Picasso**[22]

Por cierto, en el mundillo del arte, pocas son las personalidades artísticas que hayan sido más discutidas, que este malagueño doblado de catalán, inventor de los más variados ismos y, sobre todo, de la teoría cubista, inquietante e inquietadora para algunos. Pero si ahora afirmamos que se halla con la cara vuelta a los clásicos, comprenderán la desesperación de los primeros neófitos que le siguieron por la senda del cubismo, con la correspondiente secuela de *marchands* y abribocas extasiados. No vayan a figurarse que Picasso se ha convertido, rindiendo pleitesía a la Academia. No. Lo clásico salido de sus pinceles se espolvorea todavía con resabios cubistas y con rezagos de un primitivo retorcido, apto para asombrar al dandismo inverterado de los parisienses...

Para la feria y la fauna de los *snob* y de los *smart*, estas volteretas de Pablo Picasso son de un repentinismo desconcertador. No saben con quién quedarse: si con el cubista de los primeros tiempos, o con el "ingenuista" de los modernos tiempos.

¿Cuándo fue sincero? ¿Antes, en su juventud, o ahora, en su madurez? Quizás nunca lo fue genuina y lealmente, con el abandono total del que se entrega, retratándose hondamente en su obra, como un cristo redivivo en el níveo lino de la Verónica.

Ya en los principios, y cuando el período febriciente de los cubistas era más álgido, empañando el cris-

[22] Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. "Marginalia sobre Pablo Picasso". *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 139, lunes 15 de septiembre de 1924, p. 4. Atalaya. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

tal de su espíritu con la bruma de la pasión y del entusiasmo, Picasso gustaba deslumbrar a su "público" con su erudición, adoptando las más diferentes y diversas posturas artísticas. Libaba en todos los cálices y bebía en todas las fuentes. Desde los primitivos italianos hasta los renacentistas, pasando a través de los egipcios y de la plástica negra, hasta derivar en la moderna pintura francesa con Cézanne como abanderado, en su obra existían todos los aspectos, vistiéndose con los reflejos más peregrinos y diversos.

En sus exposiciones de cuadros y dibujos, a veces predominaba la factura cubista, conjuntamente con mujeres concebidas y dibujadas por un Lautrec; mientras que en otros, en cambio, acordaban en ritmos y matices con las más disparatadas escuelas francesas, donde la construcción y los volúmenes eran un mito y el equilibrio y los valores de la composición eran una leyenda.

Pero de todos modos, sus especialísimos admiradores no dejaban de encontrarlo *interesante*... Palabreja esta, que por querer abarcarlo todo, calificar lo incalificable y determinar lo indeterminado, ha llegado a desvalorizarse tanto que ya no expresa nada, pretendiendo decir mucho...

Claro que para una escuela tan aleatoria, para una modalidad estética tan tornadiza y trepidante de inquietud, aquel terminucho le calzaba como un guante. Se prestaba admirablemente para definir una emoción, que precisamente no era emoción, sino un sentimiento confuso que ondulaba entre el asombro y un vago asomo admirativo provocado por el aspecto formal y esotérico de la obra.

Es que para esa pintura undívaga de tendencias prolíferas, el termino "interesante" se imponía como una ley de necesidad perentoria. Además, no comprometía en lo más mínimo a quien la profería, disimulando, asimismo, la incomprensión y también la inercia anímica del veedor...

Lo que sí creemos firmemente es que nadie acusará a la pintura de Picasso de ser monocorde y uniforme en el aspecto. En lo aparente, en la superficie, en el cambio y en la media vuelta es evidente y es percibida por *M. Tout-le-Monde*, pero en lo intrínseco, es harina de otro costal...

Esto nos recuerda a la personalidad del poeta inglés Meredith, a quien F. Harris, crítico y panegirista de su obra, reconocía, sin embargo, que su poesía, siendo rica en matices verbales y armonía, pecaba de monótona por lo abstracta y lo rarificado de su soplo vital.

Y esta es la falla fundamental del temperamento artístico de Picasso que trae como consecuencia fatal y lógica, su inestabilidad de tendencia y modalidades, conjuntamente con la desenvoltura y la agilidad para asimilarse, y realizar cualquier estilo plástico por más antiético que este pueda ser.

Muchos hay que tergiversando esta actividad proteica de hombre-orquesta, la confunden con la inquietud espiritual que casi siempre es rectilínea, como la flecha que es disparada en una dirección dada, a un blanco cualquiera. La inquietud que se multiplica bifurcándose, desperdigando su poder de orientación, persiguiendo múltiples facetas, deja de ser un valor moral para convertirse en una agitación veleidosa y baladí.

Es el torrente de la fábula de Leonardo da Vinci, el cual, por su turbulencia y agitación, trajo tantas piedras a su lecho que hubo de mudar de sitio para tornarse en un miserable arroyuelo...

Ramiro de Maeztu, al ser preguntado qué opinión abrigaba respecto a la pintura del malagueño, contestó con estas o parecidas palabras: "Platón, en su *República*, al ver que los artistas copiaban las formas de la naturaleza, los arrojó de ella. Consideraba que las formas de la naturaleza eran copias de ideas: entonces aquellos artistas hacían copias de copias. En cambio a Picasso le hubiera abierto las puertas, porque él, al pintar, inventaba su verdad: en una palabra,

creaba". También Leonardo dijo, hace quinientos años, que la pintura *é cosa mentale*, pero, ¿en qué proporción cabe en la obra de arte lo mental y lo emocional?

Para Cézanne, lo emocional de los cuadros de Carriére era solamente una parte bastante escasa del fenómeno de la creación artística. Y subentendía, naturalmente, que un artista incapaz de encenderse ante la naturaleza y en el momento misterioso de la concepción, aunque poseyese una técnica maravillosa nunca realizaría la más ínfima obra creadora.

Convenimos con todas estas verdades que, de tan repetidas, se han hecho triviales. Y si hacemos algún hincapié en ellas, es para distinguir y discernir entre lo meramente intelectual y razonado y lo mental que elabora y destila su filosofía teniendo por causa una emoción cualquiera o cualquier choque con la realidad.

Y en la obra de Picasso prima, y adolece del defecto más característico de nuestra civilización y nuestra época: el intelectualismo quintaesenciado y desinfectado. Por eso, por más que cambie de modalidad, de estilo y de aspecto, por más que pugne por salir del círculo vicioso en que lo retiene su especial temperamento, en el fondo, en lo subjetivo, es siempre lo mismo.

Es como el águila que cita un filósofo, que describe círculos sobre círculos, remontándose a la inmensidad, luchando por zafarse de la atmósfera que la aprisiona, sin conseguirlo.

Por cierto que este continuo esfuerzo por buscar algo que Picasso definitivamente no ha podido encontrar, lo dignifica y lo singulariza de la pintura corriente y moliente.

Si el genio es una larga paciencia, según Cuvier, posiblemente Piccasso algún día llegará a tener genio, genio para deslumbrarnos con esa verdad artística afacetada y poliédrica, de la cual pueda desprenderse la armonía perfecta, que es música recóndita y que mueve las esferas en el firmamento.

Pero ahora tenemos que contentarnos con las precarias obras del *chercheur* que malogra sus más preciosas fuerzas en una búsqueda epidérmica.

Una exposición de doce composiciones y treinta dibujos que inauguró hace poco en la "rue Béotie", "chez Rosemberg". A esta exhibición de la última "manera" de Picasso, concurrió el París mundano y alegre... El éxito artístico y pecuniario fue "monstruoso", según las palabras de Roger-Marx.

Lo que se desprende de la crítica, es que la obra picassiana gustó como un bonito juguete.

Uno de los críticos que muchas veces tuvo elogios calurosos para Picasso, juzga con estas palabras la comentada exposición:

"Un ligero *frottis* de color realza estos retratos que el autor denomina composiciones... Los contornos trazados con tinta china se transparentan con tal nitidez, que a duras penas se pueden considerar estos cuadros, aplicándoles el nombre de pinturas.

A despecho del equilibrio encantador del que se hace alarde, a pesar de la ciencia incontestable de las proporciones y de sus gracias convencionales que las adornan, estas composiciones son frías e inanimadas como las primeras composiciones cubistas. Han sido realizadas como un juego. Nada pasa detrás de esas fisonomías que a duras penas se diferencian y son casi menos expresivas que aquellas que fueron pintadas en una época rosa o verde. Figurantas de teatro, disfrazadas según la fantasía del director de escena, no tienen más que sentimientos simulados, habiendo visitado los más suntuosos museos del mundo, aprendiendo como Ida Rubinstein el secreto de las bellas actitudes":

Ya se ve que no bastó que el otrora jefe del cubismo cambiase de continente para cambiar de contenido...

G. **Exposición Zuloaga**[23]

Los "Amigos del Arte", han tenido el coraje de cometer un verdadero pleonasmo. Esta argucia retórica podrá ser de una elegancia discutible. Nadie negará su eficacia. Los políticos y los grillos lo saben perfectamente. ¡No hay cráneo que resista a una perforante repetición!...

Al reunir los Zuloaga que poseen algunos coleccionistas, esa generosa Asociación ha usado este procedimiento. Repetir hasta la saciedad, repetir hasta inculcar en el público, repetir perogrullescamente, el juicio de cuantos siguen con honradez el movimiento pictórico; para los cuales, Zuloaga, es tan solo un artista de séptima categoría y uno de los pocos contemporáneos a quien se puede juzgar con la imparcialidad que usufructúan aquellos que dejaron de interesarnos.

Hace muchos años, cuando ya no era lícito esperar un nuevo aporte del impresionismo y de sus derivados, Zuloaga consiguió engañarnos con su retorno teatral a la tradición. Bien pronto advertimos, sin embargo, que el espíritu analítico y constructivo capaz de salvar la pintura y que alentaba el esfuerzo testarudo y genial de un Paul Cézanne, era en Zuloaga, algo puramente exterior; habilidad técnica, retórica postiza, asimilación impudorosa de los defectos de los más grandes maestros españoles.

Aunque parezca paradójico, en tal sentido, la obra de Zuloaga, adquiere –para quien sepa analizarla– un valor crítico positivo. Despojado de su genialidad, de cuanto, al admirarnos, perturba, en cierto modo, nuestro sentido crítico, al través de sus telas se capta, acaso, con más penetración, las flaquezas y las imperfecciones de los originales. La composición monocorde, perpendicular, paupérrima de Velázquez, el acartonado amaneramiento del Greco, la dramaticidad barroca de Zurbarán, la nerviosa precipitación de Goya, todo nos lo sirve, Zuloaga, con una sequedad y una violencia melodramáticas.

Con innegable talento de *régisseur* y de *metteur en scene*, su carbonilla –¡no mencionaremos el betún con que embadurna sus telones!– instala "bambalinas", da una actitud al "personaje", compone el "cuadro", y, sin perder de vista al espectador, "arranca" el aplauso de la *claque*, sin conseguir –la mayoría de las veces– que el público inteligente sienta, por lo menos, ganas de silbar.

La fluidez y la firmeza de su trazo podrán, sin duda alguna, maravillarnos un instante. Rara vez su dibujo (no es lícito hablar de Zuloaga como pintor) deja de ser periférico, insustancial, para tornarse consistente y sólido. Cuando esto acontece, sin embargo, –como en el retrato del señor Girondo– su habilidad autentifica un profundo conocimiento de la técnica que, aunado a la negativa asimilación de los grandes maestros, nos hace conceder a Zuloaga, categoría de artista... de artista de séptimo orden, se sobreentiende.

Nota.– No podríamos decir otro tanto sobre la *exposición Fabiano* que hospeda la indulgencia de los "Amigos del Arte". De ella, el único comentario posible consiste en afirmar que no merece alguno.

Eduardo Eiriz Maglione. **La exposición del pintor sevillano Gonzalo Bilbao**[24]

Witcomb, julio de 1925

Se nos ha brindado un nutrido conjunto pictórico del español Gonzalo Bilbao, personalidad universalmen-

[23] G. "Exposición Zuloaga". *Martín Fierro.* Buenos Aires, 2ª época, a. 2, n. 18, junio 26 de 1925, [s.p.].
[24] Eduardo Eiriz Maglione. "La exposición del pintor sevillano Gonzalo Bilbao". Recogido en: *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería "el Ateneo", 1927, pp. 31-37.

te conocida por su larga participación múltiples salones internacionales: Exposición Regional de Cádiz, medalla de plata; Exposición General de Bellas Artes de Madrid (1887), segunda medalla; Exposición Universal de París (1897), segunda medalla; en Madrid, Chicago, Berlín, Munich y Barcelona, primeras medallas.

En las setenta obras expuestas puédese apreciar la evolución del artista y sus distintas maneras.

Toledo

Muy pocos hombres de pinceles han sabido interpretar tan bien las calles y los muros seculares de Toledo; callejuelas sinuosas donde ya no ambulan caballeros embozados en sus capas; muros otrora orgullosamente blasonados. Pero no huyeron "las posadas donde se hospedan todavía los protagonistas del *Lazarillo* y del *Buscón*", ni las portadas claveteadas, ni las mohosas rejas, ni las torres mudéjares, que albergan rotas campanas encargadas de "convocar a los personajes del Greco"...

Y en cierta callejuela toledana del doctor Bilbao –no recordamos cuál– nos pareció ver a don Diego Martínez, prendido de un generoso balcón, después de abandonar la alcoba de doña Inés.

En *Calle de Santa Isabel* dos religiosas –¡Toledo, ciudad de iglesias y conventos!– pasan debajo de un cristo clavado en negras tablas. ¿Es el Cristo que declaró ante don Pedro Ruiz de Alarcón?

Las finas líneas arquitectónicas del Renacimiento aparecen en una portada cubierta de sol: *Calle de las doncellas*.

Portada del convento de Santo Domingo tiene un encanto especial por la simplicidad de su factura. Un nicho cobija la escultura de cierto santo, celosamente amparado, también, por amables tejas a dos aguas, que hacen las veces de pestañas. Más abajo, amplia portada conventual, cuyas semientornadas hojas permiten ver el cuadrejo de la Virgen, que tiene como centinela un farolillo, cuya luz es tan mortecina como fiel. Amplios muros a los costados.

Plaza de Zocodover, *Calle de Toledo*, *Calle Lope de Vega*, *Calle de San Justo*, *Calle de las Cruces*, *Rincón de la Judería*, *Sol de mediodía* –con viejos tejados que ellos mismos no conciben cómo pueden sostenerse –y tantos otros completan las poéticas impresiones de Toledo, trazadas con pincelada amplia y firme.

Plaza de Zocodover es cúspide de la manera impresionista.

Sevilla. Fábrica de Tabacos

Ahora en Sevilla, en "su" Sevilla, privilegiada e inspiradora.

A muchos artistas les gusta frecuentar un determinado sitio para pintar las escenas que allí se desarrollan. El famoso Degas –solo citamos a él por afinidad de escuelas– trasladó su caballete a L'Opera de París y deleitóse observando, durante mucho tiempo, a las bailarinas en sus ensayos. Hizo numerosos estudios hasta llegar a las obras maestras que guardan el Louvre y el Luxemburgo. Bilbao tiene, también, su lugar predilecto: la Fábrica de Tabacos. Traslada allí el caballete y los repletos tubos de color para pintar a las garbosas sevillanas, quienes le posan gentilmente.

Con pincel nervioso y disciplinado, crea esos hábiles estudios de la Fábrica de Tabacos, que luego han de culminar en *Las cigarreras*, obra suficiente para elevar a un artista. En esta tela, de grandes proporciones, aparecen las obraras ocupadas en sus habituales quehaceres. Y entre las saladas "chavaliyas", de rojas flores en sus cabellos, ha de estar aquella Carmen fascinadora y ligera, que, en continente, provocará el escándalo que tuvo como epílogo la fascinación de don José... Y ha de estar, también, la enigmática Concha Pérez, haciendo travesuras a espaldas de la celadora.

El maestro Gonzalo Bilbao demuestra en *Las cigarreras*, lienzo de un considerable valor pictórico y psicológico, que maneja como quiere los colores, lo mismo que Concha, su pelele.

Camino de fábrica señala la anterior manera.

* * *

Se vencen, asimismo grandes dificultades técnicas en *Noche de verano en Sevilla*, de hermosa entonación azul.

Calle Pampinot, *Callejón del Agua*, (Sevilla) –alegre trozo que posó a tantos artistas– *Cortijo andaluz, Fuenterrabia,* constituyen felices lienzos del glorioso pintor.

Debajo de florida arboleda, una gitana, cuyo chal amarillo y bata blanca hacen resaltar su tez espléndidamente bronceada, escucha alegres aires flamencos, que entona un "templao" charrán, inspirado por sucesivos chatos de manzanilla. *Idilio gitano* rotúlase esta escena, bien sentida y mejor interpretada.

Una que otra figura no se mantiene en el mismo nivel.

Consideramos inoficioso extendernos sobre la técnica.

[Nota de la Redacción]. **Pintores españoles**[25]

Decididamente, las relaciones entre España y la Argentina van siendo cada vez más fuertes al par que abarcan todo género de actividades. Si a esto se agrega que actualmente tienen mayor importancia mundial todos los asuntos relacionados con la metrópoli hispana, advertiremos que este acercamiento espiritual no puede sino redundar en beneficio para nuestra cultura.

Quisiéramos hablar algo de este asunto y decir cuanto la simpatía y el cariño nos dicten, que no de otra manera hemos de hablar de cuestiones que nos atañen tan de cerca. Pues el objeto de estas líneas es dar la bienvenida a dos pintores que hoy residen en nuestra ciudad y que sin duda han recibido ya todas las muestras de aprecio personal y admiración artística de que son acreedores. Que bien se lo merecen por las múltiples razones que estando en la mente de quienes conozcan un poco de la pintura española actual, no es necesario por ello enumerarlas.

Hablaremos primero de Juan de Echevarría, el celebrado y original pintor vasco. Ha abierto su exposición en lo de Witcomb, produciendo gran impresión por la calidad de las obras presentadas, entre las que se destacan por sus valores plásticos el retrato de don Ramón del Valle Inclán y otro de Baroja. Sin duda que se trata de una de las más fuertes personalidades que el arte español tiene actualmente. Como dice el autor de *El tirano Banderas*, Juan de Echevarría, pintor musical y pitagórico que oye el renovar de la siringa griega en las dulzainas de las breñas cántabras, no es extraño a la lección de Castilla. "Hombre de mirar sagrado, acendra en sus pinceles aquella gracia de matinal y virginal lujuria con que todas las cosas renacen y se aman bajo los santificados ojos del sátiro." Después de estas ideas llenas de plástico lirismo con que el poeta habla del pintor. Agreguemos nosotros el mensaje de la emoción de haber contemplado sus obras bajo el sigo de la raza y el blasón de arte heredado de los grandes para servir de enseña en la vasta empresa descubridora de mundos más allá de todo horizonte con su derrumbe de colores. Español si hay uno igual en la áspera rudeza de su manera y la profunda dulzura del sentimiento. Raza que se ha paseado bajo el dilatado y vigilante recuerdo de la

[25] [Nota de la Redacción]. "Pintores españoles". *Síntesis.* Buenos Aires, a. 1, n. 6, noviembre de 1927, pp. 413-415.

historia, hecha para los riesgos trascendentales. Voluntad en la diestra, fe en la mirada y ternura allá dentro para derramarla como un bálsamo cuando la vida hiere en la esperanza o en el amor. De esa raza es Echevarría y es así su obra, fuerte, angustiada, lírica con una viva emoción de realidad.

Otro pintor español que se encuentra entre nosotros es López Mezquita, enviado por "The Spanic Society of America" para efectuar el retrato de algunas personalidades argentinas, obras que irían a incorporarse a la vasta galería que posee la referida sociedad hispánica de Norte América. Como se sabe, el puesto que ahora ocupa Mezquita fue durante años desempeñado por Zuloaga. Como vemos, el artista está en el sitio que merece, ya que por la talla del antecesor no podemos sino juzgar muy altamente la personalidad de quien le sucede. Eso en el caso de que no conociéramos cuánto López Mezquita posee como realización propia. Le deseamos una feliz estada entre nosotros, la cual le resultará del todo halagüeña, tanto por la índole de las gestiones que le traen hasta las playas argentinas como por la simpatía y obsequiosidad con que habrá de ser en todas partes recibido. Uno de los retratos que tendrá que realizar será el del señor presidente de la República. Estas obras, después de ejecutadas, serán expuestas durante unos días en algún salón nuestro y luego enviadas a Estados Unidos de Norte América, para sumarse a la galería de la Spanic Society.

Roberto Cugini. **Exposición de pintura de Mallorca**[26]

Numerosa es la exposición de pinturas de Mallorca, que en los salones del Retiro reúne producción de veintinueve artistas. Descuella *La higuera*, de Hermen Anglada Camarasa. Notable por diversas razones, este lienzo destaca finezas cromáticas de melódica e intensa penetración.

Caserío de Don March es lo mejor de Anglada Camarasa, que en el conjunto que nos ocupa se nos ofrece. Este óleo es, indiscutiblemente, alta pieza de gran museo. Tema difícil, complejo, está resuelto sin vacilación, en gamas suaves que evidencian finísima, sutil visión. Ciencia del color y del dibujo contiene esta obra maestra del célebre pintor español.

Francisco Bernareggi, que en los salones anuales argentinos ya ha expuesto algunas veces, obsequia *Torrent de Pareys*, cuadro vivo, de armonías abundantes de tonalidades rosas y bermejas, resueltas en esa técnica peculiar del artista, especie de bordado o bajorrelieve primoroso. Bernareggi vuelca en sus telas gran pasión, jaspeando las tonalidades aun menores con cariño lumínico por conquistar la fluidez melodiosa de las transparencias. *Bonanza*, nota gris en preanuncio de luz cálida, compromete el más digno aplauso. No así *Barcas*, paisaje discreto, pero a pesar de ello poco valioso.

Atilio Boveri trasunta una Mallorca visionaria, ensoñada, mística, con aspiración de infinito. El gusto decorativo y el aspecto real fúndelos Boveri en sus dos notas exquisitamente. *Castell del Rey* y *Paisaje*, sus dos cuadros, lo recomiendan a los espíritus deliciosamente imaginativos. En los lienzos de Boveri la objetividad no impide la posibilidad de un mundo ficticio. Y es porque la intimidad de la luz de cierta hora ha envuelto a estos paisajes de Mallorca con velo suavísimo de conmovida aristocracia visionaria. El alma musicaliza esos asuntos, y el suceso pictórico, por virtud de mérito singular, cede a la metáfora la soberanía oportuna, que hace posible el admirativo éxtasis del análisis...

[26] Roberto Cugini. "Exposiciones de Arte. Exposición de pintura de Mallorca". *Nosotros*. Buenos Aries, a. 22, v. 61, n. 230, julio de 1928, p. 124.

Tito Cittadini tiene en nuestro Museo de Bellas Artes un óleo magistral de Mallorca, de común conocimiento y aprobación. En esta exposición del Retiro nos muestra dos obras que no pueden ser confrontadas con la referida.

Luis Cordiviola, el gran pintor animalista, en *Paisaje* no vuela a sus merecimientos reconocidos. Su colorido en esta oportunidad es pobre. Pero debemos señalar la razón de época que intercede a favor de Cordiviola, por el transcurso de *Paisaje* hasta sus cuadros últimos, analizados a su tiempo en mérito. Pertenece el cuadro de Mallorca al año 1914...

Erwin Hubert sobresale en *Puesta de sol*, acuarela dignísima, limpia, sentida y decorosa.

Otra sólida acuarela del mismo autor es la intitulada *Mañana de abril*. La nota decorativa de *Cala de Deyá* es prudente, agradable.

Joaquín Mir, el pintor catalán, entre nosotros sumamente conocido, en *Jardín* resuelve coloraciones vibrantes. La mesa, la naturaleza muerta y el paisaje que le sirve de fondo, ofrecen trazos valientes, gamas frescas, todo ello encarado con gusto decorativo discretamente plausible.

No hablaremos de los otros pintores que contribuyen a hacer numeroso el conjunto del Retiro.

Quizá se nos escape alguna nota que obligue al encomio, mas creemos lógico dejar en reposo del hilo que las sostiene las obras que en este comentario no comentamos...

Cayetano Donnis. **Flores-Kaperotxipi**[27]

Su nombre nos indica que es vasco y su pintura lo acredita como tal. Como todo buen vascuence se ha quedado en casa para pintar lo que tiene en ella. Sus asuntos están, pues, inspirados en las costumbres de una raza celosa de su tradición. Diríamos que justamente esto es lo que hace su fuerza, y Flores-Kaperotxipi así lo ha entendido al darnos en cuadros de alto mérito escenas características de su terruño ejecutadas con amplitud y buen empaste. Su tecnicismo es muy español. Hay tipos que están observados con sagacidad y rara psicología. ¿Qué más vamos a decir y agregar sobre este pintor? Que ya pueden estar contentos sus paisanos que tan bien pintaditos están. Esta exposición inaugurada en lo de Witcomb, ha sido y es elogiada con todo entusiasmo. Hallamos, pues, muy justificado su éxito.

Nota de la Redacción. **Francisco Fábregas**[28]

Francisco Fábregas reside en la Argentina desde hace más de cinco años, y ha realizado entre nosotros una extensa e intensa labor que va de la pintura a la ilustración, del grabado al *affiche*, haciéndose acreedor a la simpatía y justo prestigio que goza en los círculos artísticos.

El público de Buenos Aires ha tenido oportunidad de admirar obra de aliento, ofrecida por Francisco Fábregas en su reciente Exposición en los salones Nordiska, donde se han puesto en evidencia las singulares dotes de este artista catalán moderno –en la acepción más justa y equilibrada del vocablo– de lápiz ágil, fino, seguro, y de una visón personalísima.

Ofreció en su muestra individual una serie de diecinueve paisajes de España y doce dibujos-figuras.

Aun cuando Fábregas clasificó sus obras como "dibujos coloreados", el pintor estaba de cuerpo entero en ellas. Sus valores plásticos, logrados sobre todo a base de dibujo firme, se definen por síntesis de líne-

[27] Cayetano Donnis. "Bellas Artes. Flores-Kaperotxipi". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 24, v. 69, julio-agosto de 1930, p. 145.
[28] [Nota de la Redacción]. "Francisco Fábregas". *Aconcagua*. Buenos Aires, a. 3, n. 25, febrero de 1932, p. 97.

as y de color, en las que la emoción de belleza se acuerda a la sobriedad y buen gusto.

La preocupación de modernidad es principal en la obra de Fábregas. Quiere ser artista de su tiempo, sin dejar, por ello, de respetar tradición y clasicismo. Y así lo hemos visto, fiel a sí mismo, ya en sus envíos a nuestro Salón Nacional de Bellas Artes, como en sus *affiches* y dibujos últimos.

Francisco Fábregas prepara para el año próximo una Exposición, en la que ofrecerá obras compuestas con motivos principalmente ciudadanos. Le atrae la ciudad, dinámica y arquitectónicamente. Quiere interpretarla en la belleza de sus calles y avenidas, de sus plazas y monumentos. Un hombre de su sensibilidad plástica ha de darnos, indudablemente, una visión interesante y aun sorpresiva.

Julio E. Payró. **Joaquín Mir**[29]

Bastó recorrer las tres cuadras que separan a Witcomb de Amigos del Arte para dar un salto vertiginoso de treinta años en la evolución estética, desde una pintura ya cristalizada hasta algo que es muy de nuestros días y, a fuerza de actualidad, nos resulta insólito, resignados como estamos a un permanente *décalage* entre las preocupaciones contemporáneas y la expresión plástica más generalizada. En Witcomb estábamos en pleno Impresionismo codificado, y en Amigos del Arte nos encontramos, en las salas ocupadas por Demetrio Urruchúa, con un nuevo expresionismo, de vuelta del cubismo y enriquecido con los mejores y más duraderos aportes del mismo: con una pintura que acaso podemos saludar como la de mañana.

Joaquín Mir

En los tiempos heroicos del impresionismo catalán de la preguerra, Joaquín Mir habría desmentido con su enorme carcajada de "pagés" a quien hubiese insinuado la posibilidad de que algún día dejase de ser revolucionario y de vanguardia ese arte optimista, ligero y espontáneo que cultivaba obstinadamente, apostólicamente, contra todos los consejos de la prudencia y de la economía, reduciendo el perímetro del cinturón a medida que ampliaba su pincelada, multiplicaba los colores de su paleta y –en pos de una verdad prosaica–, se internaba inadvertidamente en el campo de la interpretación poética del paisaje. Era inimaginable entonces que aquellos cuadros que nadie quería comprar pudiesen alguna vez (como ocurre hoy) alcanzar precios tan prohibitivos que resultara mal negocio traerlos de allende los mares a Buenos Aires en busca del hipotético aficionado. Y no menos imaginable era para los muchachos del bohemio grupo de Rusiñol que llegase la hora académica para esa pintura sin precedentes que cultivaban.

Sin embargo, cupo a Joaquín Mir –en mayor grado aún que al venerable Claude Monet– el destino de ver arrollado su luminismo inconsistente por cuatro escuelas tan opuestas a él como adversas entre ellas, que se disputaron y se disputan aún la primacía en el campo del arte. Mir sobrevivió a su tiempo. Triste destino, si no fuera porque el público, que siempre marcha a la zaga, alaba hoy con retraso lo que debió haber aclamado hace treinta años como la más pura manifestación del espíritu de aquella época.

Empero, cuidémonos de ser injustos con el impresionista catalán por el mero hecho de haber sido tan

[29] Julio E. Payró. "Crítica de arte. Joaquín Mir. Raúl Soldi. Demetrio Urruchúa". *Sur*. Buenos Aires, a. 8, n. 48, septiembre de 1938, pp. 69-70.

precipitada la evolución artística del siglo. Celebramos, por de pronto, su constancia, su indudable probidad de artista. Sigue impertérrito por la senda que se trazó a los 20 años. Morigerado y enriquecido por la experiencia. Menos material, más etéreo que antes. Libre siempre, enamorado siempre de la naturaleza que, halagada por sus requiebros se le entrega tibia y sonriente, envuelta en galas primaverales. No busquemos nada grave ni profundo en los paisajes de Mir. Ambula de la sierra al valle, del huerto florido a la ribera del Mediterráneo en una constante felicidad de respirar el aire fresco, de encandilarse con el sol o de escudriñar penumbras a contraluz para descubrir en la sombra violetas muy accidentales y relativos. Extraño, como esos pintores que se decían materialistas y solo confiaban en lo que creían que veían, hicieron una pintura inmaterial, con transposiciones tan antojadizas como encantadoras de lo natural. Y abrieron de ese modo las puertas a algo que sí pertenece a nuestro tiempo y el es arte no figurativo. Porque no podemos engañarnos: esos impresionantes cipreses de la *Hora ferviente* –tan decorativos en sus toques sueltos– apenas son signos convencionales que significan "árboles" (muy aleccionadora es la comparación del signo "árbol" en las pinturas impresionista, china, japonesa, barroca, renacentista, primitiva, etc.) tal como las formaciones rocosas de *Montserrat* son a lo sumo el producto de una interpretación que Lothe calificaría de metafórica. Pero en suma: Mir es una figura prominente y significativa de su escuela. Color alto y variado, profundidad atmosférica, técnica certera de honestos recursos. Tiene, además, su impresionismo bien madurado una solidez de que carecen generalmente las producciones del género. El buen sentido catalán, su resistencia a los vanos espejismos aparecen aquí tan a las claras como su sencilla comunicación con la naturaleza, particularmente en la construcción casi cezaniana de *Día de viento*, paisaje dominado por una consistente y arrugada montaña verde, recortada sobre un cielo multicolor de ópera que es la parte del cuadro consentida al lirismo. Lirismo que nunca alcanza, desde luego, al de las *Catedrales* de Monet y está más con Verdi que con Debussy, pero de todos modos recorre los doce lienzos expuestos en Witcomb y anima las variaciones de su alegre y sano sentimentalismo.

Julio Rinaldini. **La pintura española**[30]

Si solo se hubiese tratado de ofrecer de nuevo al público la contemplación de *La Verónica*, de El Greco, ya habría valido la pena la exposición de pintura española que se realiza en Amigos del Arte. Pero no es ésta la única tela de mano del maestro cretense que figura en ella, ni tampoco la única obra de primerísima calidad. También habría valido la pena la presencia de la tabla de Vergos, figura central entre los primitivos catalanes, o el *San Miguel*, de la misma escuela, perteneciente a D. Enrique Larreta, o el otro *San Miguel* del Museo de Artes Decorativas, y en general los primitivos castellanos y catalanes. Lo habría valido el magnífico *Monje orando* de Zurbarán, el *Retrato de una dama*, de Sánchez Coello.

Y lo habrían valido los Goyas- salvo algunos que hay razón para dudar que sea labor de su creación: como debe ponerse en duda el origen de algunos Greco; como es muy probable que no sea de Morales (esta vez porque es obra superior a los merecimientos del "divino") el *Ecce-Homo* que lleva el número 13 del catálogo.

[30] Julio Rinaldini. "La pintura española". *El Mundo*. Buenos Aires, a. 12, n. 4140, Sección Artes Plásticas, miércoles 4 de octubre de 1939, p. 6.

Reservas que no quitan categoría a esta muestra de tesoros insospechados. Insisto en que bastaría para justificarla la presencia de esa Verónica donde El Greco se manifiesta en la plenitud de su espíritu. Tela admirable, tocada por una mano misteriosamente guiada, fluida en la materia y en el correr de una inspiración que lleva dispuesta en ella, como signo de identificación un orden particular de figuraciones originales.

Ya podrán, delante de esta tela, hablar de estigmatismos los analistas fiados en una supuesta patología de la visión. Su teoría no ha de invalidar la lógica con que conciertan el color y la forma en una voluntad que parece haber hallado en su propio arrebato la precisión del cálculo. El Greco era sin duda un inspirado. Lo prueba de sobra la economía, dentro del régimen de sus deformaciones genuinas, de esta obra a la que nada podría quitarse sin romper su equilibrio; hallazgo inmediato, orden como logrado a punta de pincel, figuración donde la materia tiene apenas la densidad de un fluido que toma cuerpo en la coloración y la forma.

Lo prueba su obra desigual. Junto a *La Verónica* se expone otra obra también genuina, *Jesús en el Huerto de los Olivos*, perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes. Pero es en *La Verónica* donde sobre todo se advierte esa voluntad de El Greco que supera lo puramente material de la representación plástica, que, por sobre los signos indispensables de la representación, hace valer esa otra evidencia de una visión inspirada donde los caracteres de la obra no son más que una resonancia, una vibración que se prolonga activa en el tiempo. También su dinamismo prueba que era un inspirado. Su paleta está compuesta por tonos intermedios, por coloraciones transitivas. Su pintura está animada por un soplo que viene de dentro y que mantiene como en suspenso los toques de su pincel. Esta especie de milagro es lo que se advierte, como primera razón de su prestigio, en *La Verónica*.

Lo hago notar con cierta pena, porque es muy probable que pronto perdamos de vista esta obra que la inteligente iniciativa de Amigos del Arte nos ha permitido contemplar de nuevo. Es probable que, pese a la buena voluntad puesta en ello por sus propietarios, la obra no quede en el país. Perderíamos de este modo una obra de El Greco que difícilmente encontraríamos mejor y una obra de arte genial sin lugar a dudas. Y romperíamos con algo que está en nuestro interés conservar; con una tradición de cultura que ha venido radicando poco a poco entre nosotros algunas obras de arte ejemplares. Más aún: fue un artista quien la trajo, que aquí se quedó y formó una familia vinculada luego a nuestra clase dirigente. La indudable obra maestra es como un símbolo de lo que siempre hemos querido ser, de los que nos importa en particular modo no dejar de ser. Y la dificultad está en unos cuantos pesos que no han de afectar al erario público, por el que se cuelan tantas erogaciones inútiles.

Y es, además una obra ejemplar del arte español. Este griego pasado por aguas del Adriático, es todo hechura de una España que nos toca de cerca, de la que también es bueno que nos acordemos. La exposición de Amigos del Arte viene a rememorarnos la validez de una escuela de pintura que si no hemos perdido de vista como hecho ejemplar, en cambio hemos descuidado como referencia a las raíces mismas de nuestra formación cultural. O de algo todavía más importante: porque bien sabemos por qué vías inalterables lo español se ha filtrado en nuestro temperamento. Pese a la dispersión que nuevos influjos van operando en nuestra naturaleza social, lo llevamos metido en nuestra índole. Tocados en la inteligencia por otras corrientes civilizadoras, hemos aprendido a distinguir y pesar los valores sobre los cuales se organiza una cultura. Pero por sobre este trabajo de asimilación o por sobre esta conciencia discriminativa está como elemento de nutrición lo que constituye el temperamento, la índole propia de un pueblo.

Si ahora más que nunca nos interesa considerar por dónde podemos alcanzar una cultura propia o, si se quiere, una autonomía cultural, será necesario que distingamos en primer término lo que en nosotros corresponde a la inteligencia y lo que corresponde al temperamento. En otras palabras, lo que podemos confiar a nuestra capacidad de asimilación y lo que debemos fiar a nuestra naturaleza. Si por la inteligencia hemos aprendido a distinguir, en nuestra naturaleza están las fuerzas por las cuales hemos de llegar a revelarnos con caracteres propios. Es indudable que mientras nos hemos ocupado de enriquecer nuestra inteligencia universal nos hemos despreocupado de saber por dónde es rica nuestra naturaleza, cómo y en qué medida llevamos en ella en potencia los elementos de una posible cultura original. Si no nos hubiésemos distraído en este punto tampoco habríamos olvidado todo aquello que en nosotros constituye una tradición, porque si no está en nuestra sangre está como elemento de formación en nuestro cuerpo social.

Este examen de conciencia nos llevaría, sin duda, a reconsiderar formas de cultura en las que lo español entraría, con amplios derechos, en gran parte.

Después de dejar establecida la parte que corresponde en nuestra formación intelectual a la cultura francesa, por ejemplo,– entre todas la que seguramente más ha atribuido a abrirnos los ojos de la inteligencia– veríamos cómo, por afluencias de sangre que tanto han nutrido nuestra tierra como nuestro espíritu, otras culturas han venido a fertilizar nuestra naturaleza. Volveríamos entonces naturalmente, a tomar contacto con hombres y con obras que no son las fuentes de donde ha brotado este presente cuyo sentido nuestra inteligencia ha captado al vuelo. Rápidos en captar lo presente, lo inmediato, hemos venido al cabo a quedarnos como en suspenso, desconcertados y sin asiento, sin raíces ni verdadero punto de partida. Ágiles en el arte de improvisarnos una inteligencia frente al hecho inmediato, hemos venido a saltar por sobre aquello que en nuestras naturalezas gravita como el fruto de maduraciones lentas, de aquello que nos ha venido nutriendo en la sangre y en el espíritu.

Recobrarnos de esta alteración es, sin duda, una urgente necesidad, y por de pronto el mejor homenaje que podríamos rendirle, ya que tenemos a la vista a sujetos de la envergadura de un Goya, de un Zurbarán, de un Ribera, de un Greco, y no nombro a Velázquez porque su presencia es aquí harto dudosa.

Con su obra aleccionadora, con su bronco acento español, el que más y el que menos nos trae, además, el tributo de una cultura gloriosa entre todas y que si hurgamos en nuestra formación social también la hallaremos arraigada en nuestra naturaleza por vías inalterables. El recuerdo de Italia trasciende de esta pintura típicamente española y llega hasta nosotros como una advertencia que bien haremos en no descuidar.

Alvar Nuñez. **Galerías Witcomb y Van Riel**[31]

PINTURA ESPAÑOLA.– En dos locales –una parte en Witcomb y otra en Van Riel– se expone la muestra de pintores españoles contemporáneos residentes en Cataluña.

No podemos ocultar la impresión desfavorable que el conjunto nos produjo. Evidentemente, en Cataluña –y mucho tememos que el fenómeno se produzca en toda España– las artes plásticas parece que carecieran del clima favorable para su normal desarrollo.

Nada hay allí expuesto que nos haga suponer una inquietud, una lucha, una tortura. Los mismos temas remanidos de siempre: el paisaje impresionista sin problemas, la figura inexpresiva, la composición anecdótica y romanticona, la nota regional intrascen-

[31] Alvar Nuñez. "Galerías Witcomb y Van Riel". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 5, n. 57, 1945, pp. 57-58.

dente... Extraordinaria apacibilidad de espíritu en un pueblo que está pasando por los momentos más cruciales de su historia. Pareciera que fuese "tabú" la emulación de Picasso, Dalí, Sunyer, Hidalgo de Caviedes, Aguiar y Arteta, españoles todos, por quienes ningún iniciado puede dejar de sentir respeto.

Beatriz Huberman. **Ginés Parra**[32]

El espectador que se propone conocer la obra de Ginés Parra suele tener una primera impresión desconcertante; siente que la entrega no es inmediata y esto que empieza por molestarle, al mismo tiempo lo retiene; por eso, muchas personas que vienen a ver la exposición se sobresaltan, fruncen las cejas pero no se van y desde el centro del salón dejan que sus ojos resbalen por las telas, tratando de ordenar las sensaciones.

Quieren descifrar ese lenguaje que por demasiado simple y primitivo parece oscuro, quieren penetrar en este mundo nuevo que presienten y no encuentran caminos. Sin embargo la novedad no reside en los temas –paisajes, figuras, naturalezas muertas– ni en la materia –son óleos todos– y si hay formas inventadas, son siempre parientes de formas naturales, geometrizadas a veces, pero sin riguroso intelectualismo. Una de las obras que mejor definen la posición de Parra es *El Dolmen*, de líneas frías, rígidas, sin atenuantes, geométricas. Es un triángulo la figura, y son triángulos los ojos, la nariz, los brazos. Aunque el espectador quiera analizar esta obra lo más objetivamente posible, no puede dejar de verse arrastrado por la potencia brutal de los verdes, que crean volumen al chocar en el interior de la figura, cuyo dibujo –de tendencia planista– cumple funciones de vigilante al contener, a duras penas, la pasión que se está desbordando.

Si en *El Dolmen* la impresión de volumen surge de la variación de los verdes y ocres tan movidos, en los paisajes la tercera dimensión se origina tanto por los tonos, como por su personal manejo de la materia, la que por cambios en el espesor y dirección se convierte en el vehículo que arrastra la fuerza expresiva de Parra. El espacio que él crea no se funda en la perspectiva clásica ni tampoco en la aérea: se debe a una diferencia de tonos o tintas, muy bien graduados y por lo tanto a un contraste entre los planos que juegan en sus composiciones. En algunas de ellas la materia es casi uniforme y no se individualizan las pinceladas; en otras, especialmente un *Bodegón* y en algunos de sus paisajes más recientes, la sustancia cromática es sumamente gruesa y ya no parece trabajada con pincel o espátula, sino modelada con las manos, con las uñas, impetuosamente. En estas obras el dibujo ha perdido su función rectora, las formas se ablandan, se hacen quizás más naturalistas, pero su mensaje se diluye en medio de ese caos de signos que mueven la materia, creando arabescos epidérmicos para unir formas y subformas, que tanto por el color como por el tema, son ajenas entre sí. En algunos casos esa sobreestructura –independiente de las pinceladas– se asemeja a las líneas de una impresión digital agrandada que, al detener el ojo en la superficie, le impiden captar lo profundo.

Posiblemente esta actitud del pintor frente al material se debe a un excesivo pudor que le impide mostrar las cosas tal como las siente, y por eso se oculta tras las líneas de sus dibujos, que encierran las formas buscando crear una impresión de serenidad. Puede ser que ésta fuera su intención, pero al observar todas aquellas obras en que el dibujo parece más frío y riguroso, se nota un deshilachamiento de los bordes, que al fundirse con el dintorno, atenúan su dureza, lo cargan de sentimiento.

[32] Beatriz Huberman. "Ginés Parra". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 3, n. 14-15, noviembre de 1949, [s.p.]

Su serie de *Muelles del Sena* suele engañar al espectador no avisado, que cree encontrarse ante un grupo de paisajes casi iguales. Parra juega con los temas y muestra que puede lograr efectos parecidos con elementos plásticos diferentes. Por ejemplo, en algunos logra la tercera dimensión por el contraste total de diferentes planos; en otros el agua –tratada con suave variación tonal– crea espacio al convertirse en plano intermedio; otras veces cada una de las formas que componen el paisaje está pintada con un color único, plano y uniforme, pero de tanto en tanto Parra lanza color contra la tela y lo deja acumularse para que el desnivel origine sombras que no son cromáticas sino reales. Con otras palabras, Parra no concibe la pintura sin tercera dimensión.

De todas las figuras que presenta, la más vibrante es su *Bailaora*, testimonio vivo de que al pintor no le interesan virtuosismos de gracia o buen gusto. Tanto para el artista como para su bailaora, lo primigenio es una fuerza brutal que los empuja –a pintar, a bailar, a vivir– y que nadie se atreva a detener cuando está en marcha. Eso se nota en la invención de formas con que Parra capta el movimiento en potencia o por el atrevimiento de sus guardas de colores puros, yuxtapuestos sin tener en cuenta combinaciones cómodas o formas felices. Los arabescos que construyen la forma comienzan a surgir cargados de materia y terminan atenuados, pero sin que haya disminuido la fuerza que empujó el brazo creador hasta que el pincel está seco.

Es indudable que Parra ha sido influido por Picasso, allí están sus figuras y sus mujeres para constatarlo; pero no encontraremos copias o imitaciones, sino tan solo reflejos de enseñanzas digeridas y asimiladas por él, que sigue siendo original al plasmar en la tela la tensión que lo llevara al arte.

Parra está en su verdadero camino cuando deja que actúen sin freno las fuerzas que luchan dentro de él contra todo intento de civilización formularia. Al liberar su imaginación y emoción –que no conocen de refinamientos– el mensaje que está pujando dentro de sus formas sale y enfrenta al espectador, quien solo entonces lo capta y admite que lo siente y comprende.

Juan Corradini. **Por galerías y exposiciones**[33]

En la Galería Witcomb han expuesto sucesivamente dos notables pintores españoles: Agustín Redondela y Clavé, cuya disímil modalidad caracteriza los distintos ambientes en que estos artistas se desenvuelven. Redondela, residente en España, aun expresándose con un lenguaje moderno, manifiesta un fondo poético más tradicionalista, casi –diríamos– provinciano, en el sentido más noble de esta palabra. Su poesía es auténtica y recatada, sin exhibicionismos, y todos sus conocimientos están al servicio de ella. Hay que mirar con atención estos pequeños cuadros para apreciar la delicadeza del sentimiento que emana de los finos acordes cromáticos reciamente estructurados. Clavé es a todas luces un español radicado en París. Su mundo formal y su paleta, en la que abundan los colores azules y verdes, lo identifican a primera vista. Hay en Clavé un artista muy inteligente, que –siendo a la vez ilustrador y pintor– sabe obrar en cada campo sin interferencias y extralimitaciones. Bajo este punto de vista su posición es más acertada que la de muchos artistas contemporáneos de mayor fama que, dejando el cuadro de caballete por la ilustración del libro o la publicidad, no logran ubicarse con decisión dentro de las distintas leyes que rigen en estos terrenos. Y viceversa. Es muy característico en su pintura, la exhibición del andamio constructivo, el ir y el

[33] Juan Corradini. "Por galerías y exposiciones". *Histonium*. Buenos Aires, a. 13, n. 147, agosto 1951, p. 56.

volver de la línea, el proceso ora sincero, ora ficticio de elaboración de las formas, aquí simple juego, allá real esfuerzo. Es éste uno de los acentos sobre los cuales más fuertemente insisten algunos pintores de vanguardia. Hay también en él un alarde de colorista, capaz de conseguir resonancias profundas con los colores menos vibrantes. Es, en ciertos aspectos, lo contrario de Redondela: su lirismo es un instrumento de su inteligencia. [...]

Alvar Nuñez. **Pintores españoles – Galería Velázquez**[34]

París sigue siendo el señuelo de los pintores del mundo. A un paso de España no puede sorprender que sea allí donde un grupo de pintores españoles esté dictando las bases de un movimiento de renovación saludable para la pintura de la península. 7 de ellos exponen en la Galería Velázquez. Son M. [i.e. Oscar] Domínguez, Pedro Flores, Grau Sala, José Palmeiro, Ginés Parra, Joaquín Peinado y Hernando Viñes. En París hallaron, los siete, el clima propicio para realizar una pintura que entronca en la intención con la que hicieron los que desde hace algunos años actúan allí y lograron no poco suceso: Bores, Miró, Creixams, Juan Gris y el propio Picasso. Estos 7 han roto con la tradición naturalista y se expresan en un lenguaje de alcance universal. Es lo que necesitaba la pintura española de hoy para ubicarse en el lugar que su tradición artística le tenía reservado. De Flores recordamos todavía su exposición del año pasado. Su recia personalidad logró que conservara su españolismo por encima de su propósito de ordenación. Aunque en tal sentido no corresponde que nos particularicemos con él. Todo el grupo ha podido conservar, a trueque de la forma, el espíritu de España. M. Domínguez que no tiene la fuerza colorística de Flores, es un verdadero concertador de relaciones tonales. No ha buscado contrastes en *Limones, pistola y ruedas*, ni en *Rinoceronte* ni en *Ciclista*, por ejemplo; y ha logrado, por eso, o a pesar de eso, las piezas más convincentes del conjunto que envía. Ginés Parra hace una demostración de su estilo recio, logrado por el uso de formas y colores esenciales. Sin dubitaciones es una de las figuras más vigorosas del grupo. Joaquín Peinado no oculta su celo por el orden estético y funcional de los elementos de su pinturas. En ese sentido, posiblemente sea el más racionalista del grupo. En cuanto a Viñes y Grau Sala, actúan en otra esfera. Menos aferrados a la línea y al contorno, su predilección por el color se ve sobrepuesta a todo principio de ordenamiento.

Manuel Mujica Lainez. **Parra**[35]

En todo gran artista converge una larga serie de artistas. Todo gran artista es, en realidad, una rama, un fruto, una flor, ubicado en la gracia fecunda de un árbol genealógico. Nadie, nada se produce por generación espontánea. Sería imposible. Cuando miramos los cuadros del admirable Ginés Parra, uno de los pintores más vigorosos de nuestro tiempo, percibimos los entronques de ese abolengo plástico, cuya antigüedad se remonta a los pintores primitivos, a los imagineros cándidos y robustos, y cuyo linaje se vincula también, mucho más cerca de nuestros días, con el de Picasso. Parra es pariente de los primitivos, es pariente de los imagineros populares, de los ceramistas, de los viejos grabadores, y es pariente de Picasso y de cuanto Picasso significa. Pero Parra es

[34] Alvar Nuñez. "Pintores españoles – Galería Velázquez". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 9, n. 98, Navidad de 1951, p. 57.
[35] Manuel Mujica Lainez. "Parra". En: *Parra*. Buenos Aires. Galerías Witcomb, 25 de octubre al 6 de noviembre de 1954, [s.p.]

Parra. No se confunde con ninguno. Recogió muchas herencias, remotas y próximas, y con ellas, con esas nobles piedras distintas cuyo fulgor puro relampaguea en sus manos, compuso su obra, la que es solo suya. Hijo y nieto y tataranieto de una tradición espléndida, la española, le debe esa austeridad, ese rigor, esa mística sobria que lo caracteriza, como le debe a su formación francesa el don de captar y asimilar lo nuevo. Pintor español, plenamente español, es, merced al contacto con el milagro francés, un pintor del mundo.

Evoquemos su biografía brevemente, pues en ella están sus claves. Ginés Parra es andaluz, de Almería. De chico vivió en África. Siempre –hasta que la pintura lo liberó definitivamente– tuvo que afanarse en tareas rudas, entre gentes ásperas, para sobrevivir. Trabajó en la Argentina entre los obreros que tendían las líneas del Ferrocarril Central Argentino; trabajó en Arizona, en minas de cobre; trabajo en Nueva York de camarero y de empleado del Metropolitano; lavó automóviles en París. Y, simultáneamente, se fue formando espiritualmente, en la Escuela de Bellas Artes de Los Angeles; en The Art Students League de Nueva York; en la École de Beaux Arts de la Ciudad Luz. Por un lado se afinaba, se depuraba, se descubría a sí mismo, a medida que se internaba en el conocimiento de su sensibilidad, y por el otro permanecía en cotidiano contacto con la realidad más recia, más agria, de la vida. Eludió así el riesgo de la torre de marfil, de la pequeña capilla cerrada donde se respira un aire enrarecido. En todo momento, aun después de la celebridad, de los comentarios elogiosos de los críticos, de las exposiciones memorables, de la amistad admirativa de Picasso, Ginés Parra siguió siendo el hombre de la calle, del café, del vaso de vino, que se detenía al borde de una carretera a charlar con los obreros porque sus problemas le interesaban. Y eso, ese doble contacto con lo muy sutil, con lo que hila muy delgado, y con lo que está más adherido a la tierra y a su dolor, se ve en su pintura y origina la fuerza y la delicadeza de su pintura.

La exposición que presenta ahora en Witcomb es el resultado de más de dos años de andar por América. Gran curioso, gran inquieto, Parra ha recorrido el continente, de México al sur, internándose en sus desfiladeros, deteniéndose en sus solitarias llanuras, en sus aldeas enclavadas en un hueco de la roca o semidormidas junto a los lentos ríos. Los cuadros que exhibe son solo una mínima parte de los que pintó en el curso de su viaje. Ellos bastan para que valoremos lo que América ha representado, plásticamente, para Ginés Parra, si comparamos su exposición con la última que realizó en Buenos Aires, también en Witcomb, en septiembre de 1949.

La atmósfera americana ha obrado sobre Parra con su riqueza sensual. El rigor esencial de Parra subsiste, pero ahora está presente en la sólida arquitectura de la composición, o sea en lo que se halla "por debajo" de su pintura, y no en esa pintura propiamente dicha, que se ha ido caldeando al fulgor del sol voluptuoso. Una gama generosa y violenta de rojos, de verdes, de azules, se derrama profusamente sobre las telas. Líneas firmes y hondas marcan las siluetas, los contornos de los árboles y de las casas, mientras que impacientes pinceladas, casi punteadas a veces en su vibración febril, hacen pensar en el aire de los trópicos que descompone los colores con su fuego y pone doquier un sonoro temblor. Ginés Parra está de pie, con su paleta coruscante, en medio del incendio que chirría. Pero su severidad española no tolera extravíos, y gobierna a las gamas difíciles, audaces, esquivas terriblemente peligrosas, sujetándolas a su dominio. Del bodegón de formas anchas, plenas, al paisaje que recoge esas mismas formas y las modela en colinas, en montañas, en árboles sangrientos, en ríos, y a las figuras humanas, rotundas también, opulentas, fecundas, hay en la pintura de Parra una continuidad que nos hace pasar de un óleo al otro como si escu-

cháramos los temas múltiples de una sola y armoniosa sinfonía. Es la sinfonía de América, digna, orquestada. ¡Qué bien nos transmite Parra la tensa emoción que ha sentido en América! Algunos pintores han captado únicamente a la América rica, frutal, carnal, en tanto que a otros solo los ha impresionado la despojada desnudez de sus distancias infinitas. Parra ha logrado la síntesis. El andaluz de Almería ha entrado en comunicación con la fortaleza telúrica del continente. Se ha impregnado de colores espléndidos, de formas suntuosas, de savia, pero como él, en lo más profundo, es un filósofo y un austero, como su coterráneo Séneca, ha sabido contrapesar el exceso lujurioso de la paleta con la ceñida exactitud geométrica de la composición, para brindarnos así una visión suya, personal, que confiere a esta exposición una jerarquía singularísima.

Romualdo Brughetti. **Pintura española de hoy**[36]

Comienzo esta nota con la transcripción de sagaces párrafos de Alexandre Cirici-Pellicer, quien ha dicho muy acertadamente: "Los quince años que nos separan del final de la guerra pueden ya ser mirados en una perspectiva suficiente como para darnos cuenta de lo que significaban históricamente. Hoy podemos ver hasta qué punto estos quince años señalan la entrada de un mundo totalmente nuevo, caracterizado por algunas formas de oposición radical al universo de antes y por algunas formas de la más audaz de las síntesis entre lo que fueron ayer polos opuestos. Como para cualquier época de la vida de la humanidad –agrega el crítico catalán, la evolución de la plástica en el período que nos ocupa constituye el síndrome más característico para comprender el sentido profundamente humano, no solo estético, sino moral e intelectual, psicológico y técnico, de la situación por la que avanzamos".

Estimo que las palabras que anteceden son especialmente válidas para considerar el problema de la pintura actual y de modo singular *Espacio y color en la pintura española de hoy*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta pintura ha triunfado en la Bienal de Venecia de 1958, rápidamente alcanzó una proyección europea y, cruzando el Atlántico, ha sido celebrada en Nueva York, Brasil y en nuestro país.

Hasta hace poco las exposiciones que los españoles enviaban al exterior no pasaban de la seuda tradición conservada por la Escuela de S. Fernando de Madrid, con aportaciones más modernas a través de artistas nacidos en este siglo, algunos incorporados a la École de París y otros aferrados al paisaje y a las gentes del terruño, con una técnica posimpresionista. Si bien España señálase con pintores de prestigio universal –desde Greco y Velázquez, pasando por Goya hasta Picasso, Juan Gris, Gutiérrez Solana, Miró y Dalí– en las últimas décadas había quedado una vez más de espaldas a Occidente, aislamiento del que acaba de salir con una nueva voluntad de expresión a tono con la evolución del arte que se cultiva en nuestros días. Es evidente, como dice Pellicer, que entramos en la segunda posguerra de modo totalmente nuevo, con formas que se oponen radicalmente a las formas del pasado, y ello no solo tiene significación para la plástica, sino que abarca el orbe total del hombre, y yo diría que obliga a éste a formular una nueva concepción del mundo, de validez para el presente y el futuro de la humanidad.

¿Qué proyecciones tienen actualmente el abstractismo y el informalismo? Cuando el artista moderno rompió con la figuración y se internó en el "concretismo" ejecutó un paso decisivo que acaso él mismo no vislumbre concientemente. Pero, frente a la fría razón

[36] Romualdo Brughetti. "Pintura española de hoy". *Ficción*. Buenos Aires, n. 28, noviembre-diciembre de 1960, pp. 82-85.

especulativa –de líneas, figuras geométricas, espacio–, hace una década irrumpe el movimiento que algunos llaman "*tachisme*" y otros califican de genérico "informalismo". En este punto se rompe el razonamiento formalista, sin calor humano y se penetra en una zona subjetiva, anímica, explosiva, como antípoda de la anterior. En verdad, clasicismo y romanticismo se han sucedido en el arte occidental, mas esta vez se ha alejado el artista de toda apoyatura aparencial y bracea en el mar abierto y tormentoso que es la contemporaneidad que vivimos. ¡Claro que no se trata de un asunto para estetas! Pienso que habrá que buscar un equilibrio entre la razón y la pasión, entre la razón existencial y la razón intelectual, sin olvidar al Hombre y su contorno. Esto es tema que debemos dejar por ahora; nos importa el mensaje de la nueva pintura española, y veámoslo en seguida.

Los organizadores de esta muestra han querido señalar, ante todo, que se trata del "espacio" y del "color", y no de ninguna temática alusiva; y la mayor parte de los expositores titulan sus envíos: Pintura, Composición, Tabla, Estructura, Secuencia, o con una denominación emblemática; muy raramente se inscribe la palabra Paisaje: sobre 124 pinturas, dos veces, y dichos paisajes participan solo abstractamente de la denominación tradicional.

Asombra, en la exposición, el ímpetu hispano que de ella emana. En los años que a los españoles sentimos atados por un régimen político, en el tiempo y como en un cuento de Kafka parecen haberse olvidado de él; y se han lanzado a la máxima libertad, común denominador que los lleva a pintar. Una auténtica libertad-liberadora radica, es indudable, en esos pintores más representativos. Rafael Canogar, Antonio Suárez, Vicente Vela, Manuel Viola, y otros, revelan una energía poderosa, más que en el color en el empaste y la materia de su anhelo dinámico espacial, al punto que esos pintores son la expresión viviente de la pintura española de hoy presente en esta muestra, en la que faltan los dos Antonios, Tàpies y Saura, no sabemos por qué causa.

Frente a los estallidos espaciales, a semejanza de una bomba H, en Canogar; frente a la robustez de las formas que se insinúan en el empaste de la materia que une impulso y sugerencia en Suárez; frente a la condición tecnista expresionista, llamaradas blancas sobre fondo negro, fantásticas en el espacio, de Viola; frente a estas definidas personalidades, a Vicente Vela, de no menos vigorosa expresión dinámica, de raros efectos estratosféricos, lo considero más artista, entendida su obra como la síntesis más sutil, trabajada y armoniosa del quehacer plástico. No menor sutileza lírica manifiestan Luis Feito y Francisco Farreras. La visión se diversifica y enriquece en obras de Modesto Cuixart, Antonio Lago, Manuel Mompaso, Lucio Muñoz (de extrañas superficies logradas sobre madera y que traen el recuerdo de la pintura negra), Enrique Planasdura, Carlos Planell, Antonio Povedano, Manuel Rivera, Juan Villa Casás (con una pintura de planos de ciudad o parque), el abstracto Jesús de la Sota y Fernández Sobel, que inscribe breves manchas y líneas negras sobre fondo blanco o gris, y logra en buena ley una calidad espacial, poética.

Coexisten, así, en la muestra, un dramatismo que alterna con el lirismo de la expresión y el predominio absoluto de lo "informal". Este es el signo que domina en la pintura española contemporánea actual. ¿Por mucho tiempo? No se puede prever el futuro. Lo evidente es que la pintura refleja más que ninguna otra forma artística, la actual posición del hombre inmerso en el caótico estado del mundo y alza su rebeldía de la tierra a las estrellas... No sería vano volver a poner pie sobre nuestra pobrecita tierra, casi aterida entre esos abismos siderales por la que quiere adelantar la pintura.

Bien está el impulso renovador y la rebeldía. Pero el mundo futuro solamente se ordenará con la más viva integración de las artes plásticas: comenzando por la arquitectura, a la que se unirán, con su autonomía, la

pintura y la escultura y las formas menores. Las artes plásticas, dije en otro lugar, en especial la profética pintura, ha tentado todos los caminos y ésta anduvo por todos los atajos dispuesta a concluir con ciertas versiones cargadas de falsa tradición y amaneramiento, para vislumbrar la poética arquitectura de un Nuevo Mundo, que no concluye aquí, que se remonta a los espacios siderales, en la necesidad de superar la utopía y alcanzar el sueño sin fisuras de los creadores ecuménicos. Volver a la raíz constructiva, a la estructura, a las formas inventadas y esenciales, o quebrar las estructuras geométricas por la pasión vital, el contenido anímico y el impulso espiritual, es salir al encuentro de la más ardiente pasión metafísica, y hasta estaría por decir, religiosa, ya que energías de ese linaje ligan al hombre a la talidad del cosmos, comenzando por la materia y simultáneamente liberándose de ella. Mas a lo informe hay que oponer un orden, y ese orden comienza por ser mental, la contraparte de lo informal. No se vive ni puede vivirse mucho tiempo en el aire enrarecido de la pura geometría, ni en el torbellino informalista: urge fundir ambos movimientos. A la evasión se antepone la realidad; a los derrumbes, construcciones o esperanzas nuevas.[1] El arte del siglo XX, en la década que se inicia, deberá concretar sus anhelos no solo estéticos sino humanos, remarcar sus contenidos tangibles y reales, que comienzan por tener raíz en la propia comunidad. Entonces, aquella raíz existencial y su antagonista, la razón intelectual, encontrarán su afirmativa razón de ser universal en la convergencia creadora unitaria.

[1] R.B.: *¿A dónde va el arte?*, *La Nación*, septiembre 18 de 1960.

Luis D. Álvarez. **Prólogo**[37]

GALERÍA VELÁZQUEZ, S.A. tiene el honor de ofrecer al público argentino esta señera exposición de *Moderna pintura figurativa española*, seleccionada cuidadosamente a los efectos de reflejar, en todo su vigor, las diversas tendencias que caracterizan a la *Joven pintura figurativa* en la Península Ibérica, la que habrá de complementar la visión del arte no figurativo español realizada en la exitosa muestra del año 1960, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Antes de hacer referencia a la estructura y características de la muestra aludida, dejaremos constancia de nuestro reconocimiento al Señor Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid Don José Miguel Ruiz Morales y al Jefe de la Sección de Exposiciones de la misma Don José Luis Litago, sin cuya colaboración –eficaz en todo sentido– no hubiese sido posible materializar esta significativa exposición antológica.

Queremos asimismo aclarar que la muestra no encierra sentido polémico alguno, pues pensamos –como muy bien escribiera el eminente crítico español José María Moreno Galván– que las polaridades radicales del arte contemporáneo no están tanto en *abstracción* y *representación* cuanto en *expresión* y *analítica formal*, dado que el problema de la representación es circunstancial, mientras que el de la realidad es ontológico.

Una vez dilucidado esto, está claro que el arte *representativo* posee la misma carta de ciudadanía que el *abstracto*, a condición de que en sus estructuraciones se haga manifiesto que ya no es el *relato* solamente el que sostiene a la realidad, sino que la realidad de fondo se hace *contenido* y concuerda con la *realidad total*, presente en la morfología de la obra. Expresividad y formalismo son las nuevas caras de la realidad en la obra de arte y ambas posiciones, con

[37] Luis D. Álvarez. [Prólogo]. En: *Moderna pintura figurativa española*. Buenos Aries, Galería Velázquez, del lunes 17 de julio al sábado 5 de agosto, 1961, [s.p.].

todos sus matices, no se dan gratuitamente en nuestro mundo; todos ellos hincan sus raíces en la vida misma y constituyen una huella testimonial. Puede uno sentirse o no identificado con esas formas de arte, pero no hay lugar aquí para la indiferencia porque, en último término *de que el arte sea como es, todos somos en cierto modo responsables*.

Una vez llegados a esta convicción la polémica entre el arte *no figurativo* y el *figurativo* carece para nosotros de sentido y objeto. Ambos seguirán su camino, cada cual en busca del *tipo de realidad* que cada uno persiga. Nos parece pues incompleto el cuadro eminentemente *no representativo* que ofrecen las exposiciones y publicaciones más frecuentes. Seguros que la pintura *representativa* tiene bien ganados derechos para llamarse *contemporánea*, dado que sabe situarse en *el problema de la realidad de fondo*, presentamos esta muestra, integrada por obras de tajante plasticidad, seleccionadas entre las más características de cada uno de los autores. Tanto es así que, en su mayoría han sido reproducidas en monografías, libros y catálogos de difusión universal.

A los simples efectos esclarecedores y con un criterio eminentemente cronológico, señalaremos varios *momentos* de la moderna pintura figurativa española, hasta llegar al año crucial de 1950 a partir del cual se *siente* ya plenamente en todos los artistas que lo abstracto existe *en relación de proximidad o de beligerancia*, tanto que para ella se ha acuñado el nombre de *Nueva Figuración*.

Observando el proceso desde sus orígenes, Gaya Nuño –otro eminente estudioso de la realidad plástica hispana– señala tres *grupos cronológicos*, a los que nosotros agregaremos un cuarto, grupos que se hallan representados en esta muestra por algunos de sus principales integrantes:

1) La Primera Generación, integrada por los que nacieron antes de 1922, aferrados en mayor o menor grado al *fauvismo* nacional. De ellos figuran aquí: Manuel Capdevila (Barcelona, 1911), Manuel Barza (Alicante, 1911), Álvaro Delgado (Madrid, 1922), admirable por sus retratos de sintética serenidad y sus bodegones rebosantes de ambiente, Cirilo Martínez Novillo (Madrid, 1921), de pintura apasionada al captar tierras y pueblos españoles en su más agreste autenticidad, Menchu-Gal (Irún, 1919) y Julio Antonio Ortiz (Madrid, 1922), dueño de una misteriosa y purísima limpieza, tanto en sus gentes como en sus cosas, desnudadas hasta ofrecer una prestancia geométrica de sencillez más que cristalina.

2) El Segundo Grupo, estaría compuesto por los nacidos entre 1923 y 1928 caracterizados por el regreso al paisaje natural, por su forzoso encuentro con la pintura mural, por el esfuerzo deducido de eludir lo abstracto, no sin dislocar la realidad. De entre ellos presentamos en esta muestra a Ricardo Macarrón (Madrid, 1926), en postura de perfecto respeto por la realidad objetiva; Juan Brotat (1923), audaz y premeditadamente ingenuo, Francisco García Abuja (Madrid, 1924), Esther Boix (Gerona, 1927), Ángel Medina (Santander, 1924), Antonio Guijarro (Ciudad Real, 1923), Premio Nacional de Pintura en 1954 y Primera Medalla en 1957 y José Vento (Valencia, 1925), de personal criterio en la deformación de la realidad, encerrada en geometrías tajantes.

3) El Tercer Grupo comprendería a los nacidos entre 1929 y 1936, en el que figuran Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929), brillante exponente de la pintura asturiana joven, Fernando Mignoni (Madrid, 1939), de pintura atormentada por un expresionismo apurado y trabajadísimo, rico en línea y emoción, José Luis Galicia (Madrid, 1930), bárbaramente sintético y Antonio López García (Tomelloso, 1936), quien se aparta de cualquier directriz revisada para proceder con máxima originalidad.

4) Finalmente están los más jóvenes, nacidos después de 1939, que están aquí representados significativamente por Mercedes Gómez Pablos (Palma de Mallorca, 1940), que pese a su juventud ha obtenido

ya merecidos elogios de los críticos de mayor relieve y Jesús Erich Degner Piquer (Hamburgo, 1940), de padre alemán y madre española, que hace honor a sus dos maestros Benjamín Palencia y Vázquez Díaz.

Infortunadamente los límites materiales de este catálogo nos impiden hablar como debiéramos de cada uno de los artistas que componen la muestra pero ponemos a disposición de quien así lo desee, un completo material bibliográfico. Diremos empero que la mayoría de los artistas aquí representados han merecido las recompensas nacionales e incluso internacionales de mayor jerarquía y que figuran obras suyas en casi todos los Museos de Bellas Artes de Europa y América que incluyen secciones dedicadas al arte moderno.

No queremos concluir estas líneas sin extender nuestro reconocimiento al Excmo. Sr. Embajador, Don José María Alfaro, y al Sr. Consejero Cultural, Don José Pérez del Arco, cuyo aliento y apoyo, nos han sido de constante e inestimable ayuda.

Kenneth Kemble Smith. **So dull – yet so successful**[38]

Little colour, no contrasts of value, subdued textures here and there, an impasto dull and unattractive and few, if any, rythmic oppositions, are some of the characteristics of the internationally famous ANTONIO TÀPIES, now to be seen at the Di Tella show at the Museo N. de Bellas Artes, Avda. Libertador 1473.

What is left then, is the obvious question? What has made the spanish painter become tremendous success from Barcelona, to Paris, to New York? And what has made his influence on younger painters so strong that his disciples are legion? One's first encounter with his works leave one uttery unimpressed. At least this was the overall reaction of many of our local artists and critics. There is nothing immediately appealing and nothing tremendously striking, certainly little of the luxurious or sumptuous in his paintings. As a matter of fact, we had seen among his followers here in B. A., a much more lavish and finished technique. Something wich, at first sight, seemed to indicate a higher degree of proficiency.

J. A. García Martínez. **Después del informalismo. La nueva generación de pintores en la Ciudad Condal**[39]

Al mismo tiempo que ruptura con el arte geométrico, la eclosión del informalismo evidenció la presencia de movimientos ajenos a la llamada Escuela de París. Si la revolución "tachista" fue un indicio seguro del viraje hacia lo irracional que comenzó al final de la última guerra, se completó y culminó con las corrientes que nacieron en Barcelona alrededor de 1948. Desde entonces, la ciudad condal es uno de los grandes centros pictóricos mundiales: nunca se podrá hablar bastante sobre su influencia en el arte actual. La figura consular de Tàpies es un símbolo pero la escuela de Barcelona es muy compleja. Alrededor del gran pintor pueden filiarse, por lo menos, tres generaciones de artistas que, identificados en la destrucción de formas, ofrecen matices muy personales.

Los seis pintores que expusieron últimamente en la galería Nice –traídos por la Oficina Cultural de España y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– pertenecen precisamente a la última de esas promociones. Es decir, son un ejemplo vivo de las

[38] Kenneth Kemble Smith. "So dull – yet so succesful". *Buenos Aires Herald*. Buenos Aires, a. 85, n. 5801, lunes 14 de agosto de 1961, p. 3.
[39] J. A. García Martínez. "Después del informalismo. La nueva generación de pintores en la Ciudad Condal". *Histonium*. Buenos Aires, a. 26, n. 328, septiembre-octubre de 1966, pp. 22-23.

inquietudes plásticas de los pintores más jóvenes de Barcelona, hoy.

Bosch Cruañas, Amelia Riera, Owe Pellsjo, Rafols Casamada, se identifican con el informalismo. Evaristo Vallés y Valbuena, se [falta una línea]. Otro hecho que los une: la aplicación del *collage* con el que logran efectos plásticos de gran intensidad. También, el tratamiento del espacio buscando una sugestión cósmica. Tal actitud se hace orfismo en Vallés y casi surrealismo en Riera. El colorido *fauve* del primero acentúa la sugestión. La ambientación de Amelia Riera se da por el colorido bajo y casi monocromático. A veces, sus planos formales tienen un resabio geométrico.

Los *collages* de Rafols Casamada logran expresividad por medio de un tema más sugerido que realmente planteado y que cobra dramatismo por la presencia de pintura chorreada. Owe Pellsjo, por su parte, es escultor y los trabajos que pudieron verse aquí no desmienten esa vocación. Son planos de color que juegan en el espacio y que traen reminiscencias de esas formas.

Los trabajos de Bosch Cruañas se separan en planos donde el clima se traduce en colores fríos que dan cierta apariencia de tranquilidad y en cálidos que son agresivos. Valbuena, en cambio, es el pintor del misterio. Elementos que aparecen en el espacio crean un clima condicionado, al mismo tiempo, por el colorido aguado que utiliza el artista.

Jorge Larco. **Picasso 1966-1967**[40]

Picasso siempre está de turno. Picasso es siempre vedette por una cosa o por otra. Los libros y las crónicas, las biografías y las interviú son incesantes. Las gentes no se cansan de Picasso.

En 1966, el malagueño cumplió 85 años, y el mundo, especialmente el artístico, se aprestó a festejarlo. París, la ciudad donde se hizo célebre, realizó para ello una triple retrospectiva, agradeciendo a la Providencia, el que otorgara al español una vida tan larga, intensamente trabajada, que le permitiera llevar a cabo todas las genialidades, y, además, cualquiera de aquellas inesperadas tentativas que tan solo pueden admitirse y admirarse en los genios. Puede asegurarse que así como El Greco no pudo ser lo que fue sin Toledo, Picasso no hubiera podido, pese a su increíble talento, llegar hasta donde llegó, sin su contacto con París. Así que su gran homenaje mereció realizarse en la Ciudad Luz. Esta por su parte lo hizo a lo grande, devolviendo al artista andaluz mucho del resplandor que él le dio durante sesenta años. Puso a su disposición los lugares más prestigiosos, el Gran y el Petit Palais, para exhibir una vasta serie de pinturas y esculturas, y la Biblioteca Nacional para desplegar la categoría inigualable de su labor de dibujante y grabador.

Podemos imaginarnos, ya que tuvimos la suerte de ver su gran muestra en la Tate Gallery de Londres, que contenía cerca de trescientos cuadros, lo que debe haber sido este magno acontecimiento. Como a la capital inglesa, las obras se allegaron de todas las partes del mundo en el homenaje de París. Como Picasso ha sido durante este siglo, que tanto le debe, la figura más divulgada y sobre la que más se ha escrito y su obra, la más publicada y reproducida, a la ingente masa humana que así como en Londres vino de muchos rincones del mundo, le habrá parecido –como nos pasó a nosotros en el museo londinense– al enfrentarse a las creaciones del pintor de Barcelona, volver a encontrarse con amigos antiguos, más o menos cultivados en otros tiempos.

[40] Jorge Larco. "Picasso 1966-1967". *Lyra*. Buenos Aires, a. 24, n. 201-203, dedicado a Baco en el arte, marzo de 1967, [s.p.].

Buenos Aries tuvo asimismo la adecuada oportunidad de poderse adherir prestigiosamente al homenaje mundial con la notable exposición de grabados de 1927 a 1966 –es sabido que Picasso se cuenta entre la media docena de los grabadores más grandes de la Historia del Arte– que ofreció y presentó en forma tan encomiable el Instituto Di Tella. ¡Lástima gran que faltaran todos los ejemplos correspondientes al primer cuarto de siglo!

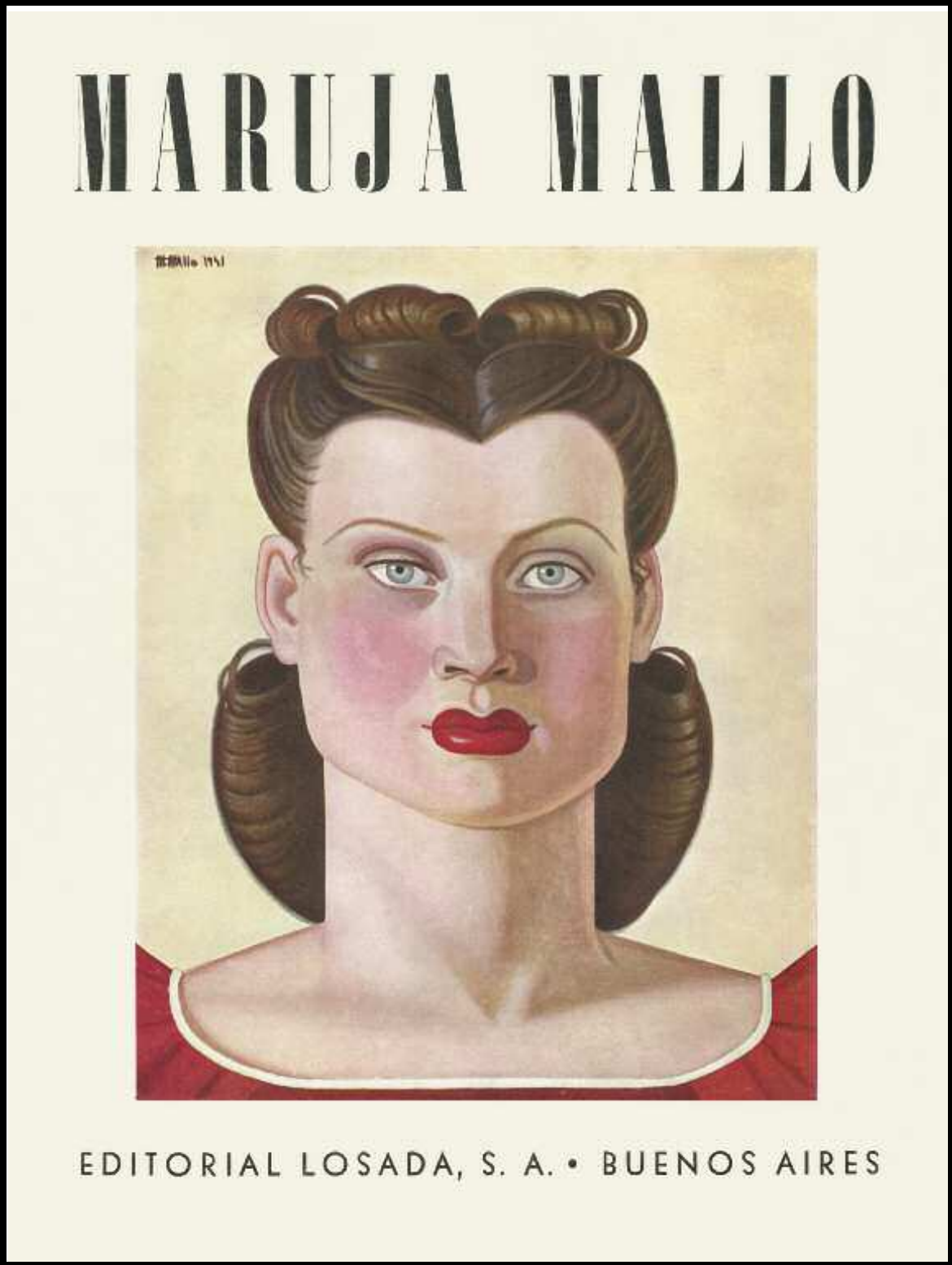
Las generaciones anteriores pudimos admirar muchos ejemplos de las etapas juveniles del artista español en la muestra importante que de sus obras organizó el primer *grand marchand* de arte en Buenos Aires, el inolvidable D. Federico Müller.

La producción posterior a 1927 ha podido ser ampliamente apreciada en el Instituto Di Tella. En ella han podido seguirse todos los maravillosos recursos, la riqueza inventiva, las más variadas técnicas, aguafuertes, puntas secas, xilografías, litos, etc... hasta los increíbles linóleos de estos últimos años. Labor constante e inmensa si se piensa que el acto de grabar es tan solo una ínfima parte de la ingente producción del genio picassiano, figura excepcional no solo del arte contemporáneo sino de toda la historia artística. El gran Pablo no se puede hallar ajeno y a disgusto en este número especial de *Lyra*, dedicado al vino. Dejaría de ser español y huésped de Francia. Siempre fue amigo de llevar a sus telas y papeles, bacanales, alegres fiestas donde se bebe, tabernas y champaña; y mujerzuelas del vicio, acompañados con su copa de ajenjo o de champaña; sin contar un sinnúmero de veces donde asoman un racimo de uvas, una botella o un vaso que tienen la misión de equilibrar sus bodegones, ya sean matemáticos o líricos.

Capítulo VI

Dos amigos de la Argentina Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna

Durante gran parte del siglo XX Guillermo de Torre (1900-1971) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) fueron, sin lugar a dudas dos de las figuras del mundo intelectual español que establecieron los lazos más estrechos con nuestro país. Mucho antes de arribar a la Argentina sus voces tuvieron repercusión en nuestro medio y de distinta manera ambos se vieron involucrados en la renovación artístico-literaria de la década de 1920. Ramón con sus "greguerías" fue uno de los valuartes de la vanguardia ligada al período *Martín Fierro* y Torre, desató una de las polémicas más famosas de los años 20 con su editorial "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". Desde entonces y luego de radicarse en el país, ambos participaron de las empresas intelectuales más relevantes del período como *Sur* y de otras publicaciones culturales como *Saber Vivir*, *El Hogar* o *Lyra* y en el caso de Torre, en la Editorial Losada, como co-fundador y asesor literario. Aunque de distinta manera, los dos se comprometieron con nuestra realidad artístico-cultural y varias de sus intervenciones se vieron inmersas en polémicas y discusiones que marcaron el pulso de la vida intelectual y artística de mediados del siglo XX.



Ramón Gómez de la Serna. *Maruja Mallo*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1942.

GUILLERMO DE TORRE

El Renacimiento Xilográfico. Tres grabadores ultraístas[1]

> «Quisiera que cada línea fuese como una fibra de mi sensibilidad, para lograr una visión completamente ingenua y renovada...»
>
> **Norah Borges**

Al contemplar algunos de los bellos grabados en madera que publica en el magnífico número especial dedicado a este arte la revista *Selection*, de Bruselas, adquiere solidez nuestra persuación de asistir a un interesante renacimiento xilográfico. Los *bois* de artistas belgas y holandeses como Masereel, Cantré, Cocks, Brusselmans; los franceses Galanis, Morin Jean, Daragnés, Flouquet, Labourer, Dufy; los rusos como Kebedeff, Zadkine y otros de diversas nacionalidades como Ben Susan, Gallien, Mambour, Jahl, etc., que revelan disímiles temperamentos y plurales técnicas, poseen un mismo estremecimiento renacentista. Tienen idéntico acento fuerte y neto, como obras de un arte áspero y primitivo, que espeja una realidad intacta y contorsionada, en su alba resurrecta.

¿A qué debe su auge refloreciente el arte "muy antiguo y muy moderno" del grabado en madera, y por qué la contemplación de un "*bois* perfecto" nos produce una sacudida emocional de distinta índole, más honda y persuasiva, que un dibujo o un óleo? Difícil elucidar estas interrogaciones. Señalemos solo los signos de su alcance. El amor por la obra bien hecha confeccionada por la mano del artista, –y aquí encaja el doctrinal de "Xenius"–, el cansancio y reacción frente a los fríos medios mecánicos reproductivos, que no permiten la intervención del artista, la tendencia de éstos hacia las estructuras netas y vertebradas: he ahí, quizá, algunos de los motivos inductores de este renacimiento del grabado en madera, que avanza con brío y caracteres tan singulares. Así, una de las técnicas elementales, el medio primario de estampación directa, que fue desterrado desde el siglo XVII, cuando otros procedimientos vinieron a simplificar esta tarea, después del grabado en cobre y de la litografía, resurge transformado. Porque el manumitirse de la tara inicial seudofotográfica, adquiere categoría de arte nuevo y fragante, deviniendo medio favorito de los artistas vanguardistas extranjeros, al perforar la dura calidad de la materia y hallar esas severas estructuraciones, que revelan su tangencialidad espiritual con los módulos del arte negro y oceánico...

Como subraya André de Ridder, sagaz crítico belga, en su interesante prefacio de *Selection*, el cultivo de la madera exige un gran dominio del artista sobre sí mismo, y, al ser este intérprete de sí mismo, puede abocar a conseguir obras de creación y no de reproducción. El grabado es menos "lineario" que el dibujo –agrega de Ridder–: "En el primero, la línea no solo cierra los cuerpos y delimita las superficies, sino que constituye un verdadero elemento plástico: se adhiere a la forma sosteniéndola, como una columna sostiene una arquitectura. De ahí el ritmo arquitectónico, el equilibrio constructivo, por la certera fusión de planos y acoplamiento de masas, que debe imperar en el *bois* perfecto. Y si algunos *bois* están solamente compuestos a base de dos tonos, del ajedrezado elemental en negro y blanco –como en Gallien–, en otros hay un matiz intermedio una zona de grises –ejemplo: Galanis–, donde la luz realiza sus más difíciles equilibrios plásticos. El *bois* debe aspirar por tanto, al máximo relieve plástico, conseguido por una gran depuración linearia.["]

[1] Guillermo de Torre. "El Renacimiento Xilográfico. Tres grabadores ultraístas". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 16, n. 161, octubre de 1922, pp. 274-276.

Al hojear *Selection* advertimos complacidos el nombre de nuestro camarada Wladyslaw Jahl. He aquí, nos decimos la incorporación de un grabador ultraísta –no obstante su nacionalidad extranjera– a la falange vanguardista internacional. Y constatamos también que es en este dominio, donde desde España –por jubilosa excepción a esa falta de valores que en las confrontaciones artísticas modernas padecemos– podemos esgrimir tres nombres preclaros (compensaciones de la ausencia de un Picasso o un Juan Gris nuestros)..., aunque ninguno de ellos, empero haber cristalizado en el vórtice madrileño de nuestro movimiento, sea español... La señorita Norah Borges, argentina; Rafael Barradas, uruguayo, y Wladyslaw Jahl, polaco, tienen por encima de su convergencia en el ultraísmo y de haberse caracterizado como grabadores en las publicaciones que van de *Grecia* y *Tableros*, pasando por *Ultra* y *Reflector*, muy distinta y bien destacada personalidad.

Y aunque ésta ya es conocida de nuestro ambiente, con objeto de hacer entrar sus valores en los frisos extranjeros, he aquí unas siluetas sintéticas: Norah Borges: formada en las normas del expresionismo suizo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra. Se asimila la intención constructiva del cubismo. Así, se encuentra de regreso, con otros que aún van recortando puzzles... Dotada de una iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones cerebrales. Su ingenuidad temperamental insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. "Cada una de sus líneas es una fibra de su alma", que vibra en esos paisajes urbanos y en esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas. Se dirían hermanas de las sirenas en que se desdobla Marie Laurencin, de ojos rasgados y sonrisas crueles, y de los saltimbanquis picassianos de Irene Lagut. Otras figuras de Norah tienen un "aire candoroso y torturado" –como en glosas pretéritas señalé– que evocan el contorsionamiento patético de las figuras creadas por María Blanchard. Norah Borges, amazona de los meridianos, cabalga ahora sobre el océano para reintegrarse a Europa. Con su sonrisa romántica y un stock de paisajes inéditos, esperamos nos traiga –parafraseando la imagen de un poeta afín– la otra mitad del arco iris arrancado con sus dientes-buzos del fondo del mar...

A Barradas, el gran día de la metempsicosis auguramos verle reencarnado (¡?) en un trozo de vidrio irisado o en el tronco de un árbol oblicuo, que sacude mareado sus hojas amarillas. Es así como, sin ningún alarde humorístico, podría expresar este pintor íntegro su gran amor por la materia natural, su identificación "Sanguínea" con la "calidad", y su ansia actual por plasmar esa "calidad" plástica de los objetos que le rodean cotidianamente. Y entre los que vive como un mandarín enamorado. Mejor aún: como un profesor hipnotizador entre sus sujetos experimentales. Pues Barradas, como se ha dicho de Picasso, es un encantador de objetos. Los pesca, los mide, busca su cuadratura geométrica, su estructura íntima su raíz sentimental, su disecación linearia, su metáfora en colores. Ahora retorna de sus rompimientos, de sus destrucciones, hallándose en vías a una vertebración más sólida de su pintura. Como grabador, consigue fulgurantes contrastes en blanco y negro. Muy certeramente preocupado por dotar de una arquitectura sólida a sus grabados, forja asunciones planistas. Barradas descompone el amarillo de su rostro a través del prisma de los doce meses del año, y de su boca mana un verbo inquieto y desfogado que inicia una teoría distinta cada día: tras el vibracionismo el anti-yoísmo, y ahora –ahora aún– el verticalismo: el Greco a través de un Ozenfant, y Jeanneret, puristas. Su velocidad de mutaciones no nos da tiempo a recoger el film de sus "ismos"...

Editorial. Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica[2]

Al mismo tiempo que en el *Diálogo de las lenguas* va precisándose nuestro criterio, con referencia a Cataluña y a las demás lenguas peninsulares, interesa especialmente a *La Gaceta Literaria* fijar y delimitar su actitud respecto al ángulo específicamente americano de nuestro objetivo triangular. Afirmado ya nuestro iberismo, aludimos ahora a la América de lengua española, a Hispanoamérica, a los intereses intelectuales de aquella magna extensión continental, en su relación directa con España.

Adviértase el cuidado con que evitamos escribir el falso e injustificado nombre de América Latina. Nombre advenedizo que, unas veces por atolondramiento, y otras, por un desliz reprobable –haciendo juego a intereses que son antagónicos de los nuestros–, ha llegado incluso a filtrarse en España. Subrayamos intencionadamente esta previa cuestión del nombre, porque, de su simple análisis y correspondiente crítica, han de brotar algunas de las reflexiones que hoy nos proponemos explanar. No hay, a nuestro juicio, otros nombres lícitos y justificados para designar globalmente –de un modo exacto que selle los tres factores fundamentales: el primitivo origen étnico, la identidad lingüística y su más genuino carácter espiritual– a las jóvenes Repúblicas de habla española, que los de Iberoamérica, Hispanoamérica o América española. Especialmente, cuando se aluda a intereses espirituales, a relaciones literarias, intelectuales o de cultura, ya que en la América hispanoparlante –he ahí, en rigor, la denominación exacta para estos fines, puesto que los vínculos más fuertes y persistentes no son los raciales, sino los idiomáticos– puede afirmarse paladinamente que todos los mejores valores de ayer y de hoy –históricos, artísticos, de alta significación cultural–, que no sean españoles, serán autóctonos, aborígenes, pero, en modo alguno, franceses, italianos o sajones.

Eliminemos, pues, de una vez para siempre, en nuestro vocabulario, los espurios términos de *América Latina* y de *latinoamericanismo*. Darles validez entre nosotros equivaldría a hacernos cómplices inconscientes de las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América, so capa de latinismo. Estaríamos, en último caso, conformes con ese latinismo –del que en buena teoría somos indubitables copartícipes– si este aparente lazo étnico abarcase también, como es debido, a España. Pero obsérvese que en el latinismo intelectual que practican nuestras vecinas europeas, España y sus más auténticos exponentes quedan siempre al margen o haciendo un papel muy borroso y secundario. El latinismo intelectual entraña no menores peligros que la influencia sajona en el plano político. ¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia!

Frente a los excesos y errores del latinismo, frente al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes tratemos de polarizar su atención, reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz. Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del *latinismo* estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje. Madrid: o la comprensión leal –una

[2] [Guillermo de Torre]. "Editorial. Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 8, 15 de abril de 1927.

vez desaparecidos los recelos nuestros, contenidas las indiscreciones americanas– y la fraternidad desinteresada, frente a París: o la acogida marginal y la lenta captación neutralizadora...

He ahí las profundas y esenciales diferencias de conducta que separan el latinismo y el panamericanismo. Mientras que los dos primeros significan, en términos generales pero exactos, el predominio de Francia o de los Estados Unidos, este último no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española, sino de la igualdad de todos: tanto en la esfera política y social, como en el plano intelectual. ¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino que más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones?

Pues ha llegado el momento de manifestar netamente nuestro criterio. No podemos ya contemplar indiferentemente esa constante captación latinista de las juventudes hispanoparlantes, ese cuantioso desfile de estudiantes, escritores y artistas hacia Francia e Italia, eligiendo tales países como centro de sus actividades, sin dignarse apenas tocar en un puerto español, o considerando, todo lo más, nuestro país como campo de turismo pintoresco. De ahí la necesidad urgentes de proponer y exaltar a Madrid como el meridiano intelectual de Hispanoamérica. A nuestro juicio, las nuevas generaciones de estudiantes e intelectuales debieran romper la corriente errónea de sus antepasados, apresurándose a penetrar en la atmósfera intelectual de España, seguros de que aquí pueden hallar, no solo una cordial acogida, sino hasta merecer una atención auténtica –más desinteresada y eficaz que la que encuentran, por ejemplo, en París, representada por media docena de hábiles aprovechadores del *latinismo*.

Que nuestro hispanoamericanismo, que el criterio de *La Gaceta Literaria*, en ese punto cardinal de vitalidad expansivo, es absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase, lo evidencia el hecho de que nosotros siempre hemos tendido a considerar el área intelectual americana como una prolongación del área española. Y esto, no por un propósito anexionista reprobable, sino por el deseo de borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua; por el deseo de anular diferencias valoradas, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquende y allende el Atlántico.

Esta nivelación de relaciones de países y culturas heterogéneas tiene más importancia y trascendencia, es más revolucionaria de lo que a primera vista parece. Pues presupone la rectificación de un estado de cosas y la instauración de un nuevo espíritu amistoso entre dos mundos fraternos. ¿Para qué engañarnos? Como somos jóvenes y a los jóvenes espíritus hispanoamericanos nos dirigimos, mejor que acudir a las habituales y diplomáticas perífrasis, es hablarnos con valentía y sin rebozos. Creemos que nuestros amigos de allende el Atlántico nos agradecerán un planteamiento sincero de esta vitalísima cuestión, que hoy solo tenemos espacio para bosquejar. Pues bien, digámoslo claramente: hasta hace poco tiempo la producción intelectual hispanoamericana, no solo era poco conocida entre nosotros –ya que ninguna publicación, antes de *La Gaceta Literaria*, recogía sus novedades al día–, sino que hasta sufría cierto descrédito. ¿A qué atribuir esto? Pues no a otra cosa, en gran parte, que a los efectos contraproducentes usados en el sector específicamente literario por los torpes excesos del hispanoamericanismo infausto, que ha venido prevaleciendo hasta hace poco. Banquetes y cachupinadas, tremolar de banderas, fuegos de artifi-

cio retórico y disparos de magnesio habían alejado a España –la España intelectual, más joven y exigente– de América, en sus valores contemporáneos, en vez de aproximárnoslos.

Además, ¿de qué ha servido tamaño estruendo verbalista, cuál ha sido, en el orden práctico, su utilidad inmediata, si nuestra exportación de libros y revistas a América es muy escasa, en proporción con las cifras que debiera alcanzar, si el libro español, en la mayor parte de Suramérica, no puede competir en precios con el libro francés e italiano; y si por otra parte, la reciprocidad no existe? Esto es, que sigue dándose el caso de no ser posible encontrar en las librerías españolas, más que, por azar, libros y revistas de América.

He ahí algunos de los puntos concretos cuya resolución es urgente. Si nuestra idea prevalece, si al terminar con el dañino latinismo, hacemos a Madrid meridiano de Hispanoamérica y traemos hacia España intereses legítimos que nos corresponden, hoy desviados, habremos dado un paso definitivo para hacer real y positivo el leal acercamiento de Hispanoamérica, de sus hombres y de sus libros.

Nuevos pintores argentinos[3]

Hace pocos años, cuando desde mi nativo mirador europeo comencé a observar atentamente –con esa óptica de simpatía que favorece la distancia y que es difícil mantener una vez próximos– el panorama literario y artístico argentino, recuerdo que hube de apostar resueltamente el capital de mis mejores augurios por la carta poética. Puse mi esperanzado crédito en algunos líricos de la arriscada pléyade que entonces combatía por un cambio, una depuración de los gustos y las normas de juicio. Quise creer generosamente que por la simple fuerza del número y la calidad de sus obras llegarían a operar una profunda transmutación de valores, ensanchando el diafragma y la comprensión del ojo público.

Pero tales esperanzas han sufrido una quiebra. Aquellos escritores jóvenes –salvo pocas, insuficientes excepciones– no supieron mantener con firmeza la línea iniciada en sus primeros escorzos, y por ende, perdieron el papel reformador que les estaba asignado. En cambio, compensando esa desilusión, ha surgido luego un grupo coherente de pintores nuevos, más indicado para reasumir dicha tarea. Por el momento, yo no dudo en transferirles aquellas esperanzas. Y en afirmar que actualmente me parece más rica de promesas y de valores la perspectiva plástica argentina que la literaria.

Sin embargo, existe entre ambas ramas una desigualdad de condiciones que solicita inmediata corrección. Mientras los escritores jóvenes lograron, en cierto modo, predisponer favorablemente la atención comprensiva de las gentes, los pintores siguen siendo víctimas de una cerrazón mental deplorable. Lo hemos comprobado reiteradamente en esta temporada invernal. En su transcurso han celebrado exposiciones varios pintores de fisonomía ya perfectamente acusada, con personalidad singular, que pudieran figurar sin desmedro en las más exigentes latitudes artísticas. Pues bien, en Buenos Aires, apenas son reconocidos, justipreciados. Chocan, cierto es, con las habituales resistencias que en todas partes provoca la implantación de un arte nuevo. Pero esto no presentaría nada singularmente anómalo. Lo curioso y reprobable es que aquí tales hostilidades se agravan a causa de la impermeabilidad de un ambiente artístico que, careciendo de pauta propia, de *tradición* en qué fundamentar sus repulsas, simula el lujo de poseerla, excediéndose en la reacción adversa e inventando pintorescas argumentaciones defensivas.

[3] Guillermo de Torre. "Nuevos pintores argentinos". *Sur*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, verano 1931, pp. 182-192.

Precisemos. Al llegar a este punto no conviene generalizar: correríamos entonces el riesgo de que se confundiese todo esto con una vulgar pugna de "jóvenes" *versus* "viejos". Y no es así. Por consiguiente, puntualizaré. He dicho antes que se desconoce y se niega a los pintores nuevos. Pero ¿en virtud de qué principios, de qué normas estéticas trata de oponerse una muralla de contención a su feliz despliegue? Se les combate esencialmente –aunque parezca inverosímil– en nombre de dos conceptos periclitados, de dos antiguallas irrisorias que ni aun en las prenderías de ocasión se cotizan ya: los salones oficiales y la estética impresionista. Se les acusa patéticamente de perturbar con sus cuadros discrepantes el plácido uniformismo vulgar de las exposiciones nacionales y de no ajustarse a esa vaga y desvirtuada secuencia impresionista que los *pompiers* han convertido en canon inmutable.

Ahora bien: acontece –¿lo ignoran aún aquí?– que el descrédito de tales salones patrocinados por el Estado es, desde hace largos años, ya general en Europa, aun en los sitios donde se manifiestan con cierta dignidad, y que mediante las campañas de los mejores tienden a suprimirse. Y en cuanto al impresionismo y a sus descoloridas versiones, su extinción es harto evidente, sobre todo después de tres lustros de vigencia cubista, modalidad que es por excelencia la más completa refutación de aquél. (Así como, por otra parte, la reacción contra las claras geometrías cubistas se hace visible en los difusos arabescos del superrealismo. Véase, por ejemplo, la diferencia que va de un Joan Miró a un Juan Gris. La diferencia que hay entre un arte intelectualista conceptual y frígido –cubismo– y entre un arte literario, barroco y romántico –superrealismo–. Romanticismo nuevo, cierto es, puesto que ha sido influido no solo por las visiones dislacerantes de un Chirico –verdadero "padre de la criatura"– sino traspasado por el primer expresionismo germánico, arte de fibras contorcidas, esencia dramática y finalidades extraplásticas, etcétera.)

¿Quién negará, por otra parte, la nula eficacia de las exposiciones colectivas, con sello oficial, que solo dieron lugar en toda Europa a una copiosa pululación de *pompiers, premios de Roma* y monstruos similares, viniendo a ser substituidas con gran ventaja por las exposiciones libres, individuales –que aquí tratan de ahogar–, fomentadas por el puro interés de los aficionados, buenos catadores, o por el interés compuesto de los marchantes, no menos respetable y cooperador, pese a las diatribas epilépticas de ese incalificable Mauclair? En cuanto al impresionismo –o a sus vulgares degeneraciones amparadas bajo tal pabellón– ¿a quién se le ocurrirá juzgar la pintura de hoy con arreglo a sus normas obsoletas, carentes de toda vigencia, sino a los –presuntos– críticos despistados de estas latitudes que, faltos de otros puntos de referencia, se sienten, frente a obras distintas, miedosamente perplejos, tristemente náufragos...?

Pero abandonando estas cuestiones que presentan un flanco demasiado fácil a la esgrima polémica, vengamos al verdadero tema de esta crónica. En la temporada pictórica que ahora expira el Salón Nacional de Bellas Artes se ha superado a sí mismo en fealdad, en confusionismo, en lo que yo llamaría incongruencia con el tiempo. Únicamente el vulgo dominical y espeso, encarnado a maravilla en los reseñistas periodísticos, puede incurrir todavía en el error de ponderarlo, de tomarlo en serio, de hacer creer que *eso* significa todavía algo. Por el contrario, habría que reclamar violentamente, a modo de sanción penal, la forzosa clausura de ese certamen durante unos cuantos años, no solo mientras se reorganiza su estructura y se busca mejor destino artístico a los dineros del Estado, sino en tanto se *reorganizan* por dentro las cabezas de los señores que presiden sus destinos. El espectáculo que ofrecen esos salones, con inexorable terquedad anual, es desolador. Y no se invoquen, como disculpa, ciertas, aunque escasas, analogías europeas. Para mí es más

irritante aún que el arte de una nación joven resulte víctima de tales farsas siniestras.

Un espectáculo más consolador nos han ofrecido felizmente las exposiciones individuales de pintores jóvenes, excepcionalmente numerosas y cernidas este año. Se han localizado con preferencia en Amigos del Arte y en la nueva sala de la Wagneriana, diestramente timoneada por el pintor Guttero. Ha podido inclusive repetirse el *Nuevo Salón*, en el primero de dichos locales e iniciarse otro semejante, aunque más homogéneo, en el segundo de ellos. Salones que son como los óvulos de donde podrá salir mañana un verdadero gran Salón de Pintores Independientes o Libres. Pero en estas apuntaciones rápidas no pretendo hacer un balance ni trazar una revisión crítica total. Sí, únicamente, formular unas apostillas al margen de las reproducciones que *Sur* agrupa en este número –sin propósitos excluyentes, prometiendo variar el ángulo de enfoque en lo sucesivo, incluyendo otros artistas jóvenes no menos representativos– originales de Héctor Basaldúa, Lino Spilimbergo y Emilio Pettoruti.

Si de Rimbaud se ha dicho –Claudel– que era místico en estado salvaje, de Basaldúa pudiera decirse que es –o quiere ser– un salvaje con propensión mística. Pero entendámonos: salvajismo en su caso no equivale a ausencia de caparazón civilizado, sino a: gracia de los sentidos, infantilismo consciente. Para Basaldúa el mundo parpadea como un recién nacido. Apresa sus rasgos, la silueta de las gentes y las cosas con la gracia, la inocencia y la imprecisión de contornos de un chico alerta. Un niño, cierto es, un poco ficticio, puesto que tiene memoria, puesto que evoca. Lo evidencia el carácter de sus temas en la serie de temples expuestos en Amigos del Arte. Motivos pretéritos que el tiempo ya ha teñido de poesía por virtud de la simple distancia. Confieso que esto –a no darse en él otras cualidades– me haría mirar más bien de soslayo, con cierto recelo, los cuadros de Basaldúa, pues, en general, desconfío de la capacidad creadora de los pintores o líricos que utilizan temas pretéritos, en los cuales casi todo lo pone ese factor, el tiempo. Pues, a mi juicio, el lirismo de las sombras es el más fácil y los recuerdos fermentan por sí solos al envejecer, destilando un alcohol de poesía en cuya dosificación apenas interviene el alambique cerebral del artista.

Pero los cuadros de Basaldúa superan esas prevenciones. El factor temático no asume ni desborda todo: queda siempre muy visible lo puramente pictórico, el firme valor plástico de sus composiciones. Por otra parte, Basaldúa no abusa del tiempo ni se prevale de la distancia, ya que no es muy forzada o incómoda la torsión retrospectiva que hace con su mente hacia atrás: se detiene en los años fronterizos del siglo pasado y del presente.

El pintor vuelve evocativamente a contemplar los lugares, los ambientes y las gentes de su infancia, coloreados con la misma luz cándida de las calles y de los patios provincianos: de una provincia que era pueblo, de una Buenos Aires capital, que era aún provincia. De ahí el encanto poemático, la fresca gracia, la fluidez lineal de sus *gouaches* y sus óleos sobre estos motivos: la retreta en el cándido paseo provincial del atardecer, un baile de *lanceros* en un salón de espejos que multiplican los polisones y los bigotes, zaguanes poblados por tertulias de familias. Pero, ¡alto aquí! Si el describir los cuadros –el narrar su *argumento*– es un recurso de la crítica fácil –aún más: su negación absoluta– en este caso, además, presenta un escollo erizado de confusiones. En él tropezaron aquellos que llevados de esta afición narrativa, unidos a los falsos sabuesos, a los errados *detectives* de la crítica *parecidista*, sacaron a relucir comparativamente, a propósito de Basaldúa, el nombre –por mí también admirado– de Figari. La manera y el colorido de este último son netamente impresionistas; los de Basaldúa, no. Si Figari pinta ante todo –como se ha dicho– la memoria rioplatense, con propósitos de historiador plástico, Basaldúa se pinta nada menos que

a sí mismo. Utiliza motivos afines como punto de partida pero alcanza una meta distinta.

Spilimbergo es violento como un huracán. Entrar en la sala de la Wagneriana, cuando la llenaban sus cuadros, era caer bajo las alas de un siroco. Este pintor –al que ni aún sus hipotéticos panegiristas han dado la merecida importancia– tiene el desmadejamiento propio de un espíritu poderoso que se expresase rudamente, barrocamente, sin cuidarse de templar las disonancias, de alisar los agrios acordes. Traducen sus obras la puna, el esfuerzo del artista que lucha con la naturaleza sin querer evadirse de ella por la vía antirrepresentativa –como hacen los pintores abstractos del cubismo y del constructivismo– pero tampoco someterse. Por ello Spilimbergo personifica muy bien aquella sentencia de Leonardo: *Il dipintore disputa e gareggia con la natura*.

Lo que primero admira en sus cuadros es la reciedumbre constructiva, la firme trabazón de su andamiaje plástico. Después, su riqueza imaginativa, su amor a la abundancia de elementos que le lleva en algunos casos, por ejemplo, a superpoblar ciertos paisajes, a llenarlos de excesivas cosas. Pero este no es un reproche absoluto y se convierte por relativismo en un mérito frente a la sequedad, al vacío de los pintores argentinos consuetudinarios, empeñados en hacernos creer que un paisaje es una llanura escueta y un precario tronco de ceibo. Cierto es que, por otra parte, los modelos pictóricos de los paisajes mostrados por Spilimbergo son italianos.

Algunos de sus dibujos merecen sin reticencias el calificativo de magistrales. Se ha hablado mucho, y gratuitamente casi siempre, en estos últimos años, de *ingrismo* cuando se ha querido definir la perfección lineal, el virtuosismo de ciertos pintores que, a semejanza de Picasso, después de haber efectuado toda suerte de descomposiciones formales, o alternativamente con ellas, vuelven hacia la clara perfección museal.

En el caso de Spilimbergo, esta evocación sería oportuna. Dibuja con una perfección eterna y una gracia contemporánea. Todas sus obras muestran a un pintor sumamente dotado, rico de experiencias que revelan –sin decirlo apenas, al que sepa leer entre líneas– la serie de evoluciones franqueadas.

Pero el mejor testimonio de su talento reside, como insinué antes, en sus óleos, en esos paisajes tan ricos de materia plástica, que por su calidez y apasionamiento me evocan algunas obras admirables de los altares barrocos en las iglesias portuguesas.

Pettoruti es pintor de muy distinto carácter, de otra filiación. Más notorio y hasta más manoseado que los dos anteriores –inéditos al comentario crítico– resulta, por consiguiente, difícil emitir a su propósito juicios intactos. Encarrilado desde hace años en las secuencias del futurismo italiano. Pero con autenticidad, en la propia atmósfera de esa pintura, con una cronología y un sentimiento parejos a los mejores de aquella pléyade: Severini, Carrà –antes de sus metamorfosis–, Balla, Depero. Por ello, aunque no aceptemos con exclusividad esa manera, hemos de rendirnos ante la perfección y el carácter genuino con que en Pettoruti se manifiesta.

Sus cuadros, sus dibujos –de estos últimos nos dio una muestra hace poco– son limpios, recortados, armónicos. Producen parejo deleite al de un juego de maquinaria bien montado. Brillan los colores enteros en el juego geométrico de sus planos, en el exacto ensamblamiento de los volúmenes, en lo que ya el malogrado pintor y teorizante Boccioni llamaba, antes de la guerra, la *compenetrazione dei piani*. Sin embargo, Pettoruti prescinde de la sensación dinámica, de la preocupación por traducir el movimiento de cosas y objetos que dominaba al pintor nombrado y a sus congéneres en aquellas fechas. Únicamente sigue permaneciendo fiel al propósito de reflejar la forma en transcripciones geométricas.

El examen de sus recientes dibujos ha vuelto a plantearnos la interrogación de si estas maneras

extremadas de pintura (que inicialmente, y en el plano de lo formal, condensaron sus intenciones constructivas –según es sabido– como una reacción contra el desleimiento posimpresionista) pueden llegar a ser un sistema permanente, o si cumplidos sus objetivos deben transformarse, saliendo del abstraccionismo y derivando hacia formas menos rigurosas. La mayoría de los pintores lo han entendido de esta última forma al tomar, por ejemplo, el cubismo como una estación de paso –una estación termo-pictórica adecuada para efectuar una cura disciplinaria– donde es imprescindible recalar pero en la cual es inconveniente radicarse. Sin embargo, ¿por qué aceptar como válido este criterio de cordura, aunque la complicidad de pintores y teorizantes nos lo recomienden? Por otra parte, para atenuar este criterio unilateral, recordemos que ya Apollinaire, en 1912, en sus insuperables *Meditations esthétiques*, buscaba una posible fórmula de avenencia entre la pintura figurativa y la pintura abstracta o antirrepresentativa. Y escribía que "la pintura pura, si consigue desprenderse enteramente de la pintura antigua, no causará necesariamente la desaparición de esta última, del mismo modo que el desarrollo de la música no ha causado la desaparición de los diferentes géneros literarios y como tampoco la acritud del tabaco ha reemplazado el sabor de los alimentos".

No obstante, Pettoruti, integérrimo, reniega de cualquier pacto intermedio. (No le tomemos en cuenta ciertos paisajes indiferenciados y voluntariosos de convencionalismo: allí no se encontraba él). Con devoción que calificaríamos de ascética, se mantiene fiel a la norma elegida, desdeñoso de todo halago fácilmente sensual, a distancia de la menor concesión realista.

La ineducación artística de los grandes y pequeños hombres(*)[4]

Era delicado advertirlo entonces, mas ¿por qué plegarnos a la complicidad temerosa de no subrayarlo ahora? Discutir a los muertos recientes no es agraviarlos; es rendirles un homenaje: es resucitar su voz en nuestros debates. Murió el preclaro Cajal hace unas semanas(**) y el mismo día, se recordará, salía a los escaparates su último libro: *El mundo visto a los ochenta años*. Todos nos conmovimos ante este signo postrero de su poderosa vitalidad mental. Su libro era casi un mensaje, pero no en el sentido inglés, sino casi en el espiritista; era como una estela ultratúmbica.

De ahí la emoción admirativa con que muchos lectores se lanzaron sobre aquellas páginas. Se hicieron artículos, se transcribieron trozos enlazándolos a los merecidos panegíricos del no muy estruendoso himno funeral, pero nadie quiso o supo reparar en un capítulo que está pidiendo vehemente réplica, por parte de la gente moza, para adosarle las apostillas debidas y evitar que su mala doctrina cunda.

Me refiero a las páginas tituladas "La degeneración de las artes". Son tan erróneas y superficiales como entristecedoras. Entristecedoras no por esa denunciada degeneración de las artes –que no existe; más bien, todo lo contrario, sino por la ineducación estética y el manso asentimiento a la chabacanería ambiente que trascienden. Esta insuficiencia estética de Cajal –aclarémoslo frente a los suspicaces– no amengua su gloria científica. Además no es privativa suya sino compartida por muchos de sus ilustres contemporáneos. Pero tampoco esta pluralidad atenúa su significación lamentabilísima y es un síntoma más, ominoso, del grado de "degeneración", ahora sí, a que ha llegado el gusto y la cultura artística media en

[4] Guillermo de Torre. "La ineducación artística de los grandes y pequeños hombres". *Compás*. Buenos Aires, n. 2, [septiembre de 1936?], pp. 24-25 y 40.

España. ¿Excesivas mis palabras? Véanse aquellas en que Cajal pretende su condenación global del arte nuevo al hacer la apología de lo que llama realismo estético: "... los buenos pintores, hace veinticinco o treinta años, fieles al concepto clásico de la exacta representación objetiva, copiaban fielmente la naturaleza..." ¿Concepto clásico de la representación objetiva? ¡Un momento, por favor! ¿Cómo un hombre habituado al rigor de la experimentación cayó en esa ligereza intentando casar arbitrariamente dos conceptos casi siempre opuestos en la historia del arte? Pues el **verdadero concepto clásico** no es el de la representación objetiva, sino todo lo contrario: el de la **representación estilizada**. La compulsa del más modesto manual de historia del arte hubiera facilitado a Cajal los ejemplos por docenas.

Pero no juguemos a no encontrarnos: fácilmente intuirá el lector que donde hubiera apuntado Cajal para elegir los suyos no era el mismo sitio que nosotros; los relieves egipcios, las cerámicas asirias, las "keyrés" grecoarcaicas, y ni siquiera a ciertos renacentistas como Masaccio, Uccello, Filippo Lippi, sino, enterneciéndose con su tiempo, a "los pintores de hace veinticinco o treinta años"; es decir, y por lo que se refiere particularmente a España, a los negadores más absolutos y descarriados de todo clasicismo y tradición verdadera, a los que –sin ir más lejos– llenan algunas salas lamentables –por muy remozadas que estén– de nuestro Museo de Arte Moderno.

Cajal no extendía su mirada a los grandes períodos del arte e incurría en el error más compartido y apiadable: ponderaba lo de "su tiempo", los finales decimonónicos que, en España, sin impresionismo –aunque éste tampoco tenga nada de clásico– son pictóricamente insalvables, dignos de la hoguera. Y abominaba, consecuentemente, de las restauraciones y descubrimientos que veía alborear en los años de supervivencia. "Durante estos últimos veinticinco años –sigue escribiendo– nos han invadido los bárbaros, nacidos casi todos en Francia, Alemania, Holanda, Escandinavia... Han tratado de envilecer nuestros museos y exposiciones con los engendros más disparatados e insinceros". Y luego, queriendo hallar las causas de tal barbarización "habla del afán de novedad, ansia de lucro fácil, complicidad de marchantes..."

Mas ¿a qué seguir transcribiendo? Da pena por Cajal. Da pena –repito– ver cómo un hombre de su gran inteligencia pudo por pereza mental, por la presión de un medio agarbanzado, por lo que fuera escribir tales frases. Con la circunstancia agravante de que ni hay originalidad en ellas, ni responden a una reacción personal, ni resuman un átomo de verdad, pues todos habrán reconocido en lo trascripto un eco lamentable de las diatribas epilépticas que viene haciendo contra el arte nuevo, entre la risa de París, el trapero Mauclair. No mencionamos a este hombre inadjetivable por prurito agresivo ni por tratarse de un caso patológico, sino con cierto fundamento. Antes de seguir leyendo a Cajal ya preveíamos que éste le aludiría como a su proveedor de opiniones. Y, en efecto, dos líneas más, y así es. Cierto que un poco más allá se nombra ¡oh, sorpresa! a Franz Roh e incluso a Cocteau en su ensayo sobre Chirico, pero esto es solo una costumbre de tratadista científico, que busca de adornar los pies de sus páginas con llamadas en versalitas.

Porque, en realidad, Cajal no escucha a esos autores. Los revisa muy por encima. Lo mismo que cuando hojea algún libro con reproducciones de pintura contemporánea. Esta lejanía despectiva en que se situaba frente a tales presuntas "aberraciones" lo revela, entre otras cosas, la ortografía equivocada (hay fe de erratas en el libro, pero allí no aparecen subsanadas) que da a casi todos los nombres de pintores modernos: "Cenzane" por Cézanne, "Carvá" por Carrà, "Kundensky" por Kandinsky, "Mttziiinger" por Metzinger. Y, aun entre los nuestros, pintores tan comprensibles y comprendidos como Zuloaga,

Solana, Vázquez Díaz, le parecen equivocados. En cambio, escribe poco después –"son de encomiar, por su honrada pintura tradicional, los cuadros de Marcelino Santa María..." ¿A qué citar más?, repetiremos nuevamente apenados. Escribimos esto con toda delicadeza, compartiendo el unánime respeto por Cajal y su aureola, con rendida admiración a su obra científica y a su carácter: su austeridad, sus magníficos desprecios. Nadie quiera ver, por consiguiente, en esta réplica necesaria, que le enderezamos al trasmundo la mejor animosidad o alarde negativo contra el "Hombre glorioso". En realidad despersonalizaríamos estas objeciones y diríamos: allí donde pone Cajal léase X, léase un sabio y un patriota español siglo XIX. Pero las objeciones –que no son contra él, en último término– quedan en pie. Las objeciones son contra un estado de cosas, que permiten que en un libro español, publicado en 1934, por un sabio de renombre internacional, se contengan tales ligerezas e inexactitudes sobre el arte contemporáneo, se manifiesten tales preferencias.

Cuestión de gustos... se dirá. No. Las prerrogativas y las libertades del gusto –cuando se es de alguien, cuando lo escrito puede ejercer influjo– llegan solo hasta cierto límite. No es posible abominar de Cézanne y tomar en serio a Santa María. Tan monstruoso fuera como preferir un oleógrafo al Greco. Tampoco es ya cuestión de vanguardismo o de reaccionarismo. Se trata simplemente de ineducación estética. Depende de la inexistencia de un medio pedagógico y social afinado, respetuoso, alto de miras. (¿No es cierto, Ángel Ferrant, Eduardo Westerdahl, mis amigos, los más preocupados en España por una reforma radical del medio y de la educación artística?).

Se alegará, por otra parte, que no cabe culpar al autor de *El mundo visto a los 80 años* por incurrir en tales desaciertos elementalísimos y malas rutinas al pretender opinar sobre arte. Se dirá que para valorar rectamente o, al menos comprender este nuevo arte desrealizador, estilizador del natural –de apariencia tan revolucionaria si se le confronta únicamente de modo miope, sin extender la vista, con lo inmediatamente anterior, pero de fondo tan hondamente clásico en muchos casos– hace falta conocer los museos modernos de Europa, exposiciones, teorías, revistas, seguir en suma la pista de muchas cosas que un hombre avocado a otras disciplinas no puede abarcar. Quizás. Pero eso no es lo esencial. Lo que haría falta sencillamente es enseñar a conocer y comprender el arte verdaderamente antiguo; es haber recibido, con las primeras letras, un comienzo de educación estética para percibir con claridad dónde están los cimientos, los cánones del arte, capaces de explicar hasta lo más reciente. No lo "viejo" de las postrimerías del siglo XIX –en que muchos por una anomalía visual incomprensible cifran todavía la tradición, siendo en rigor, ese precisamente, repitámoslo, el período en que más se olvidó– sino lo antiguo genuino y normativo.

Allí –en los ejemplos antes citados y en otros equivalentes de épocas distintas– está la verdadera tradición del arte estilizado, del arte que es creación y no rapsodia.

(*) La luminosa publicación *Gaceta de Arte* ha insertado este trabajo del común amigo Guillermo de Torre. La candente y universal falla que en él se fustiga, nos incita a reproducirlo en la seguridad de que en nuestro país será de provecho a los muchos que sin –ni siquiera poseer el talento de Cajal– despotrican contra un arte que desconocen. – L. E. [Leonardo Estarico]

(**) Escribo este artículo a fines de 1934, no quise violentar su inserción en el periódico diario donde colaboraba a fin que llegase al público extenso para quien fue redactado. El "tabuismo" que rodea a los grandes hombres hubiera estimado irreverente su publicación, no obstante la cautela y el tono respetuoso con que está escrito. Sin embargo, como en el asunto debatido lo menos importante es la figura de Cajal, y la ineducación, la grosería de gustos artísticos que en él se moteja rigurosamente compartida por otros grandes hombres que aún viven –ahí está el caso de un Baroja, quien no desaprovecha ocasión para zaherir del modo más reaccionario, en contraste con su vago revolucionarismo general, un arte nuevo, por el simple motivo de no sentirlo o entenderlo–, considero oportuna su publicación actual. – G. de T.

Cartas y dibujos inéditos, poemas reencontrados de Federico García Lorca[5]

Evocando mis indelebles recuerdos de jubilosos, ingrávidos días vividos en camaradería con Federico García Lorca, cierta vez advertí cómo la dirección postal que el poeta, cuando se ausentaba de Madrid a Granada, solía darnos a los amigos era casi inútil, pues "rara vez respondía las cartas". En mi memoria habían quedado perdidamente traspapeladas varias cartas que Federico me dirigió, hasta el punto de que proyectando en cierta ocasión recopilar su escaso e "improbable" epistolario tracé una lista de antiguos amigos comunes de quienes recabar lo que conservaran, pero olvidé incluirme a mí mismo.

Calcúlese, por consiguiente, la enorme y fulgurante sorpresa que experimenté hace un año al recibir en Buenos Aires gran parte de mi biblioteca y archivos, que hasta entonces me fue imposible rescatar de Madrid, y encontrarme, entre numerosas carpetas de correspondencia, diversas cartas ilustradas con dibujos y tarjetas postales de Federico García Lorca.

Los hechos desmentían así una viciosa propensión que todos padecemos a desfigurar o hiperbolizar personas y sucesos, viéndolas más que como fueron en realidad, como la rápida leyenda quiere que hayan sido. Tanto se habló, tanto se escribió y exageró sobre las cualidades de graciosa informalidad, infantil negligencia y burlón antiprotocolarismo de García Lorca en su vida privada que en un momento dado –influido subconscientemente yo mismo por esa corriente "popular"– me dejé vencer por ella, olvidando que el inolvidable escritor también "condescendía" al deber urbano de escribir y contestar cartas.

La docena de ellas que he reencontrado –que he vuelto a recibir, mejor dicho, pues tan nuevas me parecieron– tienen, no obstante, características algo singulares. Ante todo, por regla general, no están fechadas, y, en el mejor de los casos solo indican el año. Pero esta ausencia de calendarios y relojes en la vida de nuestro poeta es consabida y aun común al gremio. Después mezclan lo puramente amistoso y los proyectos literarios, en que entonces nos hallábamos embarcados, sin ninguna transición. Y por último –detalle no adjetivo, sino capital artísticamente– ostentan deliciosos dibujos con lápices de colores, a modo de cabeceras y colofones. Sabido es también, por lo demás, que el autor del *Romancero gitano* dibujó siempre, y trazar una historia de las diversas fases de su estilo dibujístico sería tarea para otra vez. Diré ahora simplemente que en los dibujos de sus años primerizos predomina lo decorativo, mientras que después, bajo la influencia próxima de Dalí, su lápiz se aventura al arabesco superrealista.

Sobre una hoja de papel azul hay una salutación de año nuevo para 1927. Me felicita por *La Gaceta Literaria*, cuyo primer número acababa de ver la luz. Y luego agrega: "Espero que tendré algunas noticias tuyas en esta deliciosa zarzuela oriental de Granada. Falla y yo proyectamos una nueva salida del Teatro de Cachiporra que pudiera tener importancia." y termina: "Adiós, querido Guillermo, recibe el mejor abrazo de tu camarada y compañero de 'Tribuna' Federico". Esta frase alude al hecho de que el año anterior, en abril de 1926, habíamos hecho juntos un viaje a Valladolid, invitados por el Ateneo de aquella ciudad y ocupamos, en días consecutivos, la tribuna de ese centro. Al comienzo de la carta hay un dibujo –un frutero– con las líneas "Felicidad a Norah Borges", y al final otro –una alegoría musical– con esta dedicatoria: "Felicidad a Guillermo de Torre".

[5] Guillermo de Torre. "Cartas y dibujos inéditos, poemas reencontrados de Federico García Lorca presentados por Guillermo de Torre". *Cabalgata. Revista mensual de letras y artes*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, n. 18, abril de 1948, pp. 1 y 3.

La carta más extensa es una, también de primeros de 1927 –e ilustrada con otros dos dibujos en colores. Como al aparecer yo le había solicitado alguna colaboración con cierta insistencia –tan premioso era para aventar los poemas de sus carpetas escolares, atadas con balduque– me replica: "No me digas *mala personiya* y atiende mis razones. Corrijo pruebas de mis libros y paso horas enteras sobre una canción hasta dejarla como *ella quiere estar*... Además no sabía qué mandarte. Todo lo que hago ahora es largo, pero estoy copiando varios diálogos en prosa: diálogo de Buster Keaton, diálogo fotografiado, etc. Prefiero publicar prosas. A la *Revista de Occidente* voy a enviar unos ensayos en prosa y en la *Gaceta* quiero debutar así. ¿Te parece bien? ¿O deseas al *vate*?"

En otra carta, sin duda posterior, aunque no está fechada, me escribe: "Mi querido Guillermo: Ahí van los poemas. Si puede ser, publícalos todos. Si no, suprime el que gustes de los pequeños. Pero son distintas *muestras* de mi *lira*. Creo que en un mapa andaluz es difícil saber cuál de ellos ha de ser suprimido. Haz lo que gustes. Te dedico uno. Estoy en deuda contigo y me complazco en poner tu nombre tan querido junto a mis versos. ¿Es verdad que Norah Borges está contigo? Dímelo en seguida, porque quiero regalarle unos dibujos de toros que estoy haciendo. Adiós, Guillermito. Recibe un abrazo muy fuerte de tu amigo *Federico*."

Y luego, a modo de post-scriptum: "Los muchachos de Granada (entre los que hay varias *sorpresas*) van a hacer un suplemento literario del periódico *El defensor de Granada*, titulado *El Gallo del Defensor*. Creo que estará muy bien. Va decorado por Dalí de una manera atrevidísima y su formato es en forma de biombo y papel amarillo intenso. Falla publica cosas muy interesantes de música y todos los demás. ¡Venga en seguida una cosa tuya! ¡En seguida! Lo que quieras. Cuanto más epatante y alegre, mejor. Te esperamos. En nombre de todos estos jóvenes te envío otro abrazo."

Otra carta, de pocos días después probablemente, insiste en la misma petición y trae un dibujo.

Ahora unas acotaciones. La revista que Federico planeaba con los amigos de "El Rinconcillo" del café Alameda, salió, aunque varios meses después, y con un título más simplificado: se llamaba sencillamente *gallo* –con minúscula inicial– y, aunque de apariencia y colorido singulares, el anunciado formato "en forma de biombo" se quedó en proyecto: debió de parecer demasiado irrealizable a los impresores granadinos. De *gallo* aparecieron solamente dos números, hoy inencontrables –yo no he podido recobrar los que poseía– al menos en estas latitudes, donde cierta biblioteca –la del centro particular más importante y lujoso de Buenos Aires– tiraba al canasto colecciones de revistas, como la *Nouvelle Revue Française* de París, estimando quizá sus honorables bibliotecarios que esos fascículos eran superfluos una vez transcurridos el mes dela fecha...

De los diversos poemas que Federico García Lorca menciona en uno de los párrafos antes transcritos solo he podido reencontrar dos: los titulados "Degollación de los inocentes" y "La sirena y el carabinero". El segundo, como indica el subtítulo, es fragmento de un poema más extenso, de una *Oda* que habría de emparejar con la *Oda a Salvador Dalí*, ya que tiene el mismo metro y análoga estructura. Dada la carencia de una Hemeroteca pública especializada y el menguado espíritu coleccionista de los bibliófilos, en lo que atañe a revistas contemporáneas, no pude reencontrar esos poemas al reunir las *Obras Completas* de García Lorca –aunque serán incluidos en alguna reimpresión próxima– y solo hace poco me fue dable obtener las correspondientes copias al repasar una colección de *La Gaceta Literaria*, merced a la buena amistad de Luis Alfonso.

A los cinco dibujos mencionados en las cartas parcialmente transcritas, uno en estas páginas la reproducción de otros dos no inéditos como los anteriores,

pero sí muy escasamente conocidos u olvidados. Son dos marineros y forman parte de las ilustraciones que el poeta y dibujante hizo para un libro de Salvador Novo, titulado, si mal no recuerdo, *Seamen Rhytms*. Es uno de los tres libros que ilustró, junto con *El Tabernáculo* de Ricardo E. Molinari y su propio *Poeta en Nueva York*. Incluyo finalmente otro dibujo, no ya ilustración, sino concebido autónomamente, perteneciente a la señorita María Clemencia López-Pombo.

Con vistas a la compilación total en un futuro más o menos inmediato de todas las cartas y dibujos lorquianos –ya que de estos últimos fue generosamente pródigo– ¿querrán ahora quienes conserven tan preciosos documentos, tanto en América como en España, darse por notificados de tal proyecto y enviarme transcripciones o fotocopias que, antes de pasar al libro, las páginas de *Cabalgata* se honrarán en reproducir?

Aire polémico de París. Realismo socialista y Arte Abstracto[6]

Como quiera que nuestro tiempo gusta de los antagonismos violentos, de los extremos llamativos, susceptibles de embanderar fácilmente a las gentes, parecería ser que en las últimas semanas de la actualidad artística de París ha venido a favorecer tan resbaladiza inclinación, mas hay una resultante favorable: todo ello, libremente debatido, contribuye a batir el vivificante aire polémico de la ciudad intelectual.

¿"Realismo socialista" o "arte abstracto"? ¿Representación directa y aun fotográfica de la realidad (de cierta realidad, mejor dicho, escogida tendenciosamente, siguiendo consignas partidarias) o eliminación absoluta de aquella, dejando reducida la obra de arte a una pura armonía de formas y colores, asépticamente despojados de toda intención figurativa, sin ningún asidero reconocible? En efecto, las dos corrientes parecen entrechocarse con violencia brutal, como si ellas solas cupieran en el mundo. Por una parte, los ominosos artículos (calificativo unánime, pero no el más violento entre los muchos que se les adjudican) que viene Aragon en *Lettres Françaises* para apologizar el "realismo socialista"; por otra parte la predominancia categórica de la tendencia no figurativa, advertible en el último Salon de Mai, conjunto moderno que alcanza hoy el cenit de su prestigio, al mismo tiempo que se lo pierde por modo irremisible aquel otro que durante muchos años lo monopolizó, el Salon des Indépendants. (Pero la objetividad documental obliga a registrarlo todo y a no dejar en la penumbra el siguiente dato: al mismo tiempo que esa última corriente se manifiesta invasora y suscita obras incuestionablemente valiosas, resulta que también puede aprenderse académicamente; que en antiguas academias parisienses, como Julian y La Grande Chaumière, se dan clases de *art abstrait*...)

Ahora bien, el dilema anunciado al comienzo de este artículo es falso, y la perentoria invitación a elegir entre esas dos corrientes solo puede ser aceptada por quienes gustan perezosamente de los simplismos extremos, y sobre todo por aquellos que prefieren ser dispensados en la intransferible facultad de pensar con su cabeza, dejando que otros les resuelvan –o simulen resolver– sus problemas. Dilema falso –insisto– a todas luces, pero cuya absurdidad será más generalmente entendida si lo traducimos a otro lenguaje, si buscamos su equivalencia político-social. Pues preguntarse "¿abstracción o realismo socialista?" es tan torpe y estéril, conduce al mismo callejón sin salida que otros desviados planteamientos cotidianos: ¿"dictadura o caos?", "¿capitalismo o esclavi-

[6] Guillermo de Torre. "Aire polémico de París. Realismo socialista y Arte Abstracto". *La Nación*. Buenos Aires, 2 da. Sección, 31 de agosto de 1952, p. 2.

tud?", "¿maquinización o vuelta a la rueca"?. ¡Como si la humanidad, y particularmente el artista –ya que en este plano concreto situamos la cuestión– no tuvieran recursos de espíritu y de ingenio suficientes para superar esas toscas alternativas y encontrar otras salidas más sutiles, orillando la que precisamente no es una salida, sino un atolladero...!

Pero sin dejarnos arrastrar a vituperios abstractos, procedamos más serenamente a narrar y glosar los orígenes y vicisitudes de la última acometida llevada por los ingenuos –no obstante sin forcejeo sofístico– panegiristas unilaterales del sedicente "realismo socialista". Ya he aludido a los artículos de Aragon que lejos de constituir la primera fase de la ofensiva, han venido más bien a colmar la medida, suscitando consecuencias seguramente no previstas por aquél. Mas sus orígenes son algo anteriores. Remontan a un artículo extraordinariamente comentado de André Breton en el semanario *Arts* que se titulaba: "¿Por qué se nos oculta la pintura soviética?". Artículo cuya intención incisiva no estaba solamente en el texto: se acusaba, mediante la reproducción de algunos cuadros rusos, inéditos o poco divulgados hasta entonces en los países occidentales, y que en realidad hasta el más lego hubiera tomado por fotografías de propaganda publicitaria y no por presuntas obras de arte... Pero Aragon, impávido, desde el otro sector, se lanzó a la réplica en una serie de artículos, cuyas difusas digresiones pocos tendrán la paciencia de seguir, pero cuyos grabados detienen –e irritan– inmediatamente todas las miradas. Particularmente, cierto cuadro titulado *Una sesión del presidium de la Academia de Ciencias*, erigido como modelo, y cuyo insolente *pompierismo*, cuyo perfecto academismo no deja lugar a dudas sobre las extraordinarias perspectivas que abre (fuera del arte, desde luego) la doctrina del realismo socialista aplicada rigurosamente a la pintura.

Mas parece ser que tales artículos, y sobre todo las reproducciones con que aparecen ilustrados, lejos de obtener el asentamiento de los artistas franceses adictos o simpatizantes al partido donde milita Aragon, suscitaron, contrariamente, un profundo malestar, claras discrepancias. Pintores como Pignon y críticos como Georges Besson, entre otros, se negaron a reconocer tales obras y argumentos como modelos por seguir, advirtiendo sin rodeos que su aceptación coartaría al extremo su libertad de movimientos artísticos; aun más, que su simple difusión les ponía en ridículo. Contrariamente, otros artistas (menos artistas), más "ortodoxos" (o con menos escrúpulos de conciencia estética), como Fougeron y sus amigos, se manifestaron dispuestos sin la menor reticencia a seguir tales directivas. Este disentimiento, en el seno de la secta común, hubo de hacer crisis públicamente, y Laurent Casanova, miembro de la oficina política del P. C. encargado de las relaciones con los intelectuales del mismo, vióse obligado a convocar dos reuniones a puerta cerrada. Como estaba previsto, las conclusiones acordadas (al menos en lo que de ellas se ha hecho público) no han satisfecho a nadie. Una de ellas, en primer término, manifiesta una escandalosa incongruencia con el tema debatido, puesto que se limita a ser un "mensaje a Maurice Thorez", donde los firmantes revalidan contra los norteamericanos la acusación de guerra bacteriológica en Corea y afirman sin pestañear que "todos los valores culturales han pasado al proletariado". La otra es "un mensaje de confianza afectuosa y de respeto", enderezado a Picasso, cuya obra, por lo demás, –según apostilló al punto Breton–, es desde hace medio siglo la negación más absoluta de todo lo que a realismo, tanto socialista como capitalista, y cuya inhibición absoluta de estos pleitos, cuyo silencio (lo mismo que en el caso de Matisse y Léger, pintores de prestigio equiparable que dieron, en mayor o menor grado, su adhesión a tal credo) es el único precio que sus correligionarios ponen para que continúe pintando o esculpiendo a su guisa, a su libérrimo arbitrio...

El hecho es que tales "mensajes" no han zanjado la cuestión en litigio; al contrario, dejan más abierta que nunca una brecha viva de disconformidades que el tiempo habrá de ahondar. Si aceptar buenamente los postulados del realismo socialista –aparte la coerción con que fueron impuestos– resultó cosa fácil en la U.R.S.S. por tratarse de un país sin poderosa tradición pictórica (salvo en la pintura de íconos, de inspiración bizantina por lo demás, y en contraste con su tupida tradición literaria), ya no es cosa tan hacedera en los países de Occidente, concretamente en Francia, donde hay otra dinastía de valores copiosa y cernida. Para el pintor francés aceptar sin más las técnicas del realismo socialista equivaldría, por lo pronto a renegar de todo el arte más válido y fértil creado durante los tres últimos cuartos de siglo, desde el impresionismo a la fecha. Ello sin contar con que las teorías de tal realismo son harto confusas e imprecisas. ¿O acaso puede alguien tomar seriamente como razones de valor estético simples alegatos de fraseología política y propagandística? Por ejemplo, estos párrafos, ahora recordados públicamente, donde el secretario de P. C. intentaba ya hace unos años definir la función del arte: "A las obras decadentes –escribía– de los artistas burgueses, partidarios del arte por el arte, al pesimismo sin salida y al oscurantismo retrógrado de los filósofos existencialistas, al formalismo de los pintores, para quienes el cuadro comienza allí donde carece de contenido, nosotros hemos opuesto un arte que se inspire del realismo socialista y sea comprendido de la clase obrera, un arte que ayude a ésta en su lucha libertadora". Alegato –como todos advertirán– incontrovertible en su maravillosa elasticidad: en efecto, manteniendo el tono y cambiando pocas palabras valdría para ser utilizado en cualquier país totalitario. Alegato –digamos ahora con más seriedad– que deja rigurosamente fuera, al centrarse en algunas negaciones y exclusiones desdeñosas, toda afirmación positiva de orden intelectual o estético.

Pero aun en el supuesto de que tales declamaciones vanas fueran aceptadas, yendo al núcleo de la cuestión, cabría preguntarse qué entienden tales corifeos por realismo socialista.

Y entonces conmiserativamente se nos enrostraría, una vez más, la definición dada en el Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú, en 1934, y en la que, según parece, puso sus manos el propio Stalin con lo cual –inútil agregarlo– su inapelabilidad es terminante. "El realismo socialista es el método básico de la literatura y de las artes soviéticas, exige al artista una representación verídica históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Por otra parte, el carácter verdadero e históricamente concreto de esta representación debe combinarse con el deber de transformar ideológicamente y de educar a las masas dentro de espíritu socialista". Sin embargo, quienes ante tal definición no se sienten plenamente ilustrados (advirtiendo en ella pequeñas imperfecciones, la carencia de elementos sin duda tan "anacrónicos" y "sobrepasados" como los requisitos lógicos del género próximo y la diferencia específica) podrán apelar no solamente a las reproducciones que ilustran la serie de Aragon (pinturas de batallas que evocan y superan los demás afligentes productos del género en la segunda mitad del siglo XIX, escenas campesinas u obreras edificantes, dignas de un calendario farmacéutico, paisajes relamidos equivalentes a los que ciertas "tiendas de arte" elaboran en serie, etc.), sino más particularmente a un cuadro de Fougeron que nos ha sido dado contemplar en el último *Salon des Indépendants*.

Sin duda tal obra, que constituye un punto de atracción en tan decaído y heteróclito salón, puede ser considerada como uno de los mejores ejemplos de realismo socialista –traducido al francés–, y ha suscitado –dicho parlamentariamente– rumores contradictorios. Pero lo que nadie ha advertido en

tal cuadro es su ejemplaridad al revés. En efecto, representa a una mujer bastante peripuesta sentada ante una gran mesa donde ha extendido sus compras, al regreso del mercado. Pueden verse algunas hortalizas, frutas, tarros de leche, una larga barra de pan y otras vituallas en abundancia. La mujer tiene la vista sobre las provisiones, al mismo tiempo que muestra en una mano unos cuantos billetes y algunas monedas esparcidas sobre la mesa. ¿De suerte –puede preguntarse sin malicia el espectador no prevenido– que esta mujer ha vuelto del mercado cargada de bastimentos y se encuentra todavía con que le ha sobrado dinero?¿Luego la vida está barata, luego es un espejismo suponer que el dinero desaparece como por ensalmo? Véase por donde –sin contar su pobrísima calidad en cuanto obra de arte, pues está pintado con la técnica del cromo– la intención anecdótica y aun tendenciosa en que el cuadro carga fundamentalmente el acento, resulta traicionada, y este espécimen de realismo socialista corre el riesgo exactamente de expresar todo lo contrario de lo que quiere decir.

A su lado aquel cuadro de Sorolla, un día famoso, cuando a comienzos del siglo actual hacía estragos la pintura social –de modo más inocente y a la par más eficaz, puesto que no se apoyaba en ningún artificio pedantesco– titulado *¡Y aún dicen que el pescado es caro!,* resulta una obra maestra.

Abandonado ese y otros ejemplares similares a su triste destino de olvido, veamos ahora los términos más actuales en que la cuestión del realismo socialista aplicado al arte se halla planteada, pero no en oposición, sino en relación con el arte abstracto, más ampliamente, con el arte en general. Porque tal antagonismo es sofístico y no aclara nada. Exclamar, por ejemplo: ¿Kandinsky o Guerasimov? (artista soviético oficial este último, premio Stalin), equivale a escamotear la cuestión, no a plantearla abiertamente, según quedará hecho en el próximo artículo.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Salutación[7]

Siempre vivimos frente a un río de dos orillas. La de enfrente para toda nuestra vida, nuestro pensar y nuestro mirar es América. Figuraos si tendré ganas de llegar ahí cuando ha sido ese el paisaje que he estado contemplando a través de los años sentado en mi mesa, esperando la hora de tomar la barquita...

Lo que marcaba la perspectiva de lo que iba haciendo es lo que me escribían desde esa otra orilla. Así desde que se inició mi literatura tengo ahí unos amigos correspondientes en las mismas corazonadas y con los mismos atisbos, a los que ahora voy a abrazar. Yo que recorrí con algunos las viejas calles de Segovia y de Madrid voy a recorrer ahora las jóvenes calles de Buenos Aires cuyo arte y cuya luz están tan admirablemente radiadas por Jorge Luis Borges y después haré viajes en los trenes que van medio por el cielo, medio por la tierra, para sentirme en el palpitante tobogán que con tanta emoción ha descrito Güiraldes.

Esa facilidad para la imagen que hay en los ojos funambúlicos de Girondo –100 revoluciones al segundo– y en los cuarenta grados de fiebre de Alberto Hidalgo, quiero exponerme yo a experimentarla andando también por el alambre de ese meridiano.

Voy a comprobar en la Argentina el mundo de enfrente, donde se habla la palabra en que nacimos, con la misma claridad y con una esperanza que está más en su mediodía.

[7] Ramón Gómez de la Serna. "Salutación". *Martín Fierro.* Buenos Aires, 2ª época, a. 2, n. 19, julio 18 de 1925, [s.p.].

No voy en tono profético ni revelador. Voy como adánico emisario que solo ha aspirado siempre a devolver algo de su espontaneidad a una naturaleza que era eminentemente espontánea.

Voy también a reunir dos emociones distantes, la de aquella inolvidable revista *Don Quijote* que tan vivaz gesto hizo a mi infancia en aquellos tomos encuadernados en fuerte piel de becerro por aquel pariente que había vivido mucho en la Argentina y la de este *Martín Fierro* que, aunque ya se sabe que su Clavideño pace en las Vías Lácteas, tiene un sabor zumbón libre y desgarrado de buen descendiente argentino.

Mis conferencias son las que me ha dictado mi tiempo y voy con ellas a dar mi visión particular del mundo. La menos oficial de las visiones, la más inacabada. No voy a revelar nada trascendental, pero voy a tener una actitud libre y heroica en mi arbitrariedad. Voy a mostrarme, en fin, tal como me conocéis y me suponéis.

Soy en realidad el primer condiscípulo literario de estas juventudes y siento entusiasmado el milagro de que silenciosa y desinteresadamente se encuentren junto a mí los jóvenes que más protestan de todo y para los que será difícil encontrar un emisario español.

En la velada literaria yo voy a recoger esa culminante alegría que hay en la cinta cinematográfica cuando el condiscípulo del colegio lejano se hospeda en casa del hijo de los próceres y el padre y la madre encuentran en tal huésped un parentesco que crea esa simpatía del adolescente en plena rebeldía para todo, menos para el condiscípulo predilecto.

¡Mucha luz en el *hall* argentino para filmar ese acontecimiento por primera vez sincero y sin etiqueta, al margen de las academias y los profesores, en la vacación, en la más pura hora de asueto!

Soy el menos oficial de los emisarios, soy quizás el más disparatado, pero soy de los más leales, sin que piense hacer campanuda mi voz al hablaros y mostraros mi sencilla prestidigitación.

Cuando parece que hay que ir a visitaros con las grandes gafas de carey, yo voy a ir con mi risueño monóculo sin cristal, buscando la confianza del humorismo criollo, fraternizando en la misma fiesta de escepticismo y campechanía y recordando a mis compatriotas la eterna bohemia y el eterno sarcasmo español. Yo, que busco lo que de más humano, pintoresco y almado hay bajo los empaques, sé que he de encontrar el espíritu incrédulo en que más se redime el hombre y en cuyas bromas se liberta de las grotescas seriedades, seriedades indignas de los que han de pasar por el embrome de la muerte, que todo lo echa a barato y es papateta verdadera de clown.

Yo voy buscando eso que es la principal virtud del pueblo nuevo y original, su desobediencia a esa solemnidad ya del todo desprestigiada en la vieja Europa y que no debe ser entronizada en ningún sitio, porque no hay nada que haga más esclavo al hombre.

Lo nuevo tiene que resplandecer en América donde no hay ningún viejo fanatismo que detenga la aurora esperada. Yo voy a augurar con vuestros augures ese nacimiento, a gritar esa epifanía, a festejar el preámbulo, a proclamar el respeto que merece el advenimiento que va a consagrarse en esa meridianidad en que se congrega de nuevo la rediamantina luz de la mañana griega para que se plasme un nuevo arte, ciñendo la túnica, más inconsútil y macerada que nunca del nuevo estilo, a la desnudez de la Venus nueva recién parida por los mares siempre nuevos.

Riverismo[8]

El primer mejicano caracterizado que llegó a Pombo fue Diego María Rivera. ¡Qué tío!

Yo le había conocido hacía años (en la exposición que prepararon en 1907 los discípulos de Chicharro, que fue donde presentó sus primeras cosas), pero cuando llegó a Pombo estaba en la hora de plenitud de su erupción, plenamente monumental como portador de Méjico a la espalda, todo él como un mapa de bulto y en una escala aproximada a la realidad.

Diego María Rivera, el íntegro, el ciclópeo, fue en Pombo algo colosal, que daba de todo explicaciones definitivas e inolvidables. Se sentaba como sobre un pedestal ancho y fuerte y emergía como la figura de un Buda auténtico, vivo, con esa gordura suntuosa de Buda. Siempre con un bastón grande como un árbol –el árbol que le daba sombra cuando era Buda y estaba a la orilla de un camino del bosque mirándose el ombligo– Diego se apoyaba de vez en cuando en él como un hombre que ve el espectáculo como con algo con que protestar ruidosamente.

En sus ojos, un poco estrábicos, había un punto de dolor de su hígado, ese hígado por el que hacía pasar constantemente un manantial de agua mineral. El estrabismo de sus ojos quizá procedía de la terrible mirada de uno de sus antepasados de raza brutal, de aquella raza tan llena de instintos, que los instintos desviaban sus ojos y los abortaban y los desorbitaban al dar salida a los deseos espantosos.

Su risa era la auténtica risa siniestra. Daba pánico haberla provocado aun cuando fuese para bien y representase algo así como un aplauso y una hilaridad de sus multitudes interiores, las multitudes que llenaban su alma. Es que era la misma para la alegría que para la cólera y había en ella algo así como el silbido de su tremendo bastón zarandeado en el aire. ¡Qué risa! También silbaban en ella los latigazos de la gran serpiente. Por su risa se veía que podía llegar al homicidio, impulsado y frenético por ella. Se comprendía que cuando estuvo en Toledo surgiese en el pueblo levítico la leyenda de que Diego se alimentaba con huesos de niños y hasta llegasen a apedrearle un día.

¡Qué largas y tremendas noches aquellas en que apareció D. Diego María Rivera, gran volumen del que las ideas salían con volumen, sobre todo las que se referían a su arte, al arte de la pintura, tan convincentes cuando atacaban a la perspectiva falsa y a la pintura superficial! ¡Qué certidumbre la del cubismo saliendo de su peñón interior! Nos contaba también cosas de Méjico, de las arañas con largos cabellos, de la entrada en los cuerpos de las más sutiles tenias, larvadas solitarias a las que hay que sacar gracias a la música con paciencia extrema, pues ha de salir entero su largo cordón parasitario, ya que al romperse vuelven a desarrollarse de nuevo. Con él siempre aparecía Angelina.

Angelina Beloff, incógnita, silenciosa, bajo un delicado velo casi siempre –un velo que iba muy bien a su espíritu–, Angelina Beloff era la delicadeza trabajando la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras. Ante ella se hace necesario fijar bien este contraste de su obra con su ser dulce y débil, de voz delicada –a la que da un tono herido el que la emanación de los ácidos que trabajan las planchas del aguafuerte la ha atacado la garganta–, de ojos azules, de perfil fino y suavemente aguileño, toda ella delgada y vestida de azul–,jersey azul en la casa y en la calle traje azul de líneas resueltas–, tan azul todo en ella, tan envolventemente azul, que por eso, además de por su perfil, se la podría llamar *el pájaro azul*.

[8] Ramón Gómez de la Serna. "Riverismo". *Sur*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, otoño 1931, pp. 59-85.

Ella me dio la clave de su legitimidad un día en que parecía hablarme de sus tierras nevadas, alboreantes y lejanas. Recuerdo que en medio de la seguridad de estar en Madrid surgió en mí una turbación como de estar entre dos paisajes distintos, entre dos temperaturas, frente a cúpulas de dos ciudades distintas y bajo un cielo con dos colores diversos, cosido el uno al otro como las franjas dispares de una bandera. Ella había hablado mucho de *allí*; de que *allí* "Son tan diferentes las estaciones, que parece que uno vive más, porque cada estación tiene su vida propia y diametralmente opuesta"; de aquellos días de *allí* "en que no hay sol, pero todo es claro"; de "Aquellos edificios en gran número del tiempo de Catalina la Grande, de un estilo severo que va tan bien a aquel clima y aquella luz; unos pintados de rojo y otros de blanco y amarillo"; de "El almirantazgo" "con su flecha alta y fina, sobre la que en la luz del alba brilla el navío de oro"; aquellas "noches blancas, en que cuando apenas queda un crepúsculo azul en el poniente, el claro de la nueva aurora aparece en el oriente", y muchas más notas sueltas, hasta que me dijo legitimándose:

–¡Quién sabe si no es a esas noches blancas del Norte, noches de poco calor y de mucho claroscuro a las que yo debo mi predilección por el aguafuerte, predilección acentuada por los paisajes severos de Finlandia, en donde pasaba los veranos y donde una amiga mía pintora, llena de una gran sensibilidad para los colores, decía que no hallaba colores, que lo hallaba todo gris!

Diego está tan lleno de sí, tan lleno de ambiente, de dimensiones, de valuaciones, de matices y de saciedad que se basta a sí mismo. Por eso Diego María Rivera anda como ebrio, siendo abstemio en verdad, embriagado por las cosas que además hacen a sus ojos un poco estrábicos de tanto como las mira, de tanto como las penetra en toda su sinuosidad, en sus conjunciones, en su espiralidad...

Cuando pinta Diego parece un magnífico y firme marinero sobre un barco, olvidado de todo, dentro de una soledad marina, removiendo así su sensatez, oscilando a uno y otro lado; una oscilación con que parece pesar, balancear y contrabalancear sus juicios; un vaivén que aun cuando después de dejar el trabajo anda por la tierra firme, no deja de tener. Por su rostro es también un marino norteamericano, o si no holandés, pareciendo hasta su pipa vacía algo así como una inhaladora formidable, por la que le entran en el espíritu saludables y espiritosas ráfagas. ¡Marinero solitario y seguro rodeado como de un elemento fluido, extraño, ubérrimo, lleno de plásticos oleajes!

En la figura de Diego hay una flojedad rara y suntuosa, como si todo pesase sobre él; como si pudiendo con todo, lo llevase todo colgado tranquilamente a sus hombros; como si llevase insistiendo sobre él las más grandes ideas; como si reposase sobre él la responsabilidad de la creación; como si en el fondo de su alma y en el fondo profundo de sus grandes bolsillos llevase cosas materialmente muy grandes, monstruosas, compactas y macizas.

II

Yo tengo en mi despacho mi retrato cubista, pintado por Diego María Rivera y cada vez noto que me parezco más a él, y sin embargo me parezco menos cada vez a una mascarilla que me hicieron sobre mi mismo rostro, enterrado en yeso como un muerto, durante un cuarto de hora.

¡Estas son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad! ¡Viva el novirretratismo!

Así, por causa de este retrato, no me escribirán esas señoritas banales que escriben al escritor por sus retratos ofreciéndoles ¡una unión para toda la vida! Este retrato cubista es para provocar sentimientos más profundos y menos comprometedores y amenazantes.

Ahí está mi anatomía completa. Heme ahí después de la autopsia que se puede sufrir antes de morir o suicidarse, la autopsia maravillosa y aclaratriz.

El retrato que me hizo Diego es un retrato verdadero, aunque no sea un retrato con el que concursar en los certámenes de belleza. Con ese retrato me siento seguro y desahogado.

La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto.

Cuando el gran mejicano pintó mis ojos, por ejemplo, no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los "ritratistas", pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un "óptico" y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato, y que eran complementarios y aclaratorios de los otros. En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión.

Así como en los ojos, el pintor se guió en todos los demás detalles por un sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias. Siempre el óptico prodigioso.

Así como el paisajista frente al cartógrafo empequeñece el mundo, completa el paisaje que es sucesión de paisajes, camino de largos y variados paisajes, así los pintores cubistas son los cartógrafos de cada individuo que es en sí un mapa con esos colores con contorno de *puzzle* que tan simpáticos nos fueron siempre en los mapas.

Para hacernos encarnar con nuestra carne no necesitamos del retrato. Lo necesario es dar nuestra línea más pensativa y más fija.

Tenía algo de proxenetismo la creación del antiguo retrato buido, galante y superficial.

Era absurdo e incapaz que el retrato de un señor que por comodidad lee de perfil no se presentase en toda su capacidad, con los ojos levantados sobre la lectura según la franqueza de su naturalidad.

Wilde ha preestablecido esta salida del arte en este diálogo:

–"Pero ¿qué me dice usted de los retratos modernos ejecutados por pintores ingleses? Se parecen indudablemente a las personas que representan.

–Sí, es verdad; se parecen de tal modo a los modelos que dentro de cien años nadie creerá en ellos".

Hombres que aparecen con su máscara ideal, la máscara del porvenir que ha de preservarles en esas variaciones de medio que son causa del ahogo en la anticuación.

Bajo el aspecto cubista se está dotado de la escafandra para pasar por las diferencias de tipo y de patillas de las épocas intermedias.

Solo vestidos de buzos inmortales se podrá penetrar en el aire renovador de la inmortalidad. Todos morirán antes de entrar en el espacio enrarecido si no llevan la escafandra especial de los cuadros cubistas.

Para el pintor cubista el carácter no depende del modelado. Está por encima de los accidentes, y tras eso va el pintor, teniendo en cuenta, más que la figuración de ningún plano, las cantidades, las calidades, lo que le interesa, lo que él siente, el tacto de las cosas, los contrastes de la luz y sombra, el que si hubiera pintado toda la corbata roja le hubiera quitado potencia e interés, y por eso busca el complemento, que es el negro absoluto y el que para fijar la nariz le basta con la cifra lineal, y el que para hacer la boca le basta con un cruce proporcionado, y el que para sugerir el perfil le es suficiente con un leve claroscuro.

Ellos no hacen obras en que lo menos importante del parecido, lo que hasta desconocemos de nosotros mismos dado con esa profusión, lo que pasamos por alto de las cosas es lo que triunfa opacamente en ellas, cubriendo la vía clara. Ellos no nos abotargan de materia sobrante, de materia estúpida y pegajosa, de todo eso que es vegetación impersonal y que no encubre del todo los retratos usuales porque nos miramos a los ojos y al rictus reconocible. Sin embargo, ¡Qué gran

desazón sentimos algunas veces queriéndonos quitar la careta sofocante, encarada como todas! Los cubistas llenos de sensatez evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les haría parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznables que las asemejan y tienden a prescindir de ellos e intentan el frente, el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad consagran con su reciedumbre y su rotundidad el carácter. Intentan dar la cifra del parecido, la cifra personal e intransferible, siendo, quizá, el retrato lo más hermético de su arte, porque quizá no se debe conocer a quien no se ha revelado antes ante nosotros, por más que este apotegma vaya contra la vanidad del retratado y sobre todo contra los hombres que tienen muchas condecoraciones y una banda de *moiré*. Sus retratos no se encaran sin distinción ninguna con todo el mundo; están llenos de delicadeza y de reservas, no dando gusto a la muchedumbre que quiere retratos animales de cuya representación y cuya semejanza se pagan algo todos. ¡Sus retratos no serán nunca, además, como esos retratos anónimos cuyo personaje se desconoce y que se quedan idiotizados, mirones, absurdos, teniendo la fácil y grave mirada que quieren los turistas, o los *dilettantis* suaves y melindrosos!

El hacer caso de la perspectiva clásica es como si en toda cultura hubiese que dar la sensación por delante, y ante todo y sobre todo de cuando no se sabía cómo se presentaba lo que se trataba de definir, cuando la ignorancia era mayor, cuando solo era un supuesto falso.

Esa consideración palpable, amplia, completa de mi humanidad, dando vueltas alrededor de su eje, es lo que más me complace en este cuadro desgarrado y mapamundial. Si algo hay en nosotros que se pueda llamar alegoría, eso está en estos retratos cubistas. Como un cuadro no es un espacio puro, sino un espacio convencional, establece alguna confusión el que para mostrar las cosas que hay detrás o a un lado se tengan que mostrar buscando en el cuadro los sitios que queden al margen del centro, ocupando un lugar que no es el lugar puro en que debieran estar, sino el que les permite ocupar la imposibilidad de dar al cuadro un valor plástico de otro modo.

Yo, ¡qué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retrato, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje.

En ese retrato hay más cantidad de elementos que en otros muchos, aunque haya menos uniformes y menos condecoraciones.

Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía del paseo –y no es broma– me parecía mucho más que antes de salir.

El pintor tampoco estaba inmóvil. A veces pintaba de espaldas a mí y, sin darme importancia, mirando con más interés el paisaje del balcón que a mí, o leía un libro como si copiase párrafos de sus páginas con colores de su paleta. Todo el cuadro estaba rebatido sobre el horizonte, hacia la distancia, sin limitar el espacio, sin que el pintor se hiciese el sueco ante ningún problema y sin que dejase de ser peripatético. Él no me podía tratar como a una momia inmóvil ni como quien por verme de frente pudiese hacerse el ignorante de que me conocía de perfil.

Este retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan, y todo él me aparta de lo que de

estampa podría haber en mi rostro. Mi retrato cubista no figurará nunca en ese concurso de presumidos a que asiste todo retrato. Con este retrato acabó en mí el poco aire de irresistible que pudiera haber tenido. Este retrato aspira más a la verdad pura y lironda que cualquier otro.

El gran pintor, que tantos triunfos ha tenido en París, donde tuvo su puesto a la derecha de Picasso por derecho consumado y depurado, llegaba por las tardes a mi casa con su pipa apagada como si solo le sirviese para respirar, o como si fuese la cachimba de brea así como hay el puro y el pitillo embreados.

–¡Hola! –me decía a través del *teléfono-trompetilla* de su pipa.

–¡Hola! –le contestaba yo, y se ponía a trabajar en un ángulo de la habitación pensando como yo en la realidad, con el mismo encogimiento de hombros para toda otra aspiración. Los dos contestes y tranquilos pensábamos en nuestra realidad tan nuevecita y tan particular, que llega a parecer entonces una pura idealidad.

Me ponía a solas con mis pensamientos, permitiéndome los bostezos de sentirme solo. No estaban excluidos tampoco esos pequeños gestos de delirio, esos cambios de miradas con los objetos, las cosas y las paredes que se tienen en la soledad con un vivo juego de ojos y de torcimientos de cabeza.

No me martirizó con esa mirada inquisitiva y abrumadora de los pintores fotográficos, la misma –aunque ¡mucho más continuada!– que nos lanza la policía cuando escribe en nuestro pasaporte eso de:

Cejas, al pelo.
Nariz, dorso convexo.
Ojos, castaños.
Pelo, oscuro.
Boca, regular.
Color, sano.
Señales particulares, patillas y barbilla cuadrada.

Es absurdo tratar la oreja como un parecido. La oreja se desprende, es una forma que hay que simplificar como arabesco y agujero.

El pensamiento vive en los ojos y toda la figura coincide en el entrecejo.

¡Y cuántas cosas observaba y apuntaba Rivera, de esas que halla más que con fijeza en el modelo, intensidad del talento que descifra! Así apuntó mi ojo redondo, con pestañas en forma de estrellificación de la luz; mi ceja en forma de tilde rabiosa, exaltada, zigzagueante de una ñ (quizá la ñ de pestañas); mi otro ojo apaisado, entornado, rasgado, ojo con el que niveló –como con un nivel de agua– lo que el otro ve con locura, deslumbramiento, embriaguez y remoción (de mi otra ceja no hablemos, porque está caída y disimulada, ya que lo digno es no tener más que una ceja elevada y disparatada como los Augustos de circo); mi nariz tonta, y mi boca que aunque es un poco tumefacta se salva a su tumefacción gracias a ese gesto que ha recogido Rivera, y que es como una X de aspas curvas. !Cuántas cosas resueltas!

Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de la mano que tiene la pipa, al fumar, en sus tres momentos: primero el de llevarse la pipa a la boca, segundo el de tenerla en la boca y tercero el de reposar la pipa en el cuento de las manos, los tres instantáneos, seguidos, casi simultáneos, y con amalgama que él consiguió casi sin el punto muerto del guión entre el uno y el otro, porque era el primer pintor que se daba cuenta de que el arte de pintar es un acto de movimiento.

La pesadez de una parte de mi cuerpo necesitó un color más oscuro y con cierta espesura, así como la levitación de la otra parte es difuminación y color vivo, más vivo de lo que en la apariencia es. Los colores no son mezclas estúpidas y naturalistas, no. Así como una sensación que es ruda e inexplicable en el espectador vulgar, en el literato es una descomposición en palabras distintas y cambiantes, y se vuelve

lenta y descifradora alargando y desarrollando el concepto, así solo es digna de recogerse una apariencia en un concepto artístico cuando la desglosa de un modo extraordinario, sabio, fecundo, desentrañado y auténtico. Dar la autenticidad manifiesta sin la divulgación de los secretos íntimos y profundos de la cosa, es hacer algo inferior que lo exige la declaración excepcional que merece los honores de la publicidad.

En el retrato de Rivera estoy rotativo.

Cuando lo acabó Diego se expuso el lienzo en el escaparate de un sitio céntrico, y tanto público acudió a verle que me pareció estar en otra clase de trincheras que las trincheras del frente.

Allí se contaban de él leyendas fantásticas: que tenía la facultad de dar de mamar con sus pechos búdicos (o de gran murciélago humano) a los niños; que estaba cubierto de pelo, cosa que debía ser verdad porque en la pared de su estudio, en efecto, dibujado por la rusa, Marionne, que le acompañaba en el trabajo vestida con traje de hombre y con botas de domadoras de tigres, estaba su retrato, desnudo, con las piernas cruzadas y acorazado de pelos anillados. ¡Qué seria obscenidad la de aquel dibujo encarnizado y verdadero!

Diego vivía entonces entre colores y botellas de Vichy que echaba en su hígado voraz, el reloj malo de todos los que problematizan la vida.

En la noche seguía buscando invenciones a la luz de una vela, mientras París iluminaba sus faroles bajo esas pantallas de ala ancha de los quinqués de las conspiraciones de conventículo.

Diego, frente a todos los eslavismos de la pintura que le rodeaban, pensaba ya en su tierra de promisión, en su Méjico cuajado de luz y color.

Su pensamiento llegaba al perihelio en aquellas obras de la época enconada. Su pensamiento redeaba, valuaba y centraba la tela, alcanzando esa justificación extraordinaria que solo consigue lo que se nos da un poco en jeroglífico y en simpatía de descomposición y reformación. Todo nos debe dar así, además de dársenos tanto en concepción, como en composición y como en capricho; todo en un juego directo, mostrando la lejanía irreparable que indica "la perspectiva del espíritu".

Daba los opuestos irrefutables, impresionistas por el contrario de los que creyeron que había que dar los dos componentes e hicieron puntitos de color bastardeando así la materia.

El pintor cubista en vez de trazar los colores con pigmentos ha necesitado del contraste de valores gracias al blanco y el negro y del contraste de colores gracias a todo el resto de la paleta.

Donde coinciden los planos resulta la materialidad cual se la ve, entrando en el teorema el peso de las cosas.

El mismo suelo no puede tener ese segundo término vago que se le da en los cuadros hipócritas; el suelo sale a flote en el cuadro y más si es ajedrezado. El papel de la pared es despreciado en su conjunto y se diría que, como en casa del papelista solo enseñan una muestra, en el cuadro cubista solo se ve en detalle un pedazo.

En medio del relámpago que provoca el cubismo se entrevén las sitibundeces de lo pasado.

Se pueden lanzar todas las extrañezas sobre el otro arte y se puede exclamar: "!Valiente cosa pintarse a sí mismo como quien se afeita!"

Sabiendo que con solo una mirada no se abraza sino un aspecto de las cosas ¿por qué ha de ser el cuadro que es producto de una larga meditación solo una mirada sin parpadeo?

Recuerdo de aquella hora de Rivera como si hubiese tratado a un verdadero inventor que aplicase sus descubrimientos a los cuadros.

Sobre la pintura de los que retrataba ponía una nariz de caucho, manejando con gran puntería y acierto lo que más sobresale del ser humano y que daba plasticidad al cuadro sin imitar la nariz más que en su geometría para que no pareciese nariz de carnaval superpuesta a la tela.

Resultaba aquel retrato como reloj de sol de la expresión humana, el gnomon estilizado del producirse.

IV

A veces pregunto a los que vienen de Méjico.

–¿Aún fuma Diego en su pipa sin tabaco?

–Aún –me responden.

Diego va encontrando su raza como en la excavación de su mente, arquetipándola con respecto a sí mismo.

Subido en altos andamiajes, un día se cae de uno de ellos como si ese fuese el bautizo de aviador que recibe el pintor importante.

En el Méjico renovado por la revolución se agrupan con Rivera artistas como Orozco, Sigueiro [sic], Carlos Mérida, y Jean Charlot.

Ese alto sentido moral de trabajo y arte que caracteriza a Rivera le ponen en lo alto del Gólgota, defendiéndose a tiros de ser mártir.

Viste Diego el traje mundial del trabajador, el *overall*, y en esa humildad de traje de mecánico se resiste al oro norteamericano y ha pegado su pintura a los muros para que no la puedan desprender de ellos los dólares.

Diego trabaja de doce hasta veinticuatro horas seguidas. Su menú se compone de plátanos, tlacoyos, mangos, peras, manzanas y un vaso de agua. Compra su cocina fructariana en los pintorescos mercados mejicanos.

El total de su vida tiene un aire heroico.

Se cuentan de él sucedidos valientes.

–¿A qué debemos el honor de verle por la Academia de Bellas Artes?

–Vengo a m... –respondió el pintor.

Alguien vengativamente le acusa de incendiario en una ocasión.

Diego desprecia a los burgueses y a los políticos de mediocre ideología.

–El día en que los *pendejos* estén de acuerdo –suele decir– se acabó el mundo.

Se habla mucho de la terrible pistola que Rivera lleva al cinto y que él dice que le sirve para orientar a la crítica. Con esa pistola amenazó un día a un poeta que tardaba en leerle sus poesías. "O me lee, o disparo".

Conoce todas las gamas desde los más delicados colores a los que llamean violentamente en los cráteres.

Con todas las gamas ha pintado los frescos del zodíaco mejicano en pulquerías, juguetes de los niños, cancioneros ambulantes, cacharros de la época precolombina, industrias del país.

Adquiere cada vez más a la vista de todos aquella figura colosal que yo encontré en él desde el primer momento. Lo que ha fundado en Méjico es un nuevo renacimiento que se da la mano con el sano nacimiento del arte azteca. Ha hecho en realidad lo que en pintura se puede asemejar a la pirámide escultórica.

Es un amigo de los indios, de los agrarios, del pueblo de perfiles acusados y por eso en las estaciones de su país se indigna con los "coches especiales" que usan los paniaguados.

Toda su obra está llena de figuras representativas que cantan los *corridos* burlones, revolucionarios; esas estrofas octosílabas que nacen de la improvisación de los corros, en medio de una melodía "corrida" que sostiene la guitarra sin eclipsar al rapsoda.

Dan la una, dan las dos
y el rico siempre pensando
cómo le hará a su dinero
para que vaya doblando.

V

Ahora, como final de esta silueta, un breve resumen itinerario cronológico.

Diego nace en Méjico en la ciudad de Guanajuato en 1886 y se establece con sus padres en la capital de

Méjico en 1891. En 1897 comienza a tomar lección de dibujo siguiendo su aprendizaje hasta que en 1907 va a España donde estudia y trabaja mucho, asistiendo al taller de Eduardo Chicharro.

En 1908 y 1910 viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra y en octubre de 1910 vuelve a Méjico, donde permanece hasta junio de 1911 asistiendo al movimiento zapatista.

En 1911 vuelve a París donde recibe influencia de Seurat y de Cézanne, apareciendo en 1914 unido al grupo cubista, aunque siempre hay en sus cuadros influencias exóticas mejicanas.

En 1921 viaja por Italia y se dedica a copiar los primitivos cristianos, volviendo a Méjico en septiembre del mismo año. Decora por entonces el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, y del 1923 al 1926 acaba los decorados murales de la Secretaría de Educación Pública y Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, obra monumental que comprende ciento sesenta y ocho frescos.

Después hace un viaje a Europa. Ya no pasa por España cuya temporada toledana fue en él ejemplarizadora de heroicidades monstruosas, de planos a lo Greco, de alpinismos espirituales.

En ese viaje a Europa pasa por la Rusia de los Soviets donde quieren contratarle para que ornamente los muros de la nueva República.

Rivera sale encantado del color rojo que tiene todo en Moscú y encuentra un peregrino parecido entre la capital rusa y Sevilla.

Apenas toca dos días en París y vuelve a su Méjico prodigioso, a pintar auroras, frutas, mujeres y hombres.

Madrid, enero 1931
Ramón Gómez de la Serna.

Divagación sobre el surrealismo[9]

–¿Quiere Ud. hacer un artículo sobre el surrealismo?–

–¿Con este calor?–

–No se queje porque es un tema con ventilador propio, con refrigeración de aire renovado–.

La verdad es que puesto a decir es un tema de selección en la hipnótica y fresca dimensión del delirio.

El surrealismo es ya un concepto universal y desde luego una palabra eficaz y señaladora.

El más remoto a su percepción dice sin darse cuenta: "Parece una cosa surrealista" o más rotundamente "Eso es surrealista".

Es una palabra que hasta los críticos más negados tendrán que repetir miles de veces.

No es necesario saber fijamente lo que es "surrealismo" porque la verdad es que no es un punto en un mapa sino un tren que corre, que hoy estaba aquí y mañana estará mucho más lejos, no se sabe dónde.

Es la idea en movimiento, el nuevo transportador mecánico, el puente flotante y corriente en que embarcarse hacia la otra orilla, hacia la eterna y diferente otra orilla, otra orilla en el espacio y en el tiempo.

Todos recurriremos a esa palabra de socorro y de alivio, nuevo valor al que jugar en Bolsa.

Como pasó con la palabra "modernismo" nunca se supo bien qué fue lo que quiso decir. Todo era modernismo, todos éramos modernistas, como un día anterior todos eran románticos y todo era romanticismo y sin embargo según pasa el tiempo menos se sabe lo que fue romántico, lo que es romántico, lo que no puede dejar de ser romanticón. Quedará de esa época –las épocas son muchas y muy cortas, siendo un error creer que tienen que tener un siglo– el arte y la literatura surrealista y, mal que les pese a algunos, en los

[9] Ramón Gómez de la Serna. "Divagación sobre el surrealismo". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 1, n. 7, febrero de 1941, pp. 46-49.

archivos del tiempo se verán un legajo en cuyo tejuelo se leerá la palabra "surrealismo".

Así de cierta época medioeval entre feudalismo y goticismo, quedó un arte que se llamó el "arte trovador" y que tiene características de estilo que no pueden ser más que de ese tiempo.

Los precursores de este momento en que nace fatal y revelado el surrealismo ya lo habrían predicho con palabras vagas y augurales. Saint-Po-Roux había explicado el sentido de lo que hace el artista moderno: "Huir de los hombres para acercarse a la humanidad; acercarse a la naturaleza para conseguir huir de ella a fuerza de tratarla y después entre huída y aproximaciones, centralizarse como un punto de intercesión gracias a una superfetación amanecida de un olvido que aún se acuerda".

Todo es un esfuerzo para evitar que el arte repita lo parecido, para volver a lo auténtico. Lo más repugnante en arte es la repetición y por eso su tema más imprescindible, como los que se repiten por higiene en los tranvías, es "Todo, menos la repetición". La copistería no vale porque como ha dicho Paul Valery: "El arte es la acción de lo artificial sobre lo natural".

Los surrealistas para conseguir el logro de la novedad buscan las analogías secretas entre las cosas ya que las analogías propaladas todos nos las sabemos y estamos cansados de verlas reproducidas.

Frente a la crisis de la realidad que cada día avanza más el surrealismo, mostró otro camino de salvación que como todo nuevo camino hacia el porvenir no estaba trazado y primero solo fue una señal indicadora que decía"Por ahí al surrealismo".

Llena la conciencia de lugares comunes que se salían ya de ella sin posible cabida, descubrieron los surrealistas la subconsciencia al lado de la que la coinciencia es un elemento simplicísimo.

Hay que confesar que ellos fueron los más arrojados inauguradores de lo que iba a estar después de moda. Jung llega a suponer que si se pudiese personificar lo incosciente tendríamos un ente colectivo colocado más allá de las particularidades genéricas, más allá de la juventud y de la vejez, del nacimiento y de la muerte, y que dispondría de una experiencia prácticamente inmortal, de uno a dos millones de años.

En ese baúl sin fondo revuelven los surrealistas y han de profundizar los literatos y artistas que quieran hallar lo inencontrable, objetivo supremo del arte.

Hay que nadar en esas profundidades para conseguir aflorar con la amenidad en la mano.

Se podría decir para sublimar ese acto temerario y valiente: que lo que se busca ahora por ese camino es lo que se ha buscado siempre por otras cimas y congostos: la quimera; eso que es el último y definitivo aliciente del aspirante artista, eso que es algo más que lo que dicen los diccionarios cuando definen la palabra quimera: "Como lo que propone la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo".

¿No siéndolo? Ese es el cegarrutismo del diccionario. Siéndolo y pudiendo llegar a sobreserlo.

Es por otros caminos por los que el surrealismo realiza la busca incesante de la quimera, lo que en el fondo es el amor y la gloria. Nuevas leyes rigen el arte, ¿por qué empeñarse en que lo rijan leyes que no por viejas estaban ungidas de eternidad?

"En lo inconsciente, ha dicho Freud, todo pensamiento está unido a su contrario". Esa hermandad de lo contradictorio –cuando en el pasado siempre se tendía a deshermanarlo–, es la gran empresa surrealista.

Todo esto representa una posición humorística que ha de mejorar la vida, pues solo al llegar a ese punto humorístico los pueblos se defienden de la tenebrosa garra de los hombres serios que no acaban de ser ridículos porque no hay bastante humorismo a su alrededor. Si el ambiente de los pueblos hubiera sido más humorístico quizá se hubiesen evitado las catástrofes que les afligen, pues se

hubiesen defendido de los seres grotescos y nefastos que les dominan.

¿Pero el que tenga ese fondo humorístico el surrealismo quiere decir que no sea una escuela de fe?

Los que ven a estos artistas de lo incomprensible desde fuera, los creen excepticos de su arte y sostienen que no entienden lo que han hecho.

Es menester la desfachatez de esos reporteros que quieren dárselas de vivos y de enterados para no saber que ellos son los que viven creyendo, los que sienten sus problemas como lutos que caen sobre sus almas.

Yo que he vivido en la parte de adentro del vallado conozco sus temblores íntimos, sus cabilaciones, habiendo hecho lo que han hecho como lo más que pudieron hacer, exagerando la superación.

No quieren dar explicaciones y sobre todo si el que pregunta lo hace con frívola curiosidad y aire burlón, pero jamás se reirán ellos de lo que hacen ni dejan de creer fervorosamente en ello.

El periodismo internacional les confunde y pinta a Dalí, por ejemplo, ante un cuadro que es un supuesto que se intitule *Desechos de un automóvil que da a luz un caballo ciego, el cual muerde un teléfono*.

Una señora –según el periodista– pregunta a Dalí:

–¿Qué significa el teléfono?

Y según el periodista, cuando Dalí no respondería nunca a una pregunta tan impertinente, Dalí responde:

–*Madame*, el teléfono representa los ennegrecidos huesos de mi padre que pasan entre las figuras del hombre y la mujer en el *Angelus* de Millet.

Y el lector que no quiere comprender se solaza como si fuese una farra el martirologio del nuevo arte.

Yo que les he visto complejizarse, variar de color, tener los ojos extraviados, ir más lejos de cada tema en cada conservación, ultradelirar, para estar más allá a la tarde de cada día, comprendo la mentira de la indiscreción periodística.

El surrealismo es una doctrina completa porque es tan literario como pictórico.

Así como el cubismo quiso evitar a los literatos, en el surrealismo se mezclan las dos artes.

Las frases sueltas de los títulos de los cuadros se entrelazan con las frases de las poesías y entrambas producen el escándalo.

El cuadro ese se titula *Preconcepción de violeta* y el poema ese de Benjamín Péret "La sangre derramada".

Asomémonos al poema:

"La ceniza que es la enfermedad del cigarro imita
a los porteros bajando la escalera/
cuando su escoba caída del cuarto piso ha matado
al empleado del gas/
este empleado parecido a un insecto sobre una
ensalada/
El pájaro acecha el insecto y la escoba te ha
matado empleado/
Tu mujer tendrá cabellos blancos como el azúcar
y sus orejas serán letras impagadas
impagadas porque tú has muerto
Pero este empleado porque no tenía los pies en
forma de 3/
porque no tenía la mirada lúcida de un almacén
de guantes/
porque no tenía pendiente del abdomen el seno
exhausto de su madre/
porque no tenía moscas en los bolsillos de su
americana/
Hubiese pasado humilde y frío como un jarrón roto
y sus manos hubieran acariciado los cerrojos de
su prisión/
pero el sol de su bolsillo tenía puesta su gorra."

Bromean con alta broma que hay que comprender su altura para entender su sentido y son paralelos en sus descubrimientos.

A los cuadros que se titulan *El sueño pone su mano sobre la espalda del hombre* o los *Atavismos del Crepúsculo* o *Nacimiento del amueblado paranoico* o

¿Por qué razón no estornudar?, responde con lo escrito el poema de Paul Eluard "La frente cubierta":

"El latido de un reloj como un arma rota
la conmovida chimenea donde de amor desfallece la cima/
de un árbol último iluminado
Con el habitual vaso cerrado de los desastres
de los malos sueños
me fusiono
De las ruinas del reloj
surge un animal salvaje desesperanza del caballero
Al alba se doblará por el cangrejo clavado
sobre la puerta de este refugio
Un día más y yo estaría salvado
no se me quebrarían los dedos
ni el amarillo ni el negro ni el blanco ni el índigo
se me dejaría hasta la mujer
para extinguir entre los hombres
Se me abandonaría fuera
sobre un navío de delicias
hacia países que son los míos
porque los desconozco
Un día más y yo respiraría ingenuamente
en mares y cielos volátiles
Eclipsaría con mi silueta
el sol que me habría seguido
Aquí tengo mi parte de tinieblas
cámara secreta sin cerradura sin esperanza
Remoto el tiempo hasta las peores ausencias
Cuántas noches de súbito
sin confianza sin un bello día sin horizonte
Que gavilla roída
Un gran frío de coral
sombra del corazón
oscurece mis ojos que se entreabren
sin poder plegarse a la mañana fraterna
no quiero más dormir solo
no quiero más despertar
tullido de sueños y de ensueños
sin reconocer la luz
y la vida al primer instante".

¿Qué están dejados de la mano de Dios?

No, el Dios lejano aunque presente a todo, la Suprema Jerarquía se solaza con este creacionismo de sus hijos, aburrido de que le recopien los paisajes, entretenido solo con la gracia de la estilización, con la sorpresa de las invenciones originales de sus criaturas preferidas.

¡Ya la humanidad ha llegado a un tiempo adulto en que no puede ser solo copiona!

¡Abajo los copiones, arriba los estilizadores!

Los pobres surrealistas se lanzan como los paracaidistas sin saber si la imagen se abrirá en flor y les salvará o se quedará cerrada y malogradora.

Se exponen pero son felices, sobre todo Dalí gran colonizador del mundo, metido en su estudio tapizado por completo de pieles de astracán gris y junto a su bella Gala –*femme violente et sterilisée*–, esa mujer de piel extraña como él nos ha hecho saber en ese poema que tiene este repetido estribillo:

"como el tisú epitelial de mi bella Gala
su tisú epitelial chocarrero y lamparista"

Esperemos que en ese camino infinito que se inicia esté la diversión universal después del derramamiento de sangre universal.

Los enigmas de Salvador Dalí[10]

Para mí el artista perfectamente renovador y el que señala con plenitud la nueva hora es Dalí, el detractor de las espinacas que se pegan a los dientes.

Solo encuentro mal que entre las letras de Dalí no haya una hache.

Claro que él me replicaría:

–La hache la llevo en el corazón.

He creído en Dalí desde el primer momento en que apareció y para mí fue un niño que comenzaba a jugar con las mismas cosas que yo había jugado; muñecas de cera, material plástico pedagógico, jaulas vacías, etc., etc., añadiendo nuevos y prodigiosos juguetes que él ha inventado, como mitos sin mito.

Siempre le defiendo y por eso cuando últimamente oí que decían que se había mercantilizado respondí:

–No es verdad... Lo que ha pasado es que los mercados y los mercachifles se han dalificado.

Estamos en tan pareja actitud frente a la vida que tenemos las mismas ideas políticas y religiosas aceptadas por el mismo camino de independencia.

Por todo eso cuando él ha aceptado desde Nueva York que hagamos un libro en colaboración para lo que irá enviando a nuestro editor los dibujos más arbitrarios que se le ocurran, yo bauticé ese libro con el único título que le corresponde: *Enigmas*.

Comprendo y amo los enigmas dalinianos y sé como debe saber él que las galletas de agua que nos comimos de niños son otras tantas almas de que nos alimentamos, pues las galletas son más ese acontecimiento que galletas; que el contacto con la mano fría de la muerte; que hay objetos crepusculares como los elefantes hechos en ébano y que todo es misterio menos las hojas secas que caen en el otoño.

Yo también creo como él en los talismanes.

Ahora tengo uno importantísimo.

Resulta que hace poco yo había soñado con un pisapapeles unido como un cordón umbilical, que salía de entre sus flores y arabescos metidos en el cristal, a un pájaro extraño y flaco que no se sabe si recibía o daba vida a esa flora inextricable del pisapapeles, cuando al día siguiente vi en las vitrinas del Banco Municipal de Préstamos un pisapapeles con un hongo hundido en el macizo cristal que se relacionaba de algún modo con mi sueño y yo que nunca había visto pisapapeles en esa subasta ni nunca había hecho proposiciones bajo sobre utilicé esa opción y hoy está en mi poder ese talismán que me está dando suerte.

Comprendo sus enigmas ya dados a la publicidad, las insistentes mesillas de noche –mesitas de luz– de sus cuadros, y yo bien sé que son los confesionarios más importantes de la vida española, lo que alcanza a tocar por último la mano agonizante.

A mí me han obsesionado en las posadas españolas como la renovación del crimen gracias al retazo de diario que forra su cajón y aún recuerdo una noche en Yecla cuando me encontré un revólver olvidado en sus adentros y en la madrugada oí insistentes golpes en la puerta y cuando creí que iba a tener que ejercer el arma oí que me la exigían porque el que la había extraviado la reclamaba en un telegrama que se acababa de recibir.

Comprendo los grandes horquillones que sostienen las narices o las excrecencias de sus personajes y que él por ironía dice que las pone en sus cuadros como "sostenes de la aristocracia", pero en las que yo veo una fantasía a la manera de Callot o un sostén para las largas espadas como aquellas de que habla Scarron y de las que no se hubiera podido servir diestramente el espadachín sin esa horquilla, aunque en definitiva yo creo que sirven para apositar las grandes orquitis de la vida.

Como Dalí supera a los pintores con su "imagen doble" se pueden suponer por lo menos dos cosas ante cada uno de sus cuadros y sus hormigas son el placer en abundancia que hace perder la salud, el hormiguero suelto de lo cerebral excedido y si se las

[10] Ramón Gómez de la Serna. "Los enigmas de Salvador Dalí". *Cabalgata*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, n. 15, enero de 1948, pp. 1 y 3.

aplica a los que significan en sueños quieren decir que hay que cuidar las articulaciones.

El arte es una nueva manera de disparatar venciendo la monotonía sea como sea pero en forma original y lograda.

Somos productores de diversión para los demás porque no les bastan las que satisfacieron a sus antepasados.

La broma del arte siempre recomienza. Enteraos de cuál es la nueva broma del arte y adoptadla, porque si no os quedaréis detrás.

El arte no es ver cómo uno hace una granujada mayor que otro.

Es muy fácil involucrar las cosas, pero el artista tiene que saberlas involucrar y desinvolucrar. Eso es tomar el pulso a lo absurdo y darle realidad.

Todo parece posiblemente igual en el absurdismo y sin embargo no es así y si erramos nos amenaza con la decapitación el ángel fulgente de lo inadmisible.

Hay que lograr el acuerdo de la verdad con la irrealidad.

El que está preparado para el dalinismo tiene que saber hacer preguntas como ésta:

–¿El radar servirá para subir directamente al Paraíso?

Las asociaciones del daliísta deben ser explicadas en último término porque son algo más que la "adiásfora" que no tiene más significado que el que se le asigne ya que carece de sentido.

Así si se nos plantea la asociación de regadera y reloj tenemos que pensar que por la regadera salen los minutos del agua, en vez de rechazar la explicación aplicando al arte la grosería y la ordinariez de la incomprensión agresiva.

Ya esa ambición de materializar las imágenes de la irracionalidad concreta de manera que puedan ser tan objetivamente evidentes como los mismos fenómenos reales del mundo exterior, estaba en el barroco, cuando no era dragón cardo o voluta lo que se materializaba en sus orcas trepadoras.

Dalí quiere ser entre muchas otras cosas –un superbarroco y un superchurriguero, sobrepasando el rococó con más complicación, sacando líquenes y agujeros inquietantes de la gruta del inconsciente irracional y escupiendo frente al monstruo alegórico el león freudiano.

Prepara ventanas asimétricas, huevos duros y hornacinas con camafeos que van más allá que los signos heráldicos de los monótonos escudos nobiliarios.

Hay que problematizarlo y desproblematizarlo todo, ver cómo se transforman unas cosas en otras, cómo cambia y se forma la forma. Morfar morfología.

Eso que hace Dalí no debe asombrar a nadie porque es la fantasía, pero la fantasía genial y germinal, pues Dios nos libre de la fantasía de los que no tienen fantasía.

Hay que saber ver los mundos de los otros y más cuando son pacíficos aunque diferentes. Comprendo que se reaccione contra los mundos que amenazan violencia y deshollamiento; pero no contra estos mundos supuestos o suponibles que añaden cultura vital.

El credo de Salvador Dalí está sintetizado en esta letanía que él encabeza con la frase batalladora de:

MI LUCHA.

Contra la Simplicidad. Por la Complejidad.
Contra la Uniformidad. Por la Diversificación.
Contra el Igualitarismo. Por la Jerarquización.
Contra lo Colectivo. Por lo Individual.
Contra la Política. Por la Metafísica.
Contra la Música. Por la Arquitectura.
Contra la Naturaleza. Por la Estética.
Contra el Progreso. Por la Perennidad.
Contra el Maquinismo. Por el Sueño.
Contra la Abstracción. Por lo Concreto.
Contra la Juventud. Por la Madurez.
Contra el Oportunismo. Por el Fanatismo Maquiavélico.
Contra la Espinaca. Por los Caracoles.

Contra el Cine. Por el Teatro.
Contra Buda. Por el Marqués de Sade.
Contra el Oriente. Por el Occidente.
Contra el Sol. Por la Luna.
Contra la Revolución. Por la Tradición.
Contra Miguel Ángel. Por Rafael.
Contra Rembrandt. Por Vermeer.
Contra los Objetos salvajes. Por los ultracivilizados. Objetos 1900.
Contra el Arte moderno africano. Por el Arte del Renacimiento.
Contra la Filosofía. Por la Religión.
Contra la Medicina. Por la Magia.
Contra las Montañas. Por la Costa.
Contra los Fantasmas. Por los Espectros.
Contra las Mujeres. Por Gala.
Contra los Hombres. Por mí.
Contra el Tiempo. Por los Relojes blandos.
Contra el Escepticismo. Por la Fe.

Dalí encuentra con más conciencia que nadie ese mundo marginal que necesitaba nacer como para que pudiésemos despojarnos de todo lo monstruoso vehiculado gracias al espejismo de montañas y personas. ¡Fuera los *objetos malos*!

Es por eso el hombre más limpio y desembarazado que existe, pues expulsó todas las aberraciones y todas las cosas de difícil memoria y puede pasearse refrescado y ligero ante sus cuadros.

Comprender mejor las cosas no nos traerá más que bien pues hostigando a muchas cosas que podríamos comprender se crea el alimañismo.

Es absurdo que cuando no se entiende un cuadro se le achaque falta de sentido sin que pase por la cabeza del espectador que él puede ser el que carezca de entendimiento.

Ya sé que es fuerte el arte de Dalí, pero también es fuerte el psicoanálisis y sin embargo ya nadie puede dejar de tener en cuenta su descaradas tesis y antítesis.

Dalí anatomiza la realidad y fue el primero que ante el arte parado de Picasso hizo efectivos todos los complejos y todos los deseos insatisfechos.

Por eso Freud le recibió con gusto y después de encontrar en Dalí un gran fanático español, dijo:

–En la pintura clásica busco lo subconsciente; en la pintura surrealista lo consciente.

El arte es uno contra todos si todos no lo ven y a lo hecho pecho.

El arte siempre está más arriba en lo alto o en lo bajo.

El arte es la mentira que es superior a la verdad y la verdad que es superior a la mentira.

Dalí cuando no hace mucho, en Nueva York, rompió la vidriera del escaparate de la exhibición de sus cosas –por lo mal que estaban colocadas– y fue a la cárcel, escribió un manifiesto titulado: "Declaración de la independencia de la imaginación y los derechos del hombre a la locura".

Sus últimas y definitivas ideas básicas están en estos párrafos que aparecen en su maravillosa autobiografía:

"No puede haber grandeza intelectual fuera del sentimiento trágico y trascendental de la vida: la religión. Karl Marx escribió: 'La religión es el opio del pueblo'. Pero la historia iba a demostrar que su materialismo sería el veneno del 'odio concentrado' con el que el pueblo reventará realmente, sofocado en las sórdidas, hediondas y bombardeadas vías subterráneas de la vida moderna. ¡Mientras que 'la ilusión religiosa" había hecho estremecerse a los contemporáneos de Leonardo, de Rafael y de Mozart, bajo la perfección de las arquitectónicas y divinas cúpulas del alma humana!"

"El mío no era un caso de la periódica, imitativa y desalentada 'vuelta a la tradición' –el neoclasicismo, el neotomismo de que se oía hablar en todas partes, y que surgía sintomáticamente de la fatiga y de la náusea causada por los 'ismos'. Por el contrario, era la combativa afirmación de toda mi expe-

riencia con el espíritu de síntesis de la 'conquista de lo irracional".

Valiente como él solo, defiende nada menos que desde Norteamérica la idea de la categoría sobre la arrasación, porque su Cosmogonía "no es reacción ni revolución sino Renacimiento jerarquizado y exclusivo conocimiento de todo".

"La Europa de posguerra había estado comiendo constantemente 'ismos' y revolución. Sus excrementos serían en adelante guerra y muerte. Los sufrimientos colectivos de la guerra de 1914 habían conducido a la pueril ilusión del bienestar colectivo basado en la abolición revolucionaria de toda restricción. Lo que se había olvidado era la verdad morfológica que es la condición misma del bienestar, el cual solo puede ser ultraindividualista y construido sobre el rigor de leyes y restricciones hiperindividualistas, capaces de producir una 'forma de reacción' original y peculiar a cada espíritu. ¡Oh, pobreza espiritual de la era de posguerra, pobreza de lo amorfo individual tragado por lo amorfo de las masas! ¡Pobreza de una civilización que, destruyendo declaradamente toda clase de restricciones, se convierte en esclavo del escepticismo de su nueva libertad, obligada a las necesidades más prácticas y bajas, las de tipo mecánico e industrial! ¡Pobreza de un período que sustituye el divino lujo de la arquitectura, la más alta cristalización de la libertad material de la inteligencia, por la 'ingeniería', el más degradante producto de la necesidad! ¡Pobreza de un período que reemplazó la libertad de la fe por la tiranía de las utopías monetarias!... La responsabilidad de la guerra que iba a estallar estribaría solamente en la pobreza ideológica, el hambre espiritual de este período de posguerra, que había hipotecado toda su esperanza en ruinosas especulaciones materialistas y mecánicas."!

En el futuro se buscará un Dalí como se busca un Patinir entre cuadros de más o menos renombre.

Porque solo un seráfico pudo pintar como él y escribir:

"Y ¿qué es el cielo? ¿Dónde se encuentra? ¡El cielo se encuentra, ni arriba ni abajo, ni a la derecha ni a la izquierda, el cielo se halla exactamente en el centro del pecho del hombre que tiene fe!"

Mientras, él triunfa en "la tierra prometida" que es Norteamérica, vende cada cuadro por un mínimum de 15.000 dólares y así como Picasso se divorcia de su mujer por no comprarle un automóvil Hispano-Suiza, Dalí regala a Gala sin previo aviso un Cadillac y mantiene con ella ese idilio en que a veces exclama: "¡Dios mío, qué suerte que no seamos Rodin ni tú ni yo!"

Picasso y la cerámica[11]

El creador de las *Greguerías*, que nació el año 1888 en Madrid, fecha que figura en la lápida conmemorativa fija en la fachada de la casa en que vio la luz, es un escritor muy español y muy universal.

Autor de más de ciento veinte libros de todo género: novelas, biografías, libros de arte –famosas sus biografías de Goya y El Greco y su original *Ismos*–, volúmenes de *Caprichos y fantasmagorías*, más sus incesantemente coleccionadas *Greguerías*, Ramón Gómez de la Serna está traducido a muchos idiomas y su firma aparece en los más importantes periódicos y revistas de España y de toda la América hispana.

Ese Picasso reformador de verano al que parece que de un momento a otro se le van a caer los calzoncillos, nunca se pone viejo, pero ¡ojo! si lo llegase a ser, por-

[11] Ramón Gómez de la Serna. "Picasso y la cerámica". *Mirador. Panorama de la Civilización Industrial*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 4° trimestre 1956, pp. 27-30.

que entonces, todos, hasta los niños, nos pondríamos viejos.

Picasso tiene el buen gusto de no repetir las imágenes y no hacer recordar la monótona cacharrería de la vida.

Picasso es algo providencial que vino al mundo para cambiar las formas, sin ley fija, pues cinco minutos más tarde o más temprano que hubiese pasado ese motivo por su meridiano habría sido completamente diferente el resultado.

Picasso interpretó que el mundo se despertó en un tiempo con el deseo de ver las cosas arbitrarias, informes, como dadas a un sadismo deformador. Picasso nos ha salvado del azulejo, del empapelado y de la repetición de la arquitectura del recinto interior.

Pero no voy a tratar del Picasso innovador en general sino de ese Picasso veraniego que se reserva el verano y el pueblecito en que pasa sus vacaciones, para variar de estilo y de oficio.

En el veraneo de 1946 Picasso que se había instalado en Golfe Juan se acerca a Vallauris, que así como hay aldeas de pescadores, es aldea de ceramistas, y después de unas pruebas de turista en uno de los talleres, se establece en el pueblito, compra una fábrica y comienza a hacer transposiciones de la realidad, y un plato es una luna y una jarra es una cabeza.

Le agrada lo que tiene de prédica bíblica la alfarería, predilecta de Jeremías y se lanza al vidriado, el barnizado y a los esmaltes como obrero de ladrillería, como artesano de bufanda, con pleno derecho a descansar el domingo.

El que buscó y halló la nueva sensualidad de los colores y las formas, crea el "cacharro Picasso" que producirá grandes escándalos en el futuro, pues así como un cuadro no se rompe una cerámica se hace trizas:

–¿Pero sabes hijo mío que has roto el cántaro de oro? ¡Nada menos que un botijo de Picasso! ¡Te voy a mandar interno a la Sorbona!

Picasso ha debido gozar mucho en trastornar la tiesura y la seriedad del plato, cansado desde niño de su monotonía y sus fondos repetidos.

Ha logrado vajillas disímiles con grandes sorpresas, con engaños para el ojo, como dejando una sardina pintada o un cubierto que se hubiese quedado tumbado en el plato, pegas más graves para los graves camareros que para el comensal.

Aplicó a la cerámica lo que los trabajadores en piedras duras han aplicado a sus mesas simulatrices o cantatrices pues parecía como si el mármol incrustado de partituras y flautas lanzase por su cuenta una tonada.

Con sus sustos de niño a los mayores Picasso gozó en tomarse sus ensaladas en sus propias ensaladeras, con la huella de su fantasía.

Como si hubiesen entrado brujas por las chimeneas del centro más importante de alfarería y cerámica de la Europa de Occidente, todo Vallauris quedó embrujado y la Exposición allí celebrada por lejanos ceramistas fue prueba de un gran aquelarre.

Picasso hizo variar y desvariar la potinguería de la vida; jarros, copas como cálices de tierra, vajillas, etc., etc., logrando grandes piezas blancas o azules o de cualquier color que se convirtieron como por milagro en piezas de colección. Siempre el cacharro cerrado había querido ser una imitación burlona o simiesca del hombre o de la mujer.

Por eso ante la cerámica de Picasso, la más vieja cerámica Mexicana se sonríe desde su resurrección ultratumbal, pues los mexicanos llegaron en esa alfarería antropomórfica a cosas que hay que ver en Museos secretos, portándose como indinos más que como indianos.

Claro que Picasso ha elevado a la más pura raza blanca lo que en la cerámica mexicana era profundamente aindiado, pero también ha contribuido a la perversión cerámica haciendo cacharros calipigios, cántaros de bellas y ostensibles nalgas, aunque no

montó al otro sobre el otro en nefanda contravención como en algunas obras de la más vieja cerámica mexicana.

Frente a la cerámica que nace de la excavación, la de Picasso es la que aún no fue hundida bajo la tierra.

Está incólume, recién hecha en vísperas de mayores inmortalidades, pues se necesitan siglos para que sucedan los fenómenos telúricos que comparte el jarrón y el plato, siendo lo más extraño de lo extraño según oí al gran entendido excavador Sr. Wagner en el Norte de la Argentina, que todos los cacharros estaban molidos en el fondo de la tierra como si hubieran sido remecidos por constantes temblores. Cuando la cerámica era como un salto atrás, Picasso hace que dé un franco paso adelante, quizás llegando a ella en el momento en que se sentía esa necesidad en todo el mundo.

La cerámica parece una broma pero sin embargo es eterna y si muere resucita en pedazos, que recobrarán su integridad si se toman el trabajo de rehacerla los leñadores del futuro.

El barro cocido es una materia espeluznante que crea como una reencarnación de la tierra por la mano del hombre, un levantamiento de lo terrígeno como nuevo embrión figurativo.

Pero lo que más el entusiasmó a Picasso fue que podían reproducirse sus obras de Arte de un modo más innumerable que en sus cuadros.

Esa era la tentación de la industrialización, la multiplicación por el horno y el torno de sus creaciones propicias al agua y a sostener enhiesta la flor viva.

Puso Picasso a prueba un mundo que solo se logra gracias a la cerámica, el mundo submarino de las formas, otra manera de submarinidad que la que había sonsacado en sus cuadros.

Fue negocio en grande entreabierto a todos los horizontes, todo lo que la fábrica ofrece y cumple.

Yo he visto esta tentación del horno mágico sobre el artista, y entre otros entregados a la cerámica en su iglesia-estudio de Segovia, no olvidaré a D. Daniel Zuloaga que era con su larga barba como un mago de la pieza nítida de colores con barniz salvatorio.

Siendo un buen pintor se aplicó solo a lo indeleble, a lo que queda siempre fresco, reflejador y que puede tener brillos sin ocaso en las vitrinas de Museo.

Parecía un Fausto gracias a la cerámica y gracias a la pintura solo habría sido pintor.

Picasso con más suerte y genio revolucionó los horizontes y en ese entusiasmo de la Exposición de Vallauris, llegaron prestados por los Museos de Sèvres, Petit Palais y Museo de Artes Decorativas de París, sus mejores piezas, recibiendo también el regalo del gran ceramista japonés Kitaogui Rosanjin que después de una estada en la Villa de las chimeneas del Arte, ofreció al Museo veinticinco piezas de un arte soñado en que la cerámica parece haberse insinuado en lagos en que piensa finamente el fino junco.

Picasso aún con su fábrica que no deja de echar humo se revuelve, –como se ha revuelto siempre contra todos sus avatares– y aunque sigue dando pasto al horno de vez en cuando dejando que repitan los modelos que él dejó, –ésta es la superfetación de lo fabricado– confiesa que la cerámica le apasionó un día pero ahora la siente pequeña, frágil y por eso va a dedicarse a piezas más grandes, a esculturas en materias duras y definitivas.

Como no está probado que sea un gran escultor será "cerámica en bronce" la que haga, una cosa "marginal" cuyas obras más significativas acaricia con predilección, destacándose entre todas sus "cabra hispánica".

El horno para esas obras que él mandará vaciar en buenos vaciados para reproducirlas al por mayor, es un horno más bravo pero Picasso es poderoso.

Se sabe que hay una cabra hispánica –otra especie que la picasiana pero con la misma soberbia– de la que solo quedan dos mil quinientas cabezas que cuidan en las Sierras los mejores veedores, –el

Conde de lebes quiere matar al abate una cabra más– cabra hispánica solo por casualidad y como destello de la reina de las sierras se la ve en las alturas tentando con sus abundantes cuernos al cazador del rifle.

La cabra hispánica de Picasso es más modesta, es de esas petizas, zancudas, que vemos irse por las afueras de la Vieja ciudad y después volver pletóricas, con las ubres repletas.

La sombra brujesca de la cabra se les presenta en el carbonario atardecer de la vida a los grandes artistas.

A Goya se le aparecía como el gran Buco y muchas veces en sus aquelarres, en la hora del gran deseo, aparecía la sombra cornuda del cabrito.

Picasso está obsesionado por la cabra potente, sumisa, gran soportadora de su misión de volver cargada del jugo lácteo para todos.

Esa cosa que tiene el español pobre, de cabrerizo, de pastor de cuatro cabras y que se celebre el milagro lechal solo con la paciencia de pasar en el campo unas horas de espera, parece que se está dando en Picasso.

En ese momento de fertilidad manifiesta ha representado Picasso a su maciza cabra, pues no ha podido olvidar a la más modesta nodriza española dando vuelta a la esquina de sus callejuelas malagueñas.

Ya en sus esculturas anteriores, en la regalada a ese mismo pueblo francés de su predilección, *El hombre del Cordero*, estaba ese amor a lo modesto popular, a lo sufrido, a lo de más fehaciente realidad.

Muchas veces quizás le repitieron que estaba "como una cabra" y entonces ha querido hacer la mejor cabra prototípica, la cabra brigadier.

La cabra del atardecer llena de sustento fundamental, la cabra cerril y al mismo tiempo modosa, –a la vuelta de Unamuno después de haberse paseado por las afueras de Salamanca– esa cabra es la que evoca Picasso y sobre la que se sienta como sobre una cureña o como un mortero de artillería.

Picasso tiende a la escultura en materia definitiva, a lo no frágil, bronces negros y si fuese necesario mármoles blancos o piedra berroqueña.

En ese camino también se podría montar una industria repitiendo en sus moldes correspondientes rebaños de carneros o cabras, pudiendo llegar a ser ganadero de los machos cabríos más duros de la especie cabroncínea.

Capítulo VII

El exilio español
Acción e interacción

Fue sobre todo a partir de 1939 y una vez finalizada la Guerra Civil Española que se produjo la llegada de un importante contingente de exiliados a nuestro país. Entre ellos, artistas, escritores, intelectuales y editores. Rápidamente ellos se insertaron en nuestro medio, llevando adelante una intensa actividad que encontró en el campo cultural un espacio altamente receptivo.

Aquí se unieron a los argentinos y a otros exiliados de distinta procedencia que en su mayoría se oponían al avance de los totalitarismos de izquierda y de derecha. Su acción se vio reflejada no solo en las exposiciones que realizaron o en la participación de empresas de tipo colectivo, sino también en la creación de nuevos órganos periodísticos que tuvieron un rol clave durante toda la década del 40, como *De mar a mar*, *Correo Literario* y *Cabalgata* que convocaron a los más destacados artistas y críticos de arte argentinos.

Al mismo tiempo, su acción contribuyó de manera decidida a convertir a la Argentina en uno de los dos polos editoriales más importantes para el mundo de habla hispana. Algunos tomaron las riendas de editoriales recién fundadas –como Sudamericana– o crearon otras como Poseidón y Emecé y colecciones como Botella al mar de Editorial Nova pusieron especial énfasis en el diseño gráfico. Por su parte, la Editorial Losada, entre varias de sus colecciones, tuvo el privilegio de realizar la primera edición de las *Obras Completas* de Federico García Lorca.

Luis Seoane. Afiche para *Pinturas*. Buenos Aires. Galería Bonino, del 7 al 19 de octubre de 1957, 53 x 40 cm

Rafael Alberti. **Manolo Ángeles Ortiz**[1]

De luz, de gracia, de raíz
que se enarbola en limonero,
del ángel con alas de torero:
Manolo Ángeles Ortiz.

Luz que se corta o disfumina,
que ordena el sueño razonada,
que se libera aprisionada
ya en lápiz gris o tinta china.

Gracia que ríe en la paleta
y se recata entre rubores
de papelillos de colores
sobre una blanca servilleta.

Que verdeando en el gollete
de la botella se desliza,
y que se riza y se desriza
en arabesco de cohete.

Raíz que canta y se enarbola
en pura flor y arquitectura
y arde resuelta en una pura
sangre nostálgica española.

Que arranca, abriendo cicatrices
sobre las cosas materiales,
una ilusión de naturales
formas en vuelo de raíces.

Ángel que sueña silencioso,
del barandal de su azotea,
cómo se crea y se recrea
su propio espacio misterioso.

Mientras la estrella que retrata
su sideral fisonomía
prende una luz de Andalucía
que luce el Río de la Plata.

Lorenzo Varela. **Mujer del Éxodo. (España - 1936 - 1939)**[2]

A Luis Falcini

I

Un manojo de trigo candeal desgranado
bajo un viento enemigo.
La pesadumbre dobla la gracia del costado
y es la frente un testigo
del dolor de aquel campo amortajado.

II

Su corazón, amor, era una barca sola
sobre una mar de espumas doloridas.
Una triste amapola,
su corazón cansado de tantas despedidas.

III

Miradla: es la esperanza, recordando un mañana
que soñaban sus ojos de primavera airosa,
cuando era azul la calle y alegre la ventana
y en la blusa sonora le estallaba una rosa.

[1] Rafael Alberti. "Manolo Ángeles Ortiz". En: Arturo Serrano Plaja. *Manuel Ángeles Ortiz*. Buenos Aires. Editorial Poseidón, Biblioteca Argentina de Arte, 1945 pp. 95-96.
[2] Lorenzo Varela. "Mujer del Éxodo. (España – 1936 – 1939)". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 3, n. 34 y 35, 1 de mayo de 1945, p. 3.

IV

Está tan sola, sola, tan callada, callada,
que hasta el llanto y la sangre la dejaron.
Se quedó deshojada,
Sin preguntarle a nadie por qué la abandonaron.

V

Así querría ella, Luis, haber quedado:
de antiguo polvo como antigua piedra,
su dolor acostado
sobre un lecho de siglos y de hiedra.

VI

Ya no tendrás que desandar caminos
bajo la muerte, entre la muerte abiertos:
aguarda aquí los cambios de los sinos
hasta que los albores sean ciertos,
y los parques de España se asomen a los puertos
con ofrendas de flores y de trinos,
y verdes alamedas y conciertos
que te endulcen los ojos peregrinos.

Attilio Rossi. **Maruja Mallo**[3]

Desde hace algunos meses Maruja Mallo, la conocida y discutida pintora española se encuentra en Buenos Aires; la terrible tragedia de España que ha borrado la sonrisa interior de esta ciudad, acostumbrada a tributar a todos su cordialidad, no ha permitido que Maruja Mallo tuviese la acogida que se merecía. Dispersa entre algunos pocos conocidos tal vez atemorizada aún por aquel grito cavernario que lanzara Millán de Astray a la cara de Unamuno: *Muera la inteligencia*, privada de su palabra más autorizada de pintora –sus obras están bloqueadas en Madrid por razones comprensibles– hemos creído que *Sur* podía brindarle a través de sus páginas, un homenaje, no solamente de cortesía formal, sino con todo el carácter que le confiere su autoridad de revista de minoría.

Tenemos ante nosotros el catálogo de la última exposición realizada en Madrid –5 de junio de 1936– ilustrado con numerosas pinturas, dibujos, escenografías y cerámicas; hemos elegido allí las láminas que ilustran esta nota. Su bibliografía es tan extensa y su nivel, debido a las formas que figuran en ella, es tan elevado que bastaría esto solo para autorizar una presentación y un elogio. Preferimos sin embargo el análisis, aunque en el caso presente estemos tremendamente limitados por la imposibilidad de mantener un coloquio directo con las obras. El catálogo que tenemos entre manos lleva también una presentación de Enrique Ascoaga, que por titularse "Proceso pictórico de Maruja Mallo" nos hace recorrer bastante detalladamente toda la trayectoria ascendente y atormentada de esa pintora. Luego ella misma nos confiesa: *mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente; mi plástica arranca de las raíces del pueblo, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido*.

Estas frases descarnadas y cortantes, precisas en su significado, pueden guiar, en la observación de las ilustraciones y ayudar a sacar conclusiones. Lamentamos no haber podido reproducir alguno de los dibujos que ilustran el catálogo porque revelan las verdaderas posibilidades de esta pintora, grandemente comprometidas, a nuestro parecer, en la última obra que reproducimos, titulada *Sorpresa del trigo*.

[3] Attilio Rossi. "Maruja Mallo". *Sur*. Buenos Aires, a. 7, n. 32, mayo de 1937, pp. 63-66.

La posición teórica de Maruja Mallo es de las más interesantes porque enviste especialmente los problemas candentes de nuestro tiempo. Su pintura parte de la visión alegre del mundo popular en días de fiesta, y capta con ingenuidad y amor los aspectos más imprevistos y expresivos: nacen así sus coloridas verbenas. Luego parece acercarse aun más a este pueblo, parece intuir su rostro, el de los días de trabajo y sufrimiento –que son los más– y encaminarse hacia la tragedia de las contradicciones sociales con sus violentísimas repercusiones que minan, día a día, la base de nuestra civilización. Contemporáneamente a este período de observación su plástica evoluciona hacia un mayor rigor en la composición, hacia una atmósfera surrealista y plásticamente más duradera.

Espantapájaros cuadro de propiedad de André Breton, que reproducimos, junto a *Antro de fósiles* es prueba convincente de que Maruja Mallo está en el buen camino, porque la preocupación intelectual y dramática de la representación, vive en un intenso lenguaje plástico. En estas obras el misterio de la perspectiva, el rostro de un mundo en descomposición, representado pánicamente en sapos, arañas, hojas secas, cardos, etc., crea verdaderamente una atmósfera trágica que, en vez de provocar terror, invita a la reflexión. Y la primera en reflexionar ante estas obras es Maruja Mallo misma; luego de haber pintado dichos cuadros se pone a dibujar paisajes rurales en sus elementos más humanos y poéticos tal como el horno para cocer el pan, animándolos con trazo sutil, claroscuro ligero y con un rigor dialogante de formas en representaciones abstractas.

Parientas cercanas de estos dibujos, y por eso mismo interesantísimas, son las escenografías plásticas que reproducimos en dos realizaciones logradas: *Clavileño* y *Arquitecturas vegetales* (Teatro de expresión popular). Surgida la primera, como ella misma nos lo asegura, de la lectura del Quijote, con más precisión, del famoso cortejo de la princesa Trifaldi. Máscaras inventadas, figuras geométricas ritmadas, elementos universales como el sol, nos llevan a las figuraciones geométricas platónicas o, como las arquitecturas vegetales, a los recuerdo homéricos ya las amplias imágenes agrestes de Virgilio. Esta plástica, revolucionaria porque positiva y sana, conmueve por su originalidad, por su adherencia abstracta a la naturaleza –aunque emplea arena, vegetales, lana en estado natural, esparto– y por su afán de hablar a todos sin rebajarse a una pedestre representación real.

En una serie de cerámicas populares Maruja Mallo pone de relieve sus posibilidades dúctiles estudiando la trascendencia de tres vegetales universales: el trigo, el olivo y la vid; y los emplea para sus cerámicas en composiciones armoniosas y llenas de imaginación. Mas este penoso concretar, que ya en la base teórica de sus cerámicas amenaza la integridad de su virilidad plástica, la llevará a un dogmatismo excesivo de lo universal. Creemos que esta es justamente la mala semilla que ha hecho germinar esta última obra, plásticamente decadente que se intitula *Sorpresa del trigo*.

Maruja Mallo nos anuncia una próxima conferencia en "Amigos del Arte", la esperamos, así como todos los que aman el arte, con sumo interés. Quizá allí Maruja Mallo podrá también contestar satisfactoriamente a esta nuestra última afirmación crítica.

Jorge Romero Brest. **La exposición de Manuel Colmeiro**[4]

De la obra de ciertos pintores no se puede hablar sino con lenguaje técnico: del color y del dibujo, del

[4] Jorge Romero Brest. "La exposición de Manuel Colmeiro". *Argentina Libre*. Buenos Aires, julio 3 de 1941.

empaste, de la manera de valorizar; de la de otros, en cambio, no hay más referencia posible que a la expresión, a la pujante fluencia espiritual que emana de ella estableciendo contactos entre el que crea y el que estima. Los primeros no son verdaderos artistas, aunque dominen los medios técnicos de que se valen; claro está, este dominio nunca puede ser el de la verdadera y auténtica técnica, que siempre es personal y expresiva, sino aquél, un poco grueso y anual, que constituye el patrimonio común del arte, al que todo el mundo puede acceder. Los segundos, en cambio, son los auténticos artistas, aunque no siempre demuestren un extraordinario virtuosismo técnico. Conviene aclarar, a propósito de esta última afirmación, que nadie puede alcanzar a la expresión sin el dominio de la técnica, puesto que una depende de la otra; empero, es posible ser expresivo, profundamente expresivo, en obras en las que se pueden señalar errores o deficiencias, o debilidades, que inciden directamente en la técnica utilizada. Cierto es que, en este caso, la expresión tiene algo de incierto y de provisorio, caracteres que emergen de una obra no lograda plenamente.

He creído necesario hacer esta previa disquisición antes de ocuparme de los cuadros de Manuel Colmeiro, pintor gallego residente en Buenos Aires desde hace algunos años, que expone parte de su producción anterior y algunas obras recientes en dos salones de Amigos del Arte, porque él pertenece, de pleno derecho, a esa segunda estirpe de artistas de la que he hablado. Colmeiro, en efecto, es siempre expresivo en sus obras en muy pocas el reparo puede ser total; siempre utiliza la pintura como lenguaje, es decir, como generoso medio de comunicación con los hombres: por eso su pintura es no sólo inteligible que a causa de ella habla a la razón sino también de fácil intuición en lo que tiene de creadora de un mundo poético, cuya fuerza expresiva me parece innegable. Pero, también es necesario decirlo, en pocos cuadros esa expresión se solidifica como para determinar un juicio afirmativo rotundo, por la economía de medios de que dispone, por la precariedad de su técnica en ciertos aspectos, por el voluntario descuido de la forma, finalmente. De aquí que su obra desconcierte y sea esquiva a dejarse apresar en los estrechos límites de un concepto crítico.

Si Colmeiro no hubiese expuesto más que una docena de cuadros, en los que está demostrada su potencia de pintor, pudiera decirse de él que es un artista plenamente maduro; mas, cuando se considera la totalidad de la obra expuesta se siente el desconcierto aludido ante la desigualdad de la misma. Esa característica de la muestra no admite otra explicación que la de una débil autocrítica y falta de "picardía" para exponer: no elige, probablemente, los cuadros más valiosos, sino que, con extraña honradez, muestra todo lo que produce.

A través de los cuarenta trabajos que expone se ve que cultiva preferentemente el paisaje con figuras y la composición con figuras; con menos acierto el retrato. En cuanto a la naturaleza muerta, sólo expone una, muy buena, por cierto. Cuando aborda el paisaje con grises y ocres, casi con exclusividad, ya que introduce escasas notas de color puro, es cuando se muestra más feliz, como en *Otoño* (33), o *Primavera* (15), o *Invierno* (17). En *Otoño*, por ejemplo, organiza dos planos netamente diferenciados: el primero en tonos ocres, interrumpido por una figura en rojo y otra en azul; el segundo, con un caserío en lontananza, en grises y ocres. Toda la potencia de su color, sugestivo en esos grises y ocres, así como la reciedumbre de su empaste, franco y sincero, se vuelca en esa composición. Cierto es que, también en ella se manifiesta uno de los mayores reparos técnicos que debo hacer a Colmeiro: su primaria manera de valorizar. En ese paisaje los dos planos se articulan con dificultad, hecho que destaco también en otros trabajos. Parece huir de los tonos saturados el verde potente,

por ejemplo, y cuando los aborda no siempre es feliz: así en *Aldeana con niños*; en cambio en *Paisaje* (11) y en *Pastora* (6) logra una fina armonización de sus verdes puros con sus grises.

En otra serie de paisajes, con figuras en ritmo de danza, de vaga resonancia mitológica *Danza* (8), *Hércules* (20), *Paisaje* (21) los verdes son grises no muy "limpios", denotando influencias ajenas a su concepción de la naturaleza. Hay algo retórico en ellos, que recuerda a Cézanne y a Rubens, recuerdo lejano, sin duda, que molesta a la concepción que puede formarse uno del pintor a través de otros paisajes más auténticos.

Sólo es dramático en *Paisaje* (26), logrado con acierto, aunque el elemento patético lo constituya precisamente el montículo de grises "sucios" del segundo plano.

Finalmente, tanto en los fondos de paisaje de mar como en algunos de tierra *La pastora* (2) y *Siega* (10) su expresión es en extremo superficial. Estos últimos parecen no terminados y en aquellos la preocupación por la figura le hace descuidar el paisaje.

En cuanto a las composiciones con figura logra algunas notas definitivas, para juzgarlo, cuando pinta a mujeres aldeanas. Así, *Mujer sentada*, con fondo de estructura deshumanizada por eso mismo profundamente expresivo logrado con grises y ocres profundos y una luz indefinida, ante la cual la figura se yergue en blanco cuajado de matices. Así *Mujer con niños* (4) uno de los puntos altos de la muestra que tiene alguna similitud con el anterior, en el que luce su extraña potencia de color, también en los grises del fondo, en el blanco de los trajes infantiles, en el ocre sentimental de la cabeza de vaca al fondo.

Muchacha con niños (24) de vaga resonancia mística, pues paree una moderna *Virgen con el niño*, plantea otros problemas: allí, en cambio, logra su expresión mediante una materia gruesa y abundante y tonos en extremo puros amarillo con reflejos verdes en el vestido de la mujer, blanco del niño, fondo verde intenso. El modelado de la cara está realizado con tonos cálidos y con recursos de *plein air*. Esta obra es de las que sirven para demostrar que la capacidad colorista de Colmeiro no se reduce a los grises y a los ocres. No obstante, cuando usa colores puros en la figura rojo, azul, amarillo suele acentuarse la desarmonía de los grises.

Figura (39) es acaso el único cuadro, de los que expone, en que priva el concepto constructivo de la forma sobre la expresión sentimental del color. La figura de mujer, sobre todo, es de una gran riqueza expresiva, logrando en ella en la cabeza y en el redondo sombrero de tonos dorados una armonía rigurosa, diferente a la de los otros cuadros. La figura del niño acusa una estructura simétrica y una falta de valorización con la de la mujer, que desequilibra la composición.

En otros cuadros con figuras de mujeres frente al mar o niños el modelado de las carnes resulta pobre. Esto se hace evidente en *Muchacha en la playa* (28), cuadro que, a mi juicio, no debió exponer. Una sola composición decorativa *Mercado* (23) demuestra su capacidad para lograr expresión mediante el ritmo de las figuras, en sí muy iguales.

Sólo dos retratos expone: los dos realizados en Buenos Aires, los que llevan los números 14 y 31 del catálogo. Una mujer y un hombre. Ha querido ceñirse en ellos al modelo, como correspondiente al género, y ha querido también modelar las carnes con un concepto naturalista, aunque el blanco alabastrino de la carne femenina aluda a una esotérica expresión poética. Monótono en el color y retórico en la forma en el retrato de mujer, en extremo superficial en el de hombre, no parece el mismo vigoroso creador de las figuras aldeanas y de algunos paisajes de su tierra.

Acaso sea posible habla de influencias, respecto a la obra de Colmeiro, a pesar de la repugnancia que siento, a menudo, cuando se trata de negar realizaciones a consecuencia de ellas. Destaco aquí la influencia de Picasso en las figuras, o la de Cézanne en el

paisaje, entre otras, no porque me parezca vituperable el estudio de los grandes maestros del pasado inmediato o del presente, sino porque me parece que desvían a Colmeiro, acaso por la sugestión potente de sus creaciones, de su verdadera vía de expresión. Colmeiro es un romántico, que siente a la naturaleza en forma panteística; no es un razonador ni un cerebral; tiene una potente fuerza de sugestión expresiva cuando las formas emergen de su yo íntimo y sentimental, como, por ejemplo, en los paisajes grises de su tierra o en los retratos de los suyos. Toda vez que aborda temas ajenos a su expresión en algunos podría señalarse cierta propensión superrealista, aunque creo que es una mera coincidencia formal pierde el contralor de sus sentimientos y se superficializa; a veces, se hace retórico. Algunos pliegues de vestidos, algunos tonos cálidos que "salen del cuadro" prueban, para mi, este aserto.

Nadie puede negar a Colmeiro se calidad de dibujante. No obstante, su sentimentalismo le traiciona a menudo, pues su dibujo se hace demasiado libre, en sus ansias de creación, y la forma se deshace careciendo de estructura sólida *La pastora* (2), por ejemplo; en otros casos, por el contrario, quiere ser preciosista en el dibujo y encierra la forma dentro de un trazo que a menudo es duro e inexpresivo, a punto de hacer creer que la factura en el recuerdo le determina estas violaciones a una naturaleza que él ama y respeta como pocos.

Bien sé la gran dificultad que significa juzgar la producción de este extraño pintor gallego, entre otras cosas, porque evoca un paisaje y formas de vida muy extraños a los nuestros, ya que un viaje rápido y atormentado por tierras de Galicia del que escribe, no puede dar elementos suficientes de juicio. Mucho temo no haber sido totalmente justo, no en las notas afirmativas o negativas que expongo, sino en la recomposición de las mismas para que el lector llegue al ansiado concepto crítico. En todo caso, he tratado de ser sincero, de no callar nada y demostrar al desnudo mi pensamiento para que él pueda ser fructífero, aún despertando la polémica.

Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela. **De mar a mar**[5]

Una revista que sale a luz en estos momentos, tiene, de un modo más imperativo que si naciese en otros apacibles, la obligación de reflejar de alguna manera el tiempo a que pertenece. Quienes hacemos *De mar a mar* creemos que la obra creadora es siempre el mejor espejo que los escritores o artistas pueden brindar de cada tiempo; pero hoy tienen las horas una categoría tal de fecha decisiva que requieren del literato o del investigador o del artista una contribución moral tan apremiante que no siempre puede conciliarse con el ritmo de su obra específica. De ahí que sintamos la necesidad de anticipar nuestra actitud ante el presente con algunas palabras; palabras que no pretenden representar tal o cual grupo o tendencia y que no tienen tras de sí más que la angustia natural de quienes las dicen, aunque con ello signifiquemos claramente nuestra posición frente a la guerra actual. Pues creemos que a nadie puede darle lo mismo el resultado de la actual contienda mundial, porque eso sería tanto como despreocuparse por la existencia misma del hombre y del pensamiento. A nosotros desde luego no nos es igual éste o el otro resultado de la batalla. Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos su rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo.

De mar a mar se inicia al calor fraternal de unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente. No

[5] [Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela]. "De mar a mar". *De mar a mar*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, pp. 5-6.

tenemos otro propósito que el de recorrer juntos una etapa de labor modesta que habrá de tener cauce en estas páginas, sin que nos una otra cosa que no sea la lealtad de todos a la libertad de espíritu.

Lorenzo Varela. **GOYA, por Ramón Gómez de la Serna. *Editorial Poseidón, 1942. Buenos Aires.***[6]

Es inevitable recordar que Gómez de la Serna ha gozado en todo momento de la confianza pública y que, a pesar de sus desquicios, nunca se ha indispuesto con el Estado, ni con el clero, ni con los guardias. En este sentido fue siempre un ejemplo edificante, todo un modelo de difícil cordura, en aquella España alterada de la preguerra nuestra.

Las agitadas noches de Pombo, café en el que el Sr. Ramón daba cátedra para bufones, por contraste con las luchas callejeras que recorrían España, a la sombra de su voz circense ponían una nota de alegre despreocupación, de "aquí no pasa nada, señores", que recordaba imperativamente esas palabras de calma que pronuncia el avezado dueño del cotarro en las noches de gresca. Durante las más inquietas horas de un estado de sitio, Gómez de la Serna era la garantía de que el comunicado amañado en el ministerio de la Gobernación: "El Gobierno domina la situación, reina tranquilidad en todo el país", decía la verdad.

Ramón en el Circo, Ramón en la Radio, Ramón en el Prado, acompañando a una escritora yanqui o a un cónsul australiano, Ramón con sus candelas y baúles, camino de los Ateneos provincianos, o muy pimpante y enclavelado, paseando, lejos del rastro, en espera de que llegue la hora de cenar con algún director de periódico al que había invitado, era el único caso español conocido de escritor que vive en permanente campaña electoral. No obstante, nada ni nadie podrá insinuar ni servir de testimonio para acusar a Gómez de la Serna de haber recibido recompensas gubernamentales. No. Era poco serio, aunque lo suficientemente cuerdo, para eso. Su campo de acción eran las familias. Había encontrado la fórmula del surrealismo de sobremesa. Y blandía la receta, como los boticarios de pueblo su título, en señal de independencia, de despreocupación por los cargos oficiales o políticos.

Pasaron los años, el decorado es otro, pero todo está igual, "parece que fue ayer". Parece que fue ayer, pero... Pero ha desaparecido el Palacete de la Moncloa al que "ha destruido la revolución última", como consigna Gómez de la Serna en este *Goya* que escribió para la Editorial Poseidón. Y, aunque por lo demás "sigue habiendo tranquilidad en todo el país", el hecho es que la revolución última, así y en abstracto, como si fuera Rita, destruyó el Palacete de la Moncloa, en el que seguramente la desnuda Duquesa de Alba posó para Goya. Ni una palabra sobre la artillería franquista y la aviación alemana que derribaron el Palacete, nada sobre los hombres de la República que salvaron el Museo del Prado, y el particular del de Alba, entre otras cosas.

Pero en su libro sobre Goya, en el que se hace esta alusión *oficial* a la destrucción del Palacete por "la revolución", no era posible decir nada de esto. Aparte de la turbiedad moral, de la manquedad humana de que siempre ha padecido Gómez de la Serna, en este *Goya*, como en toda su obra, se impone como uno de nuestros más grandes escritores, con su tierra olvidada y su cielo podrido. Y es que siempre lo acompaña un empecinado ángel de la guarda, que es el que le otorga esa fluyente y tropezada gracia madrileña, tan de Ramón, cargada de fuerzas adivinatorias,

[6] Lorenzo Varela. "GOYA, por Ramón Gómez de la Serna. *Editorial Poseidón, 1942. Buenos Aires*". *De mar a mar*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, pp. 47-48.

aunque a veces sea pura y sorprendente gitanería, viva de los resplandores solamente empañados por las sombras de los colores impuros que el escritor arroja al azar previsto. Por eso, sobre la apuntada falla de conciencia, Ramón es para mí ese genial creador de "El rastro", de "Senos"... Y nunca he podido comprender cómo el espíritu tremendo, del que nacieron varios libros fundamentales para la literatura española y universal, puede malmaridarse con esa mezquindad de vieja desvanera y trotaburlas, deslenguada y trabalenguas, que nos muestra constantemente su hilacha curandera a lo largo de su biografía; nunca podré imaginar el abrazo de esa difícil gracia celeste que hay en muchas páginas suyas, con esa atiborrada avaricia que es la calva administrativa, el vientre de la gerencia, de otras páginas y de su misma vida. Ya solo le va quedando una mixtura de ese abrazo, un manotón español para escribir sin trabas, con violencias y delicadezas de rompe y rasga, desnudando la sintaxis a navajazos todavía inspirados.

Mas, con solo eso que le queda, no podía Ramón hacer una limpia monografía sobre Goya. Y ésta no lo es, salvo las 68 impecables reproducciones que nos brinda la edición, porque Gómez de la Serna se pasea por el mundo goyesco en busca de trapos y botellas y trastos literarios, haciendo de trapero genial que recoge los hallazgos que las gentes tiran, porque no conocen su valor en unos casos, en otros porque el linaje les obliga a tan generosos desprendimientos. Desprendimientos de los cuales es incapaz Ramón Gómez de la Serna, alejado obstinadamente de todo señorío, desatado, y a la deriva, de todo amarre al corazón español, y a todo corazón.

José Otero Espasandín. **ATTILIO ROSSI. Óleos y Dibujos. *Salón Impulso***[7]

En un salón de La Boca, en la "Sociedad Impulso", entre el 29 de mayo y el 19 de julio, ha expuesto 16 óleos y dibujos el pintor Attilio Rossi. Casi todos estos cuadros son obra reciente, lienzos frescos aún algunos de ellos, pasados rápidamente del caballete al marco. Por ellos se ve cuán lejos está su autor de aquellos cuadros que tuvimos ocasión de ver en 1941 en el salón de la Asociación de Bellas Artes. Rossi trabaja con ahínco; dibuja, pinta, ensaya, especula y sobre todo, mira en torno suyo con ojos, no por sosegados y serenos, menos ávidos. Tiene detrás de sí una tradición ilustre y está dispuesto a sacar de ella el solo partido lícito que de la tradición puede sacarse: el empeño de ponerse a su altura, si no el de superarla. Por ello se afana en desentrañar los recursos de los maestros de su país de origen, más que por vía especulativa –para la que no le faltan dotes–, por vía experimental, y no sobre temas abstractos, de puertas adentro, que diríamos, sino al aire libre, con todo el imperio de la realidad en torno a sí. Tal vez por esta circunstancia se da el caso de que los lienzos más logrados –que no son pocos– son aquellos en que la reminiscencia, el recuerdo, han sido eternamente descartados para dejar cauce libre al apremio, a la urgencia con que el medio contiguo, presente, actúa sobre la personalidad indivisa del artista. Rossi, al igual que muchos otros artistas de nuestros días, siente sin duda con hondura la ausencia de su país de origen, los rincones urbanos de la niñez, las colinas por que trepó, el paisaje nativo en toda su integridad, y sin embargo para un contemplador que se atuviese

[7] O. E. [José Otero Espasandín]. "ATTILIO ROSSI. Óleos y Dibujos. *Salón Impulso*". *De mar a mar.* Buenos Aires, a. 2, n. 5, abril de 1943, pp. 45-46.

exclusivamente al testimonio de estos cuadros Rossi aparecería como un pintor entregado por entero al medio plástico en que hoy vive, como un pintor rioplatense. El día de mañana, si estos cuadros aparecen en cualquier galería de Europa darán de un modo inmediato, inconfundible, razón de su procedencia ante quien esté familiarizado con esta luz, con esta vegetación, con este ambiente al que el artista ofrece batalla leal, pero batalla ardua y sostenida.

A lo largo de esta batalla que Rossi libra un día tras otro con el mundo que azuza sus apetencias más íntimas, se va encontrando a sí mismo, se va definiendo su personalidad de pintor de un modo más cabal, más firme. Sus cuadros de hoy están muy lejos de los ensayos de ayer; no están motivados por preferencias aisladas o aislables de su autor, y jerarquizadas de acuerdo con ciertos cánones sino que ostentan la integridad de sus fueros estéticos objetivos, su plena realización como tales cuadros. Si ahora se tiene en cuenta el tiempo que a Rossi le queda por delante para pintar, para saciar su más honda vocación, no extrañará que nos sintamos autorizados para hacer sobre él los vaticinios más halagüeños.

En la apertura de esta exposición, ante el selecto público congregado en el saloncito de la "Sociedad Impulso", dio una conferencia el escritor y crítico de arte Rafael Dieste sobre el tema: "La paz en la pintura". Con la claridad y la apasionada justeza de lenguaje que le son propias, Dieste abordó uno de los temas más apasionantes de todos los tiempos de las artes plásticas, pero muy en especial de los nuestros. Por paz en la pintura entiende este crítico lo que se ha querido expresar con palabras tales como armonía, equilibrio, composición, etc., pero estos términos se hallan hoy incorporados a la jerga académica, y aplicados a la pintura, y en general a las artes plásticas, apenas reflejan otra cosa que el esquema formal, rígido, pasivo, de la obra, y por eso, cuando se pretende tratar el problema con la obligada hondura –con la hondura con que lo hizo Dieste– es preciso tomar un giro para soslayarlos, para eludir el escollo que oponen a la sensibilidad.

Sería vano resumir aquí una conferencia tan densa de contenido, tan rica en sugestiones y tan sorprendente por su novedad; esperemos que el lector pueda encontrarla un día íntegra en las páginas de esta revista. Dieste tiene la virtud de moverse con singular rigor y gracia de artista en el terreno más abstracto y al mismo tiempo no se pierde en divagaciones de tipo conceptual y especulativo; sabe ver también con sorprendente lucidez la obra concreta que tiene ante sus ojos. Y así la aplicación de sus principales conclusiones, alcanzadas en la primera parte de la conferencia, a los cuadros de Rossi y el esclarecimiento del género de preocupaciones, conscientes o inconscientes, en que el artista se debate, dejó entre los oyentes una impresión que solo en contados casos se produce.

Javier Farías. **Exposiciones. Galería Witcomb**[8]

GALERÍA WITCOMB. Bajo los auspicios del Patronato Español, se celebra en estos días una Exposición Homenaje a Julio Romero de Torres. Más que como revalorización de la obra del conocido pintor cordobés que tanto éxito de público gozó, y aún goza, es interesante la citada muestra como representación genuina de la España de hoy. Unas señoras ayudan a cuidar, con la mayor buena fe, la gloria y el prestigio de aquel pintor; con toda seguridad, les han asegurado que representa un aspecto esencial de su lejana patria. Tras este primer encuentro que nos garantiza la

[8] Javier Farías. "Exposiciones. Galería Witcomb". *De mar a mar*. Buenos Aires, a. 2, n. 6, mayo de 1943, p. 45.

"moralidad" del certamen, nos encontramos con más de medio centenar de lienzos –no se puede hablar de pintura– en los que algunos creerán ver el alma de la ciudad de los jalifas y del cante –¡manes de Góngora y Séneca!– cuando no hay otra cosa que una representación pringosa y canija de ese submundo que va de los "couplets" de la Raquel Meller a la prosa de burdel de Vidal y Planas pasando por el lirismo ramplón de García Sanchiz. Es verdaderamente triste este encuentro con una España –no la de los cuadros, sino la del clima de la exposición–, de *La Traca* y *El Frailazo*, que tan bien retrató Felipe Trigo y que ya creíamos desaparecida después de tantas y tantas cosas como han pasado y aún pasan. La culpa no es, naturalmente, del pintor, del que nos ha quedado una estampa personal llena de gracia y simpatía andaluza, que nunca, y es lástima, llevara al lienzo. Fue el público –¡qué público!– el que le hizo persistir en ese "mundo" de pandereta y falta de desahogo sexual. Hoy, ante este "homenaje", creemos de nuevo que este tipo de conmemoraciones no sirven para otra cosa que para volver al olvido lo que ya estaba totalmente olvidado.

[Luis Seoane?]. **Al lector**[9]

Correo Literario aspira a ser un periódico de mayoría, al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades.

Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como las de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras.

A pesar de que *Correo Literario* no será un periódico político, en sus números estará siempre presente la convicción democrática de quienes lo alientan y colaboren en él, la fe activa en el porvenir triunfante de la libertad.

Correo Literario será un periódico abierto a todas las tendencias intelectuales, –no es necesario añadir: siempre que sean dignas– proponiéndose no limitar su plano de acción a un solo círculo por muy correcta que pudiera ser esta posición.

Por último, *Correo Literario*, nace sin compromiso de empresa, siendo en sí mismo una empresa independiente, sin fines comerciales a no ser los necesarios para su existencia. Lo cual garantiza –salvo nuestra capacidad de acierto–, nuestra independencia crítica y nuestra imparcialidad informativa.

Estamos convencidos de que, para un propósito así, hemos de encontrar la más amplia y fervorosa colaboración. Con ella contamos para realizar nuestra idea primordial: Dotar al movimiento cultural de habla española del instrumento de difusión que haga posible un constante intercambio a través de un correo diligente y leal.

Eduardo González Lanuza. **Maderas y piedras en los poemas plásticos de Manuel Ángeles Ortiz**[10]

Poemas plásticos: no se me ocurre mejor nombre para designar con exactitud las construcciones personalísimas de Manuel Ángeles Ortiz, discípulo de Picasso.

Desde los comienzos de las artes plásticas, de un modo oscuro al principio, con más desenvoltura en nuestros días, se libra un combate tenaz entre las necesidades intrínsecas de la obra de arte derivadas de su misma esencia, y el motivo aparente o "asunto que las mismas representan".

[9] [Luis Seoane?]. "Al lector". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 15 de noviembre de 1943, p. 1.

[10] Eduardo González Lanuza. "Maderas y piedras en los poemas plásticos de Manuel Ángeles Ortiz". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 7, 15 de febrero de 1944, p. 5.

A los artistas, como es lógico, les tientan más las dificultades planteadas por aquellas necesidades, y al público le preocupan en cambio los resultados obtenidos para lograr la expresión del "tema". En esta puja las artes plásticas han ido divorciándose poco a poco de las masas a medida que alcanzaban un mayor refinamiento técnico, llegando a una separación prácticamente absoluta en la llamada "pintura abstracta".

Dejando de lado las falsas originalidades *pour épater les Bourgeois* hay que reconocer en este proceso una fatalidad histórica cuya solución –si es que la tiene– no es fácil vislumbrar.

Ángeles Ortiz parece que propone una en estos "poemas plásticos". Se trata de construcciones originales realizadas mediante la combinación, y a veces la oposición de trozos de maderas o piedras recogidas en el feliz azar de su vagabundeo patagónico.

No hay un tema *a priori*, puesto que no representan nada, no tienen un "asunto" preconcebido, pero tampoco son simples abstracciones, sino por el contrario trozos magníficos, y casi diría palpitantes, de naturaleza cuya expresividad a veces ingenua, casi siempre terrible, el artista se limita a evidenciar. La riqueza de sugestiones es casi infinita como la que se perfila en los grandes cúmulos de los atardeceres tempestuosos. Y como en ellos las formas se insinúan y cambian, y danzan dentro de nuestro espíritu que es donde se transforman, logrando un dinamismo interno de tal intensidad como nunca he podido ver en ninguna otra obra de arte plástico.

El "asunto" se mantiene así al estado naciente, en pura inminencia, es algo que va a ser de un momento a otro, y que puede metamorfosearse en un abrir y cerrar de ojos. La forma no queda supeditada al tema, sirviendo a sus necesidades de las que ella no participa, sino que por el contrario es la sugestividad del tema la que va a surgir a cada instante de la libre expresividad de la forma.

Hay una independencia en los elementos de estas construcciones, en la que parece revelarse la escondida y mágica fuerza vital del terruño. Las vetas de los leños, la sorpresiva dirección de sus fibras, el hosco enfurruñamiento de sus nudos, parecen hablarnos con los signos desesperados de un idioma telúrico, son como señales primitivas de la tierra que se esfuerza en alcanzar nuestra incomprensión.

Ángeles Ortiz ha sabido captar esos signos, y se apresura a traducírnoslos mediante su inteligente articulación. Hábil lenguaraz organiza esos elementos, valiéndose de sus calidades, respetando la labor de un más alto y paciente orfebre: el Tiempo. Aquí la acción destructora del insecto taladrante se ha ennoblecido en elegancia de arabesco, la ardua caricia del fuego, que no ennegrece, sino platea y fantasmagoriza en un color como solo puede verse en los sueños, ha dado a esa materia categoría de "madera preciosa". El reiterado correr de los torrentes es quien ha pulido esas redondeles perfectas, esas purísimas curvaturas que se elevan con elegancia angélica.

Materiales ennoblecidos por la duración, por la insistente voluntad de perdurar, son los que maneja el artista. Y hay en él, hermanados un refinamiento sapientísimo y una ingenuidad de hombre primitivo. De esta conjunción deriva esa arquitectura llena de intenciones arrancadas de lo elemental.

Algunas de estas maderas tienen un misterioso y recóndito sentido religioso. Podríamos creer que representan a dioses primitivos, a figuras totémicas, que son ídolos indígenas. Si los araucanos hubieran tenido ídolos, así hubieran sido. Ángeles Ortiz es como el tardío imaginero de una religión ya desaparecida. Y ello no es raro porque su sensibilidad ha sabido captar el sentido profundo de la tierra patagónica en la torturada expresión de sus ramas retorcidas, de sus piernas largamente manoseadas por los torrentes.

Este hombre buscaba según propia expresión, descubrir, por la zona de Nahuel Huapí y el Mascardi, "el

paisaje que hay dentro del paisaje". No la evidencia deslumbradora de las grandes montañas, del índigo conmovedor de los lagos, o la riqueza caleidoscópica de sus atardeceres, sino aquella otra recóndita belleza que como más segura de sí misma, se ocultaba a las miradas del viajero, y solo pudo aceptar revelarse a la amorosa contemplación del hombre primitivo, con su infantil curiosidad siempre dispuesta para la inauguración de un mundo.

Aquí es la torturada trabazón de un leño, o el ígneo retorcimiento de una raíz, la elegancia de una ramita que insinúa un ritmo, o el ansia de vuelo de una curva vegetal. Acaso el matiz de malaquita de un liquen, el apeñuscamiento fervoroso de un nudo, o la fantasmal palidez de un tronco que estaba muerto y ahora resucita para el arte.

Lo que Ángeles Ortiz ha puesto en estas construcciones, cuya formas esenciales no crea, sino que descubre, es la generosa invitación a que participemos de su hallazgo. Y lo ha hecho con la sabia humildad del verdadero artista. Es como si él se hubiera puesto del lado de la naturaleza, identificándose con ella, convirtiéndose en su instrumento para que pueda revelársenos.

Por eso las más felices de sus realizaciones, son las de apariencia más simple, aquellas cuyos elementos sutilizados a fuerza de contenida estilización, se supeditan a las propias necesidades del material que maneja. Hay en algunas de ellas un fervor de oración.

Otros pintores nos han traído sus visiones, a veces deslumbradoras de magníficos paisajes lacustres. Cuando pude visitar ese rincón de la patria, comprendí toda la generosa inutilidad de esos esfuerzos: tal es la magnificencia verdaderamente inefable de los mismos.

Manuel Ángeles Ortiz, se conformó con menos, y nos trajo mucho más que impresiones: nos trajo estos auténticos trozos de la entraña misma de la Patagonia, estas piedras, que son sustancia de su suelo, estas maderas, por donde ese mismo suelo clamaba hacia las alturas.

Porque su humildad se conformaba con aquellos elementos en los que hasta entonces nadie había reparado, nos pudo traer junto con su mensaje de artista, aquel "paisaje dentro del paisaje" que había ido a buscar y cuyo hallazgo es ahora evidente.

Arturo Cuadrado. **Juan Batlle Planas**[11]

Si hubiese que hacer una rigurosa selección de pintura argentina para una exposición de arte moderno, la selección no sería tan numerosa como valiosa, es decir, que la calidad bastaría para dar una espléndida muestra de lo argentino, en lo que periódicamente se titula de novedad, de preocupación, de problema, de "ismo", o de revolución.

"No sé a dónde va el arte", es una duda que nos inventamos todos, durante siglos, de la mano de Cardoza y Aragón. Y para este camino de la duda nunca han sido legión los pintores, más bien han sido, y son, excepciones individuales que con su genio han cubierto su época.

No es pues la falta de número una falla del país argentino, sino un hecho fatalmente universal, una realidad de todos los pueblos, y quizá, un bien para la historia del arte, ya que la historia se nutre de altos y limitados valores más que de multiplicados egoísmos.

La virtud de las tendencias más nuevas debe residir en una inconfundible personalidad, en esa personalidad que proviene de lo indígena para convertirse en acción, en acción "adelantada", como clamaba Rimbaud.

En este estar adelante, de situarse en un enunciado estrictamente plástico, al margen de otros factores

[11] Arturo Cuadrado. "Juan Batlle Planas". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 3, n. 30, 1 de febrero de 1945, p. 5.

vivos, del momento, se pueden considerar como vanguardia: la plenitud de Pettoruti, y la inmadura o formal esperanza de Orlando Pierri.

Y capitán: Juan Batlle Planas.

Este ascenso a capitán de nuestros días, no es capricho nuestro, lo ha dictado Julio E. Payró, en su reciente libro sobre pintura en el que dice: "Juan Batlle Planas es el más joven de los pintores. Representa la orientación más avanzada en el arte argentino".

No sabemos el alcance de este mando, ya que solamente es sobre veintidós pintores, pero su merecido primer puesto, ganado en noble batalla, en tenaz actividad, en solvente actitud, no hay quien se lo quite; primer puesto que puede lucir como luminosa contestación sobre muchas inquietudes rodeadas de miedo y de falta de valor. El artista ante todo debe ser valiente y escuchar el mensaje de su misma voz.

Y Juan Batlle Planas, por su decisión, se ha visto, en plena juventud, inmortalizado en el mundo de los "ismos", en ese mundo nervioso y creador en donde desde una gran soledad y misterio se ha hecho milagro, milagro sin explicación.

Por ello la pintura de Batlle Planas es pintura sin explicación, ya que viene de una auténtica vocación, "vocación misionera", vocación depositada en una vigorosa voluntad de pintor, voluntad transformada en una obra excepcionalmente plástica.

El espaldarazo para entrar en la difícil y gran orden de la pintura moderna lo recibió este pintor de Ramón Gómez de la Serna, de ese Ramón coleccionista de ensueños y de tesoros. Para armarse caballero activo en las artes del mañana hay que pasar primeramente por una prueba de choque, de fuerza, de creación personal. Hay que ganarse el nombre por medio de profesión y de invención, del brazo de su oficio con la poesía, interviniendo su razón particular con la razón ancestral, abdicando de los gustos mercenarios para idealizar los sueños de la inteligencia, para esclarecer las palabras no reveladas.

De la pintura y de Juan Batlle Planas, en su fondo y en su forma se revela ante todo una mente y un instinto psicológicos.

De dónde vienen y adónde van esos instintos es tarea de tiempo y de espera, es función de proceso y de estudio.

Al Bosco o a Bruegel les pasó lo mismo. Se adelantaron a todos los tiempos adelantándose a las imágenes que les rodeaban, "usaban de manera apasionada e inmoderada del narcótico de la imagen", según feliz y académica expresión de Luis Aragón.

La pasión y la inmoderación, la renuncia al principio de autoridad, el encauzar lo inteligente con lo instintivo, el tener fe en la vida y en el hombre, son elementos que priman en el destino de este predestinado pintor.

Ramón Gómez de la Serna, aquea Ramón de los espaldarazos, ha dicho sobre esta cuestión: "Salvador Dalí en el día de la conversión se vuelve hasta la pura tradición de los pintores españoles: violencia y pasión. Después del Greco y Goya, después de Juan Gris y Pablo Picasso, va a mezclar en su paleta la sangre del Señor y el rojo de su tierra catalana".

Palabras semejantes pueden decirse de Juan Batlle Planas, eliminando la sangre del Señor y el rojo de la tierra, ya que en el mundo hay otras sangres y otros tonos rojos; eliminándolos por tener este pintor argentino mucha fe en la vida y en el hombre, como hemos señalado.

La más reciente de las pinturas de Batlle Planas, esas pinturas que tiene aún en el caballete o en su sentido metafísico, se descubre, se ve, se intuye, se palpa, la gran escuela de la pintura española (no por lo intrínsecamente español), de esa escuela de violencia y pasión, de esa escuela que reclamaban los franceses para salvarse en su agonía del siglo XIX.

Es feliz pensar hasta dónde puede llegarse por el sabio oficio de la inspiración de Batlle Planas. De momento puede afirmarse que está ya en esa asom-

brosa tradición de los grandes pintores, de Goya o de Ribera, de esa asombrosa tradición que desde los flamencos y holandeses llegan hasta Joan Miró. Tradición hecha de concepciones universales, audaces, cultas. Tradición presentida ya en lo más fino del arte autóctono. Tradición nacida cerca de la pampa: los colores, las figuras, los personajes...

...pero hay que esperar. La "liberación de las obsesiones" no es tarea fácil, hay que ser tronco de buena raíz. Desde sus *Radiografías paranoicas*, 1936, hasta la obra de hoy, se eleva un mundo auténtico, de héroes, de místicos, de sombras, de cosas, de instintos, de sensualismos.

Mundo que no debe abandonar sino investigar. Su mirada ilimitada tiene facultades de inspiración extraña, de visionario, de profeta. Todo quiere decir algo sin secir nada, haciendo dogma plástico aquel grito de André Bretón: *¡Se acabaron los límites!*

Batlle Planas está más allá de los límites. Más allá de las razones y las explicaciones. Más allá de los cánones. Su pintura, suya y universal, es pintura de capitán, de capitán de *22 Pintores*, aunque algún otro soldado perdido vaya a su lado, codo con codo, en busca del heroísmo y de la acción.

Cerrar la información sobre este pintor es encender el fuego de otras voces, es decir, tener preparado el material para seguir y seguir, para seguir sin terminar, para vencer el tiempo y la teoría, para quedar suspendidos en el milagro y en la profecía. Todo esto es al fin la responsabilidad de lo nuevo, de eso nuevo que se mide por la calidad más que por la cantidad.

La República Argentina tiene, pues, su lógica representación, representación debatida por el otro importante grupo de la pintura, de la pintura que se debate por la libertad, de la pintura que siguiendo brutal y precisa por otro sendero, va también hecha con sangre y tierra, elementos de nuestra época dolorida...

...y ¿dónde se unen ambos caminos...?

Felipe Arcos Ruiz [Lorenzo Varela]. **Segundo Centenario del Nacimiento de Don Francisco de Goya y Lucientes**[12]

Tanto fuego y tanta gracia juntos. De tanto fuego ardido. De tanta gracia, maestro volador, vivo entre sus cenizas. Nació villano, hace doscientos años, y desde hace poco menos a esta parte apenas si encontramos parangón en señorío. Desde luego, funda un linaje que muy pocas ejecutorias pueden alcanzar.

"Galante y feroz", se ha dicho del pintor de los "ángeles de ojos asesinos". Un soplo de coraje, de valentía sin resentimientos, lleno de la más difícil alegría, de la más graciosa realización, recorre toda su vida y su obra. Es la única fiesta de la pintura española, casi la única fiesta universal del genio español. Es un grito en el aire: de amor o de peligro; y no hay modo de ver su vida si no es en un tris, con el corazón de un puño siempre. Aun en los tapices, brilla un relámpago de riesgo. Todos sus saltos mortales nacen de eso: de llevar la fiereza de un estilo de vida a la inerte realidad del lienzo.

Hay algo de crimen pasional en su obra entera. De crimen que redime, clarificador, esperanzado.

Ese empeño de Goya por revelar lo más oculto de los seres, su fuego sagrado, lo que enciende su sangre, es para mí más importante que su condición de gran maestro iniciador de la pintura moderna. Con la resaca de su marejada se han fundado puertos inmensos. Pero se perdió tanto en humanidad y en misterio, en maravilla y en espanto... Tanto, que mucho nos teme-

[12] Felipe Arcos Ruiz [Lorenzo Varela?]. "Segundo Centenario del Nacimiento de Don Francisco de Goya y Lucientes". *Cabalgata*. Buenos Aires, a. 1, n. 5, 10 de diciembre de 1946, pp. 12-13.

mos que haya sucedido en el mundo, no sabemos hasta qué punto, lo que estaba anunciado en aquel grabado suyo, *¡Esto es lo peor!*, en que la bestia: la mentira, la crueldad, la brillante ignorancia, bestia, está dictando normas, revestida de espíritu.

Para quienes creemos que hay que volver a enfrentar el espanto del capricho, del desastre, de la tirana y del toro, de la luz negra y la bruja escobera de verdad; las extrañas articulaciones imaginativas de los refranes, la faz y el antifaz del mundo –todo sea sin perder la alegría chispera más bailadora y burlona–, puede este increíble prerromántico, sin escuela que encajarle, ser padre de nueva maestría y humanidad. Entre otras cosas, por uno de los grandes veneros de la modernidad.

Dice Baudelaire: "Goya es siempre un gran artista, a menudo terrible. Ha unido a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española del buen tiempo de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o, al menos, que ha sido buscado mucho más en los tiempos modernos; el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, de los temblores de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias." El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacen viables, armónicos. Nadie ha tenido más audacia que él en el sentido de lo absurdo posible. Todas sus contorsiones, sus rostros bestiales, sus andrajos diabólicos, están penetrados de *humanidad*.

"Aun desde el punto de vista particular de la historia natural sería difícil condenarlos, tanta analogía hay en ellos y tanta armonía entre todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de conjunción entre lo real y lo fantástico es imposible de asir; es una vaga frontera que el análisis más sutil no podría trazar, tan trascendente y natural a la vez es el arte."

Es una pena que nuestro poeta nos hable tan solo a la vista de los grabados de Goya. El enamorado de Delacroix hubiera encontrado en la obra del español hechizo suficiente para escribir alguno de sus más bellos y penetrantes estudios de pintura. La reacción ante las planchas lo garantiza. Queremos destacar entre todo lo que nos dice Baudelaire, las palabras jovialidad, alegría, humanidad. Principalmente las dos primeras: jovialidad y alegría. Porque está viéndolas el crítico, no en aquellos cuadros en que ya es tópico encontrar la alegría goyesca –más que nada en los tapices– sino justamente en la parte de su obra en que el horror es más descarnado y brutal. A ello nos referíamos al principio de nuestro trabajo sin recordar las palabras del poeta. Dichas por un francés, cobran, además, el valor que da la lejanía. Y, desde luego, es esa mezcla de alegría y de horror, algo que Goya ha dejado ahí misteriosamente sin que esté estudiado todavía su sentido. Alguna vez he pensado si una cosa y la otra no le vendrían tan juntas, de haberse zambullido plenamente en la vida, sin renunciar a su misión de dar testimonio de lo inocente y de lo siniestro a la vez, tan frecuentemente juntos también en esta humanidad que no se atreve a reconocer su cruz. Tenía gran corazón y pudo soportar la prueba: la noche siniestra no ahogó su esperanza, el horror de Goya está en vilo, no es lagunoso, y por eso se salva y busca la alegría, la luz inolvidable de los cielos de sus cuadros de la llamada pintura negra.

Esa esperanza, en fin, que le da ánimos, al final de sus días, para refugiarse en Francia huyendo de la sordidez española, para morir como un "afrancesado", él, el español de más estirpe posible, hasta por ese mismo hecho de marchar voluntariamente al destierro.

Recordémoslo este año, a los doscientos de haber nacido, como al altísimo látigo del pecado triste, pezuñoso, sin amor. La cochambre hispánica, la palabrotez carpetovetónica, la lujuria ruidosa y hueca, el rencor del bruto tienen en él un espejo de vergüenza. Como las gracias del mundo tuvieron en sus pinceles todas las sonrisas del rosa, el plata, el amarillo, el bermellón.

Recordémoslo también muerto en Burdeos junto a algunos de los grandes desterrados de España; nada mejor para ello que transcribir el principio de una carta de Leandro Fernández de Moratín a don Juan Antonio Melon, fechada en Burdeos: "Querido Juan: Llegó, en efecto, Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin tener un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo." Contento y deseoso de ver mundo murió. Buena lección final, sobre todo en tal ocasión.

Lorenzo Varela. **José Alonso**[13]

¿Por qué, generalmente, es tan aburrida la escultura? Creo que era Baudelaire el que, casi con estas mismas palabras, se hacía tan inquietante pregunta, que, por cierto, sigue interrogándonos como un problema vivo de la sensibilidad moderna.

No es que en las otras artes falte aburrimiento; alguna vez hemos hablado, por ejemplo, del hastío que nos cae desde la cima de algunas de las grandes novelas contemporáneas: hastío secreto, inconfesado, porque los perseguidos de antes ocupan ahora, con nuestra aprobación oficial, el poder. Invisible, invencible poder el que ejercen sobre nuestro espíritu aquellos dioses a quienes les concedimos una vez nuestra veneración porque su divinidad coincidía con nuestros errores y era, acaso, la más elevada expresión de los mismos.

Pero en escultura, no sé por qué, esto es más evidente, y, al parecer, viene de más lejos. No sé por qué, o sí, como se saben estas cosas, un tanto vagamente, o, mejor tímidamente, y con ciertas ganas de no saberlo, de puro miedo a quedarse uno como desamparado, o como si renunciara, por falta de aprecio, a algo tan importante como un brazo, o más, como si renunciara a ese árbol que recordamos, en cuya figura se cifraba –se cifra, de pronto, en la memoria–, el genio de la creación.

Alguna vez, nuestra implacable necesidad de mitos, de padres si queréis, de algo que remedie nuestra orfandad, en fin, nos hizo confiar nuestro equipaje, nuestra misma ruta, a falsos dioses, a los que hemos abrumado con nuestra confianza.

¡Pobres sacrificados por nuestra ardiente, inaplazable voluntad de encontrar mensajeros!

En este sentido, algunos escritores, artistas, filósofos contemporáneos, de gran talento, de lumbre inicial, me recuerdan extrañamente a aquellos muchachos que elegían los antiguos mejicanos como representantes de la divinidad en la tierra por un tiempo. Y como tal se les trataba, brindándoles los más sabrosos alimentos, las más raras y exquisitas bebidas, las más hermosas doncellas, todo cuanto se ofrecería al Dios mismo, hasta que, llegada a término su misión, se les sacrificaba en holocausto a las divinidades de verdad.

No sé qué condiciones personales exigían los sacerdotes mejicanos en el elegido. No importa. Sabemos, sí, las que nosotros exigimos en tal novelista, escultor o poeta.

Grito o mesura, bonanza o cinismo –descontado el talento–, queremos que reme contra la corriente, y, bien entendido, a veces se rema contra la corriente, en este mundo que nos hemos desfigurado cada uno a su manera, precisamente cuanto más a favor de la corriente se reme. Porque suele suceder que por debajo, y muy, pero muy cerca de la superficie, las aguas llevan otra dirección y todo el que flota como puede, lo sabe aunque no lo sepa.

[13] Lorenzo Varela. "José Alonso". *Cabalgata*. Buenos Aires, a. 2, v. 2, n. 8, 28 de enero de 1947, pp. 16-18.

Además, aunque hay muchas corrientes en el espíritu de una época, siempre se parecen en algo. Muy comúnmente, este parecido es como el de una gota de agua a otra. Por lo tanto, el que está en una, en la corriente falsa, por ejemplo, de algún modo está en todas. O, mejor dicho, parece estarlo, y de ahí que lo creamos dotado de universalidad.

Tal el caso, para hablar de algo reciente, de la literatura de Jean-Paul Sartre. No hablamos del pensamiento de su movimiento existencialista, porque somos de los que, provisionalmente al menos, no estamos enterados de la novedad. Primero sus cuentos, ahora su *putain respetueuse*, tiene, además desprestigio francés, de esa facilidad que tiene todo francés inteligente para hacernos suponer que cualquier desenfadada podredumbre es del altísimo linaje de *Las flores del mal* o de *Las amistades peligrosas* o de *Bola de sebo*, para poner otros géneros de posible confusión, el acierto de mostrar a flor de tierra cierta afiebrada, pesadillesca impureza, cierta porquería que ya casi se atreve a confesar Mme. Toutlemonde.

Cierta basura de buen tono hoy, que, repetimos muestra Sartre a sus adeptos con gran eficacia. Así, las fealdades del mundo, como en otro tiempo las bellezas, incluido en ellas lo "feo" con espíritu, vuelven, tras el ocaso del surrealismo, cuyo vértigo de buzo lo libra del sartrismo posible, a estar más descocadamente que nunca en pleno y desbordante éxito.

La enorme experiencia surrealista tuvo dos clases de triunfos: uno, del que participan el mayordomo y la señora, que creyeron ver en él prestigiada su fealdad vacía, torpe, incomunicable, personal. Su dedo en la nariz o su regüeldo, o sus sueños "atormentados", vergonzosos, exhibidos de repente como una bandera, como la bandera de la genialidad. Vieron, pues, en el surrealismo, el brillante barniz que daba lustre, y señorío a su pobretería, a sus miserias morales, pequeñas, como lo es un estornudo con respecto a un pecado, pero que constituyen su infierno, su sórdido y frío infierno, su infierno doméstico, su inevitable y desesperante echarpe emporcado; el infierno del vacío hueco, del aburrimiento sin sentido.

Que alguien conserve la gracia o la encuentre en medio de tan híbrido triunfo, triunfo ostentoso, obstinado, lleno de encono y de la triste superioridad de tal infiernillo, y la exprese, la haga volar amorosamente a los cuatro vientos, es una hazaña de las que por sí solas, como ejemplo, puede esperarse la salvación. Salvación de la flor, y la raíz, y de la zarpa prodigiosa de la inocencia feliz, no de la bobería que llaman inocencia, señora, no, de la grande, de la que asusta, la de los arcángeles y la de ese soldado con ojos de perro y manzanas de buey, y palabras que son como tumbos de grandes árboles, y corazón en el que caben tan solo un pan de centeno, de color apenado y un sentimiento del mundo que vale por una catedral viva. Ese soldado, ¡oh inteligente!, ¡oh muy burlona Madame de Beauvoir!, ese hombre, señora, que derribó siete tanques en una tarde de combate, jugando con ellos con menos respeto que al toro, en nombre de eso que acostumbramos a llamar, con mucha "lucidez", con mucha ironía repetida, resobada, con mucha corrupción, un "ideal". Salvación en la que va implícita, con gran contento de ese mismo soldado, el infierno de los grandes; el cerebro abrasado, las sedientas almas, la inteligencia que construye sus normas rigurosas y risueñas, claras y profundas, a costa de quemar a fuego lento, a congojas y quebrantos sin fin, la sufrida leña del cuerpo, de los intestinos, de los huesos. Sagrada copa, recinto que ha de merecer el espíritu (que han de merecerse mutuamente), existiendo una y otro por unidad en el camino entero y no por demorarse, morosamente, hociqueando en la primera flor o en el primera carroña que se presente ante su debilidad como el botín deslumbrante, por inesperados, y por no merecido.

Y este escultor, Alonso, es de los que guardan un profundo respeto, un sabio esperar, un paciente y

heroico trabajar, justamente porque en algún instante de su vida sincera, abnegada, comprendió cuanto apresurada y torpemente acabamos de decir.

Tal es su certeza que resiste, incluso, los errores del gran maestro de la escultura moderna. Errores de un grande, con una migaja de los cuales se considerarían hitos de gloria, cebados de eternidad, millones de minúsculos y enfatuados seres. Y es muy importante hacer referencia a este error del maestro, porque alguna vez hemos oído hablar de la escultura de Alonso y de algún otro escultor moderno como si su hechizo estuviera sostenido, recibiese el aliento, la certidumbre, la capacidad de emoción que despiertan en nosotros, de su fealdad. Fealdad que en el ánimo de ciertas gentes compensaría el hecho de que no pase nada en una obra. Esto es, como si las salientes de una obra de arte, aunque sean indignas, contrapesaran el exceso de vacío, el engendro aburrido de la misma, con cumbres de chatura.

Hay artistas que trabajan por matar el tiempo, como hay gentes sin oficio conocido que aman o leen o viajan por lo mismo. Y claro que lo matan; su obra, su vida o su cultura, llevan una visible carga de horas y de años muertos que todo lo corroen. Aun en los fugaces instantes en que una chispa de intuición o de sentimientos verdaderos pugnan por forjar el gran incendio, pronto se ven apagados, atados de pies y manos. Tanta es la ceniza y el gusanerío que los envuelven.

Y hay otros artistas que trabajan, como Alonso, con la fatal adoración a su obra, a sus criaturas, viendo en su trabajo y en ellas, no un instrumento, un garfio para atrapar el botín, sino un humilde acercamiento a los terrenos más libres, enteros, gozosos, del hombre; una manifestación de su genio puesta en evidencia por las manos propias, pero que en ese momento se mueven, calculan, sienten, por todas las manos de la especie, y aun por todas las misteriosas inclinaciones de las cosas de este mundo. Recordad, como ejemplo siempre vivo, piadoso, terminante, los pucheros de Santa Teresa, única cosa de la mística doctora que entienden las beatas contumaces.

Es cierto que en relación con lo que se nos ha enseñado acerca del arte en las escuelas, superiores o no, el arte moderno, y no solo el moderno, naturalmente, pero él especialmente, es cierto, decimos, que ha entrado a formar parte muy esencial del mismo, aquello que se nos enseñó a llamar fealdad. O, más bien, lo que estaba excluido de toda definición de belleza y que era todo cuanto hay en el mundo poco más o menos. Se enferma uno de tener que repetir estas cosas tan insistentemente dichas ya, y algunas veces con una claridad de mediodía que haría suponer que es superfluo volverlas a zarandear por otro lado. En Alonso también aparece tal "fealdad", desde luego, aunque no renuncia a ese sector de la belleza que la gente admite más fácilmente porque ignora que no es de almanaque. Y es que Alonso, como poeta que tiene un buen cancionero legítimo, no renuncia a nada. A nada que tenga espíritu, carácter, vida verdadera. Sus cabezas, tienen, sin ser máscaras, por no serlo, expresión; la que les viene de los adentros y desde hace mucho, de su historia, y hacia el futuro en marcha leal hacia la realización de su destino. No porque crea Alonso, siguiendo el error del gran Rodin, a que nos referimos más arriba, que "lo que frecuentemente se considera feo en la naturaleza, presenta a menudo más carácter que lo que se considera bello, porque en la crispación de una fisonomía enfermiza, una máscara de vicioso, en toda deformación, en toda podredumbre, la verdad interior estalla más fácilmente que sobre los rasgos normales y sanos".

Pero más embarazoso es descubrir el último sentido que estas palabras tenían en Rodin, cuando sigue: "Y como solamente la potencia del carácter es lo que hace la belleza del arte, acontece a menudo que cuanto más feo es un ser en la Naturaleza, más hermoso resulta en el arte".

Si es verdad que es más fácil descubrir el carácter de lo feo, esa facilidad no implica que lo feo tenga más carácter que lo bello. En último caso ese carácter, no en Rodin, claro, no sería más que la rigidez de lo feo, que generalmente adopta, a pesar de su extorsión, quietismo de máscara. Y siempre nos ha extrañado que el gran escultor francés, tan preocupado por el "movimiento", no advirtiera que si espiritualmente lo feo es señal de falta de carácter, siempre tendrá, por faltarle carácter precisamente –por no tener espíritu en último término, animación, alma– la rigidez de los cadáveres, la quietud de lo muerto. De lo muerto de nacimiento, pues nadie se atrevería a negar que los cadáveres de las cosas que tuvieron vida alguna vez presentan, a quienes los observan sin supercherías, las huellas indelebles de la vida en reposo, que no en vacía, vana crispación.

Pero que no nos lleve la preocupación de encontrar la vida en el arte al extremo de desear, o de ver en una obra satisfechos los sentidos, la necesidad de vida con la tibieza de un torso, la ternura de una mano cálida, la suavidad palpitante de una mejilla. Por este camino, fatalmente, caeríamos en el error del feísmo vitalista que naturalmente, tiende a "imitar" la vida, justamente en lo que esta tiene de fealdad. Mientras lo bello, que no renuncia a sus galas, a su eternidad, no halaga tanto la facilidad que puede ser imitado. ¿No es éste el mismo problema, al que alguna vez nos hemos referido, del bien y del mal? Es más difícil siempre, justamente porque vive, y en qué superiores regiones cuando no es estupidez, fealdad disfrazada de lindeza, expresar la belleza o el bien, que la fealdad o el mal. No amamos, quizá al mal o a la fealdad, pero nos conmueven tal vez más pronto, aunque siempre provisionalmente. Quizá porque con las fuerzas malignas establecemos cómodamente, sin riesgo aparente, una complicidad que nos exalta, nos da una estatura superior a la real, es decir, fingida, un poder y una fuerza que, circunstancialmente, salvo en el plano heroico o en el del amor, o en el religioso, no tienen nunca las fuerzas del bien. Con las fuerzas del mal, la fealdad, la falta de alma, por ejemplo, es fácil establecer un pacto, porque con este solo hecho quedamos liberados de todos los compromisos, no solo de los grandes, los que constituyen para nosotros la carga más pesada, sino también de los pequeños, ridículos necesariamente por su pequeñez, pero molestos porque se nos enredan, en nombre de los mayores, y nos traban los apetitos que a nosotros nos parecen más naturales. Y naturales son, pero ¿de qué naturaleza?, de una que no ha llegado todavía al estado de nebulosa. Llena de legañas, ojerosa de no ver, de no haber visto nunca, de no tener el sentido que nos manda ver. Y, claro está, de no verse, y esto es lo peor.

Alonso es, por lo tanto, un escultor que busca con obstinación de imaginero la belleza. Con sus pucheros, como la mística santa, pero la belleza, el instante del alma que levanta un destino, que revela una vida entera y verdadera. Sus inquietudes por la personalidad, y más por la física, de los indios, ¿no serán señal de que anda buscando en ellos, ya que es tan imposible, tan penoso encontrarlo en los blancos, ese instante en que las caras, la mirada, el torso, el espíritu, encontraron su comunicación con la tierra, con los pucheros de que tanto nos hemos alejado y a los cuales no volvemos –Sartre siempre– más que para buscar en ellos los restos del festín del triste festín?

Por eso hay huecos, y sombras, y esguinces, que siguen las líneas vitales del modelo, pero el modelado, esa faena con fórmula que se injerta al aprendiz en la academia, es en él tan gracioso, tan lleno de súplica en las manos y de atención y amor en los ojos, como en esos santos de madera que nos dejaron los grandes anónimos medioevales.

Y por eso, por la aventura que todo eso representa, por la sencilla y ejemplar alma que los envuelve, sus criaturas, su escultura, no son aburridas. Ni tampoco divertidas, a Dios gracias.

Mario Tordey. **3 pintores 3 estudios. Luis Seoane**[14]

Si la vitalidad creadora de un artista puede en parte medirse por su actitud frente a la vida, en el caso de Seoane encontramos a un pintor que no desdice esta premisa. Con decoro, sin excentricidades, vigorizándose a medida que avanzaba su obra, este hombre agudizó su temperamento e hizo posible una ordenación de varias maneras para brindarse.

En su casa, como en las de todos los pintores se encuentra que su temperamento orienta la colección, el estilo, o la estética ambiental. Una buena cantidad de piezas de arte popular de numerosos países se mueven en una tranquilidad no exenta de claridad y rigor. El pintor se escuda bajo unos anteojos que parecen controlar todo un mundo de reacciones que buscan salida. Prefiere escribir, dibujar o pintar.

Su actitud no es indiferente ni convencional. Enfrenta una lucha haciéndolo con vehemencia introspectiva, honesta, de cabal vitalidad.

Pero para completar una fisonomía artística de Seoane tendremos que hacer algunas separaciones. Un hecho indiscutible de nuestro medio resulta la vigencia de la colección "Botella al mar". Bajo su dirección y la de Arturo Cuadrado han sido reunidos una cantidad extraordinaria de poetas jóvenes y editados con evidente personalidad. No discutimos a los poetas, ya que imperan estilos y calidades diferentes, pero destacamos esencialmente la presentación, esa extraña mitología de las tapas que Seoane ha resuelto renovándose constantemente en motivos, colores y estilos. Esta especialidad de Seoane como dibujante e ilustrador se da luego de una trayectoria paciente y fecunda a un grado incalculable. La factura apolínea absorbió los caracteres esenciales del temperamento. Entonces surgió cierta frescura en el planteo, junto a un vigor que en medio de su gravedad insinúa la limpieza de la línea. Es también la expulsión del artificio –no de la fantasía–, o de los elementos espurios que rodean incomprensiblemente el dibujo. Seoane, en lo que se refiere a la figura, a esta especie de "dibujomancia" como él la llama, aclara en su libro *Testimonios de vista*: "... pues tras la misteriosa arquitectura del cuerpo humano se esconde la otra más recóndita que consiste en la verdad interior de cada uno, desconocida aún de su mismo poseedor y que se presiente, sin llegar quizás a descubrirse nunca, a través de ese gesto, de esa actitud a veces engañosa, en ocasiones solamente defensiva, que sirva para hacer más hondo el misterio". Y es curioso ver de qué manera la pluma, a la manera de un buril inquisitivo, recurre a exaltar un estado o un detalle con el que vigorizar la psicología del retratado. De entre sus libros de dibujos recordamos los siete grabados en madera para *Eh, los toros!*, de R. Alberti, *Veinte dibujos*, *Paradojas de la Torre de Marfil* y muy especialmente *Homenaje a la Torre de Hércules*.

Con referencia a su obra como escritor, Seoane se ha mostrado un crítico que posee la ventaja del conocimiento del oficio, dotando además a su expresión de una exacta contextura. Es no obstante en *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, libro de cuentos que no tuvo el eco que merecía, en donde descubrimos a un escritor excelente, cuya síntesis y estilo de ninguna manera es accidental. Auténticos, con "el nostálgico rumor medieval", según apunta Lorenzo Varela, estos cuentos ofrecen el misterioso fervor redivivo del Hijo de Bar, encantado del mar; de Munio de Con, "El Gafo", muerto bajo la guirnalda de una esperanza, o la gravitación del espíritu de los templarios, sepultados para siempre en la espesura. La pintura de Seoane es limpia, directa. Aun período de escenas con mujeres

[14] Mario Tordey. "3 pintores 3 estudios. Luis Seoane". *Saber Vivir*. Buenos Aires, número polémico, n. 108, mayo–junio de 1954, p. 51.

de robusta materia, sucedió el depurado sintetismo de los planos y las formas, recortados a veces en líneas negras. Esta síntesis purifica la concepción plástica sin quitarle profundidad y dando, como en el caso de las naturalezas muertas con elementos como alcauciles, paltas, espárragos o lámparas, un vigor ordenativo de dimensión planística. Dentro de tales conceptos del color mismo de Seoane sufre transformaciones, inicia búsquedas. El pintor que reduce a un solo tono dominante ciertas telas, o que encuadra su tema dentro de una gama, siente otras veces la necesidad de enfrentar colores básicos con valentía, vibrando en verdes y amarillos de difícil ubicación. En otras series la modalidad de Seoane ajusta la figura mediante el uso de la línea oscura, desenvuelta, personal especialmente en los rostros y manos, buscando la expresión directa, en un tono psicológico denso. Es una realidad que se transforma, se hace fluida o alcanza a destacar dentro de su estilo, los antecedentes de una pintura de nuestro tiempo vertida por un pintor que se halla atento a las nuevas concepciones sin falsear por ello su propia identificación artística. Sin fatigas, Seoane hurga una vez más la técnica y recrea un sistema que en sus manos alcanza límites insospechados: el estarcido. Este sistema, basado en el primitivo proceso de la estampa llenada con color a pincel, es renovado con la superposición de diferentes colores y nuevo sentido de la aplicación. El resultado de la paciente tarea –dibujo, cuidadoso recortado de los patrones y aplicación del color con registros– es extraordinario. Colores planos, formas liberadas de otra cosa que pueda apartarse de lo funcional como representación, y composición, se mueven aquí en una gravitación luminosa. Paisajes de armónica síntesis, rostros de un tono dominante, figuras sostenidas por violáceos intensos, jugando todos sobre la base de un papel blanco que los proyecta con intensidad. Este es Seoane, su pintura, su línea, su actitud; un artista que asimila el contenido del arte y de la vida, alguien que tiene perfecta constancia de que una carrera no puede ser alentada con palabras repetidas sino con la perdurabilidad de una tarea que se prolonga en el tiempo para restituirse a la esperanza.

Amadeo Dell'Acqua. **"Y así nació esta isla..."**[15]

Una mañana, muy temprano, de un día ya pasado, del que no recordamos fecha, las carteleras de la Municipalidad, que amojonan las calles y avenidas, se mostraron vestidas con anuncios de brillantes colores, desde donde la armonía espacial "gritaba" –al decir de Mauzán– la marca de un producto comercial.

Ni lo nuevo ni lo original estaban contenidos en las partes sino en la conjunción de todas ellas, en la fuerza atractiva de la acertada síntesis del aviso, que dejaba descubrir una suficiente composición y el hábil sentido de lo realizado, donde no intervenía lo casual ni tampoco el golpe efectista del aventurero. Por el contrario, cada línea lleva en sí la inmensidad de las elípticas planetarias, las que envuelven en su dinámica, centrando, lo que llamaremos el pensamiento madre, sin estrangularlo ni aprisionarlo. En los sectores libres, los colores, como que son luz, dieron de pleno su impacto para registrarse indelebles en la memoria del viandante. A la vez, por lo desacostumbrado, el medio publicitario se conmovió, fijando la atención en su autor: Luis Seoane.

Seoane distaba mucho de ser un afortunado debutante ya que su arte inconfundible es portador de una madurez conceptual y técnica, índice de prolon-

[15] Amadeo Dell'Aqua. "'Y así nació esta isla...'" *Publicidad Argentina*. Buenos Aires, a. 2, n. 8, septiembre de 1957, pp. 18-24.

gados años de dedicación constante a una actividad genuina y vocacional. Y es por ello que su arte penetra con la misma firmeza del arado y, como él, al roturar lo andado, marca con el surco la presencia y la dirección de su paso.

Es un hombre como muchos otros, de conformación normal, con los mismos goces y dolores. Como artista tiene sus orígenes en cualquiera de las grandes nebulosas, en el misterioso cáliz de cuidada flor o tal vez en las finas gotas de las olas pulverizadas en las rompientes, pero su existencia se concreta en la labor infatigable y permanente, apoyada en una cultísima base de muy sólidos principios.

Siendo su cuna la benemérita ciudad de Buenos Aires, acaricia en sus mejores recuerdos el venturoso tiempo que morara en Santiago de Compostela, donde enriqueció su acervo artístico y aprendió a templar el espíritu, como parte preponderante de su formación integral.

Aprendió y bregó con las negras artes del estampado, sintiéndose atraído a incursionar en el grabado a corte dulce, dándose el placer de lograr sus propósitos y soportando a la vez, con paciente entereza, los lógicos e inevitables disgustos provocados por la disconformidad. Lo mismo ocurrió en la imprenta de la calle de las Huertas, trasladada luego a la Rua del Villar, que en la de nuestro barrio de San Telmo, donde la tarea de editor la confunde con la de ilustrador. Por eso su corazón, al latir, golpea allá, en la bella Galicia, y aquí, entre los gruesos portales y las enverdecidas tejas de las antiguas casonas de amplios y románticos patios, donde aún los malvones y las bordadas rejas alientan las noches de amor...

Cada una de las facetas de la múltiple personalidad de Seoane refleja las vibraciones de los sencillos y puros sentimientos populares, fuente inagotable en que se obliga a beber, para ofrecernos la expresión más acabada de su emoción, utilizando alguna de las muchas maneras plásticas de su dominio.

Prueba de eso la hemos tenido en las telas expuestas en las muestras presentadas por Bonino, en su galería de la calle Maipú, en los años 1954 y 1955. Además de todos aquellos otros trabajos que hicieron conocer el valer de la labor y las posibilidades de su futuro, dentro de este estilo suyo, en que la mancha de color cobra importancia y sentido por su orientada síntesis, despojada de lo considerado innecesario dentro de su propio y estricto concepto estético.

La serie de portadas para libros afirma esta opinión y aunque ofrezca otro aspecto, sino diverso a su actividad específica, de significativa importancia, ha sabido plasmar en cada una y en todas ellas, no prensión del dolor, los sufrimientos y las características esenciales del autor, con solo su manera de hacer, sino también esos rasgos definidos, plenos de vigor especial cuya fuerza emana de lo interior donde en verdad anidan las artes. Su colección de trabajos de ese tipo constituye, por color y belleza, un ramillete donde juegan por igual –aunque prime la diversidad de temas– la línea que limita, destacando o afirmando planos, y el color en tonalidades de inquietas vibraciones y audaces contrastes. Muéstrase en todos los casos seguro de sí mismo y de su saber; sin temores extraños al conocimiento y la experiencia; limpio, ausente del recurso fácil y tramposo. Allí reside su fuerte y la penetración del mensaje que sabe llegar a lo íntimo de uno mismo. Con esa profunda suavidad con que nos invade el paisaje: Los verdes fascinantes de los prados, los grises terrosos de las parcelas sembradas, el cauce serpenteante de las rías de aguas azules; la prieta franja de los montes, semejando paredes escalonadas para detener el ojo y provocar cascadas de visión, antes de deleitarse en el horizonte infinito contenido en la sugestión.

En el redundante título de su volumen *Libro de tapas para libros*, Seoane se nos muestra dando una

lección de óptimo humorismo como cuadra a un creador. Además, queda dicho con esto, también, de la bondad de las cubiertas preparadas por él, para contener discos fonográficos.

Como vamos destacando, su actividad no conoce fronteras. Ella se desenvuelve a lo largo y a lo ancho del inmenso mundo de las posibilidades ignoradas en sus afanes de superación, mientras sumerge su estudiosa curiosidad en lo más hondo de los problemas humanos. Hurga sin herir. No les demuestra compasión; sabe ya, que lo difícil y lo que corresponde, es entregarse con los brazos abiertos a la conmiserias de los otros hombres. Es ahí, por otra parte, donde ha de encontrar la verdad en los sentimientos y en la intención. También por todo esto Luis Seoane, es una isla... Mejor, dejemos que se lo repita una vez más el inspirado poeta Lorenzo Varela:

"Un día sobre el mar,
sobre la luna muerta de los mares,
se cayo un arco iris.
Y así nació esta isla sobre el mortal espacio
de las tapas de un libro."

Sus cuadros, los croquis, dibujos, las tapas de muchos libros y su talento desarrollado y evolutivo se acrisolan en la ambición de hacer, de crear siempre, de decir a su modo, cómo se empleó y de qué suerte lo hará en lo sucesivo, con las tintas que le regalara el agua, el sol, la tierra y el arco iris del canto envidiable.

Romántico, sin ir a la deriva como la idea del frontispicio de su editorial, denominada "Botella al mar", navega en las más quiméricas ilusiones, llegando de tanto en tanto a las playas de sus goces estéticos, sin temores ni apresuramientos inútiles, con sereno ánimo para alzarse en extraordinarios vuelos de creación... hasta lo alto del muro en el Teatro General San Martín, está otra vez. Ayer, quizá convendría decir antes, lo fue en la Galería Santa Fe, después en otra, y hoy engalana la pared de treinta y tres metros por once, del teatro modelo, que ha de constituir un orgullo de nuestra ciudad en todos sus aspectos.

Complejos inconvenientes presenta la decoración mural y más si tiene que resolverse en una composición pensada para cubrir toda la superficie a través de varios pisos, los que proporcionan distintos puntos de vista y de referencias.

El amplio dibujo preparatorio asignó diversos núcleos, calculándose la unión por el color y el lineamiento auxiliar como enlace y encadenamiento indivisible de los temas acordes al lugar y al propósito decorativo. Su éxito, una y otra vez, es el de la plástica nacional por sobre las inquietas corrientes plenas de polémica. Entretanto, Seoane produce su obra...

"Y qué dulce sería, si uno fuera palabra, vivir en esos patios que asoman sus baldosas
a la frente dorada del cuaderno;
tener el corazón en las paredes
que aprisiona el libro;
dormirse en las molduras de la entrada
igual que las palomas!

Y mientras Varela le entrega tan sentida estrofa, el artista, estoy seguro, sueña boyar en la diminuta isla de su botella al mar, yéndose lejos de todos, para estar cada vez más cerca de sí mismo, que aunque en fuga de lo material, le quede un pedazo de algo donde entregar su mensaje de esperanza y de paz interior, para los hombres de hoy, de mañana y de siempre; con la línea y el color, en el cuadro, la decoración, las carátulas, la ilustración, el aviso o el afiche. El resto lo dirá el tiempo en su curso de eternidad...

Héctor Francia. **Laxeiro: pintar con ganas**[16]

Cuando conocí a Laxeiro, me bastó una simple conversación sobre política para saber que hallaba frente a un pintor. Frecuentándolo, hallé en él las calidades imponderables que nos cercioran de la amistad. Transcurridos varios años, me toca, ahora, hablar sobre su pintura.

No sería del todo feliz conmigo mismo, si no dijera que en la pintura de Laxeiro, encontramos también las calidades más afines con su personalidad, que se hace así, más estimable, cuando más se lo conoce como hombre y como creador.

Para referirme a su obra, he de partir de su última exposición del año pasado en Velázquez. Esta muestra se hacía merecedora a los más cálidos elogios que puedan consagrar a un pintor. Nos mostraba a un Laxeiro acuciado por una facundia que se salía por los marcos. Confieso que nunca vi en Buenos Aires a un plástico con tantas ganas de pintar. Con ganas actuales, sin impedimentos pictóricos y sin vacilaciones. Con una espontaneidad cargada de emoción y plena en sus actitudes humanas.

Se reconoce, a simple vista, que el mundo de Laxeiro está siempre muy vinculado a su tierra gallega. –Creo que esto es solo un lugar común en su obra, como todo terruño–. Sin embargo, en esta muestra, su obra adquiría un lenguaje mucho más universal, más sabio, más primitivo y más lírico en sus dimensiones expresivas. Su pintura estaba más desligada de lo que podríamos llamar: *"el temperamento clásico de Laxeiro"*, es decir, su intención telúrica casi permanente en sus cuadros.

El manejo de los elementos es lo más juicioso del actual desarrollo de su obra. La distribución de los planos se desplaza ordenada como una suma sin perder la frescura de la realización. El dibujo cumple una función holgada participando en un todo con el color y la composición, evitando el divisionismo y tendiendo a una armonización y un equilibrio del caos embrionario. El color, es el justo medio que termina de ordenar lo imprevisto. Laxeiro descubre viejos yacimientos cromáticos. Es el color lo que más lo impulsa a pintar. A tener ganas de pintar para asombrarse con cada nueva criatura que sale de su paleta, para dejarla vivir si es perfecta.

Creo poder afirmar que es éste un verdadero renacimiento de la tarea plástica de Laxeiro. Una actitud serena, contemplativa y actual. Un desenvolverse participando y haciendo participar todo lo más sustancial que hay en él, dejando todas las puertas abiertas a la imaginación y a la crítica valorativa. Es, en suma, pintar sin miedo. Pintar con ganas y tener ganas de hacerlo.

Guillermo Whitelow. **Seoane y sus murales**[17]

Que Seoane es un espíritu inquieto por naturaleza, e inquieto para bien, es algo que advertimos inmediatamente al entrar en contacto con su obra. Que a pesar de esa inquietud tiene un determinado repertorio de temas preferidos, que lleva en el corazón, en las raíces mismas de su carne, es otra cosa que se nos impone. Si a esto añadimos la proteica capacidad de frecuentar con soltura cualquiera de las técnicas expresivas de la plástica (las que no intenta es porque no quiere), comprenderemos por qué se destaca también en la realización de murales, haciendo triunfar su perpetuo sueño nostálgico en el desafío de la pared que lo aguarda.

Existe un parentesco entre sus pinturas de caballete y sus murales, nacido quizás de una concepción que otorga igual papel al sabio trazo generoso y a la

[16] Héctor Francia. "Laxeiro: pintar con ganas". *Histonium*. Buenos Aires, a. 26, n. 313, junio de 1965, p. 47.
[17] Guillermo Whitelow. "Seoane y sus murales". En: *Seoane*. Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1966, pp. 21-25.

mancha finamente acordada. Influye asimismo un sobrio prescindir del modelado, de los efectos ópticos y placenteros, de los trucos, en fin, surgidos al cómplice amparo del taller. Exigente indagador de sí, mantiene intacta su independencia frente a toda tiranía, y elige solo aquella forma que le satisface. No se le pida entonces el engolado floreo académico ni la peligrosa decantación de un estilo comercial, que terminarían por ahogarlo. Para él, la máxima libertad, que nada tiene que ver con el extravío. Porque todo lo que Seoane nos entrega es sin alardes, como su vida íntegra, tan acordes en él la sólida hombría y la refinada sutileza. Y casi diría que de tales méritos brota el aplomo armonioso de sus murales.

Desde míticos tiempos, a través del vaivén de hallazgos azarosos, mágicamente, lúdicamente, nos llegan los parietales triunfos de los maestros cavernícolas. Liminares pasos solemnes, que se continúan en las creaciones de las culturas sucesivas. Los grandes de la tierra alzan el monumento que, a fuerza de ser suyo, es de la humanidad. Pero su firmeza, basada en la ciclópea construcción, busca un eco adecuado para sus ritmos, algo así como una flexible musculatura para cubrir un esqueleto prodigioso que reclama el fuego de la vida. La arquitectura halla entonces en la pintura y en la escultura la vibración que la completa, el eco apropiado a la cadencia de sus columnas y de sus muros. Y la unión, consumada desde el origen milenario, se perpetúa en las seculares alternativas suntuosas. Una arquitectura se compone, dice Fernand Léger, de superficies vivas y de superficies muertas. En las vivas, deben intervenir el pintor y el escultor, ya que las otras cumplen una función de reposo. Seoane sabe, como Léger, que el color es una "necesidad vital", y comienza su tarea de muralista no solo con el trazo vivificante sobre el cemento opaco, sino alargando sobre todo un manojo de preciosa luminosidad al cúbico laberinto de la edificación porteña.

Desde su más antiguo trabajo, allá en la década del 40, Seoane ha hecho más de treinta murales en nuestra ciudad y en el interior. Ellos van reflejando, paralelos a la pintura, la disciplina orgánica que robustece su personalidad. Aquella inicial obra suya ya no existe. Desapareció con la casa que la albergaba como un hijo querido, la "Casa de la Troya", café de la Avenida de Mayo, que se había poblado con temas gallegos, como que devotos de Galicia eran sus muralistas: Castelao, Colmeiro, Federico Ribas y el mismo Seoane. Al cabo de poco tiempo emplea, por primera vez en nuestro medio para abordar un tema figurativo, la piedra picada, material con que evoca una escena marinera en la entrada de la residencia de la calle Olazábal 3340, barcas y pescadores (1954). Todavía se siente tentado de trasladar a grandes dimensiones los motivos de sus pinturas; no se atreve del todo a escindir el parentesco que antes señalamos, cosa que logrará al explorar diversos materiales. Así, por ejemplo, el techo que le toca decorar en la Galería Santa Fe, figuras de músicos, al temple, nos recuerda sus cuadros. Pero el movimiento es aquí más libre, y las siluetas se combinan con una alternancia calculada, destacándose en su periférica zona de luz, sobre los colores unidos del fondo.

Ya en sus lienzos siente la atracción por el "gigantismo" (característica de la pintura americana al decir de algunos estudiosos), y evoca la sugestiva pujanza de los estandartes medievales y la agresividad de los carteles contemporáneos, tan del medioevo y del siglo XX es este Seoane. Y no es difícil comprender que haya sido el precursor de los afiches publicitarios con motivos abstractos, como el que compuso para la firma Cinzano, en un momento en que se dudaba si tal tipo de cartel llegaría al gran público.

Dijimos que al explorar Seoane materias diversas, renueva su enfoque temático. Utiliza la piedra picada, las resinas sintéticas, el metal recortado, (ya el hierro y el bronce juntos, ya el hierro solo, sobre cemento o sobre fondo de mosaicos), el metal incrustado en concreto, la cerámica, los mosaicos, los vitrales, los frag-

mentos de porcelana... Y sus temas son figurativos o abstractos, como los que vemos en la Galería San Martín en la parte de la bóveda, o en la zona inferior del mural del Teatro Municipal General San Martín que da sobre el bar, o el que se encuentra en la fachada de la residencia de la calle O'Higgins 1467. Pero lo más importante es hallar soluciones inéditas para cada mural. Una, muy feliz, admiramos en el ex Banco Israelita, 1953, (Corrientes 2510). El mosaico veneciano ilumina vivamente la conmovedora ingenuidad del libro de Ruth, con la fuerza de las ilustraciones sacras primitivas. No estamos en presencia de un friso, sin embargo, ni de un retablo, como sucede quizás ante las imágenes superpuestas del mural del Banco de la Provincia de San Juan (1955). La composición posee un vuelo, y al mismo tiempo, una densidad que nada tienen que ver con lo arcaico. Se advierte en su factura una libertad enemiga de toda rigidez y convencionalismo. La conquista de la *souplesse*, he ahí lo buscado, he ahí lo que consigue en el Teatro Municipal General San Martín con su *Nacimiento del teatro argentino* (1956). Íntegramente de resinas sintéticas, es un prodigio de trazos y colores. En el centro, la pista bajo la carpa pionera, con el dúo dramático y el cortejo de jinetes, y todo en derredor, un área catedral circense, en la cual equilibristas y caballos, escalas y *écuyères*, danzan un inasible baile feérico. A su gusto por el color vivaz y por el dibujo incisivo, pertenece también *Campesinos majando* (1956), del Centro Lucense, aunque prefiera en este caso cierta solidez en el planteo, más afín con el tema, lo mismo que en *Músicos y labradores* (1956), en Callao 1421, lleno de ritmos graciosos y soltura esquemática. El esquematismo tiene a acentuarse en dos murales del mismo año: *Figuras esperando* (calle Cuba 2141) y *Las carretas* (calle Montevideo 1920), donde consigue una bella imagen con las enormes ruedas del vehículo.

Si exceptuamos *Jinetes medievales*, de 1959 (calle French 2278), una eficaz maraña de bélico dinamismo, parecería que Seoane se complaciera en sutilizar el material elegido. Por ejemplo, *Los cazadores* (1958), de la calle Azcuénaga 1074, anuncian las compactas láminas de mármol de la Galería San Martín. Su amor por el grabado, por el estarcido, por la xilografía, le sugieren originales enfoques, cada vez más depurados. La mencionada Galería San Martín (1958) comprende una bóveda y un mural. En la primera, trabajada con resinas sintéticas, alternan los finos trazos en tal forma que vistos desde abajo parecen rectas, briznas dispersas en un alto desierto. El mural remeda un gigantesco estarcido, al igual que la piedra picada en el corredor de ingreso de la calle Corrientes 2135. Con idéntico sistema logra un momento de lírica belleza en la trilogía de la calle Juramento 2120: *El carro de la Luna*, *Escena de tauromaquia* y *Figuras*. Al usar hierro y bronce sobre mosaico explora un sobrio camino, tal como lo valoramos en la *Galería del Centro*, donde rinde homenaje al primer dibujante del virreinato, Guamán Poma de Ayala: indios trabajando, guerreros, pájaros y exóticas plantas, cubren las paredes y se adaptan a los planos creados por escaleras y desniveles. Sacerdotal, la figura de la Mater Galeciae (la antigua Diosa Madre venerada desde tiempos inmemoriales) custodia majestuosa el acceso a la Galería "Las Victorias" en Plaza Libertad (1958). Reencontramos su simétrico equilibrio en la decoración de la Galería "La República" (Cerrito y Sarmiento), con su distribución regular de las figuras, ya caladas en rectángulos, o en pares enfrentados, o en sucesivo asilamiento. Curioso y hierático efecto el que produce esta repetición, como en ciertos frisos orientales.

En trabajos posteriores, *Las pescadoras*, de 1959 (calle Esmeralda 1075), alterna las resinas sintéticas con el concreto, el metal y los vitrales. Juega con la prolongación óptica de un gran espejo en el hall de Montevideo 1985, que alarga el mural, incorporando al visitante dentro de su colorido mundo, al que opone una composición abstracta, en la pared de enfrente, hecha con simples cantos rodados...

El dinamismo violento de algunas de sus últimas pinturas de caballete reaparece en la Galería de Santa Fe y Pueyrredón, *Músicos*, (1962). Las figuras centrales se destacan, sujetas por un despliegue de vertiginoso ritmo, ritmo que volvemos a encontrar en las resinas de la calle O'Higgins 1467, y también en la delicada vistosa policromía en cerámica de O'Higgins 1695, ambas obras de 1964.

Para cada circunstancia Seoane inventa algo original. Si el tema puede entroncar con su repertorio de motivos básicos, la búsqueda plástica le dicta derroteros inesperados: la recortada dureza del hierro avivada por los toques de bronce, la diáfana calidez del mosaico, la vibrante nota de las resinas sintéticas, el frágil y tierno brillo de la cerámica, dan cuerpo a sus campesinos y pescadoras, a sus guerreros y a sus míticas criaturas... Y no se pierde la unidad en serie tan fecunda. El pintor Horacio Butler resumió muy bien la personalidad de Seoane, cuando se le hizo entrega del Premio Palanza en 1962: "Su don de síntesis le ha permitido pasar, sin mayores esfuerzos, de la pintura de caballete a la decoración mural, y saliendo del ámbito del taller, ha enfrentado al gran público, pudiendo afirmarse que a través de su obra mural, de sus libros ilustrados, de sus afiches, de sus grabados y de sus famosas tapas, ha contribuido a elevar el nivel cultural de la ciudad cumpliendo así la función social del artista."

Poco más podríamos agregar nosotros, salvo insistir en que Seoane es una de las personalidades más completas de nuestro medio plástico, infatigable obrero del pincel, de la pluma, del buril; príncipe de un feudo de nostálgicos sueños; poeta de la línea y del color, que nos alegra con su obra destinada a señalar a las generaciones figuras la pureza y la reciedumbre de un alma que se abre, firme y serena, a través del tiempo, como una rara flor nacida aquí, madurada allende el mar, y que perfuma con la misma bondad cualquier aire que respire.

Nota de la Redacción. **Una nueva editorial argentina**[18]

Buenos Aires no puede renunciar a su derecho de convertirse en el más importante centro editorial para el mundo de habla español, mientras la península no reconstruya su vida industrial e intelectual, hoy minadas por la guerra. Tal fue la esperanza expresada por nuestro director Roberto F. Giusti al inaugurar en 1936 el Primer Congreso Gremial de Escritores. Por eso vemos hoy tender los ojos sobre nuestra capital a importantes editoriales españolas, que han venido a establecerse aquí o se proponen hacerlo, o surgir del seno mismo de los intereses ligados a la librería argentina, las fuerzas necesarias para realizar nuestra legítima ambición de dominar el mercado libreril hispanoamericano.

Una de estas últimas acaba de iniciar brillantemente sus ediciones bajo el nombre de *Editorial Losada*, dirigida por expertos antes vinculados a otras importantes empresas análogas.

Se trata de una sociedad que, no adscripta a ningún bando político, y atenta únicamente a fomentar los verdaderos intereses de la cultura, sin limitaciones ni partidismos de ninguna clase, aspira a desarrollar una obra de gran vastedad e importancia.

Los primeros ejemplos de lo mucho y bueno que puede hacer, los tenemos ya a la vista, en los catorce libros que la Editorial Losada acaba de publicar inaugurando seis colecciones diferentes. Dos son las principales características de esta nueva editorial. La primera, que la Editorial Losada no publica libros sueltos, sino colecciones que responden a un criterio orgánico. La segunda, en que cada una de estas series está puesta bajo la dirección de escritores y técnicos competentes. En suma, sus directores se proponen no fiar nada al azar y a la improvisación, sino a orientar a los lectores, proporcionándoles verdaderos instrumentos de cultura.

[18] [Nota de la Redacción]. "Una nueva editorial argentina". *Nosotros*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, v. 8, n. 29, agosto de 1938, pp. 99-100.

Los catorce tomos recientemente aparecidos y lindamente presentados, se agrupan del siguiente modo. Ocho de ellos corresponden a la "Biblioteca Contemporánea" y son los siguientes: *La agonía del cristianismo*, de Unamuno; el *Libro de Sigüenza*, de Miró; la *Teoría del conocimiento*, de J. Hessen; *La vida de las abejas*, de Maeterlinck; *El cartero del rey* y *La luna nueva*, de Rabindranath Tagore; *El Decamerón negro*, de Frobenuis; *La hija de Iorio*, de D'Annunzio, y *Pepita Jiménez*, de Valera.

Con el *Poema del Cid*, texto antiguo de Menéndez Pidal y bella versión moderna en verso por Pedro Salinas se inaugura otra importante colección: "Las 1000 obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal", dirigida por Pedro Henríquez Ureña.

De la "Biblioteca Filosófica" se ha encargado al redactor de nuestra sección filosófica Francisco Romero. El primer tomo es *El puesto del hombre en el Cosmos*, por Max Scheler, prologada por Romero.

Una obra tan extraña y original como *La metamorfosis* de Franz Kafka, inicia otra nueva serie titulada "La Pajarita de Papel" y puesta bajo la dirección de Guillermo de Torre. En la misma serie aparece *En la bahía* de Katherin Mansfield.

Al mismo tiempo la editorial inicia también otra serie importante: las "Obras Completas" de Federico García Lorca. El primer tomo comprende: *Bodas de sangre*, *Amor de D. Perlimplin con Belisa en su jardín y Retablillo de Don Cristóbal*, y lleva un prólogo de Guillermo de Torre.

Finalmente se inaugura otra colección titulada "Cristal del tiempo" destinada a recoger las cuestiones más vivas del día. El primer volumen lo forman las *Cartas a una señora sobre temas de Derecho Político* de Ángel Ossorio.

De los libros que representan una novedad en lengua castellana hemos de ocuparnos especialmente más adelante.

Nosotros, que siempre ha defendido la causa del libro esmeradamente impreso y presentado con dignidad y con respeto de su texto, convencida de que el llamado barato, si ofrece traducciones infieles o mutiladas o despliega ejércitos de erratas sobre mal papel, resulta a la postre caro para la cultura del pueblo, hace votos porque editoriales como ésta arraigue, como es de esperarlo, y triunfen.

L. Seoane. **El arte en la edición. *Rodin* por Rainer María Rilke, de "Poseidón"**[19]

Existen en este país un núcleo de Editoriales, muy pocas entre muchas, que tratan de caracterizar con un estilo propio sus ediciones, aportando además a la tipografía argentina nuevas pruebas de la calidad alcanzada en estos últimos cinco o seis años. Estos editores conscientes de su función saben que en el arte de imprimir libros nada se puede dejar librado al azar, abandonado a la casualidad; las proporciones del libro, los caracteres tipográficos, la calidad del papel, la decoración de las páginas, la encuadernación, etc.

Un libro constituye una arquitectura, que exige de parte de quien la proyecta sensibilidad y conocimiento de la técnica. El maquetista de libros no solo, a nuestro juicio, debe de poseer conocimiento del oficio tipográfico, sino que debe ser, además de sensible, cultivado; los libros van señalando por el mundo no solo las diferencias temperamentales de quienes los hacen, sino también diferencias de culturas, de países, según predominen en él determinados rasgos.

[19] L. Seoane. "El arte en la edición. *Rodin* por Rainer María Rilke, de 'Poseidón'". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 5, 15 de enero de 1944, p. 7.

De entre las Editoriales que se enaltecen haciendo bellos libros, presenta características propias la Editorial Poseidón, que desde hace poco más de un año ha realizado una labor considerable y contribuido, con agudo sentido del arte tipográfico, al florecimiento del libro en este país. Ha publicado libros y colecciones de libros cuya presentación se hace inconfundible por el gusto distinto, por el amor puesto en ellos. De entre todos, los últimente publicados por esta Editoiral, se destaca el *Rodin*, de Rainer María Rilke. En la edición de este libro, la Editorial Poseidón trató de organizar un formato de 33 x 25,5. El tipo de letra, iniciales, decoración general del libro, armonizan con el texto y las ilustraciones que le acompañan. El texto está impreso a tres colores, iniciales en marrón, gris en los folios y en las rayas, jugando con el tono negro de la composición general. Como adornos de página subrayando titulares o colocadas a partir del folio, se usan dos rayas paralelas, una de seis puntos, otra de dos, impresas en gris. Para titulares, iniciales y texto se utilizó el tipo Nicolás Cochin, que consideramos espléndidamente escogido para acompañar las esculturas de Rodin. Este tipo alargado, como lo gótico, que en el Nicolás Cochin es uno de los más franceses de todos cuantos Francia creó, como es absolutamente francés el estilo gótico que Rodin amó tanto.

Con la firma de Rodin, que aparece impresa en la tapa de la tela, se da carácter también a la sobrecubierta. Los clichés y la impresión de las láminas en color de las esculturas y los dibujos de Rodin, constituyen un buen alarde técnico. La composición e impresión del libro se llevó a término en los talleres gráficos de Amorrortu y los grabados fueron realizados sobre buenas fotografías de Forero, por la casa "Arga".

En este libro que enriquece la bibliofilia argentina, se destacan sobre todo las notables reproducciones en citocromía de los dibujos de Rodin, en lo s que se hace exacta la exclamación del mismo escultor: "¡El dibujo, conjugación mística de líneas que captan la vida!"

Nota de la Redacción. **Gonzalo Losada**[20]

Indiscutiblemente don Gonzalo Losada es una de las grandes figuras de la industria hispanoamericana del libro. Su nombre tiene en este sentido el prestigio eficaz de la veteranía. Ágil, infalible, audaz incluso, supo rodearse de un conjunto espléndido de colaboradores y crear una de las editoriales de mayor jerarquía en este continente. Entre las diez editoriales más importantes de América de habla española, el sello Losada ocupa un bien ganado lugar, cada día con más firmeza y calidad. Miembro batallador de la Cámara Argentina del Libro, formó parte de la delegación que en nombre de la misma asistió a los debates de la reunión primera de editores latinoamericanos que se celebró meses pasados en Santiago de Chile, y cuyos acuerdos siguen aun hoy, considerándose el principio activo, vivo, de una política editorial que se va extendiendo por todos los países de habla española. Es, pues, natural que el distinguido editor comience su conversación con nosotros aludiendo a dicha importante reunión.

–Lo que causó en mí mayor impresión en la reunión de Santiago –nos dice el señor Losada– fue la visible unidad del mundo de habla española, hasta el punto de sentirnos todos como formando parte de un mismo, de un solo pueblo. Hasta tal punto la fuerza del idioma común borra toda diferencia y crea un clima de cordialidad que permite afirmar que Hispanoamérica va hacia una unificación de sus anhelos e intereses, que será un hecho digno de notarse si se compara con la dispersión hacia la cual parece marchar el resto del mundo.

[20] [Nota de la Redacción]. "Gonzalo Losada". *Cabalgata. Quincenario popular*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 1 de octubre de 1946, p. 16.

–¿Cuál es, a su juicio, el hecho más positivo de dicha reunión?

–La creación de una conciencia editorial, que ha de permitir la organización del área idiomática hispanoamericana, por la cual circulen sin traba, libremente, las obras impresas en nuestro idioma.

–¿Hubo algún punto espinoso en la reunión?

–El punto más espinoso es siempre, naturalmente, el del respeto y protección a los derechos de autor. Y por lo tanto la persecución a la piratería editorial. Los acuerdos tomados en la capital chilena: en ese sentido, mejoran y superan las leyes de propiedad intelectual que en muchos países son tan imperfectas que pueden darse por inexistentes. Se acordó en principio no aprovechar las ventajas que las leyes locales puedan facilitar si éstas perjudican al autor o editor de otro país que tenga distinta legislación. Se acordó también regularizar los contratos de derechos de traducción y se propugnó ante los editores españoles allí presentes, la supresión de trabas a la entrada de libros americanos en España, que afecta a la industria librera de ese continente, por una doble razón, económica y política: la falta de divisas del comprador español y la censura que impide en España la venta de algunos libros impresos en América, mientras en estos países goza el libro español de las mismas ventajas que el nuestro e igual libertad de circulación.

–Cómo ve usted, el grave problema de la calidad de las traducciones al castellano. Son muchas las personas de experiencia que opinan que es debido a lo mal que se paga a los traductores.

Cada editorial está resolviendo eso de acuerdo a su criterio. Pero la clave del problema está en el tiraje. Mientras se edite una cantidad limitada de ejemplares por cada título no podrá ser resuelto correctamente el problema. Pues todo lo que sea superar el diez por ciento en el pago a autores o traductores, significa un aumento tal del precio de venta del libro que difícilmente tendría aceptación por parte de nuestro público. Por otro lado, cualquier solución debe tener carácter general, adoptando todas las editoriales un criterio común.

–¿Hay entre los editores comprensión necesaria en torno a la necesidad de editar libros de los autores latinoamericanos?

–Claro. Como que desde la independencia, la cifra actual de ediciones de autores americanos es la más alta que se haya registrado. Y no hay un solo libro de verdadero valor que deje de ser editado sin tener en cuenta que el mercado es mucho menor que para el libro extranjero. Sería curioso en este sentido averiguar la cifra exacta de las ediciones de obras nacionales y extranjeras, excluyendo, naturalmente, los clásicos de cualquier lengua, que están fuera de todo posible reproche, para quienes hay valores universales eternos.

–¿Cuáles son los títulos de más venta en su editorial?

–*El santo de la espada*: 150...; *Platero y yo*: 50.000; *Don Segundo Sombra*: 40.000. Naturalmente, he procurado elegir géneros distintos, pues entre unos y otros quedan títulos que, sin alcanzar la cifra del libro de don Ricardo Rojas, superan a los otros. En general lo que más se vende es cuando tiene relación con la realidad actual del mundo. Y, desde luego, las novelas que son llevadas al cinematógrafo.

Nota de la Redacción. **Mundo Editorial. Entrevista con López Llausás**[21]

Hijo y nieto de libreros, supo alcanzar esa difícil conquista de la herencia, ese merecimiento de la misma que pocos logran a lo largo de la vida. Clara muestra,

[21] [Nota de la Redacción]. "Mundo Editorial. Entrevista con López Llausás". *Cabalgata. Quincenario popular*. Buenos Aries, a. 1, n. 3, noviembre de 1946.

evidente y brillante, es el nutrido catálogo de Editorial Sudamericana, que López Llausás dirige junto a su compañero Julián Urgoiti.

Hijo y nieto de libreros a la buena usanza antigua, esto es, de libreros que eran a la vez editores: don Inocencio López Bernagosi y don Antonio López. El primero, fundador, además del periódico *La Campana de Gracia* y del semanario *L'Esquella de la Torratxa*. Publicaciones finiseculares ambas, la última vivió hasta el mismo día en que el Gobierno de la República española abandonó Barcelona. En torno a ellos, en los días iniciales, se vio a hombres de la talla de Santiago Rusiñol, Ángel Guimerá, Ignacio Iglesias y otros.

En 1925, nuestro entrevistado, Antonio López Llausás, cuyo apellido es símbolo de una tercera generación de hombres de libros, pone en la plaza de Cataluña, corazón de Barcelona, su primera librería propia, al margen ya de cuidado paterno: "Librería Catalonia". Hasta 1936, salieron con ese sello muchos de los más famosos libros de la literatura catalana. Al ser prohibido el idioma de Maragall, cesó en sus funciones la "Liberaría Catalonia". En 1939 es llamado a constituir la dirección de la Editorial Sudamericana. Allí sigue hoy. Gran experiencia, ganada en largos años de activa campaña editorial. Método, tacto, dedicación, sentido agudísimo de las necesidades y características del público. Y organización, organización, organización.

–¿Cuántos títulos ha editado la Sudamericana, señor López Llausás?

–Trescientos.

–¿Opina usted que podrá sostenerse el ritmo de ediciones de los últimos años, a pesar del rudo golpe que ha sufrido últimamente el libro argentino?

–Algunas de las causas de ese descenso ya están solucionadas satisfactoriamente por el gobierno nacional. Tal la facilitación de embarques de libros que ha permitido resolver el gravísimo problema de la escasez de bodegas en menos de tres meses.

–Se habla mucho del excesivo precio de venta de los libros en los últimos tiempos, y los libreros oyen muchas quejas.

–Es un problema de difícil solución. solamente la mano de obra, sin papel, ni cartulina, aumentó en 7 años exactamente el doble. En cuanto al tipo de papel que generalmente usamos nosotros, subió de $ 0,37 el kilo a $ 1,30.

–¿Aconsejaría usted la formación de nuevas editoriales?

–A cuantos vienen en busca de mi consejo leal, procuro disuadirlos. Aunque de antiguo sé que es en vano. Pues ningún otro negocio atrae tanto a las gentes aficionadas al libro. El ambiente en que se mueve el editor, la obra de cultura que realiza, la jerarquía, por decir así, del oficio, atraen inevitablemente a muchas personas. Ningún negocio, sin embargo, me parece de tan difícil desarrollo, y me temo que solo las grandes casas podrán resistir el embate del tiempo.

–¿Cuáles son los títulos de la Sudamericana que más se han vendido?

–Vea usted mismo las cifras y el proceso de cada libro, desde su costo hasta el agotamiento de la edición o ediciones.

López Llausás me alcanza un enorme libraco, "el libro de las verdades", en el que se registra minuciosamente la historia comercial de cada título. Y él mismo lee algunas cifras.

–*Cómo ganar amigos*: 70.000 ejemplares. *La importancia de vivir*: 60.000. *Cómo adelgazar comiendo*: 55.000. *Cuán verde era mi valle*: más de 40.000.

–¿Cuáles son los libros de autores argentinos más vendidos?

–*La bahía del silencio* de Eduardo Mallea, cuya primera edición está agotada, y *Uno y el Universo*, de Ernesto Sábato.

Al filo de la despedida llega el hijo del editor. Parece que, inevitablemente, será editor. Una cuarta generación, que aún nos reserva futuras empresas.

O.H. **Sobre el candente problema de la industria editorial habla Joan Merli**[22]

Escritor, periodista y editor, Joan Merli condiciona en su joven personalidad los requisitos indispensables para que una editorial marche hacia el camino de los grandes éxitos.

Como un fehaciente testimonio de esta verdad, la culta ciudad de Buenos Aries cuenta desde hace pocos años con una empresa editorial que ha ganado millares de lectores para los temas artísticos; nos referimos a la Editorial **Poseidón**, cuyo sello ya es una garantía cultural y comercial.

Español de origen, autor de medulares estudios sobre Picasso, cuya reedición ampliada está próxima a aparecer, y sobre Juan Del Prete, Joan Merli –que fuera Secretario General de la Junta de Exposiciones de Arte de Cataluña– posee, por encima de estas cualidades, un fino espíritu de artista.

- *Sus iniciativas*.
- *Sus proyectos*.
- *Acerca del libro extranjero*.

Una vigorosa tela de Juan Del Prete, innumerables volúmenes en francés, italiano, inglés y alemán, sobre temas estéticos, reproducciones de telas o grabados ya famosos, conforman el marco donde Merli rinde a la cultura artística del país y de América, su diario grano de arena. Interrumpiendo su labor de Director Gerente de la Editorial Poseidón, nos responde rápidamente al ineludible interrogatorio periodístico sobre la industria editorial.

–¿Qué puede decirnos acerca de la actual situación?

–Me formula una pregunta aparentemente fácil de contestar, pero en realidad muy compleja. En primer lugar, ¿qué se entiende por "actual situación" cuando nos referimos a la crisis que viene sufriendo la industria argentina del libro? Esa situación comprende: *A.* La mayoría de los países de Sudamérica, clientes del libro de producción argentina, carecen de divisas para pagar nuestras cuentas, hablo en términos generales. Algunos han establecido cuotas restrictivas de importación, y solicitud de permisos previos de importación que en la mayoría de casos no son concedidos. En síntesis, han adoptado fórmulas desde restrictivas hasta prohibitivas, pasando por otros varios períodos conducentes todos a originar problemas. México acaba de imponer derechos aduaneros a la entrada de libros. Todo el mundo habla de franquicias, de abolición de fronteras para el libro, vehículo de cultura y de amistad, ¿no? La réplica a estos unánimes deseos son aduana, cuota restrictiva, permiso previo, falta de divisas. *B.* La industria argentina del libro en la actualidad carece de mercados. El país, la Argentina, consume un porcentaje insignificante de la producción. Hay que crear un consumo interno, pero para eso es necesario que antes se abran librerías en el interior y que contemos con un ejército de vendedores de libros. Resumen: carecemos de consumo exterior y no existe, casi, consumo interior. *C.* La producción, la distribución, la venta, etc. ha de sistematizarse, complejo problema éste.

–¿Qué opina usted que debería hacerse?

–En primer lugar publicar tenemos, muchísimo menos, ¿entiende?, porque uno de los males que sufrimos es también el de saturación. En segundo lugar, es necesario seleccionar. Seleccionar o perecer. Es un error creer que todo libro impreso se vende. Solo se venden, y a veces injustamente menos de lo que merecen, los buenos libros, los libros que son un real

[22] O.H. "Sobre el candente problema de la industria editorial habla Joan Merli". *Cabalgata. Revista mensual de letras y artes*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, n. 16, febrero de 1948, p. 13.

aporte, los libros literarios, técnicos o científicos que el lector y el estudioso necesitan. El editor ha de satisfacer la necesidad de capacitación o de deleite del público, con espíritu selectivo y elevado; el editor no es, no ha de ser un mero fabricante de entregas de papel impreso.

–¿Y la competencia del libro extranjero?

–El libro extranjero no es la causa de nuestra actual situación. Naturalmente que los libros franceses e italianos constituyen en estos momentos una tentadora novedad. El libro español es un contrincante de consideración, pero no lo podemos culpar de que un libro salido de Buenos Aire tarde a llegar a México dos meses más que el libro embarcado en Barcelona. La Argentina sufre un problema de transporte que hace dos años empezó a trastornar a nuestra industria: este problema lo ha de resolver el Estado. Si España y la Argentina compran derechos para todos los países de lengua castellana, no existiría otra situación de competencia que las que surjan de la calidad tipográfica, del cuidado de las traducciones, de los precios de costo... competencia perfectamente lícita.

–¿El libro argentino es más económico que el libro español?

–Ligeramente. Corremos el riesgo de que pronto quedemos en inferioridad. La mano de obra argentina se eleva a la par que se nos cierran los mercados consumidores. España, que ha sido desplazada por la Argentina en el mercado librero de Sudamérica, está protegiendo a la exportación, al instante mismo en que al editor argentino se le están creando a diario nuevas trabas y dificultades.

–¿Se habla con insistencia de una probable ayuda del Estado a la industria del libro?

–En efecto, se viene gestionando una colaboración económica. La última legislatura ha votado una Ley, no de subsidio, no de protección, no de subvención, como ha resuelto hacerlo el Gobierno español para reconquistar mercados para su prestigio editorial, como lo ha hecho el Gobierno francés entregando a sus editores papel a bajo precio para vitalizar su industria del libro... La ley argentina autoriza al Banco Central a prestar dinero a los editores, con pago de intereses y obligación de devolverlo... No tengo noticia de que esté en ejecución esa ley que mereció unánime aplauso, con la cual y gracias a la comprensión de un agudo problema por parte de los legisladores de ambas cámaras y la del Poder Ejecutivo, puede aliviarse una situación que pronto ha de afectar a los obreros gráficos.

–¿Qué opina usted de la ayuda del Estado a la economía privada?

–Esta es la pregunta más difícil que usted me ha hecho. Creo que la mayoría de los ciudadanos que trabajan, especialmente los creadores, no esperan nada de la ayuda estatal. Pero, entiendo, el Estado tiene el deber de acudir en ayuda, apoyo o auxilio, de quien lo necesita. El Estado no debe dejar perecer una industria, un bien común, que honra al país y lo acredita en el extranjero. En los anaqueles y vidrieras de las librerías de Sudamérica el nombre de Buenos Aires y Argentina está permanentemente expuesto al público, a un público que adquiere y lleva a su casa como elemento de trabajo, de estudio o de placer esa bandera intelectual argentina. Esto, que a usted como buen ciudadano argento le emocionaría, está a punto de sucumbir bajo el peso de ingentes dificultades.

–¿Para incrementar la venta en el interior del país propondría algún medio?

–Ningún pueblo, ni aun el más alejado y pequeño del país, debe carecer de un negocio, modesto o grande, que tenga en existencia lo esencial de la producción argentina. Yo sugerí en una ocasión un bibliobús, con vivienda acoplada, que recorrería todo el país, que celebraría ferias relámpagos y establecería pequeños depósitos, representaciones,

conexiones permanentes... En los hoteles, balnearios, cuarteles, grandes fábricas, estaciones, confiterías, deben ponerse puestos de venta de libros. En los Estados Unidos, usted puede comprar un libro en la farmacia, en el bazar, en la ferretería, en todas partes y en todo el país. Esto habla de un grado de cultura.

–¿Qué prepara su editorial para la temporada que empieza?

–Tenemos en prensa la *Historia del arte contemporáneo* (5 tomos), dirigida por René Huyghe, en colaboración con destacados críticos de fama mundial, con un capítulo final de arte americano que ha escrito Julio E. Payró. Además, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, de Matila C. Ghyka, del cual también editaremos, en dos tomos *El número de oro*.

–¿Qué otras novedades de interés?

–De Eugène Chevreul ofreceremos *Ley del contraste simultáneo de los colores*, de A. Philip Mc Mahon *Arte de gozar del arte*, y de Lionello Venturi *Historia de la crítica de arte*.

–¿Sobre artistas nacionales?

prosiguiendo nuestra ya muy completa Biblioteca Argentina de Arte editaremos, entre otras, las monografías: Raquel Forner, por C. Córdova Iturburu; Demetrio Urruchúa, por R. Brughetti, y Victorica, por Julio Rinaldini, además de un libro de ensayos de Dardo Cúneo.

–¿Qué tendremos en materia literaria?

–Proseguiremos ofreciendo novedades en la colección "La Carabela en el Río", las primeras de las cuales serán *La escuela de las mujeres* y *Los monederos falsos*, de André Gide; *A propósito de Dolores*, de H.G. Wells; *Lo últimos tiempos*, de Víctor Serge; y ahora agregue dos etc., etc.

–¿Alguna otra novedad?

–Iniciaremos una colección sobre urbanismo, con dos volúmenes: el primero de ellos, debido a la pluma del arquitecto francés Le Corbusier, con el título de *Cuando las catedrales eran blancas*, y, el otro *La ciudad*, del cual es autor Eliel Saarinen.

Mientras un cúmulo de originales, desparramados sobre su mesa de trabajo, esperan el visto bueno, Joan Merli –glosador medular del arte moderno y reverente difusor editorial de todos los tiempos– sella con un cordial apretón de manos el optimismo que él anhela y desea para el próximo año editorial.

Dirección. **Joan Merli y la Editorial Poseidón**[23]

Joan Merli vino al país no hace muchos años, en busca de esa paz que le negaba su patria convulsionada, trayendo algo que ahora vemos hasta qué punto era apreciable: sus conocimientos y su sensibilidad de crítico de arte, su experiencia de editor y de *marchand* en Barcelona, su fe en el espíritu. Por eso, en lugar de recibir nada más, se puso a dar, como hacen los buenos extranjeros, con el ánimo de llenar una laguna de nuestra cultura, la de ediciones de libros de arte, y con tal intención fundó la Editorial Poseidón.

Pocos lo alentaron. Se esgrimían los argumentos fáciles de prever: que no hay en América público que se interese por el arte, que la competencia con las ediciones extranjeras iba a ser ruinosa, que faltaban los hombres que escribieran libros de calidad, etc. Merli no vaciló y en pocos años demostró la falacia de tales argumentos, dignificando la industria editorial en esa rama hasta un punto que nadie hubie-

[23] Dirección. "Joan Merli y la Editorial Poseidón". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, n. 11-12, junio de 1949, pp. 10-11.

ra podido soñar, imponiendo artistas nacionales con sus libros, traduciendo obras de valor fundamental, permitiendo que publicaran los críticos e historiadores argentinos.

Muchas obras de alto valor editorial ha publicado en menos de una década, entre ellas *22 pintores* de Julio E. Payró, *Museo pictórico* de Antonio Palomino, *Rodin*, de Rainer María Rilke y muchos otros, amén de la excelente Biblioteca Argentina de Arte y de la colección de grandes monografías.

Ninguna obra iguala desde el punto de vista editorial a la que acaba de publicar: *Picasso*, grueso volumen de más de seiscientas páginas, con una excelente monografía de la que es autor el propio Merli, setecientas cuatro ilustraciones en negro, treinta y siete láminas en color, además de los grabados y dibujos intercalados en el texto, a la cual acaba de premiar la Cámara Argentina del Libro con toda justicia.

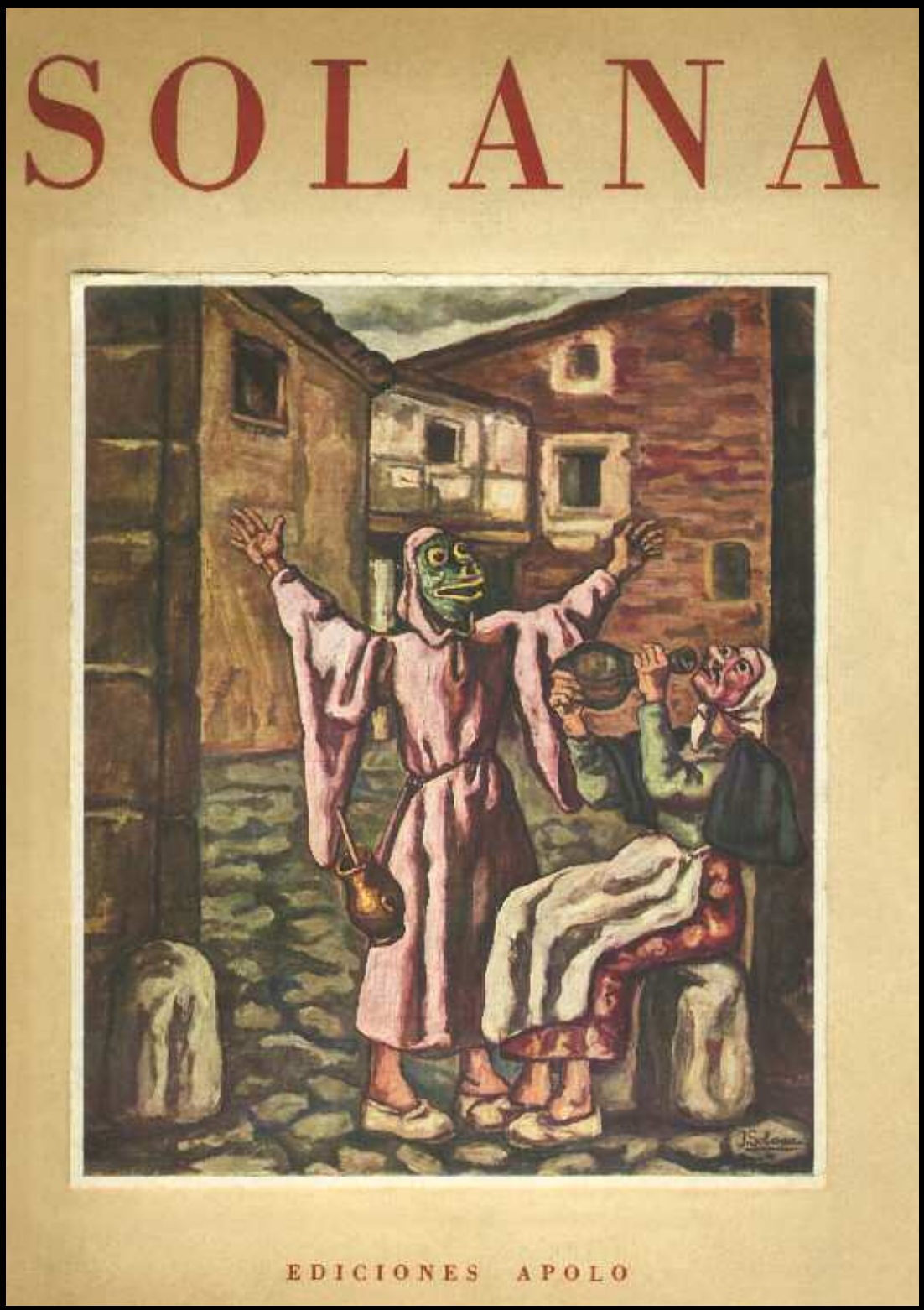
Los amigos de Merli se reunieron hace algunas semanas para testimoniarle amistad y respeto. *Ver y Estimar* se hace presente en ese homenaje, merecido no solo por la calidad intelectual del festejado, sino también por su integridad moral y su ejemplar modestia.

Capítulo VIII

Arte y política
La exposición de arte español contemporáneo

A comienzos del mes de agosto de 1947 se conoció en la Argentina la sorprendente noticia –dados los tiempos políticos y económicos que corrían– de la llegada a Buenos Aires de la Exposición de Arte Español Contemporáneo. Organizada en poco tiempo y relacionada con el reciente viaje de la esposa del Presidente Juan D. Perón –Eva Duarte de Perón– con destino a varias ciudades europeas, pero con centro en la España de Franco, esta exposición concitó una gran atención. Sin embargo, el contexto político de las relaciones hispano-argentinas en que se produjo –que al año siguiente se traduciría en la firma del Protocolo Perón-Franco– hicieron de este acontecimiento artístico un espacio en el que afloraron los conflictos entre los intelectuales no solo argentinos sino también de los exiliados españoles que manifestaron su abierta oposición. Esta se tradujo en un manifiesto que firmó un importante conjunto de artistas, además de los previsibles –como Luis Falcini, Antonio Berni o Demetrio Urruchúa– la mayoría de los artistas concretos.

Aunque algunos críticos de arte buscaron ser más o menos objetivos, casi ninguno pudo dejar de destacar la ausencia de figuras clave del arte español del siglo XX, como Joan Miró o Pablo Picasso. De todo el conjunto presentado en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, solo una figura atrapó la atención de unos y otros, el "gran" José Gutiérrez Solana, cuya obra salió aun más engrandecida de la confrontación con la de sus contemporáneos.



Luis D. Álvarez. *Solana*. Buenos Aires. Ediciones Apolo, 1950.

Nota de la Redacción. **Organiza Sotomayor la exposición de pintura española contemporánea**[1]

Organizada por la Dirección Nacional de Cultura del gobierno español, se llevará a cabo próximamente en Buenos Aires una exposición de pintura española contemporánea que incluirá las obras de los más eximios artistas de ese país. Ha llegado ya a la Argentina, en representación de la comisión encargada de llevar a cabo dicho propósito, el presidente de la misma, don Fernando Álvarez de Sotomayor, ya ha sido nombrada una comisión argentina con el fin de llegar a un acuerdo con él sobre fecha y lugar de la exposición por efectuarse. Es probable que se resuelvan todos los problemas técnicos en las primeras semanas de este mes. Las telas, cuyo número llega a 350, han sido embarcadas bajo la vigilancia del director del Museo de Arte Moderno de Madrid en el vapor ... y han abandonado ya, según las últimas noticias, la península.

Un catálogo ilustrado que todavía no ha salido de la imprenta será enviado por avión posteriormente.

El propio Fernando Álvarez de Sotomayor presentará catorce de sus telas en el marco del mencionado conjunto. Conocido ya por su actuación artística, didáctica y hasta organizadora en la América del Sur, ha gozado de ascendiente en toda época y algún ejemplo demuestra cuán vivo permanece su recuerdo. Desde 1910 fue durante seis años director de la Escuela de Bellas Artes de Chile y resultó tan fecunda su labor que el año pasado se realizó en Santiago una *Exposición de pintores de la época de Fernando Álvarez de Sotomayor*. En Buenos Aires exhibió personalmente sus obras por última vez en 1932, en la Galería Witcomb.

Poseen cuadros suyos el Museo Nacional de Bellas Artes y varias galerías privadas.

Al finalizar la guerra civil española Sotomayor fue encargado de llevar de vuelta a Madrid el patrimonio artístico nacional que se hallaba depositado en la sede de la Sociedad de las Naciones, en Ginebra.

Se aguarda con interés en Buenos Aires la muestra de referencia, muestra que permitirá a los valores plásticos nacionales estrechar un vínculo de amistad espiritual aún más firme con los creadores de un país al que nos unen tantos lazos de sangre y tradición.

Anónimo. **Será presentada una exposición de pintura y escultura españolas**[2]

En el buque español *Cabo de Hornos* que zarpó de Cádiz el 7 del actual y cuya llegada a Buenos Aires se espera el 27, viaja hacia nuestro puerto una colección de obras de pintura y escultura españolas modernas.

Componen el conjunto aproximadamente 600 lienzos y 100 esculturas de artistas hispanos que han trabajado en su país durante los últimos 10 años. Algunos de ellos fallecieron recientemente, entre ellos Zuloaga, Gutiérrez Solana y Sert. Ya en Buenos Aires, serán incorporados al envío obras de pintores españoles residentes en la Argentina.

La colección fue escogida en toda España y concentrada en Madrid y Barcelona, después de una minuciosa labor no solo en los museos y edificios públicos pertenecientes al Estado, sino también en galerías privadas y residencias, cuyos propietarios colaboran así, con el mejor espíritu, en la valiosa muestra. Se calcula en diez millones de pesos el valor de las obras que cruzan el mar estos días.

Hacia mediados de septiembre será presentada al público de Buenos Aires esta exposición, en el Museo

[1] [Nota de la Redacción]. "Organiza Sotomayor la exposición de pintura española contemporánea". *Guía intelectual y artística*. Buenos Aires, a. 1, n. 8, 1ra. quincena de agosto de 1947, p. 68.

[2] Anónimo. "Será presentada una exposición de pintura y escultura españolas". *La Nación*. Buenos Aires, 16 de agosto de 1947. Recorte. Archivo Albino Fernández. Copia depositada en Fundación Espigas.

Nacional de Bellas Artes. Las dificultades y riesgos de transporte, tratándose de una colección tan numerosa impiden su traslado posterior a otras capitales de América. El director del Museo del Prado, Sr. Álvarez de Sotomayor, que preside la delegación que instalará la muestra, se encuentra ya en nuestro país desde hace algún tiempo. Otros miembros de la delegación y entre ellos el Sr. Eduardo Llosent Marañón, director del Museo de Arte Moderno de Madrid, viajan en el *Cabo de Hornos*. Las más variadas y opuestas tendencias y escuelas del día están representadas en el envío. Desde el academicismo y las llamadas formas naturales y tradicionales de la pintura española, hasta Salvador Dalí.

El Marqués de Lozoya. **Exposición de Arte Español Contemporáneo**[3]

Como el más alto testimonio de amor fraternal al gran pueblo argentino, la vieja España ha querido enviar a Buenos Aires lo mejor de ella misma, que es la obra de sus pintores y de sus escultores, que continúan desde tantos siglos en perenne función de servicio para mantener en el mundo la categoría del arte hispánico y la suprema aptitud de nuestra gente para la creación artística. Tiene esta Exposición el ambicioso propósito de exhibir todo lo que es hoy el arte español, con la diversidad de sus tendencias, con la robustez esencial de su técnica a través de todo anhelo de novedad y con su eterna intuición para captar el ambiente, la luz y el color.

Esta acumulación de pinturas y esculturas recoge la obra de artistas vivos que trabajan actualmente y en su mayoría jóvenes con más de esperanza que de logro en su tarea, pero no ha querido prescindir de tres gloriosos muertos que viven todavía en el ambiente artístico de Europa y en su influjo en tantos pintores actuales. El vasco Ignacio Zuloaga, el dibujante prodigioso que tuvo la altivez de asombrar al mundo incorporando a su arte los más difíciles valores tradicionales de nuestra pintura; el montañés José Gutiérrez Solana, que puso al servicio de su dramática hondura en la interpretación de lo español su castiza y recta técnica; José María Sert, el catalán, acaso el último gran decorador que ha conocido el mundo, capaz con el aliento de Goya y de Tiépolo de decorar totalmente una catedral. Ellos son en este acervo los encargados de servir de enlace entre nuestra generación y las que le precedieron.

En el conjunto, un poco tumultuoso, concurren artistas de diversas partes de España: castellanos y vascos, catalanes, andaluces, gallegos y extremeños, con la variedad de sus temperamentos a través de los cuales no es difícil encontrar la unidad esencial del alma hispánica. Figuran en él ancianos cargados de méritos y jóvenes que solo desde hace poco tiempo han atraído la atención de la crítica. La Comisión encargada de la difícil tarea de seleccionar estas obras de arte ha pretendido que en este envío destinado a la nación hermana cada uno dé su propia nota entre los que tienen algo interesante que contar a su tiempo y a la posteridad.

El Gobierno y los artistas de España desean fervientemente que este envío, con tan cuidadoso amor integrado, encuentre la más cordial acogida en el gran pueblo argentino que tanta gloria ha dado ya a la raza hispánica. Solamente pensando en esta afectuosa acogida, los pintores y escultores han entregado con tanta alegría lo mejor de su trabajo.

[3] El Marqués de Lozoya. [Presentación]. En: *Exposición de arte español contemporáneo. Pintura y escultura*. Buenos Aires, [Museo Nacional de Bellas Artes], 1947, pp. 11-12.

Anónimo. **La exposición de arte español contemporáneo**[4]

En los primeros días de este mes se inaugurará en el Museo Nacional de Bellas Artes la Exposición de Arte Español Contemporáneo que tanta expectativa ha despertado ya en nuestro ambiente. Después de una rigurosa selección han sido escogidas alrededor de 400 telas, que ocupan las salas del Museo ordenadas según firmas y escuelas.

En la planta baja han sido situados los pintores más antiguos, cuya obra sigue una tendencia clásico–realista, mientras que el primer piso quedó reservado a los "modernos". Predominan entre los primeros la figura, el retrato y la composición de grupos, con excepción de los pintores catalanes, más audaces y menos tradicionales en la búsqueda de sus temas.

Dos salas han sido destinadas a José Gutiérrez Solana. Veintiuna telas y tres esculturas ilustran la creación artística de este pintor, hoy mundialmente conocido y apreciado. Nos hallamos frente a obras en las que una técnica depurada y vigorosa rivaliza con una imaginación fértil y un aliento artístico recio y avasallador. Mencionamos la *Tertulia del Pombo*, la *Mujer con maniquíes* y el *Fin del mundo*. Dos tallas en caoba representando sendas jóvenes madres con chicos, son de una belleza exquisita.

Una sala reúne paisajes, retratos y figuras de Ignacio Zuloaga, quizás el más antiguo de los pintores agrupados. Es interesante poder confrontar la evolución técnica y espiritual del artista a través de sus obras. En los últimos retratos es evidente una mayor espiritualidad.

En otra sala están dispuestos algunos de los retratos de Fernando Álvarez de Sotomayor. Alternan sus aldeanas con nobles señoras, con una pintora y una niña. Manuel Benedito, discípulo de Sorolla, exhibe, además de retratos, algunas naturalezas muertas de gran calidad. Hay dos telas últimamente producidas por el ya septuagenario artista. A Eduardo Chicharro y Eugenio Hermoso están dedicadas las sendas salas. Destacamos *Dolor*, del primero, y *Tierra*, *Fauna* y *Flora*, conocida y muy discutida tela del segundo.

Dos salas reservadas a pintores catalanes reúnen obras de Santasusagna, Muntané, Durancamps, Jogores, Sisgnella, Llimona, etc. Es interesante hallar en casi todos estos pintores una tendencia revolucionaria frente a los cánones clásicos. Durancamps se destaca con su *Figura de muchacho* por la audacia del trazo y del colorido, que lo coloca entre los grupos de vanguardia.

En las salas del primer piso aparece la pintura de los jóvenes. Cabe observar que aun en los más avanzados hay una moderación de formas que raras veces llega a la deformación propiamente dicha. El cubismo está ausente. En dos telas del mismo pintor es dable a veces observar claridad transparente y atmósfera plomiza: Aurelio Arteta ejemplifica esta doble posibilidad en sus *Desnudo en la playa* y *El náufrago*, Daniel Vázquez Díaz, compañero de Picasso, presenta un Rubén Darío vestido de monje blanco y una suave, extraña Santa Rosa de Lima. Entre los más jóvenes se distinguen Delgado, con *Arlequines* y *Bodegones,* Pedro Bueno, Rafael Zabaleta, E. Chicharro (h), E. Vicente, con sus escenas de Castilla de velada luminosidad, Rosario de Velasco con *Adán y Eva*, Julia de Minguillón con *Escuela de Doloriñas,* José Frau y otros más. De Salvador Dalí nos es dado contemplar dos obras, la *Mujer en la ventana* (1925) y un *Retrato* (1945).

José Aguiar ocupa un lugar de importancia entre los modernos. Sus cuadros, sobre todo los de grandes dimensiones, tienen carácter de murales. Son de ritmo

[4] Anónimo. "La exposición de arte español contemporáneo". *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, primera quincena octubre 1947, pp. 52-54.

violento y armonioso a la par y se distinguen por una calidad sensual del colorido que proviene de un dominio total de la materia. Ha titulado *Los hombres de Palacios de Goda* a su última obra: un grupo de gente de Castilla aterrado frente a un acontecimiento que permanece oculto al espectador. Hombres y mujeres, viejos y niños, reflejan por su actitud y la expresión de sus rostros, angustia, sorpresa e incomprensión. El paisaje y el cielo del fondo están diluidos en un sucederse de luces, sombras y colores; en el primer plano un hombre acostado simboliza la compenetración con la madre tierra y la línea horizontal confiere una base reposada al ritmo movido de la obra.

Este cuadro tiene carácter de primicia no solo para Buenos Aires, sino para el mundo entero, puesto que el pintor lo acabó la víspera de la salida del conjunto para nuestro país.

El presidente del Comité Organizador en España, director general de Bellas Artes, marqués de Lozoya, acompaña la muestra con algunas palabras de las cuales reproducimos estos párrafos:

"Como el más alto testimonio de amor fraternal al gran pueblo argentino, la vieja España ha querido enviar a Buenos Aires lo mejor de ella misma, que es la obra de sus pintores y escultores, que continúan, desde tantos siglos, en perenne función de servicio para mantener en el mundo la categoría del arte hispánico y la suprema aptitud de nuestra gente para la creación artística."

"El gobierno y los artistas de España desean fervientemente que este envío, con tan cuidadoso amor integrado, encuentre la más cordial acogida en el gran pueblo argentino, que tanta gloria ha dado ha a la raza hispánica. Solamente pensando en esta afectuosa acogida, los pintores y escultores han entregado con tanta alegría lo mejor de su trabajo."

Jorge Larco. **La Exposición de arte español contemporáneo**[5]

La generosidad y el idealismo españoles son proverbiales. Por eso no puede causar extrañeza que al enviarnos una muestra de la plástica ibérica actual hayan colmado la capacidad de nuestro Museo Nacional y aun se haya tenido que hacer una obligatoria y cuidadosa selección.

A pesar de todo ello debemos ser sinceros y apresurarnos a manifestar que para bien de España y para nuestra desgracia, no están todos los que son, ni son todos los que están.

Un esfuerzo tan grande y tan noble obligaría a silenciar cualquier defecto de organización, pero el tener que informar al público tiene también sus exigencias y deberes ineludibles para toda crítica, por serena y bondadosa que esta sea.

Entonces no nos es dable imponer en la conciencia pública que, a pesar de todas sus excelencias, esta muestra represente al arte español del siglo XX, como al parecer pretende.

Pues si entre los artistas desaparecidos figura Darío de Regoyos y entre los vivientes Eduardo Chicharro, ¿qué razón valedera puede invocarse para excluir a Sorolla, Nonell, Romero de Torres, Gris y Picasso?

Además, la cantidad de obras que representa a cada artista, dista mucho de guardar la proporción a que son acreedores muchos de ellos por su prestigio y su categoría real.

Es triste corroborar que al igual que en la vida, en estas muestras oficiales, la pretensión, la audacia y la mediocridad pretenden sobreponerse o suplantar a la modestia, a la autenticidad y al mérito.

Nosotros, que conocemos desde hace mucho la labor inteligente, silenciosa y abnegada de un esteta

[5] Jorge Larco. "La exposición de arte español contemporáneo". *Lyra*. Buenos Aires, n. 49-50, septiembre – octubre de 1947, [s.p.].

como Eduardo Llosent, tenemos que reconocer públicamente cuánto debe el éxito de esta exposición a su esfuerzo personal. Con su habitual e insobornable comprensión ha deslindado categorías, ha tratado de nivelar valores, de resaltar en la medida posible el metal precioso del oropel, reparando injusticias en pro del arte moderno auténtico.

Y antes de iniciar un análisis breve de las obras expuestas, en el que siguiendo nuestra costumbre trataremos de silenciar las estéticas que no compartimos, pues nos desagrada la crítica combativa, señalaremos que a pesar de la avalancha de lo vulgar y lo académico, la muestra se impone gracias a los auténticos valores presentes.

Bastarían las dos salas retrospectivas de José Gutiérrez Solana, la pequeña salita que auspicia a Regoyos y la gran sala donde cinco grandes maestros de la pintura española y mundial, Iturrino, Joaquín Sunyer, Echeverría, Daniel Vázquez Díaz y Arteta, confraternizan, para que esta exposición sea considerada como el mayor acontecimiento del año artístico, que al mostrarse tan generoso en muestras de toda índole, nos ha conferido un timbre de cultura que antes solo poseían Europa y los Estados Unidos.

* * *

España ha sido tierra de pintores.

Dijo Miguel de Unamuno que le hubieran bastado a España unos cuantos libros y otras tantas telas de sus escritores y artistas para cimentar su gloria ante la humanidad. Nada más cierto.

Y recorriendo la actual exposición de arte contemporáneo podemos convencernos que el sentido creador ibérico permanece y promete durar mucho tiempo todavía.

Aquilatando debidamente los méritos de este certamen, lamentamos que no sea completo. ¡Pues qué maravilla hubiera sido contemplar reunido en equilibrada y justa representación el arte hispánico del siglo XX! Esperemos que algún día nos sea dable ver realizado este sueño.

* * *

En la pintura española contemporánea dos centros capitales atraen a su reducto las fuentes productoras de toda la península: Madrid y Barcelona, siendo ellas mismas patrias de un gran número de creadores ilustres.

Con los núcleos catalán y castellano, rivalizan muchas veces el valenciano, el vasco y el andaluz.

Aislados ejemplos aporta Asturias, y casi nada Galicia, que no ha sido región de pintores, pues su propia belleza natural la decora como ningún artista puede hacerlo.

De todos estos conjuntos, más o menos importantes, solo el castellano exhibe una suficiente representación.

Bastante completa es también la serie vasca. No podemos decir lo mismo de la levantina.

La falta de coherencia y la insuficiencia de número en el grupo catalán son la causa principal para que esta exposición no pueda aceptarse como la expresión cabal del presente arte español.

A la ausencia de Nonell y Picasso hay que agregar la de Joan Miró, Joaquín Mir, José Mompou, Javier Nogués, Mariano Andreu, Emilio Bosch Roger, Pedro Creixams, Miguel Villá, Juan Junyer, Juan Colom, Emilio Grau Sala y muchos más.

Es no menos lamentable el que no se hayan traído algunas obras del gran escultor catalán Manolo, de quien posee un imponente conjunto el Museo de Barcelona.

Pero basta de lamentaciones y conformémonos con lo expuesto que no es poco a Dios gracias. Esto a su vez ha sido reforzado con el préstamo de obras existentes en colecciones argentinas, que hacen un honroso papel y mucho dicen del gusto y el refinamiento de nuestros aficionados.

* * *

Cronológicamente, corresponde iniciar nuestra recorrida con Darío de Regoyos (1857-1916), de quien se exhiben unas cuantas obras que constituyen un feliz y oportuno aporte, para estudiar uno de los primeros innovadores de la pintura española moderna.

Las cualidades de luz, orden, diafanidad y sentimiento del gran pintor vasco-asturiano resplandecen en este reducido conjunto, culminando en *El gallinero* (Museo Nac. de Arte Moderno, Madrid), pequeña obra maestra de brillante colorido, muy impresionista, y de equilibrada composición, muy afín con la estética de George Seurat.

Acompaña a Regoyos, en la misma sala, su amigo Pablo de Uranga (1861-1934) con algunos paisajes espontáneos y frescos y una escena costumbrista: *A los toros* (Col. Garmendia Uranga, Buenos Aires), de toque ágil e impetuoso.

En unión con Regoyos, otros dos espíritus de selección se unían intentando romper las ligaduras que oprimían el ambiente artístico de fin de siglo. Eran dos vascos: Francisco de Iturrino (1864-1924) y Juan de Echeverría (1872-1931). Ambos se hallan presentes en este certamen, si no con profusión de obras, con dignos ejemplos.

Los dos adeptos de las gamas claras y la síntesis formal. Se aúnan a estas características un dibujo nervioso y convincente y una técnica somera y licuosa. Se hace efectiva en ellos una aspiración casi general en los buenos pintores españoles de esa generación de aproximarse a la pintura mural. Iturrino aparece un tanto expresionista en *Primavera*, paisaje cristalino y fragante, y con reminiscencias matissianas en una bien plantada *Mujer mora*.

Una afortunada composición, *Gitanos*, nos muestra Echeverría, original y fuerte.

Huésped de la misma sala de honor, otro vascuence, Aurelio de Arteta (1885-1943), muerto accidentalmente en un exilio voluntario, se muestra digno continuador de los anteriores. Muralista ante todo, fragmentos de frescos parecen sus telas, de empaste macizo y parvedad tonal. Igualmente seguro en cualquier tema, es dramático y conciso en *Náufragos* (Museo Nac. de Arte Moderno, Madrid) y rotundo y lírico en *Los novios* (Col. Roque Freire), Buenos Aires.

Se hace también acreedor a un puesto de honor en esta sala de maestros el gran pintor de Sitges, Joaquín Sunyer (nació en 1875).

Sus características esenciales lo convierten en el más genuino representante de la latinidad mediterránea. Su arte panteísta viene en línea directa de los muralistas greco-romanos, pasando por Renoir.

Las obras que lo representan no permiten un estudio consistente de su rica personalidad. Ejemplos de sus condiciones de retratista de mujeres y niños, apuntan en *María Dolores*, refinadísima de color, y *Niños con gato* (Museo de Arte Moderno, Madrid), de gracia cuatrocentista; *Primavera* (Col. Enrique Roveda, Buenos Aires) e *Interior* (Galería Álcora, Buenos Aires) subrayan al intérprete ideal del desnudo femenino.

Cierra el ciclo de esta sala de los innovadores otro contertulio, el andaluz Daniel Vázquez Díaz (nació en 1882). Obra de mesura e inteligencia, de equilibrio y serenidad. Vázquez Díaz sabe bien que el arte es renunciación. Así puede llegar a sus depuradas formas y gamas de color.

Uno de los pocos grandes retratistas actuales, sus efigies se apartan de lo transitorio para eternizarse. Rubén Darío, Zuloaga, Azorín, los hermanos Solana y las cuadrillas de Lagartijo, de Frascuelo y Mazzantini, ejemplarizan la permanente certitud de su extraordinaria galería iconográfica.

Acertado homenaje constituye la inclusión en el capítulo de honor del máximo salón de la única obra de la infortunada montañesa María Blanchard (1881-1932): *La convaleciente* (Museo Nac. de Arte Moderno, Madrid), que basta para demostrar que fue una gran

artista. Color delicado, equilibrio compositivo y expresión atormentada se aúnan en feliz maridaje.

* * *

Entre los distintos artistas que gozan del privilegio de salas especiales, y aun las han desbordado, los hay de diferente significación. Tres de ellos, Ignacio Zuloaga (1870-1945), Hermen Anglada Camarasa (nació en 1872) y José María Sert (1876-1945), han trascendido con amplitud sus fronteras y han suscitado el internacional interés.

Las obras del último han llegado tarde para figurar en este comentario, pero lo que ya conocemos de él lo involucran al juicio que nos merecen y nos han merecido los otros dos.[1]

Contemplando serenamente sus obras y reconociendo lo prometido y aun lo logrado en *Las brujas de San Millán* de Zuloaga, *Los ópalos* y *Grupa valenciana* de Anglada (todas pertenecientes a nuestro Museo Nacional), no hay más remedio que señalar una decadencia marcada en el resto de su reciente producción.

Lo que en el catalán fue otrora refinamiento y buen gusto, convirtióse en preciosismo y nimiedad. Lo que pudo significar fuerza y carácter en la obra del vasco, terminó en convencionalismo y teatralidad, que se agravan con un oficio virtuosista y superficial.

Debemos reconocer que, a pesar de ello, desde el retrato de *Belmonte*, y el de *Manuel de Falla* y los paisajes, concienzudamente construidos, al concepto académico y aun al mercantil que imperan en las salas vecinas media un abismo.

* * *

Si entre los desaparecidos últimamente hay un artista merecedor de ocupar una sala (aquí ocupa dos) es desde luego José Gutiérrez Solana (1886-1945). Como ya dijimos, bastaría la sola presencia y la espléndida representación de su obra, para prestigiar la exposición.

Por muchas razones es el pináculo de la muestra. Este castellano de la montaña, descendido a la urbe febril y bullanguera, es una de las grandes figuras del arte contemporáneo.

Todo lo que se pueda decir de su arte resulta superfluo en este número, donde va a ocuparse especialmente de él su gran amigo Ramón, que como nadie, lo conoce.

Además, se hace difícil destacar excelencias de ningún orden en tan enjundioso y selecto conjunto. En él resplandecen su cáustico gracejo, su dramaticidad exasperada, su agrio sentido de lo grotesco y hasta su humana compasión, realzados por un oficio de pintor vigoroso y concienzudo, una materia densa y rica y un color de graves sonoridades.

Destacaremos entre tanta joya del autor de *Los caídos*, *Procesión en Toro* (Museo Nac. de Bellas Artes, Buenos Aires); *Los Beatas*, ironía sutilísima; *Mujer y maniquíes*, vigorosa, escultórica (ambas Col. Juan Valero, Madrid); *Chozas de la Alhóndiga* (Col. Garmendia Uranga, Buenos Aires); *El profesor de anatomía*, elucubración inquietante, y particularmente *El entierro de la sardina*, carnaval fúnebre de estupenda expresión, de finos y maravillosos grises, de oscuros transparentes y graves, imaginativo y cruel.

* * *

Demos un rápido paseo por las salas altas, donde se alberga lo más jugoso de la pintura actual.

Un triple mensaje nos traen del Norte, Evaristo Valle y Joaquín Vaquero (nació en 1900), asturianos, y José Frau (nació en 1898), gallego.

El dibujo nervioso y agudo, la entonación fina y transparente y un sentido decorativo encaminan al muro la obra de Valle, insuficientemente representado con un precioso paisaje.

El brillante *Verano en Castilla* y el brumoso *Paisaje del norte*, de Vaquero, muestran a este versátil artista, sintético y definidor.

Frau es siempre lírico y evocador con sus gamas grumosas y aterciopeladas como tapices dieciochescos. Preferimos *Lavanderas*, tela sobrecargada de sugerencias.

En el grupo catalán se destacan Amat, Llimona, ágil y elegante en *El té*; Juan Serra, Rafael Durancamps, hábil y presto; Jacinto Olivé, musical y poético; y Pedro Pruna, desigual y decadente en los desnudos, feliz en *Flores*.

Párrafo aparte merece Salvador Dalí (nació en 1904), aunque más no sea por su renombre universal.

En otras ocasiones hemos disentido con el apóstol del surrealismo, pues no compartimos la recargada literatura de su temática, ni su técnica preciosista y minuciosa, ni la falta de armonía en sus acordes tonales. Como es buen dibujante nos interesa más como ilustrador.

En *Mujer en la ventana*, tela adscripta al realismo mágico, nos parece de un objetivismo frío y excesivo, y en el *Retrato de D. Juan Fco. de Cárdenas*, sin valor plástico y de ingenua alegoría.

El isleño José Aguiar (nació en 1896) pudo tal vez seleccionar un tanto su representación excesiva. Hábil de oficio, produce fácilmente y se disgrega en los conjuntos. Su empaste, rico de materia, se aprecia mejor en los estudios, que están mucho más logrados.

Polos opuestos representan los dos andaluces Rafael Zabaleta (nació en 1907) y Pedro Bueno (nació en 1910). El primero posee una coloración exaltada y rica, gran vibración técnica, y junta una geometrización orgánica a una ingenuidad querida. Cultiva una temática diversa y personal.

El cordobés Bueno es tradicionalista y no le acosan inquietudes de originalidad. Sus dos retratos, aunque dignos, no representan su mejor aspecto, íntimo y poético, que reside, más bien, en sus interiores con figuras.

* * *

Madrid, que nos parece haber sobrepasado últimamente el fervor y la inquietud que destacaban a Barcelona de todas las ciudades españolas, es la sede actual de un apretado grupo de jóvenes pintores que levantan sobremanera el nivel de la plástica peninsular.

La manifestación anual culminante de la temporada artística es el Salón de los Once, especie de Salón de Otoño de París, donde se acoge a las figuras más importantes de la vanguardia y se consagra a las prometedoras juventudes.

Puede decirse que el Salón de los Once es el meridiano de lo categórico en el arte español actual y la más segura guía para deslindar valores. A él ha concurrido casi todo lo que representa algo en el Madrid artístico de hoy.

Se ha agregado a esta obra de selección el grupo de "La joven escuela madrileña", que tiene su sede en una galería de moda, sostenedora también de la modernidad en arte.

El manchego Gregorio Prieto fue una figura descollante del ambiente matritense hasta que, exiliado, se radicó en Londres, donde acaban de dedicarle una monografía.

Notable dibujante, es además robusto pintor en sus evocaciones de pretéritas ruinas y países. Deja vagar su ensoñador espíritu por románticos parques de antaño, en los que sueñan patinados mármoles. Su colorido distinguido acentúa aún más su imaginación de poeta grave y profundo.

Benjamín Palencia (nació en 1903) disputa primacías en buena lid. Si no conociéramos mejor su obra no podríamos quizás afirmar lo antedicho. Aquí se muestra inorgánico y desigual. Algunas obras del abundoso conjunto le perjudican francamente. Tales *Violonchelo* y *Desnudos al sol*, agrios y poco felices. Pero su temperamento vibrante y exaltado se afirma en los paisajes, tan bellos. Seguro, jugoso, de sensual materia aparece en *Eras*, *Villatoro, paisaje*, y particularmente en *Paisaje del caballo*, que preferimos entre todos.

Cuando cambió su residencia parisina por la Villa del Oso y el Madroño, Francisco Cossío trocó su ropa-

je espiritual. En la Ciudad Luz, golpes de pincel como cuchilladas, esbozos sintéticos, materia suntuosa, ahora en Madrid, incoloras sugerencias, cocina excesiva y arduo trabajo. Arte siempre atrayente. *Retrato de mi madre*, obra preciosa, severa y densa de espiritualidad, como corresponde al tema.

Podrían ser las mejores ilustraciones de los saineteros de antaño o del Arniches actual, los cuadros de Eduardo Vicente (nació en 1908), pues el mismo amor a los barrios bajos de Madrid los informa. Pero al Madrid de Vicente le falta el sol y la alegría de Ventura de la Vega, Chapí y Bretón. Si el de Solana es duro, el suyo es brumoso. Pero no carente de calidad y expresión. Señalamos las excelencias de *Interior*.

El joven vallisoletano Juan Antonio Morales (nació en 1912) goza de gran prestigio en su medio. Desigual, de personalidad difícil de captar, es, sin embargo, sólido empastador y construye rigurosamente. Sordo de color y hasta un poco sucio a veces, es distinguido y simple en los retratos.

Entre los más jóvenes se destacan Agustín Redondela y Álvaro Delgado.

Merecen especial atención los bellos paisajes matritenses del primero: *Campo del Moro*, caótico y profundo; *El Viaducto*, decidido y firme, hace destacar sobre la urbe expresivas imágenes populares.

Los emotivos personajes de Delgado sobresalen con luces violentas y duras de una coloración oscura, conseguida por jugosos empastes de espátula.

El nuevo grupo madrileño se completa con Luis García-Ochoa, que evidencia lírica vibración; José García Guerrero, colorista deshilvanado y original, y los infantilistas Antonio Lago Rivera y Nanda Papiri, que proceden con graciosa e inteligente ingenuidad.

A otro sector debemos adscribir a Menchu Gal, de cezanniana disciplina, y el sureño Jesús Perceval, cuyas personales creaciones nos sorprenden con inesperados campos luminosos.

Aparte de las ya citadas, otras mujeres realzan la contribución femenina en este concierto de cultores de lo bello.

Rosario de Velasco goza de justo renombre por su acendrada pasión hacia las formas rotundas, y aunque peque a veces por una objetividad exagerada, como en *Adán y Eva*, logra expresar lo que se propone sin desfallecimientos.

Julia Minguillón en *Descuela de Doloriñas*, se muestra realista sagaz en un conjunto importante y expresivo.

De personalidad compleja y prometedora es la pintura de Delhy Tejero, que sabe extraer felices conclusiones de los diversos asuntos que trata. En *Labradora de Toro* (Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid) se define como delicada colorista.

* * *

Terminaremos estos comentarios que distan mucho de completos[2] con una reseña rápida del apartado de escultura.

Si tenemos en cuenta lo complicado de su transporte, estamos obligados a reconocer que el esfuerzo de los organizadores ha sido amplio y desprendido.

Sino completo, el conjunto es importante.

Del remarcable renacimiento escultórico catalán emergen dos figuras señeras: Enrique Casanovas (nació en 1882) y José Clará.

Una admirable cabeza de mujer constituye el único envío del primero (Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid). Es Casanova en la plástica tridimensional, espíritu gemelo del gran pintor Sunyer. Comentarista inspirado y sensible de la gracia femenina, en un acertado ensamble de lo antiguo y lo moderno, con mediterránea expresión. Esta hermosa testa resume todo su arte sereno y sabio.

Clará, el discípulo de Rodin, es considerado habitualmente como el más gran escultor español de la actualidad. El extraordinario conjunto que lo repre-

senta puede servir para confirmar este aserto. Reminiscencias pretéritas, adoptadas con inteligentes directivas, planean en toda su producción. Modelador sabio y seguro, la técnica del maestro no amengua vida interior de su humanidad de especimenes ejemplares. Preside el ajustado concierto *Extática* (Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid), hermosa cariátide femenina, a la que el granito verde de la materia subraya su línea de rama o mimbre vegetales.

Una delicada y segura cabeza de mujer, en mármol y varios bronces, todos perfectos, van delineando la personalidad eminente del autor, que culmina en una poderosa efigie de *Atleta*, fraterna de sus colegas romanos de Pompeya. La refinada elegancia de la actitud y la línea no logran quebrar la viril apostura del potente joven.

El mundialmente célebre Pablo Gargallo, muerto no hace mucho en París, a cuyo movimiento artístico se hallaba vinculado, nació en Aragón en 1881.

Fue uno de los líderes del arte abstracto y compuso originales y atrevidas obras, emparentadas al arte de Picasso con planos geométricos hábilmente combinados en láminas e hilos metálicos.

Aquí podemos apreciarlo tan solo, en su manera realista, en tres obras diversas, pertenecientes al Museo madrileño.

Todas atesoran una belleza singular y merecen ser estudiadas con cuidado, pues son el resultado de severas disciplinas.

Baño de sol, graciosa Venus de playa moderna, seduce por su modelado perfecto y simplificado. *Las aguadoras* tienen raíces en la más pura tradición hispánica, pese a su apariencia de actuales tanagras. Y al broncíneo *Torso de gitano*, de suprema elegancia, no se podía llegar sin las experiencias no figurativas del cubismo.

No menos admirable e imponente que el de Gargallo es el conjunto que se exhibe del madrileño Ángel Ferrant (nació en 1891), perteneciente a una ilustre familia de artistas. Vivió mucho en Barcelona, empapándose en un imperioso aprendizaje vanguardista.

Aunque nunca se repite, es personalísimo y definido. Con los más modernos acentos resplandece su obra seria y meditada, de líneas audaces, de planos firmes, que eliminan todo lo inútil y accesorio. Difícil sería encontrar una escultura más actual que su *Media figura*, en barro cocido, arquetipo de un creo y una época.

Lo mismo puede decirse de las dos cabezas en piedra, singularísimas sirenas. En *Desnudos*, bajorrelieve en piedra litográfica, se patentiza todo su refinamiento y su saber con sutiles arabescos.

Las diferentes obras que integran el envío de José Planes, testimonian su categoría de noble artista. Lo mismo sus cabezas que sus desnudos están concebidos con depurados medios técnicos y conceptuales propósitos.

El celebrado Enrique Pérez Comendador es extremeño (nació en 1900). Artista concienzudo y hábil, trata los más diferentes temas con estética anticuada, que no nos induce a una desmedida admiración, aunque reconozcamos el empleo seguro de sus medios.

No terminaremos sin señalar el buen gusto decorativo de Juan Adsuara (nació en 1891), la graciosa *Campesina* del aragonés José Bueno y el noble conjunto que destaca a Rafael Sanz, y del que emerge el elegante y níveo *Torso de mujer*.

* * *

Formularemos para terminar el deseo de que nuestro Museo Nacional, aprovechando la especial circunstancia que le ofrece la presente muestra, trate de adquirir obras de tendencia moderna, que aumenten el acervo español, insuficientemente representado en la actualidad.

(1) Ver Jorge Larco. *La pintura en España*, siglos XIX y XX – (Edit. Futuro, Buenos Aires.)

(2) La complicada ubicación y emplazamiento de las obras, hasta su colocación definitiva, dificultó sobremanera el juicio anticipado y el análisis de la muestra.

G. C. **Pintura española contemporánea (Museo Nacional de Bellas Artes)**[6]

El conjunto de pintura española presentado en el Museo de Bellas Artes reúne las más variadas tendencias, desde el costumbrismo de Zubiaurre hasta el afrancesado modernismo del joven Palazuelos.

Si el público que gusta de la pintura conservadora se ha regocijado con las obras de Benedito, Sotomayor, Zuloaga y muchos otros, los que gustamos del arte moderno hemos probado, en cambio, un amargo desengaño. Excepción hecha de Gutiérrez Solana, maestro genial, cuya vigorosa personalidad es digna del mayor interés bajo todo punto de vista, creemos que en el arte de la península falta vitalidad y que se encuentra atrasado con respecto a los problemas plásticos que actualmente se ventilan en el mundo.

Después de haber observado detenidamente las obras expuestas, confirmamos lo dicho en nuestra nota anterior: la pintura española contemporánea alcanza la más alta jerarquía orientadora de la plástica internacional, y como tal permanecerá en la historia del arte, solo por medio de algunas personalidades que, lamentablemente, no figuran en este conjunto.

Consecuentes con nuestro propósito de limitarnos a una nota informativa –imparcial dentro de los límites permitidos a nuestra imperfección humana– no hacemos aquí una cuestión de escuelas. Aceptamos como legítimas todas las tendencias, pero exigimos a cada una de ellas un mínimo de dignidad y perfección. Por esta razón, rechazamos a los falsos modernos, cuya pintura sin contenido emocional rehuye igualmente la inteligencia y el oficio, y nos desentendemos del arte mundano que solo obedece al propósito de agradar a un público poco exigente y que se resuelve, por lo tanto, en lo bonitillo y en fáciles efectos de paleta.

Existe, ciertamente, un público numeroso, un elevadísimo porcentaje de público, que se recrea con este último y parecería que fuera, por lo tanto, nuestra obligación detenernos en él. Pero como creemos que aquí cabe solamente expresar nuestra opinión personal, consideramos más provechoso desarrollar, como de costumbre, la presente nota en forma de charla, con un leve sabor polémico.

Toda exposición colectiva obliga al visitante a una labor de comparación; más todavía cuando se encuentran reunidas obras de tan variadas tendencias y valores tan dispares. Fundamentaremos pues la presente información sobre un cotejo de peculiaridades técnicas y conceptuales, máxime cuando, a pesar de estar formada la exhibición por cerca de quinientas obras, son muy pocas las personalidades –tanto entre los modernistas como entre los tradicionalistas– que ha despertado nuestro real interés. Sin embargo, la exposición ha dado oportunidad al observador atento e interesado, de analizar desde muy cerca el profundo abismo que separa a los innovadores de los conservadores y de apreciar, dentro de cada tendencia, valores reales y ficticios, posiciones sinceras y falsas.

Dejamos asentado desde ya que la sensibilidad general del artista ibérico es materialista y se afirma sobre un substrato sensual que lo hace apoyarse en el sentido corpóreo tridimensional de las formas. Ninguno de los pintores aquí presentes se mueve en un punto abstracto de dos dimensiones al modo, por ejemplo, de Matisse.

Aun desentendiéndonos del problema formal, de lo que comúnmente se llama la objetividad representativa, resulta evidente a cualquier observador que tradicionalistas y modernistas difieren en la técnica pictórica, en la "manera" de emplear los colores, de

[6] G.C. "Pintura española contemporánea (Museo Nacional de Bellas Artes)". *Histonium*. Buenos Aires, a. 9, n. 102, noviembre de 1947, pp. 757-762.

manejar el pincel, tratar empastes, veladuras y demás recursos técnicos. El mundo formal, como motivo pictórico, para los unos y para los otros, tiene distinta consistencia; diríase que está formado de distinta materia. El mismo tema pintado por dos artistas de divergente tendencia nos servirá de ejemplo.

No es *El Lechuga* lo más característico de Gutiérrez Solana: algo ha sacrificado su autor al orden compositivo que le es propio adoptando, además, cierta dramaticidad ficticia en la pintura del fondo. Comparada con otras obras del mismo autor se revela como algo teatral en su composición. Pero si lo acercamos al *Belmonte* de Zuloaga, nos parecerá de una honda humanidad y su construcción pictórica alcanzará la solidez y calidad de un antiguo. Justamente lo contrario sucede con Zuloaga. Un primer examen superficial nos recordará, quizás, los brillantes y límpidos colores de un Franz Hals o de un Velázquez; pero de inmediato, observándolo más detenidamente, notaremos algo que nos hará comprender que tal efecto es puramente ilusorio.

Si algunas partes del cuadro están pintadas con serios propósitos constructivos, buscando el volumen y la solidez de los cuerpos, la corporeidad y calidad de la materia –verbigracia y principalmente el rostro del torero y el paisaje a la derecha– otras partes están resueltas sin consistencia alguna, con fácil pincelada, en la que solo predomina el gusto por un superficial acercamiento de colores brillantes. El cielo, como la mayoría de los fondos de este artista, es escenográfico. Obsérvese en este *Belmonte* cómo las pantorrillas y los pies carecen en absoluto del volumen de cualquier otra parte del cuerpo: parecen más bien recortadas en papel de color y pegadas sobre tela. Quítesele por otra parte a este torero todas sus lentejuelas, bordados y reflejos metálicos y no quedará absolutamente nada en el cuadro. Este último vive exclusivamente del efecto de los oropeles, conseguido sí con gran habilidad, pero al mismo tiempo con superficialidad y artificios. Si analizamos *El Lechuga* de Gutiérrez Solana y lo sometemos al mismo proceso, nos daremos cuenta en seguida de que, detrás del brillo de las lentejuelas, debajo de la fastuosidad del traje, hay un sólido cuerpo terrenal. También Gutiérrez Solana goza con el placer de sutiles combinaciones cromáticas y de sorpresivos contrastes, pero son para él pretexto para manifestar su inquietud y tormento espiritual.

Si nos detenemos a mirar la carne de los desnudos pintados por Solana, este sentido de lo corpóreo y de lo terrenal se nos hará más evidente. Superficies luminosas y ásperas bajo las cuales late la sangre. ¡Qué contraste con los relamidos desnudos y las carnes ambarinas, sin músculos ni contextura ósea de los restantes cuadros, pintados por artistas mundanos, que solo quieren agradar y embellecer sus modelos!

Los mismos propósitos estructurales, definidos en la aspereza de la materia, se encuentran con mayor o menor acierto, por ejemplo, en Vázquez Díaz, Juan Antonio Morales, Francisco Arias, etc.

El tradicionalista ve, por el contrario, el aspecto más epidérmico de los cuerpos, preocupado por la fidelidad de la representación, y difícilmente se substrae al repentino ausentarse del sentido volumétrico, tan importante en la pintura objetiva.

Así es como modernistas y conservadores difieren en el concepto y en la expresión de la corporeidad y se valen también de procedimientos técnicos distintos para conseguir sus propósitos. En los tradicionalistas que aquí se presentan (el más sólido, a nuestro entender, Benedito, de calidad pictórica más constante y de gusto más refinado, que nunca cae en fáciles efectos de decorador), el color es más luminoso y limpio, pero la materia menos sólida y a veces absolutamente transparente. El uso de las veladuras es evidente; es el procedimiento empleado por los grandes maestros del último renacimiento: primera capa de pintura a empaste y capas sucesivas transparentes. Pero ¡qué

diferencia entre las superficies de un Velázquez o de un Tintoretto y las de estos modernos! Anotamos, de paso, que la técnica de estos artistas de educación académica presenta lagunas imperdonables: hemos visto cuadros, pintados no hace más de medio siglo, completamente cuarteados a causa de la diferente contractilidad de las varias capas de pintura y de la distinta lentitud de desecación de las mismas.

En los modernistas, en general, la materia es más sólida; la técnica de las veladuras ha sido desterrada y el pintor prepara sobre su paleta el color en el tono requerido, para aplicarlo a cuerpo sobre la tela. ¿Procedimiento más honrado y más difícil, según sostienen algunos? No, pues consideramos que en el arte el medio técnico no interesa frente a los resultados. Este análisis es de todos modos interesante para quien desee profundizar de qué medios manuales (que son al fin de cuentas el inmediato expresar de un sentir diferente) se sirven los que quieren reaccionar en contra de fórmulas abusadas.

La preocupación por el sólido asentamiento de las masas es evidente en Daniel Vázquez Díaz. Sin embargo, la calidad de la pintura presentada en esta exposición, no nos convence, y le reprochamos el uso de algunos artificios demasiado evidentes y vulgares e inconcebibles deficiencias de dibujo. En la *Santa Rosa de Lima* por ejemplo, los paños están tratados con fuerte empaste, mientras la cara pierde no solamente volumen –lo que podría ser intencional– sino calidad pictórica. La simplificación de las formas, con algunas reminiscencias cubistas, es en general demasiado simplista y a veces grosera. En el cuadro *Las cuadrillas de Lagartijo, etc.* el escorzo de las rodillas de los dos toreros sentados es completamente desacertado. Hechas estas salvedades, Vázquez Díaz es sin embargo una de las figuras sobresalientes de la tendencia modernista: la coherencia y seriedad de sus propósitos justifican las inevitables imperfecciones y el planteo de sus composiciones está inspirado siempre en un claro propósito de evitar superficialidades y fáciles aprobaciones.

Álvaro Delgado y Pablo Palazuela están entre los más jóvenes expositores y entre las más interesantes personalidades de la última generación. El primero cuenta tan solo veinticinco años y manifiesta ya una notable madurez plástica, que asoma a pesar de la acentuada influencia picassiana. Palazuelo, más afrancesado, revela un intenso y disciplinado cromatismo: es uno de los pocos que elabora el color hasta transformarlo en materia pictórica. No podríamos decir lo mismo de Benjamín Palencia, cuyo color es violento pero no siempre profundo. Nos desconciertan en él algunas incoherencias, como ser el desorden y la falta absoluta de calidad en el fondo de los *Desnudos al sol*, o, en un paisaje de tan amplia concepción como *Ávila de los caballeros*, el dibujo minucioso de algunas figuritas, lo que para nosotros significa desproporcionada preocupación por problemas pictóricos de muy distinto alcance.

Entre los jóvenes, nombraremos a Rafael Zabaleta, por su *Bodegón* y *Era y Serranía*; Alberto Duce, quien pinta dignamente con fidelidad fotográfica pero sin felicidad pictórica; a Pedro Valencia, Juan Antonio Morales, Francisco Arias, Francisco Cossío, Pedro Bueno, Julia Minguillón, Gregorio Prieto, etc.

Una sala ha sido dedicada a José Aguiar, quien enfrenta magnos problemas de grandes composiciones con propósitos narrativos y psicológicos que lo orientan hacia lo ilustrativo. Falta, a nuestro juicio, en sus obras, aquella síntesis cromática que se sobrepone a todo desmenuzamiento descriptivo del dibujo y que es la base fundamental de toda pintura.

De los artistas fallecidos, iniciadores de los movimientos modernos –Iturrino, Regoyos, Arteta, Echevarría–, se presentan algunas obras fragmentarias que poco pueden decirnos sobre su personalidad y algunas de las cuales han envejecido al punto de no despertar ya ningún interés.

Hemos dicho que consideramos al arte español, en el conjunto que aquí se expone, falto de vitalidad; vamos a precisar nuestra opinión.

El único artista realmente moderno, innovador, con un contenido pictórico y humano suficiente como para servir de modelo ejemplarizador a las generaciones venideras, es Gutiérrez Solana, ya fallecido.

Es un auténtico artista, para el cual la pintura es vehículo para la expresión de un intenso, trágico y fantástico mundo emocional. Acontece con él lo que es común a los mayores: que el medio de expresión –en este caso su pintura– tiene valores propios, de tal modo que podemos desentendernos de los motivos representados. Podemos a voluntad y por separado detenernos en el contenido o en la técnica de su obra; podemos admirar la calidad de los valores plásticos con fruición artesanal, o dedicarnos al placer más intelectual de penetrar el significado poético o psicológico de sus creaciones.

En él, modernismo y tradición se resuelven armónicamente sin conflictos, pues surgen de una misma raíz, como lo demuestra la unidad y coherencia entre su mundo imaginativo y la realización plástica. Diríamos que su obra no conoce polémicas y es por lo tanto tan moderna hoy como hace cuarenta años. Los demás pintores de vanguardia, cuyas honradas intenciones no discutimos, están todavía en la fase polémica, abocados además a problemas plásticos que la pintura europea ha superado hace tiempo, si es posible decir esto de un campo donde los mismos problemas esperan perennemente nuevas soluciones. Consideramos, en línea general, que falta introspección y profundidad y esta observación vale tanto para los modernistas como para los tradicionalistas.

Sobre estos últimos observamos que hasta los mejores presentan desigualdades que hacen pensar en soluciones apresuradas, en recursos de habilidad y artificios. Falta, a nuestro entender, aquel vigilante control que es la mejor característica de los modelos clásicos en los que estos artistas se inspiran. Observamos en un mismo cuadro, al lado de trozos pintados con amor y penetración, fondos convencionales, efectos casuales o simplemente soluciones decorativas. ¿Cómo se justifica que un pintor prolijo y objetivo como Álvarez de Sotomayor, tan atento a los efectos de perspectiva aérea, tan acabado en el dibujo y la pintura de los rostros, tan vigilante en el mantenimiento del equilibrio tonal y cromático, pinte con brochazos de decorador los reflejos de la luz sobre los muebles, y que pinte esos muebles sin ninguna consistencia, casi como si fueran cuerpos transparentes (Nº 11, *Retrato*; Nº 14, *La duquesa de Medinaceli*)?

Destacamos entre las más sobresalientes personalidades de la pintura conservadora (además del ya citado Sotomayor, cuya pintura, si bien de filiación española, tiene alguna reminiscencia, particularmente en los retratos, de la escuela inglesa: Nº 12, *Diana cazadora*), a Manuel Benedito, que consideramos como el artista de mayor jerarquía dentro de su tendencia. Eduardo Chicharro, discípulo de Sorolla, se nos presenta en su evolución desde una pintura de contenido psicológico (Nº 90, *Dolor*) hacia una concepción verista más plástica, que llega hasta el efectismo del *trompe-l'oeil*; Anglada Camarasa se destaca por la intensidad de su gama cromática. Consideramos que este pintor, de notables condiciones, ha evolucionado hacia el mal gusto, transponiendo los umbrales de la pintura para actuar en un campo puramente decorativo.

Especial interés nos merece Ignacio Zuloaga, que consideramos un artista de grandes virtudes y de grandes defectos. Le reprochamos, desde luego, la ampulosidad de su retórica y la superficialidad de su técnica, pero al mismo tiempo reconocemos en él una exhuberancia que hace olvidar muy a menudo sus cualidades negativas. Es audaz y fantástico y se permite libertades ejecutivas que solo se encuentran en los modernos expresionistas: así, verbigracia, se

atreve a pintar con negro puro los rasgos fisonómicos, y con blanco puro ilumina sus motivos, desentendiéndose de toda prescripción académica. Las cualidades pictóricas de las cuales es capaz se pueden observar en el Nº 455 (*Casas de Segovia*). El retrato de Manuel de Falla es una muestra de su independencia y modernismo; el Nº 454, (*Retrato del pintor Balenciaga*) es de tan honda penetración psicológica que raya en la caricatura.

Lamentamos, en fin, no haber tenido oportunidad de admirar la obra del decorador José María Sert, uno de los artistas de más amplio aliento de los tiempos modernos, cuya exposición se había anunciado y al cual se le había reservado una sala del Museo, pero que –al escribir esta nota– todavía no se había realizado.

Alvar Núñez. **Exposición de arte español contemporáneo. Museo Nacional de Bellas Artes**[7]

En una de las charlas con que Federico García Sanchiz glosó la muestra de arte español que nos fue enviada con los auspicios del gobierno de origen y del nuestro, el celebrado charlista dijo de esta o parecida manera: "Vais a ver vosotros el conjunto de más jerarquía que ningún país de la tierra puede reunir en estos momentos". Y habló luego de Zuloaga, de Sotomayor, de Benedito y aludió a las aportaciones de "los nuevos" cuyo lenguaje interpretó con reticencias, significando que España estaba en los otros, es decir, en los que habían sido agrupados en la parte baja del Museo. Tuvo, no obstante, un parágrafo para los no conformistas, para los innovadores que evidenciaban a través de su plástica universalista, la pujanza de una raza en renovación constante.

Nosotros discordamos con la opinión del comentarista circunstancial, en los dos puntos fundamentales de aquella charla. No creemos que el conjunto expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes sea lo mejor que pueblo alguno de la tierra pueda reunir en la actualidad ni creemos que España esté consustanciada en Zuloaga, Benedito, Sotomayor, Chicharro, Hermoso, Moisés y López Mezquita; por lo menos en lo que de ellos se expone. Pero sí está España, entera e imperecedera, en Gutiérrez Solana. Toda la estirpe del pueblo que ha sabido transfigurarse cuando los acontecimientos así lo exigieron; todo el dramatismo de aquellas transfiguraciones; toda la hondura del tormento y toda su elocuencia, perviven a través de las obras de ese gran madrileño, que es la figura más extraordinaria y más española que produjo España después de Goya. No sé por qué raro poder subjetivo, el recuerdo del autor de *El Lechuga* y de *El profesor de anatomía* viene asociado al Goya sordo de las pinturas negras de la quinta de Manzanares. Si alguna vez el pueblo de España estuvo presente en la obra de un pintor, nunca después del autor de las tauromaquias como en el hombre que discurre a través de su autorretrato y se penetra ante un espejo desgarrándose en busca de su propia alma. Eso es Gutiérrez Solana; un pintor en trance de entregamiento permanente a su raza y a su pueblo. *El constructor de caretas*, *La vuelta de la pesca* y *La tertulia de Pombo* son otras tantas pasiones y otros tantos dramas intensamente vividos.

Arteta es también de los que pueden hablarnos de una pintura española por su continente y su contenido. Nos referimos al Arte de *Náufragos*, dramática interpretación de resonancia emotiva. Vázquez Díaz, el de *Los hermanos Solana*, el de *Retrato de don Francisco* es el pintor categórico y diferenciado de que teníamos referencias. Hoy lo vemos gravitando en el

[7] Alvar Núñez. "Exposición de arte español contemporáneo". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 7, n. 75, Navidad de 1947, pp. 67-68.

conjunto, personalísimo dentro de sus grises, con presencias de muralista en su lenguaje de pintor de caballete. Bien se advierte a través de su factura, el contralor de lo racional sobre lo espontáneo. También se muestra subordinado a una estética que determina características de oficio, Francisco Iturrino, precursor del arte de vanguardia en la península y exégeta de Matisse. De Sunyer, el catalán, hubiéramos deseado ver algunas de esas composiciones donde gusta agrupar gente de pueblo en unidad compacta. Es pintor de calidades más afecto a la armonía tonal que al espectáculo colorístico. Y hemos llegado a María Blanchard. A la Mary de esas maternidades y esas convalecencias que parecieran prolongar sus ansias y su dolor de impedida y de torturada. Aquí traen de ella *La enferma*, una obra que no se puede observar sin emoción, que agrega a su hacer impecable enriquecido con aportes geométricos, la presencia de una sensibilidad primorosa. Mary Blanchard que sufrió su pintura como la sufrió Toulouse-Lautrec con quien tantos puntos de contacto tuvo, es la primera figura femenina del martirologio plástico del mundo.

Benjamín Palencia es pintor de ademanes violentos. Un tanto diversiforme en obras que difieren de factura y de estilo, posiblemente en razón de pertenecer ellas a distintas épocas, lo cierto es que *Villatoro* y *Paisaje del caballo* dan conformidad al más exigente. Y no hemos hablado en balde de ademanes violentos. Así como los Benedito, los Hermoso, los Moisés, los Zubiaurre, los Toledo, los Togores, los Muntané y los Masriera rehuyen el manipuleo de la pasta y hacen uso de *mediums* y barnices –excepción hecha de Anglada Camarasa cuyas telas de un *craquelé* curioso son el paradigma de lo que no debe hacerse– "los nuevos", salvado uno que otro caso –Sunyer y Eduardo Vicente– son de una generosidad plástica "manciniana" y hacen verdaderos alardes de lo que en otras actividades se conoce con el nombre de "furia española". José Aguiar es el mejor ejemplo. Allí están para demostrarlo *Los hombres de Palacios de Goda*, *Desnudo con fondo de río*, *Composición 1945* y el resto de su obra expuesta. No puede discutirse la capacidad conceptiva de este pintor, aunque a veces su lenguaje raye en lo verboso. Desmañado de técnica, por no decir sin técnica alguna, o sin unidad técnica para ser menos intolerantes, es evidente el afán de sobresalir, si no en calidad en cantidad. Empero, no se discute que José Aguiar conoce la manera de ganarse la opinión, ya no de los hombres de oficio aunque de la gente que observa sus obras arrebatada por la fuerza de su lenguaje. En la misma sala expone Gregorio Prieto *Ruinas de Taormina*, *Estatuas romanas* y *Jardín del ángel*. Prieto es un pintor de fecunda imaginación que coordina con manifiesta sapiencia y posee recursos nobilísimos que no excluyen subsidiarias aportaciones de índole decorativa. También el Zabaleta de *Era y serranía* es artista que detiene al hombre de la calle y lo gana en simpatía no porque haga concesiones lesivas para su personalidad, sino por el poder subjetivo de sus elucubraciones.

Otra de las características que llama la atención entre los artistas modernos de España es la superabundancia de recursos para lograr el efecto que se busca. Espátula y pincel son usados sin restricciones en una misma obra y tanto el restregado como el lijado y el rayado son medios en cuyo uso no se ponen reparos. Buena razón de ello nos da Francisco Cossío y los ya nombrados Aguiar y Prieto, sin excluir a Álvaro Delgado que es, a pesar de todo, un pintor en el más amplio sentido del vocablo. De sus envíos destacamos dos bodegones y un retrato que son prueba bastante de su talento. Eduardo Vicente, a quien ya hemos nombrado al pasar, es la pulcritud técnica en persona. *La taberna* e *Interior* lo definen como un intimista. Sin grandes arrestos, sin más recurso que los pinceles, extiende la pasta diluida sobre la tela y deja que su sensibilidad diga el resto. Y por cierto que lo dice bien. Como lo dice José Frau aunque con otro

concepto de la plástica. También Frau es de los espectaculares en eso de trabajar con abundosa materia. Y lo es asimismo Redondela y Luis García Ochoa.

A falta de Picasso, de Creixams, de Gris, de Palmeiro y de Miró, Salvador Dalí es el representante más cabal de la pintura universalista. No está representado a la altura de sus antecedentes, pues, tanto *Mujer en la ventana* como *Retrato de Juan Francisco de Cárdenas* nos dan una menguada prueba de su discurso plástico. No obstante, bien se adivina su pujante imaginación y su fervor por la forma. Y con la referencia de Pedro Pruna, Percebal, Morales, Vaquero y Echevarría, entramos al mundo de los pintores que, según García Sanchiz, son los intérpretes fieles de la España de siempre. Y lo hacemos deteniéndonos en la sala donde los organizadores quisieron honrar a Ignacio Zuloaga. Allí está el maestro con 22 obras y entre ellas *Las brujas de San Millán*, que preside el conjunto y que forma parte del acervo de nuestro museo, como se sabe. *Las brujas de San Millán* es la obra que marca la culminación artística de Ignacio Zuloaga. Antípoda de aquella es el *Retrato de la Condesa de Motrico* que los organizadores no debieron incluir en la muestra. Sin embargo, allí se exhibe a pesar de su factura inhábil, de su endeblez formal, de su evidente mal gusto. Como se exhibe también el retrato malogrado de Falla, el no menos desacertado de Valle Inclán y la *Lolita echada*, todos los cuales hubiera sido piadoso escamotear, por lo menos para cuidar el prestigio del autor de *Las brujas*.

Siempre hemos tenido como ley inmanente el concepto de unidad, ya en lo que se refiere a la composición de dibujo o de color, ya en lo atinente a la manera de hacer. No creemos en el *in-promptu*. Una pintura es la resultante de un proceso mental, como quería Leonardo, y todo proceso mental alude a la conciencia, es decir, al razonamiento. En el retrato del pintor Arango, la figura está absolutamente desligada del fondo en donde el artista se ha puesto a jugar con los pinceles de una forma evidentemente desaprensiva y anárquica. Conocemos bien las dificultades que acarrea el ser punto de transición entre dos épocas. Y Zuloaga lo es. Su pintura da término al clasicismo decadente e inicia lo que podría llamarse la pintura moderna en la escolástica española. En cierta forma su postura adquiere el significado de la de un Delacroix que siendo secuela de Gericault dio término a la manera característica del siglo XVIII para erigirse en jefe del romanticismo y ofrecerse abierto de brazos a los impresionistas. Con la salvedad de que Delacroix era un genio creador y Zuloaga no pasó de ser un canal entre dos océanos. Empero, pudo haberse seleccionado con más tino el conjunto que lo representa pues a pesar de todo, Ignacio Zuloaga, es mejor de lo que parece ser en la muestra que comentamos.

Sotomayor, en cambio, está como es. Dibujante hábil, pintor reposado ni nos hace vibrar ni nos conmueve. Su pintura es a la de Gutiérrez Solana lo que un mar de aceite a un tifón desencadenado. Sotomayor, que no tiene preocupaciones técnicas ni *parti-pris* creacionistas, es el hombre modoso a quien siempre hay que recibir de visita con buenas maneras porque su gentileza proverbial desarma nuestro mal carácter. Saluda ceremonioso, nos habla del tiempo, nos pregunta por la familia, y luego de un rato de amena charla, vuelve a saludar y se va dejándonos el olor de santidad de su persona hidalga. Claro que a veces quisiéramos enojarnos con él pero no podemos. En cambio, Eugenio Hermoso nos crispa. No sabemos por qué pero nos crispa. Como nos crispa Anselmo Miguel Nieto, Soria Aedo, Del Camino y Chicharro. *Tierra, fauna y flora* de Hermoso y *Fragancia* de Nieto, nos enfrentan a dos pintores que son un apéndice de la época, apéndice que, como el que algunos llevan dentro, podría ser cortado sin consecuencias fatales para nadie.

Manuel Bendito es un artista que quiere tener la profundidad de los clásicos. Con ser también ese el preconcepto de Sotomayor, Benedito se acerca a ello más que aquél. Se acerca en *Retrato de mi madre* y en

los bodegones. No obstante exhibe un desliz, el de *Capra hispánica* donde lo que en la jerga profesional se llama "cocina" brilla en esencia y presencia. Y exhibe otro desliz, aquel en donde aparece especulando con el grano de la tela en una figura de chula tendida cuan larga es en un diván.

Rafael Durancamps es de un objetivismo fotográfico. Su realismo es evidentemente antipictórico y extraartístico. *Becadas y limones* y *Jamón serrano* no son obras de un artista dueño de su albedrío; antes bien, están denunciando a un dominado y no a un dominador. Y un artista es, por encima de cualquier otro matiz calificativo, un dominador. Santasusagna es también de los dominados. Pero ya no como en el caso de Durancamps por la naturaleza. El Santasusagna de *Mi hija* y de *El palco de la Celestina* es un dominado por el inmenso talento de Goya. ¡Ahí es nada! En cuanto a Valentín Zubiaurre, el autor invariable de sus invariables familias vascas, está por encima del bien y del mal que es algo así como no estar en ninguna parte. Joaquín Valverde, Julia Minguillón, Juan Vila Puig, Pellicer, Toledo, Siquella, Del Pino, Roesset, Amat, Valencia, Pompey, Perceval, Morales, Duce, Gómez Cano, Escassi, Martínez Novillo y Lago Rivero entre otros hacen número con piezas de relativo mérito.

La escultura cuenta con aportaciones de Juan Adsuara tallista hábil aunque preconceptual. Sus maternidades y la madera titulada *Diálogo*, si bien frígidas, se observan con marcado interés. Una cabeza en bronce de Enrique Casanova y otra en piedra de Ángel Ferrant son convincentes e ilustran bien el conjunto.

Con tres obras está representado Pablo Gargallo. Son ellas: *Baño de sol*, *Las aguadoras* y *Torso de gitano*. Se ha preferido de él las cosas más formales. No obstante, su gran prestigio universal radica en esas especulaciones esquemáticas realizadas con metales y alambres. Amigo de Pablo Picasso, se sintió un día copartícipe del movimiento vanguardista francés. De que su postura no era un pretexto que ocultara su desconocimiento de la forma, lo dicen estas piezas que exhibe y que son, en su aspecto formal, sencillamente extraordinarias. José Clará es también un escultor de vigorosa elocuencia, y así lo dice con *Pujanza*, *Cabeza de mujer* y *Gitanillo*. Y lo es el Jacinto Higueras de *Luis Alberto*, el Moisés Huerta de la *Cabeza de Unamuno* y el Rafael Sanz de *Retrato del pintor López Sánchez*, *Juventud* y *Aurora*.

Y terminamos con esta reseña de la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* que no es, como dijera García Sanchiz, lo mejor que pueblo alguno de la tierra puede reunir en estos momentos, pero que hubiera sido mucho mejor de lo que es, si todos los expatriados figurasen en ella, aunque para hacerles lugar se hubiera limitado la concurrencia de los más decadentes.

[Luis Seoane]. **La exposición de arte español contemporáneo**[8]

Desde el día 12 de octubre se encuentra abierta al público en esta capital la exposición de pinturas y esculturas denominada "de arte Español Contemporáneo". Si en

[8] [Luis Seoane]. "La exposición de arte español contemporáneo"; dactiloscrito copia, s.d. [fines de noviembre de 1947]; 5 páginas. Archivo Albino Fernández. Copia depositada en Fundación Espigas. Este manifiesto fue publicado en *La Hora* el 29 de noviembre de 1947 y en *Orientación. Órgano central del Partido Comunista* el 3 de diciembre del mismo año. Entre los firmantes se encontraban artistas e intelectuales: Carmelo Arden Quin, Antonio Berni, José M. Aguiar, Martín Blasko, Romualdo Brughetti, Alberto Bruzzone, Vicente P. Caride, Juan C. Castagnino, Antonio Chiavetti, Miguel De Lorenzo, Alfredo De Vicenti, Manuel Espinosa, Luis Falcini, Albino Fernández, Enrique Fernández Chelo, Norberto A. Frontini, Carlos Giambiagi, Nina Haeberle, Alfredo Hlito, César Inga, Horacio Juárez, Manuel Kantor, Lea Lublin, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Mele, Luis Micheluzzi, B. Mirabelli, Onofrio Pacenza, Antonio Pedreira, Alicia Pérez Penalba, Luis Pellegrini, Enrique Policastro, Eolo Pons, Alfredo Portillos, Segundo Rojas, Pablo Rojas Paz, Toño Salazar, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Alfredo Simonazzi, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Sepuccio Tidone, Carlos Torrallardona, Norah Borges de Torre, Demetrio Urruchúa, Gregorio Vardanega, Domingo Viau, Wilfredo Viladrich, Virgilio Villalba, José Villalobos, Saúl Fucks, Mario Glorioso y otros cuyas firmas no hemos podido identificar.

nosotros no quedase respeto alguno por la patria de Velázquez, Zurbarán, y Goya y más bien gozásemos de su decadencia nos contentaría extraordinariamente la exposisión oficial que nos envían de España.

Solana es casi el único entre todos cuantos exponen que representa una nota original de continuidad en la tradición de la pintura española. Solana perteneciente con otros muertos ilustres –el poeta Antonio Machado, el filósofo Joaquín Xirau, los hombres de ciencia Bolívar y de Buen, los escritores Castrovido y Zozaya, fallecidos en el destierro– a la "Casa de la Cultura" de Valencia, que tanto honor hizo a España durante los años trágicos para ese país, de 1937 y 1938. Otro pintor, Aurelio Arteta, que se hubiese opuesto a que sus cuadros figurasen en esa exposición –cuadros que por otra parte no le representan– falleció también en el destierro, en México, hace algunos años.

¿Exposición de Arte Español Contemporáneo? ¿Cómo se puede denominar así esta muestra que se realiza en Buenos Aires? ¿Dónde están Juan Gris y Pablo Picasso, por ejemplo, que tanto contribuyeron a la renovación de la pintura en nuestro tiempo? ¿Dónde están tantos pintores que sostienen por el mundo el prestigio de la pintura española? No están, desde luego, en la muestra actual del Museo Nacional de Bellas Artes de esta capital. Ellos aunque hubiesen quizá querido los organizadores, no podrían estar en esta exposición oficial porque la repudian.

Presentamos, a los aficionados, una lista incompleta de nombres de artistas españoles, muchos de ellos ilustres en la pintura y escultura actuales de Europa y América, que constituyen la mejor y más viva representación del arte español de nuestro tiempo. Reproducimos sus nombres para alerta de desprevenidos, y quienes estén en contacto con los problemas del arte, verán entre ellos a muchos que representan auténticamente al espíritu creador del pueblo español, tan unido por su sangre e historia a nuestro pueblo. No hay, pues, tal decadencia del arte español, como algunos pueden sospechar por la muestra que ilegítimamente titulan sus organizadoares de "Arte Español Contemporáneo". El arte español de nuestros días se desarrolla viva y plenamente como en las mejores épocas, pero quienes lo realizan no están representados en esa exposición, y estos artistas a que nos referimos están repartidos por diversos países de Europa y América. He aquí la lista incompleta de pintores y escultores que recordamos y los países en donde se encuentran:

Francia

Andreu Mariano, pintor
Bores F., pintor
Condoy, escultor
Clavé, pintor
Creixans, pintor
Domínguez Oscar, pintor
Feliú Elías, pintor
Parra, pintor
Fenoja, escultor
Flores, pintor
Grau-Sala, pintor
de la Serna, pintor
Lobo, escultor
Manuel, pintor
Hernández Mateo, escultor
Palmeiro, pintor
Peinado, pintor
Picasso Pablo, pintor
Rebull, escultor
Viñes, pintor

México

Ballester Manuela, pintor
Climent Enrique, pintor
Fernández Balbuena, pintor

García Maroto, pintor
García Narezo, pintor
Gaya Ramón, pintor
Moreno Villa, pintor
Pontones Ramón, pintor
~~Prieto Miguel, pintor~~
Renau, pintor
Rodríguez Luna, pintor
Ruiz Cristóbal, pintor
Souto Arturo, pintor

Estados Unidos

Benavídez Alfonso, pintor
Botello Ángel, pintor
De Creeft José, escultor
De Diego Julio, pintor
Francés Esteban, pintor
López Rey Lucio, pintor
Junyer Joan, pintor
Quintanilla, pintor
Miró Joan, pintor
Mateos Francisco, pintor
Carvallo S., pintor
Castellón, pintor

Brasil
Pérez Rubio T., pintor

Argentina

Ortiz Ángeles, pintor
De Alvear Gerardo, pintor
Colmeiro Manuel, pintor
Mallo Maruja, pintor
Muñoz Gori, pintor
Rodríguez Castelao, pintor
Seoane Luis, pintor
Viladrich Miguel, pintor

U.R.S.S.
Alberto, escultor

Santo Domingo

Compostela, escultor
Pascual Manolo, escultor
Solaeche Carlos, pintor

Inglaterra
Prieto Gregorio, pintor

Chile
Lorenzo Arturo, pintor

Perú
Macho Victorio, escultor

Venezuela
Durbán R., pintor

Faltan también en esa exposición, llamada de "Arte Español Contemporáneo" algunos otros artistas cuya vida truncada en plena juventud no impidió que dejasen una obra inquieta e interesante. Este es el caso de Francisco Miguel, el pintor asesinado por los falangistas en La Coruña, el 28 de septiembre de 1936, luego de haberle sido mutiladas las manos y a quien el gran pintor mexicano David A. Siqueiros, calificó como uno de los "pintores buenos de las buenas épocas". Faltan además obras de los escultores Emiliano Barral y Pérez Mateos, muertos en la guerra civil española en defensa de Madrid y de la democracia.

La Revolución Cubana, que transformó los cuarteles de Batista en escuelas, que en menos de un año de gobierno popular ganó su batalla contra el analfabetismo, el hambre y la ignorancia de millares de seres, el país libre e indómito de José Martí, acaba de ser invadido por tropas mercenarias.

Nosotros, intelectuales argentinos, expresamos nuestro repudio por este acto que atenta contra la autodeterminación de un pueblo, y señalamos el peligro que esto significa para la paz mundial. Esta vez el foco de guerra se ha abierto en territorio americano.

*Solidarios con el pueblo de Cuba que hoy defiende su libertad tan duramente ganada, nos alistamos espiritualmente junto a él y advertimos a los agresores que no cederemos en la lucha por la defensa de la paz y la dignidad de América Latina.**

Miguel Viladrich. **La exposición española**[9]

El gran pintor español exilado en nuestro país ha escrito esta nota crítica sobre la llamada "Exposición española" que acaba de clausurarse, y con la cual el franquismo ha evidenciado que al proscribir la libertad y la democracia en la Madre Patria, ha herido también de muerte al arte y a la cultura.

El arte nace del incontrastable impulso de plasmar con emoción perdurable lo que se vive y se ama y el hombre desea que gocen sus semejantes. Nace también de lo que se intuye como seguro manantial inagotable de vida, más sana, emocionada e intensa.

La exposición traída, es ajena a estos conceptos. Resulta ser un alarde cultural de última hora, proyectado como negocio para la arruinada economía de Franco. Todos saben esto. Algunos críticos hablan de la Exposición, se ve, al dictado y a regañadientes, y otros se han negado a comentarla. Económicamente está fracasada, aun sin el boicot de los hombres del arte. Tengo entendido que entre ellos se recogen firmas para un manifiesto que quisiera ser demoledor.

En los últimos años, desde que los requetés, Franco y Falange asaltaron el poder, se interrumpieron casi por completo las manifestaciones de arte español que durante un cuarto de siglo realizaban los "marchantes" o personalmente los propios artistas.

Desde el año del Centenario argentino al día del asalto a la República, los salones de Buenos Aires, de "Amigos del Arte", Müller y Witcomb, etc., exhibieron lo mejor de la pintura contemporánea de los pueblos hispanos.

Como la mayoría de los artistas se desenvolvieron aparte del oficialismo monárquico, sin su apoyo su obra vino acá. La Argentina era una ilusión, y su capital un lugar donde se recibía cálida acogida, aunque frecuentemente los artistas eran miserablemente explotados por los intermediarios.

Las obras de Anglada, Zuloaga y otros pintores están mejor representadas en Buenos Aires que en Madrid.

Bagaría, huyendo de Primo de Rivera, vendió aquí todas sus geniales caricaturas.

Los "Anglada" que están acá, los "Zuloaga" propiedad del Museo Nacional Argentino y las salas de Solana dan la categoría del arte español, pero no salvan el pésimo tono de lo que se exhibe.

Lo anodino, y aun lo degenerativo campea. Por eso la exposición, como reflejo del momento actual, es un esperpento.

Es increíble el descenso, el hundimiento en que han caído los viejos y acreditados pintores.

Han degenerado Chicharro Sotomayor y Zuloaga.

En Zuloaga se hace patente comparando *Las Brujas* con su producción de los últimos años. Algunos retratos repugnan tanto como su desnudo de mujer.

En Chicharro, Sotomayor y Ortiz de Echagüe se nota lo mismo. Torpeza e ingrata manera de emplear el color, pero sobre todo: expresión que repugna y

* Los tres últimos párrafos, indicados con itálicas se encuentran incluidos solo en una de las seis copias del manifiesto.

9 Miguel Viladrich. "La exposición española". *La Nación*. Buenos Aires, 3 de diciembre de 1947. Recorte. Archivo Miguel Viladrich. Fundación Espigas.

degrada; como si algo flotante les llegara cual pesadilla para anular su personalidad y embruteciera también la expresión de los modelos.

Pero es aún más repugnante lo que muestra el delegado oficial, Aguiar. Pintor inocuo antes del franquismo, concurre con cuadros grandes, fanfarrones. Se vé que con afán de epatar y sorprender al comprador.

Instalado en la gran sala del Museo Argentino, se siente al entrar flotar algo procaz y descarado. Allí el descenso está en el tema y en el espíritu y la degeneración alcanza a la materia, incluso al calor, que el pintor falangista manosea hasta degradarlo.

El espíritu solo descansa en los cuadros buenos y en los mejores escultores. En los de Arteta, muerto en el exilio. En los pasajes de Vicente o en el cuadro de Rosario de Velasco... etc., en las estatuas de Clará, de Higueras y otros.

Es bueno mirar las fechas en que se realizaron; son anteriores al franquismo, casi sin excepción. Vista esta exposición traída, es ineludible recordar a los dignos artistas del interior de España, cuya obra actual parece no contar.

Se debe pensar en lo que allá realizan, y considerar también el fervor con que se trabaja en el exilio.

Téngase la seguridad de que el futuro próximo consagrará dignamente todo lo que fructifica libre de oprobio y la tiranía.

Lo que ahora se exhibe, nacido en la esclavitud y envuelto en bajos apetitos, es negativo.

Anónimo. **Exposición de Arte Español**[10]

Si no existiera la pretensión de hacer aparecer a la actual exposición que se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes como una acabada muestra de lo que es hoy el arte español, el espectador informado creería simplemente que se trata de una farsa urdida para presentarnos un enorme refrito de la mala pintura del siglo pasado, cuidadosamente preparado para reflejar fielmente la negra España de Franco. La mayoría de las salas están colmadas por ese tipo de pintura de importación comercial que sería merecedora del más solemne de los silencios, de no mediar tan enorme representación como la que se atribuye.

Nuestro arte y literatura deben mucho a España, a la auténtica. Cervantes, Goya, El Greco, Machado, García Lorca y Picasso, son americanos porque son universales. Jamás ninguna manifestación de importancia pasó desapercibida para nosotros, y la prueba es que su drama actual es nuestro, así como el dolor de su pueblo y de millares de sus hijos, desterrados y diseminados por el mundo, es nuestro dolor.

Larga de enumerar sería la lista de los artistas ausentes en esta muestra. Unos, porque no están en España; otros, porque han muerto defendiendo la causa de ese pueblo admirable, que no aparece reflejado ni remotamente en toda su plenitud creadora en estas pinturas. Algunos, como el caso de un pintor gallego a quien los franquistas cortaran las dos manos, vengándose terriblemente de sus ansias de libertad y justicia, no están representados.

No están los artistas del pueblo ni los maestros, que, como Pablo Picasso y Juan Gris, ocupan una posición de primera línea en la pintura moderna. Los culpables de la destrucción de Guernica, los fieles lacayos del nazismo, perseguidor implacable de los más altos exponentes del arte y pensamiento universal mal pueden encontrar ubicación honrada dentro del proceso viviente del arte de hoy.

Creemos, sinceramente, que uno de los medios más efectivos para lograr el acercamiento de los pue-

[10] Anónimo. "Exposición de Arte Español". Recorte, s.l., s.d. [noviembre-diciembre de 1947]. Archivo Albino Fernández. Copia depositada en Fundación Espigas.

blos, es su cabal conocimiento. El intercambio de la producción artística es un vehículo poderoso para lograr tal fin; pero, entiéndase bien, siempre que aquella esté dotada de una calidad, de una jerarquía, que la muestre como auténtica expresión del grado de madurez de un pueblo.

Gutiérrez Solana y Darío de Regoyos son dos grandes artistas, de enorme valor y, naturalmente, están fuera de todas estas consideraciones. Por su grandeza verdadera, el primero más aún, se nos presenta como una inmensa mole emplazada en medio de un panorama desolador. Impresionan fuertemente sus obras, plenas de un profundo sentido trágico.

El obsesionante mundo que surge de sus telas se mueve vigoroso y está fuertemente sostenido por un severo sostén plástico. Sus temas, impregnados de un denso contenido expresionista, adquieren una superior categoría por estar traducidos en un digno lenguaje plástico. Regoyos, en cambio, vinculado al impresionismo francés, siente el color, dándonos en sus obras una alegre versión de la naturaleza.

De haber existido en España un clima de libertad, hubiera sido muy otra, a no dudarlo, la categoría de esta exposición.

J. Batlle Planas. **Guitérrez Solana. El obscuro**[11]

Entrar en la obra de este maestro, que es precisamente entrar en una de las sangres más frías de la pintura contemporánea, no es fácil. En Gutiérrez Solana hay que entrar sabiendo no solamente que las puertas están cerradas, sino que éstas se cierran tras uno.

La habitación donde se lo encuentra no es la cómoda vivienda donde un especulador o malabarista se entrega a espectáculos de formas y colores. Su habitación es un cuerpo geométrico en donde lo dramático cobra una intensidad de una naturaleza tal, que la geometría pasa a ser la mágica estructura de un alma. Es en esa habitación donde un día este artista pintó *Los caídos*. Este cuadro (y no tratamos de establecer por qué razón) es para nosotros como un resumen de la simbología de todas sus obsesionantes imágenes. ¿Qué juego nos entrega ese cinco de oros, ese dos de bastos, ese tres de espadas o ese tres de bastos, al lado de esas cuatro mujeres, de esos dos sujetos, de esa cortina, de ese mechero, de esa guitarra, de esos vasos y de esa botella? sino el juego de la muerte. De una muerte que solamente será salvada por un gato (siete vidas) y por una cama refugio de los *"Caídos"* o por un hombre: Gutiérrez Solana. Porque esa diagonal obedecía precisamente a lo que él era. El maestro fue eso: un gato y una cama. Una cama refugio de los sueños que él leía y sublimaba de las lluvias, de los perezosos, de los disfrazados, de las rameras, de los busca coches, de los asolados retorcidos que estiran la mano de la avaricia (la amistad), de los rezagados, de las brujas, de las escobas, de la muerte, de los íncubos, de los profanadores, de los negadores del mismo infierno, de los bobos Velázquez, de los puros, resucitados por el perdón de Dios, de Dios mismo crucificado, perseguido incluso por los que lo llevan en falsas procesiones. (Pocos pintores han expresado tan patéticamente la imagen de Cristo llevado y observado por los hombres en procesión y con más crueldad haya separado la figura de Cristo de los humanos).

Él supo como pocos sorprender a los ciudadanos en su cama y revelar su comportamiento mediante la valorización del verdadero sueño, él pintó la cama común, autoritaria y verdadera en la que viven y resumen sus tormentos los ciudadanos. Él convirtió en obra

[11] J. Batlle Planas. "Guitérrez Solana. El obscuro". *Cabalgata. Revista mensual de letras y artes.* Buenos Aires, 2ª época, a. 2, n. 14, diciembre de 1947, pp. 8-9.

de arte su confesión castigando a los glotones de sueños, que se baten despiadadamente en combates para las glorias de sus guarda-muebles, (el cerebro) falsificando su comportamiento para no revelar la justa y veraz historia de su vida, esos que empuñando la Rama Dorada, se abaten entre sí frecuentando ideologías, religiones, hogares o estúpidas colecciones de estampillas. Él los vio acogotados, vivientes, en la doble cama, la del comportamiento común y la del falso comportamiento. Pero supo como pocos, dictarse la real posición y la auténtica desgracia. Sus sabias medicinas lo curaron y optó por esa diagonal que, enfrentando la cama, lo convirtió en un gato; solamente así, le fueron permitidos tantos ojos, tanta pupilas, tanto poder ver en la oscuridad. Era en las tinieblas que ese gato pintor se acurrucaba hasta tocarse con los dedos de sus manos extra pictóricas, los dedos de sus pies extra caminantes, proporcionándose el líquido aceitoso que le permitiría después de largas caminatas por el misterio, fijar en la tela las heridas coloreadas de su alma.

Así encontró, Dios sabe por qué lo destinó, la técnica pupila que se agranda en la oscuridad, procedimiento por medio del cual, le iba a caber en suerte mostrarnos la noche que él era. No titubeó en su confesión y usó para ello la única verdad: enceguecer la pintura, y dar vida al Tema.

Vestido con las mejores galas de sus tormentos, no penó de vivir en la tierra, entre cuatro paredes, señalando el destino a relojes, a muñecos, a fantasmas, a la sangre. ¡Qué alegría saberse tan fríamente representado!, tan especulado y demostrar que no le cabía ninguna pena de vivir. Él supo de ese tránsito de honradez que le establece a uno un cielo propio y sintió lástima y tuvo gestos de protección para los actores de la honradez falsificada. Por eso los hace bailar, les extiende escobas, les pone máscaras, los sigue en sus falsedades, en su prostitución, en sus blasfemias, y los vé cómo se retuercen y ruegan haciéndolos vivir en un infierno donde incluso no falta la mesa servida.

Entró en las oscuras capas de la existencia, supo de los fenómenos que se establecen en el juego de la vida y consiguió sobreponerse a la muerte cumpliendo con el real dictado de su pensamiento.

Ojalá no desaparezcan nunca, que nunca se pierdan los pasos, los gritos, el alma toda, de este atormentado en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. Que de este misterioso se incrusten los signos, en las salas y en los cuadros, en las ventanas, en los marcos, en el traje de los asistentes, en las casas y en la vida toda de las gentes, que no se pierdan los dramas que él sublimó y convirtió en obra de arte, que como un fantasma recorra largo y tendido el cerebro y el corazón de los espectadores, los fertilice con sus gritos, los oprima y los ubique en el justo lugar y los enfrente a ese desierto que solamente se puebla con uno mismo, con las voces y los crímenes de uno mismo.

Así este feriante del Dolor, salta de la escoba a la bruja, del perdón al milagro, de la hoguera a la plácida atmósfera de ocres y negros; del infierno menos pestilente, pero más lógico, de sus oscuridades, al infierno rojo de los beatos pueriles. Salta y gira, se reconcentra y se anuncia en una procesión, en un esqueleto, en un atormentado Cristo conducido, en máscaras y ornamentos, en viejos que intentaron un día mejorar a la sociedad con sus obras, con su conducta y con sus conceptos; pero que todas esas virtudes, eran la savia de las enfermedades que no curarían nunca por ser específicas.

Hay una única razón y ella ha de entrar fuerte y sin perdón. No se determina el fenómeno artístico en el hombre, por las razones o la justificación de un oficio o experiencia conseguido en los años fuertes, sino que el arte es, ante todo, la defensa de cortantes instrumentos que han de señalar el real estado del pensamiento. Porque ese imperativo que nace en determinado momento en la vida de un sujeto escapa a todos los límites de las experiencias. Gutiérrez Solana supo de esa verdad y la vivió.

"La misma ley para el león y el buey es opresión" –ha dicho William Blake. Por eso es extraña la ley de este león, de este rey de comarcas, del ocre y el negro pintor embrujador de colores, que destierra la gran paleta-muleta de los oficiales de la pintura. Porque éstos nunca supieron nada del hombre y por lo tanto nada del artista y se arrastraron en lo fatuo y en el juego de las preferencias. Pero mientras él es, los otros corren. Él es, de negros colores a negros perdones, él se muestra y gira, y aquí está el alma, el pensamiento, el espíritu y la cara del hombre que no tiene una misma ley: Gutiérrez Solana. Están escritos los favores de su bondad en esta expiación personal que él vivió y penó de los humanos. Acaso a pesar de arrastrar los evidentes pecados cometidos por otros supo depurar las falsas conductas (los penitentes observando espectáculos) y sorprender a los cómodos que identificados con las trágicas leyes no les hubiera costado nada tomar las posturas, los gestos o las anécdotas de sus obras. Él usó un apartamiento, un terror, una calle, para separar a los que eran tan iguales, tan uno mismo, tan parecidos a ciertos sueños, amigos, cosas que se escucharon en la casa, o aquello que algunas veces le pasa a uno...

Nació en una de las partes de la tierra, donde el genio y la arrogancia han adquirido siempre estados sublimes. Es que precisamente en esa parte de la tierra todavía se lucha en extraños designios, en extraños misterios y en extraños destierros. En esa tierra el debate es la muerte, expedida como tal, hidalga, sin humor, la muerte hecha imperio.

Por eso un día, un hombre, un griego, un pintor, un alma, oscureció el cielo de los santos con sus Santos. Allí se lucha trágicamente por la solución de la vida, la muerte y sus secretos evidenciados por el alcance logrado en sus sueños y terrores y por la existencia de hombres de un destino trágico y alucinado que buscan en la historia su condición de individuo creando héroes posesos, que le permitirá la total recobración del espíritu.

Allí han nacido, por ventura, cuatro de los más grandes trágicos que ha dado la pintura contemporánea: Salvador Dalí, José Gutiérrez Solana, Joan Miró, Pablo Picasso, hombres puros que no han temido mostrarse tal como son, confesando a cada instante el dictado de sus psiquis. Ellos han dado al arte la presencia de una dignidad y de una solvencia como pocas veces se han dado en el arte, enfrentándose a esta época, sublimando sus tormentos, que, en suma, son las únicas verdades que nos dejara la historia por encima de todos los contratos sociales que los hombres establezcan en la voluntad de gobernarse. Es de estos confesos el equilibrio alcanzado entre la inteligencia y la vida.

Estos hermetistas elevándose por encima de los diablos, investigando en el automatismo, atentos a los dictados de la noche, han escrito la nueva historia de la pintura. Iluminados enfrentan a las fuerzas del mal en el momento en que éstas enseñoreadas se pasean con sus banderas negras. Ellos han dado vida a un Tema, a un color y una forma que nace en lo más misterioso del hombre. "El arte –ha escrito el conde de Lautreamont– es el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección." Hay que entrar en esa caja, no importa estas imágenes, no importa este delirio, de la sublimación de los objetos se llegará al verdadero idioma. Estos hombre lo hablan. Así Gutiérrez Solana lo vivió y sublimó.

Así iluminó con su luz los oscuros resortes del alma. No fue el temor del tiempo el que lo lleva a su matrimonio con las horas, los relojes, los péndulos. Fue la fiereza de los temas y las conductas que él quería fijar y por eso sus horas, sus minutos y segundos son la vida de la historia. Son los hombres y los mitos, los brazos descarnados donde el juego de músculos, venas y nervios son un imperativo; donde un torero es historia de un país, y una procesión es un juego, y un hombre látigo, y una mujer sueño, y un señor, un artista, es una cama, es un gato, es Gutiérrez Solana.

Julio E. Payró. **Exposición de arte español contemporáneo**[12]

Sería superfetación extenderse acerca de los vínculos existentes entre la Argentina y España. Son vínculos de familia y hacen que sintamos vivo cariño por su pueblo, que nos interesemos por sus obras. Una muestra de pintura y escultura española como la que acaba de realizarse debía, pues, llamar la atención, atraer a numeroso público. Nos agrada desligar al arte de las contingencias políticas, recordar la sana frase liberal: "el arte no tiene fronteras". Quede entendido que ello se refiere al *arte* de verdad, al arte libre por definición: no a cierto tipo de seudo arte que encubre sin sutileza propaganda en éste o aquel sentido, y del cual, grato es decirlo, los españoles no nos enviaron muestras. Gran expectación suscitó, pues, la noticia de que el Museo Nacional de Bellas Artes (por falta lamentabilísima de otro local apropiado para certámenes de esa índole) se vaciaba completamente para dejar sitio a una importante exposición de arte hispano contemporáneo, en que estaban representados unos 125 pintores y unos 20 escultores, con un total de, aproximadamente, seiscientas obras. Empero, la lista de los expositores, publicada antes de inaugurarse la exhibición, despertó algunas justificadas dudas acerca de la realidad de la importancia, no ya cuantitativa, sino cualitativa, de la muestra, y la autenticidad del título pabellón ("arte contemporáneo") que cubría la mercadería: advertíase, por el sencillo examen de la nómina, que en buena parte íbamos a ver arte "extemporáneo", emulsionado con esa clase de "no-arte" que se infiltra con harta frecuencia en los grandes conjuntos de pintura y escultura organizados en cualquier parte del mundo bajo tutelas oficiales. Al abrirse la exposición, aquellas dudas se transformaron en penosa certeza. El arte "contemporáneo" español no incluía al magnífico escultor Manolo, ni a los pintores Sorolla, Beruete, Romero de Torres, Mir, Rusiñol, consagrados y poco inquietantes (pero en su hora hablaron con originalidad y valentía), ni a la generación joven de vanguardistas tales como Andreu, Villá, Sunyer, Bores o Grau Sala, ni, menos aún, a las altas figuras de Nonell, Juan Gris, Miró y Picasso que, para nosotros, argentinos colocados en este excelente mirador de Buenos Aires, constituyen inconmovibles glorias de la pintura española del siglo XX. Las graves omisiones advertidas en la exposición ¿a qué se debieron? ¿A una organización demasiado apresurada? ¿A banderismo estético, estrechez de criterio, desconocimiento de valores verdaderos, falta de capacidad para deslindar categorías auténticas? Quién sabe. Desconocemos las causas, pero hemos observado los efectos. Véase lo que ocurrió, entre otros, con Hermen Anglada y Camarassa, pintorazo de España (y por cierto no de los así llamados "deshumanizados", clase en que por lo general incluyen los profanos a todo artista cuyo arte no entienden): según nuestras informaciones, no se trajo ni una sola obra de Anglada, cuyo nombre no figura ni en el catálogo grande, ilustrado, de la muestra, ni en el listín publicado luego para guía de visitantes. Si Anglada estuvo efectiva, y justamente, representado en la exposición, ocupando una sala entera, de acuerdo con su indudable calidad, lo fue con obras pertenecientes a nuestro Museo o colecciones particulares de la Argentina, apresuradamente reunidas para llenar a última hora una laguna sorprendente. En forma análoga, el conjunto del gran Gutiérrez Solana, que originalmente constaba, según catálogo, de veinte obras (¡contra veinticuatro de Manuel Benedito!), fue ampliado aquí en forma considerable, con lienzos existentes en el país, cuando los organizadores de la muestra se enteraron, no sin sor-

[12] Julio E. Payró. "Exposición de arte español contemporáneo". *Sur*. Buenos Aires, a. 17, n. 159, enero de 1948, pp. 119-125.

presa, de que en la Argentina se apreciaba más su arte desafiante y angustiado que la pintura bonita de los acicaladores del folklore.

Decapitado el arte español –sin su gran cabeza imaginativa y creadora–, extirpados muchos músculos, vísceras, nervios, glándulas vitales, quedó tendido en el Museo su enorme cuerpo yerto; mucho pellejo –superficie lustrosa aún, sin vida propia– algunos huesos, pocos restos de sustancia; aquí y allá, un órgano menos, intacto. En tales condiciones, la muestra del esfuerzo artístico "contemporáneo" de España era decepcionante, abrumadora. Nos recordaba los Salones oficiales europeos de hace cuarenta años. Sala tras sala de obras irritantes por su falsedad, su convencionalismo –más irritantes aún porque la falsedad y el convencionalismo ponían a menudo a su servicio una técnica diestra, y acaso valiente, merecedora de mejor destino. Y, en medio de esa desolación, aquí y allá el grito claro de un temperamento original, de una sensibilidad genuina. Recordó S. E. el embajador de España, en su discurso inaugural, un pensamiento metafórico de Ramiro de Maeztu: "*Entre esa España de ensueño que suspira, y esa otra España zafia que regüelda, se halla escrita la gran sinfonía del contrapunto español como en un pentagrama de contrastes.*" En la muestra de pintura y escultura española había escasísimo ensueño, algunos suspiros, generalmente cursis, y bastante regüeldo, aunque regüeldo fino y discreto, de buena compañía, con la mano cubriendo la boca y la cara inclinada de costado: consecuencia de una tremenda indigestión de fórmulas, de convenciones, de trivialidad, de academismo prosaico. Cierta pintura adocenada, en que como sello de nacionalidad solo aparece el traje regional de España, alguna mal digerida versión de tipos y actitudes consagrados por los grandes del pasado –Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya (el Greco en la medida en que pueda considerársele hispano)– es lo que algunos quisieran hacer pasar por arte "español" cuando en verdad, no hay cosa más desnacionalizada. Existe una ingrata "internacional", que es la internacional de la Academia, hecha de retazos que el eclecticismo estéril recortó de los mantos de segundones italianos, flamencos, holandeses, alemanes, franceses, ingleses y demás. La internacional académica prospera por doquier: se comprueba su presencia en todas partes, en el Institute of Design de Nueva York como en la Royal Academy de Londres, en los salones de la "Nationale" de París, en las galerías moscovitas y los museos de Bulgaria. Los miembros de esa internacional pretenden ser, todos, nacionalistas: aborrecen lo universal, exaltan el localismo, reivindican la *tradición*, invocan a los antiguos maestros de sus respectivas patrias: no parecen haber visto a esos maestros, haber escuchado jamás su lección de personalidad y de audacia: no han captado las esencias de lo español, lo francés, lo italiano, lo holandés (o lo que sea) que perfuman todas las obras magistrales y hacen exclamar ante ellas –antes de pronunciarse el nombre del autor– ¡esto es español, francés italiano! Para individualizarse como ciudadanos de un determinado país, esos "manieristas" momificados solo conocen un recurso, que es el de disfrazar sus obras, que no son de ninguna época ni de ninguna parte, con la utilería y el vestuario regionales. Luego, sus cuadros recorren el mundo, lo más campantes, con esa insensata altivez del patán que, habiéndose vestido de marqués o de rajá para los Carnavales, llega a posesionarse de su papel, a creerse de noble estirpe, cultura superior y modales exquisitos. No basta pintar turbantes y albornoces, ni trajes de luces o abigarradas faldas, mantones, justillos y alpargatas para proclamar el alma mora o el alma española. No basta retratar (en estilo visiblemente inglés) a una madrileña aristocrática, ni representar a una joven desnuda sobre un diván azul, para rendir tributo a la noble tradición de Velázquez o de Goya. Aquellos lienzos de la exposición hispana que fueron ejecutados

por los "eclécticos" y profesionales de la inmensa e incalificable falange comercial, no son más de España que de Egipto, Grecia o San Marino: se inscriben en la internacional de la mediocridad. Picasso, en cambio, es español, españolísimo. En él, la formidable fusión de ensueño, suspiro, regüeldo (y alarido, carcajada, vivacidad, civilización, sensualidad, barbarie, lujo, sordidez, libertad, fanatismo generosidad, alegría, heroísmo, llanto –vida, vida, vida–), característica de una compleja España eterna por la cual se explica la antinomia de un Murillo y un Valdés Leal. ¿Por qué no nos trajeron una sala, dos salas, de Picasso (ya que sus obras se exponen en Museos españoles), para que la Argentina oyera bien esa voz tan latina que desde hace cuarenta años viene tronando, escuchada hasta los confines del mundo? Nadie pretenderá que sea una voz contraria a España, o una voz que no hable lenguaje claro español. ¿Y se ha creído, acaso, llenar ese silencio de tan sonora voz con el enorme espacio de paredes reservado a Chicharro, Ortiz Echagüe, Moisés, Hermoso, Maeztu, Togores, Santasusagna y al centenar de insignificancias diversas que arroja como saldo la exhibición del Museo?

Saquemos de la categoría de los académicos y los mínimos a Ignacio Zuloaga: éste cometió errores, y flaqueó considerablemente al final de su carrera. Pero fue pintor valiente, que escuchó la lección de los maestros y los emuló en la medida de sus alcances. No fue de aquellos que, clamando que miran para atrás, no miran ni ven para ningún lado. No se le puede confundir con esos retratistas que reproducen figuras cuyo sentido no advierten, cuya vibración no sienten, cuyo milagro no los arroba, cuyo drama no los inquieta: con esos monótonos inventariadores que con el mismo pincelito apagado y sin inflexiones van sumando: "un rubí, un rábano, una rosa, una rata, un reloj, un repollo", para quienes todo tiene el mismo valor –la misma ausencia de valor–, los ojos de la dama, la mandíbula del torero, su frente, su zapato, su rodilla, su sillón, su alfombra, su aposento, su arruga, su alfiler, su anillo. (Velázquez sabía distinguir entre la coraza, las calzas, las botas, la espada, la banda, las manos, los labios puros, los rubios cabellos, los ojos deliciosos del príncipe Don Baltazar Carlos). Zuloaga supo escoger y caracterizar: tomar, ante la naturaleza, el *partido* del pintor, someterse a sus necesarias restricciones. Cuando pintó a la *Condesa de Motrico*, pintó el reto de unos ojos y el tajo de una boca; cuando retrató al *VIII duque de Montellano*, no nos abrumó con un frac, un chaleco, una capa, sino que sintetizó la historia de un hombre y una familia en un bigotito canoso y un labio grueso y caído. Ante Zuloaga nos inclinamos. Fue tradicionalista pero no puso golilla: respetó la tradición, no vanas convenciones. Elaboró una factura, una paleta personales y su visión tenía novedad. Sus lienzos no se confunden: son de él y son de España. Mal gusto tuvo quizá, pero el mal gusto suele encarnar una fuerza positiva (que lo diga si no, Gutiérrez Solana). Y, en suma, como canturreó el gacetillero:

"... que si Zuloaga fue charro,
no lo fue como Chicharro... "

No podemos dudar de que exista una pintura española de vanguardia. Por altos que sean los Pirineos, por profundos e infranqueables los mares, el espíritu del siglo XX ha tenido que llegar a España. Quizá esté refugiada esa pintura en las buhardillas; quizá solo la representen los expatriados. En todo caso, la exposición del Museo induciría a creer que tal pintura "actual" solo la cultiva en España el hispano-cubano Francisco G. Cossío, que fue miembro del grupo *Cahiers d'Art* durante su estada de nueve años en París. Los artistas de la "Joven Escuela Madrileña" y de "los Once" –cuya participación en la muestra entendemos que se debe a los buenos oficios de D. Eduardo Llosent y Marañón, director del Museo de Arte Moderno de Madrid, que por ésta y otras manifesta-

ciones de buen criterio merece alabanzas– no pueden clasificarse dentro de un movimiento de verdadera avanzada, aunque sus obras son, en grandes líneas, de tendencia moderna, con excepción de las firmadas por José Aguiar, compositor abundoso y retórico que pertenece a un academismo apenas disimulado con algunos virtuosismos cromáticos y técnicos. En la categoría de los "jóvenes" son, sin duda, los pertenecientes a los dos grupos mencionados quienes presentaron las obras más agradables de la exposición: con su modalidad diversa, que va desde el simple realismo (Pedro Bueno) hasta un *fauvismo* apaciguado (Palencia) o un constructivismo bien orientado por la experiencia neocubista (Delgado), los tres citados entre paréntesis, así como García Guerrero, García Ochoa (creador de sabrosos paisajes poéticos), Lago Rivera, Redondela, y Romero Escasi demuestran, si no vigor conceptual y suficiente desprendimiento de recursos ya gastados, por lo menos una muy grata vitalidad. Más original y substancial es la pintura de sus compañeros Morales, Vicente, Palazuelo (feliz colorista y estilizador) y Zabaleta. En su *Interior campestre*, este último parece continuar –con más intensas sonoridades de la paleta y un sentido de la simplificación decorativa vecino al de Matisse o los japoneses –la magnífica y alada obra de Darío de Regoyos, delicioso precursor, honra de la pintura de España, de quien solo se trajeron a Buenos Aires tres cuadritos (a los cuales se agregaron aquí algunos lienzos pertenecientes a colecciones argentinas). Benjamín Palencia, ya mencionado, merece comentario aparte por sus panoramas de Ávila, Toledo y Villatoro, ejecutados con inspirada espontaneidad y singulares, no solo por su libre y nerviosa factura, sino por el amplio concepto mismo que presidió su realización.

Agréguese a estos nombres los de Gregorio Prieto, Menchu Gal, Pedro Pruna, Julia Minguillón y Fernández Muro (este último, residente en la Argentina y añadido *a posteriori* a la muestra), y se habrá recorrido el brevísimo círculo de las "promesas" de la pintura española ostentadas en el Museo. El arte de Prieto tiene sus visos y ribetes de "pintura metafísica" y recuerda –sin que haya excesiva similitud– al Giorgio de Chirico de los buenos tiempos. Sus evocaciones de ruinas arquitectónicas y estatuas de la Antigüedad clásica o del Renacimiento, emiten una especial vibración, muy conmovedora. He aquí, sin duda, un artista de personalidad definida y dominante. Menchu Gal, que escucha la lección de Cézanne, el elegante y sensible Pruna, representado por un *Desnudo* acaso un tanto amanerado y unas *Flores* muy finas (que hacen pensar en Manet), así como Julia Minguillón, autora del ambicioso y decorativo lienzo *La escuela de Doloriñas* –se recomiendan por su espíritu despierto. En un sector más conservador de la pintura, se inscribe Rosario de Velasco, cuyo *Enamorados en el pasto* presenta valores tales como para no omitir en esta crónica el nombre de la autora.

Y así llegamos al grupito de los precursores –Echevarría, Arteta, Iturrino, Regoyos– y de los maestros consagrados –Anglada, María Blanchard, Vázquez Díaz, Llimona, Gutiérrez Solana, cuyas producciones son, desde luego, lo más medular de la muestra. Al examinar los cuadros de los primeros, y especialmente el encantador *Gallinero* de Regoyos, vemos con qué brillantes esperanzas de renovación se abrió el siglo para España. En la obra de los segundos se asiste al ensanche de los caminos abiertos por aquellos *pioneers* y a la importación, en la península, de sanas inquietudes de la pintura universal. El retrato de Zuloaga, el de los Solana, el de Rubén Darío (envuelto en colores del alba que juegan en su hábito religioso), el muy magnífico de Azorín, muestran a Vázquez Díaz vigorosamente lanzado a una expresión sintética que proclama a la legua su vocación de muralista. Si sus geometrizaciones resultan a veces un tanto huecas, si lo decorativo prevalece sobre lo pictórico, preciso es inclinarse porque se halla uno en presencia de una

voluntad, no una flaqueza: el mismo pintor demuestra en *Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini* que, cuando así lo quiere, sabe crear la atmósfera, la profundidad, jugar con las luces, los reflejos, las materias, y poner todo eso al servicio de una intensa, dramática expresión.

Maestro, empero, en ese campo, sobresaliente con relación a cualquiera de las cosas expuestas en el Museo (salvo los paisajes de Regoyos), es el conjunto de Gutiérrez Solana. Demás estaría, en esta oportunidad, hacer el elogio de ese gran artista desaparecido, que llevó en sí, tan hondamente, y supo comunicar con tanta rotunda elocuencia, el clima del "esperpento", aproximándose, en el espíritu si no en las concretas realizaciones, al Goya máximo de las pinturas negras.

Si la sección pintura de la muestra española fue muy incompleta y, por consiguiente, floja, la sección escultura contenía piezas demostrativas de que el arte de Hernández y Montañés tiene altos cultores en la España contemporánea. Admiráronse en el Museo las fuertes figuras de Gargallo, las sensibles imágenes de Ángel Ferrant, el noble realismo de Clará, las modernas síntesis de José Bueno Gimeno, y los trabajos de Adsuara, Casanova, el renacentista Mateu, José Planes y el excelente técnico Enrique Pérez Comendador.

Una selección más rigurosa y, a la vez, ecuánime habría permitido, sin duda, ofrecer en conjunto un panorama más tónico y alentador del arte hispánico. Fuerza es insistir en ello: *Amica Hispania, sed magis amica veritas*.

José León Pagano. **Exposición de arte español contemporáneo**[13]

Dos grandes exposiciones de arte español se efectuaron en Buenos Aires. La primera data de 1910, organizada en celebración del Centenario de nuestra independencia; la segunda se inauguró el día de la Raza, 12 de octubre de este año. Mayor en número de obras, y más variada en modos técnicos, la primera tuvo como núcleo central la figura de Ignacio Zuloaga presente con un soberbio conjunto de treinta y seis óleos. Fue una revelación. La serie incluía obras maestras como *Las brujas de San Millán*, hoy en nuestra pinacoteca. La exposición reciente presentó, cual valor máximo, a José Gutiérrez Solana, no para revelárnoslo, pues aquí se sabía quién era y se conocía el significado de su arte. Los organizadores de esta exposición se propusieron tributar un homenaje a esos muertos gloriosos. Pero con respecto al pintor de Sumaya fracasaron en sus designios. A no ser por algunos lienzos facilitados por la Pinacoteca Nacional y por algunos coleccionistas particulares, Zuloaga hubiera sufrido un desmedro no leve, máxime con la inclusión forzada de algunas obras suyas ejecutadas en los postreros días del pintor ilustre, cuando ya se había agotado su vigor productivo. Gutiérrez Solana tuvo mejor suerte. Se le vio allí representado en toda su potencia. Ninguna faceta de su pintura quedó en la sombra. Todas las dimensiones de su extraordinaria personalidad se vieron esclarecidas allí merced a testimonios representativo. Quien vio el conjunto exhibido en Buenos Aires puede jactarse de conocer entero a Gutiérrez Solana. El cuadro de composición y la figura aislada, lo profundo y lo humano, la honda sugestión de su arte, el don de expresarse y magnificarse por la línea en la forma y por la luz en el color, hacen del montañés Gutiérrez Solana uno de los pintores más altos de Europa. Y ya basta para situarlo.

Junto a Ignacio Zuloaga y a José Gutiérrez Solana, vemos a no pocos artistas de larga actuación, y conocidos nuestros. Allí están –en planos distintos– Fernando Álvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, Valentín de Zubiaurre, Eugenio

[13] José León Pagano. "Exposición de arte español contemporáneo". *Anuario Plástica 1947*. Buenos Aires, [1947], pp. 56-58.

Hermoso, Julio Moisés, pintores todos ceñidos a las normas tradicionales. No se oponen a los ejemplos ilustres, ni se apartan de ellos en las directivas. Se ajustan, eso sí, a la peculiar exigencia de sus respectivas personalidades, pero sin conceder nada a influjos innovadores. Mas como siempre se es hijo de su tiempo, alguna resonancia de la inquietud moderna se advierte inclusive en quienes procuraron resistir a las mudanzas operadas en el arte contemporáneo. Otros, en cambio, fueron a ellas desde la primera hora, adoptándolas según comportaba el ritmo de su hora. Así Darío de Regoyos y, posteriormente, Daniel Vázquez Díaz, Joaquín Sunyer, Juan Echevarría, Aurelio Arteta. Antes de aludir a los pintores más avanzados, consideremos en José Aguiar a un artista de largo respiro. En su obra se impone, a la vez, lo intensivo y lo extensivo. Voluntad recia y capacidad constructiva de empuje inusitado. Ve grande y realiza con amplitud. En esto parece evadirse de nuestro tiempo para insertarse en el clima de quienes espaciaron en magnitudes mayores. El rigor de la forma y la extensión en los registros cromáticos, distinguen su pintura y la sitúan en una esfera aparte.

El nombre de Salvador Dalí puede evocarse para encabezar el grupo **moderno** de esta exposición. Concurre con dos envíos: un retrato y un cuadro de género: *Mujer en la ventana*. Más próximos a nosotros, y menos conocidos aquí, de mayor interés por tanto, son otros artistas definidos por su decidida tendencia innovadora. Emergen en ella valores sustantivos. Recordemos a Benjamín Palencia, paisajista de ancha visión y técnica vigorosa; cultiva otros géneros –figura, naturaleza muerta– y en todos pone de manifiesto las firmes condiciones de su noble talento. Otro valor serio es Gregorio Prieto, paisajista de honda sugerencia y sentido poético muy delicado. También se distinguen en géneros disímiles Álvaro Delgado, Luis Mosquera, Francisco Iturrino, Francisco G. Cossío, Pedro Valencia, Rafael Zabaleta, Pedro Pruna. Con figuras y paisajes concurren otros pintores de calidad: Juan Luis López, José Frau, Antonio Gómez Cano, Antonio Lago Rivera. No entendemos citar todos los valores de este sector, así como no consideramos el apartado de escultura, menos ilustrativo para nosotros, y no tan importante como el de pintura.

Juan Zocchi. **La exposición del arte español contemporáneo en Buenos Aires**[14]

El conocido éxito que en diversos aspectos ha obtenido en tierras de América la reciente exposición de arte español contemporáneo, no sería completo sin las abundantes reflexiones por ella sugeridas a muchos contempladores hispanoamericanos. Para el autor de las que aquí se ofrecen, Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la visión del arte allí expuesto es motivo de preferente teorización sobre la esencia cultural de lo español. Aquel servicio al diálogo que estos Cuadernos eligieron es un buen motivo tanto para prescindir hoy del saber de quienes, aunque solo sea por estar en su casa, algo saben de ella, cuanto por ver retratado en el decir ajeno peculiares acentos de un voluntario dialogante.

I

El caso de lo español en el mundo occidental donde vive España y que ella extendió hasta estas tierras que son ahora pueblos de Iberoamérica estriba en que la vida española no ha dejado todavía de estar determinada por la cultura, su cultura particular, en tanto que las nacionalidades que la rodean, agregan-

[14] Juan Zocchi. "La exposición del arte español contemporáneo en Buenos Aires". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, marzo - abril, 1948, pp. 301-310.

do a ellas estas de América que el hombre español españolizó y Occidente occidentalizó después, se han civilizado o, para decirlo mejor, han envejecido más que España y han contraído, con el cambio de edad, esa pragmática practicidad que es la civilización.

Fundo esto en que la cultura es la concepción de destino de la geográfica comunidad humana y también todo lo que lleva hacia ese destino, mientras civilización es lo que prácticamente lleva hacia la conservación, el desarrollo y el buen estado de la comunidad.

«*Una cosa é parlar di morte e un'altra morire.*» Una cosa es vivir el destino y otra pensar en él, especular con él. El hombre español es un hombre que vive el destino en medio de otros que piensan en el destino o que ya no piensan en él o que por el momento han dejado de pensar en él. Y como, por todo esto, el ser español es un problema singular y extraño entre los aparentemente iguales o parecidos problemas de ser de las demás comunidades de Occidente, lo auténtico español –gesto, actitud, obra del espíritu–, es siempre un hecho singular y extraño, un hecho de cultura en medio de otros gestos, actitudes, obras del espíritu, que son hechos de climas de civilización.

Podrá el pensador, el artista, el hombre español, perder de cuando en cuando, distraído por lo que le circunda desde fuera de España, el horizonte de su destino; podrá el filósofo español no haber alcanzado todavía a salir de su tiempo espiritual para sentarse cómodamente en un ocioso tiempo civil internacional a componer sistemas universales para él y los que no son españoles, y aún podrá haber dejado entrar a su pensamiento, por los ojos de alguna de sus miradas hacia el resto del mundo, conceptos no españoles del destino del hombre; pero pronto se le españolizará todo cuanto se ponga en su contacto y, se halle perdido o cegado, seguirá a tientas la cuerda de su particular destino español.

Es que este hombre, tan inquietamente individualista, lo es dentro de España porque entre los otros españoles se cree personalmente toda España; y lo es fuera de España porque es un hombre de cultura entre otros que por lo común lo son de civilización.

II

Me había propuesto decir, cuando me ocupara de Gutiérrez Solana, que su pintura es un arte de juicio final, porque todo en él, los seres, las cosas, el tiempo, está enjuiciado por esa suprema enjuiciadora que es la realidad; todo está siendo devorado por esta eterna devoradora. Así, la realidad de Gutiérrez Solana no es la de la superficie, sino que él ve, ve y pinta a través del velo de Maya, y que la vida es apenas este velo, detrás del cual está juzgando, está devorando la gran devoradora.

Pero advierto que lo que Gutiérrez Solana ha pintado y ha dicho, después de otros españoles que lo han pintado y lo han dicho en modos distintos, por ejemplo Zurbarán, el Greco, Goya, Calderón, Unamuno, es esencia de lo español, y que la particular actitud de Gutiérrez Solana es la actitud del ser español. Nadie, nadie en nuestro mundo occidental por lo menos, siente y se hace cargo de la devoradora realidad como el hombre español. Y he aquí por qué el sentimiento y la conciencia que éste tiene de la vida es en definitiva una conciencia y un sentimiento de juicio final.

Y como es la cultura lo único que se encara con este juicio final de la realidad, para suplantar, con otros fines, lo del destino, lo que ella devora, he aquí también por qué hombre español y cultura transitan siglos de civilizaciones occidentales sin poder ni querer soltarse de la mano. Lo metafísico de todo esto reside, como en cada cultura, en que el hombre enjuicia el juicio de la realidad y lucha así en contra de ésta. Y lucha en contra de la civilización, la cual es otro modo de la realidad, pues, en definitiva, lo que sitúa y caracteriza al hombre español en el mundo es esta vieja y sostenida contienda, trabada en él, de la cultura contra la civilización.

III

Hay un hecho, mantenido por el tiempo, que parece la comprobación de lo que estoy diciendo. España es un espectáculo para el mundo; el hombre español lo es para los otros hombres. A los demás pueblos de Europa y de América se los visita en igualdad de condiciones entre visitante y visitado; quizá para sentirse el visitante como uno de los de la comunidad visitada; seguramente para reafirmar lo que se conocía o se pensaba; ver, estudiar en detalle lo que se estaba sabiendo. Con España no sucede esto. Desde hace no sé cuántos siglos Europa entera vive asomada a España. Cuando un español está presente en una reunión de hombres no españoles, lo que se quiere, fuera del motivo y del interés de la reunión, humanamente, acaso humanísticamente, es asistir a lo que diga o haga el español.

¿Por qué? Porque todo en lo español está regido, de algún modo, por esa popular y milenaria misa al sol, entre cielo y tierra, por ese sacrificio cuyo signo viviente es el toreo; todo tiene a la vez el aire dramáticamente guasón del triunfo de la verbena sobre la realidad, y, por lo mismo, todo está sostenido por el sufrimiento, la meditación y el ascetismo de la siempre aflorante subrealidad española. ¡Cuánto sufre el hombre español cuando la realidad derrota y devora a ese sacerdote del Destino que es un «Manolete»! Y lo que sufre lo sufre en ese clima de meditación y ascetismo que entonces, para quien cae, se levanta como un abismo e invade tierra y cielo. Lo que sufre y medita es un *memento mori* de una comunión española de los espíritus.

En cambio, España se asoma muy de vez en vez a los demás pueblos, aunque los visita, y cuando se asoma a ellos y los mira los ve como ensimismada. La típica alegría, la proverbial bondad española son la flor de una angustia y una soledad irredimibles.

Es la realidad lo que tanto discute el español, son los diversos modos de una misma virulenta intolerancia de la realidad lo que genera las opiniones y las hace entrechocarse como guijarros derribados, pues estas opiniones son siempre guijarros de opinión: protestas.

Empero, en la supra o en la subrealidad, lo que es igual, en el reino del espíritu, el español comulga místicamente con el español, pase lo que pase. Aquí, en el reino del espíritu, tal vez no haya pueblo occidental de más unidad.

IV

La cultura le va naciendo de dentro a la comunidad; interpreta el mundo y lo abarca con su concepción original; afronta el drama de la existencia e intenta resolverlo con soluciones eternas. La civilización le llega de fuera o le sale de una conversión de la cultura para pactar con otras concepciones de la vida y volver desde fuera. Elude el drama. La cultura del invasor se mudo en civilización en la influencia que aquél deja al invadido y que éste recibe. Pero lo español reaccionó siempre ante las invasiones –y han sido muchas–, las rechazó o las absorbió y cada vez volvió a ser mejor lo español. Sentimiento particular de la religión católica e invasiones unificaron y abonaron lo español. «Lo que no me mata me hace más fuerte.»

La historia del arte español dice estas vicisitudes y este empeño histórico de identidad. El arte deja siempre y en todas partes, concreta, una historia viviente, cultural, de quien lo produce.

Quizá se pueda afirmar que Roma fue una civilización de la cultura griega y que España fue, en su tiempo, una civilización de lo que, para ella, era una cultura grecolatina. Solo que con el tiempo el hombre español volvió al drama de su destino, como con el tiempo el hombre del suelo de Italia volvió al suyo. Grecia vivió su pasión, «pasión» en el sentido cristiano de Jesús, en el del destino –como España vive la suya desde hace milenios–, antes de llegar a lo clásico de su cultura, ese momento en el que la necesidad de

salvación se convierte en una teoría de la comodidad, y el arte en una retórica de comprensión y reproducción universales; ese momento en el que la realidad se ha puesto ya a devorar a la cultura.

¿Llegará el dramático sentimiento español actual de la vida a un clasicismo de lo español, a convertir la brava necesidad que el hombre español tiene de su salvación en una teoría de la comodidad, aquí sobre la tierra? El mundo futuro, ¿permitirá a lo español desenvolverse como el mundo antiguo se lo permitió a lo griego?

En tanto la Historia no conteste, lo español, el arte español, pues, seguirá siendo barroco; expresión de los valores conseguidos por otras culturas o civilizaciones o por la misma cultura española, y de la lucha del hombre español con la realidad, sobre su propia tierra. Y no solo no estará mal que así sea, sino que eso será lo auténtico, porque lo barroco, que siempre es una vuelta del hombre a llamar a la puerta de su destino, es, también siempre, un arte de luz y tinieblas.

Y habrá en España, como lo hay ahora, un arte español emergido de lo español intrínseco, de la cultura, y otro arte español, emergido también de lo español, pero sostenido por la civilización; un arte español de ensimismamiento y otro arte español de fugaces miradas hacia el exterior, aunque aquí el acento de la canción quiera decir solo lo español.

V

Y en tanto los hechos no den la respuesta, habrá en lo español esa inmensurable dimensión de profundidad, esa inmensurable dimensión vertical en los tiempos, que va del toreo al arte moderno; lo español seguirá manteniendo intrigado al resto del mundo y éste no le permitirá un «arte moderno», es decir, un arte que, tratándose de España, el mundo lo supone de participaciones y complacencias, ni le aceptará más «ismos» que los que el mundo piensa que deben surgir de lo español, aunque la intriga provenga tanto de lo español como de los «ismos» que adopte o componga el artista español. Y es que si el hombre español quiere una salvación, el mundo quiere una permanente identificación y una solución de lo español.

Por eso mismo, el artista español que admite soluciones ajenas o que pacta con el mundo otro idioma que no sea el nacido de su propio sufrimiento se desespañoliza en España y se desespañoliza para los ojos del mundo; esto aunque el mundo entienda muy bien que se trata de una «salida» de lo español y que esa salida es otra manera española de entrar al «ruedo». Por eso mismo, Picasso y los demás que se sirven de los idiomas de las actuales civilizaciones internacionales, podrán ser gloriosos artistas españoles, pero han tenido que ir a empollar fuera de España.

VII

Hombre y tierra española no se desunen, son como dos grados de una misma cosa. Debe de ser por eso por lo que la metafísica de lo español se resuelve siempre en una mística; estoy por decir en una misa o en una comunión, una dramática comunión. Es una metafísica con sangre, de la propia tierra.

Los paisajes de Zuloaga que aquí se ven son una arquetípica fisonomía de la tierra española, una fisonomía que dice lo que ha sentido y pensado y lo que está sintiendo y pensando ahora un hombre español. Lo propio ocurre, por ejemplo, o mejor, está por ocurrir, con los paisajes de Palencia y de Zabaleta y con algunos trozos de paisajes de las composiciones de Aguiar. Aunque cada uno de estos pinte con distinta paleta, técnica y aun concepción artística, el sentimiento estético es el mismo.

El hombre, los ecos humanos y las cosas del hombre de Gutiérrez Solana, están inmersos en la tierra y es la suya de España una tierra transparente como el agua; más exacto: semitransparente y *ulteriorista* como el tono velado del agua de las inundaciones, porque la tierra, la realidad de este hombre de

Castilla es una inundación de esas que suben y suben sin corrientes.

Las pinturas de Gutiérrez Solana son siempre, aunque traten de una sola figura, o uno, dos o más objetos, un dramático paisaje de hombre, espíritu y cosa española que inunda la tierra, y de tierra española que está ahogando al hombre e inundando sus cosas.

Del espíritu de este hombre, lo más grande es su valentía; de las cosas de este hombre, lo que tiene más imponencia y más insistente presencia es el lujo. Pero este lujo es un lujo particular y escueto; un lujo sarcástico que proviene de las licencias que se toma el ascetismo español y que está, sobre todo, en la pintura de Gutiérrez Solana; porque si bien se mira, y hay que mirarla bien, es lujosa la dramática pintura de este ascético maestro español.

Fisonomías de obras de Chicharro, Álvarez de Sotomayor, Aguiar, los dos Zubiaurre, aunque solo sea Valentín el que está aquí, y desde luego Zuloaga, son también paisaje, pero no paisaje humano, sino de tierra viva y pensante. No se sabe nunca dónde termina la tierra y dónde comienza el hombre en la pintura de lo español; del mismo modo, no se sabe dónde ha querido terminar el hecho artístico y dónde quiere comenzar el hecho real; porque la voluntad plástica de lo español quiere que la ilusión artística se convierta en realidad real. Y porque así como el hombre de civilización es un consciente creador de ilusiones, alguien que está de vuelta, el de una cultura, cree sincera, ilusoriamente que es un creador de realidades. Estoy diciendo en este caso pintura de lo español y no pintura española.

Por eso, el artista plástico español es sustancialmente barroco y sustancialmente plástico, y el filósofo español tiene siempre por delante la vida viviente y una ética de esa vida.

Aunque la lógica haga suponer lo contrario, lo plástico, lo no dibujístico, lo no tectónico es lo que se siente, y lo tectónico y dibujístico es lo que se ve; lo que se ha pensado y se ha construido para que se vea: lo objetivo. La pintura de lo español consume lo dibujístico. Como le ocurre al hombre español, al artista plástico español se le van siempre los contornos a subsumirse en la dinámica tela inconclusa de la realidad.

VII

Desde que puso en el pie en «las Indias» no ha dejado España un solo instante de estar llegando a Sudamérica, a Buenos Aires, a la Argentina. Cada modo o momento de este ininterrumpido llegar de más de cuatro siglos y medio es, pues, un hecho en familia, el hecho reproductivo de sí mismo que son todas las maneras de ser y de hacer de España en Sudamérica. Los franceses dicen: «*plus ça change plus c'est la même chose*». Respecto de la vida entre España y los países sudamericanos, sobre todo entre España y la Argentina, deben invertirse los términos de la frase: cuanto más esto es lo mismo, tanto más cambia.

España ha venido más que nunca a lo suyo al llegar con esta *Exposición de Arte Español Contemporáneo* a Buenos Aires. Fuera de la tierra de origen, el arte español se halla más que nunca en su casa en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Pero la persistencia en la reproducción de sí mismo se efectúa en el tiempo y jamás el hombre común ha sentido la distancia histórica como ahora. La historia, o mejor dicho lo histórico, comienza a ser ahora una monstruosidad, comienza a ser un monstruoso hijo del espíritu del hombre que corre al padre por detrás y le obliga a ansiar distancia y a separarse urgentemente de todos los ayer. No hay la unidad de tiempo que posee el espíritu de la cultura, sino una separación de tiempos en el hombre de las actuales civilizaciones. Además de esto, la descendencia que nosotros somos de España es una descendencia como todas las otras entre los hombres, una descendencia con parientes políticos. Y todavía, todavía esa separación voluntaria, esa distancia psíquica que el

hijo opone al padre por su horror a la que sería mortal igualdad con el padre. No olvide el español que nosotros los argentinos podemos pronunciar las zetas, las ces y las elles como se deben pronunciar y que si no lo hacemos es solo porque no queremos. Piense cuántas razones fundamentales tiene este no querer.

Aunque España nos vea, sentimentalmente, como ven la mayoría de las madres a su hijo adulto, cual si este siguiera siendo el pequeño de las primeras ternuras y las primeras interrogaciones al cielo sobre su destino; aunque sea tanto lo que nos une, precisamente por esto, por tanto, son tantos los planos de distancia que nos separan; tantas las cortinas de tiempo y los estados psíquicos de separación que tiene que atravesar ahora la carabela de la culta alma materna para unirse a la civilizada de su hijo; pues nosotros somos una civilización alcanzada en pleno y en pleno padecida.

VIII

La *Exposición de Arte Español Contemporáneo* ocupó íntegramente el espacio museográfico del Museo Nacional de Bellas Artes. Día a día llenaron en su totalidad, hasta atestarlas y hasta colmarlas después, las salas y los corredores de la muestra y los vestíbulos y los huecos de unión del edificio, visitantes de Buenos Aires, de las provincias y de los países vecinos. Es, en general, un público de cómoda y de no incómoda condición social, comúnmente ilustrado y hasta informado de las conversaciones sobre arte.

Este público tenía gran interés por ver la muestra. La recorrió con el cariño escrutador del que recibe a un pariente a quien hace mucho que esperaba y de cuya vida desea saber. Le destinó las cariñosas y tranquilas miradas del que es viejo y consabido afecto.

Pero también el alma de este público se halla separada de su interés y de su amor, de sus antecedentes y de su historia por todas las distancias a que me he referido. Por otra parte, es decir, por todas esas partes de sus separaciones e inconexiones anímicas, se halla enfermo de criticismo artístico, como todos los públicos de nuestras civilizaciones occidentales. Pretende estar detrás de las bambalinas del arte y saber tanto como el artista, más en realidad, porque agregado a ello pone tácitamente esto otro: el no ser él artista. Y mira con actitud de no querer dejarse engañar. El criticismo es otro de los monstruos del espíritu de estos tiempos –cada época tiene los suyos–, un monstruo que amenaza acabar con el arte.

Lo español, España por dentro, armada o desarmada, es siempre sincera, quizá demasiado simple; tierna dramática, a veces trágicamente tierna. Así ha venido de Buenos Aires, en su gran dimensión de profundidad en los tiempos –de Guitérrez Solana al «arte moderno»–, la *Exposición de Arte Español Contemporáneo.* Y tendrá, por ello, que atravesar, después de tantas cortinas de separación, también las furias del monstruo del criticismo artístico para poder llegar a estar a solas con lo argentino de nuestro arte. Pero entonces serán las cosas como lo español las quiere: un encuentro, uno de los encuentros con el destino, pues nuestro arte de lo argentino es una parte del destino de lo español.

Buenos Aires, 1947

Capítulo IX

La voz de España en la Argentina

La presencia española en la Argentina no solo fue objeto de innumerable cantidad de notas que dieron cuenta de ella en nuestro medio. A las voces locales se sumaron las de críticos de arte y escritores españoles que desde fines del siglo XIX en adelante se sintieron también comprometidos con el arte de su país que de alguna manera alcanzaba nuevas glorias fuera de sus propias fronteras. Algunos de ellos viviendo en nuestro medio, como el periodista y ensayista Juan Más y Pi, tomaron para sí inclusive otras banderas estéticas, como el futurismo. Firmas como las de Beruete y Moret, José Francés o Margarita Nelken tuvieron una amplia predicación en nuestro medio. Por su parte y en distintos momentos, figuras como el filósofo José Ortega y Gasset o escritores como Ramón Pérez de Ayala (exiliado entre nosotros) y Juan Ramón Jiménez, prestaron su pluma para difundir en distintos medios las obras de sus conterráneos.

Otras figuras como Eduardo Westerdahl o Ricardo Gullón, sumaron también sus voces a través de nuevas estrategias y alianzas con figuras clave del campo artístico local como Jorge Romero Brest. En no pocas oportunidades, los españoles trasladaron a nuestro medio los debates que al iniciarse los años sesenta tenían ya proyección internacional.

Ignacio Zuloaga (1870-1945). *Las brujas de San Millán*, 1907. Óleo sobre tela, 198 x 204 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910.

Justo Solsona. **República Argentina. Segunda Exposición de Pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía A. S. Witcomb de Buenos Aires**[1]

ARTE MODERNO – ESCUELA ESPAÑOLA

Si notabilísima fue la primera exposición de pinturas organizada el año pasado por nuestro compatriota D. José Artal –de la que a su debido tiempo nos ocupamos– y fue premiada con éxito tan superior a pesar de la sencillez con que fue presentada al público de Buenos Aires, la segunda organizada en mejores condiciones, con mayores alientos, con la confianza que infunde lo bueno, el triunfo obtenido anteriormente y el mayor número de obras notables, era de esperar, como cosa natural, que se conseguiría una mejor acogida, pero no que se lograra un resultado tan asombroso que ha dejado atónitos y sorprendidos a los más optimistas. El más agradablemente sorprendido ha sido el mismo organizador; y con la verdad de lo dicho está hecho el mejor comentario.

Mientras que de la madre patria se recibían casi a diario las infaustas noticias de sus desgracias, de sus humillaciones en la infame guerra injusta a que fue provocada, en Buenos Aires el público inteligente y la gente de dinero se reunía y se estrujaba para admirar y comprar las bellezas del arte español, producto de la fantasía, del talento, del estudio y del trabajo de esa pléyade de pintores príncipes de la inteligencia y gloria del entendimiento humano.

El Sr. Artal con sus exposiciones periódicas nos ha hecho mucho bien; nos ha consolado en parte de los reveses sufridos; ha mitigado las tristezas de nuestro orgullo herido y de nuestro amor propio lastimado; ha hecho brotar una fe y una esperanza sin límites en la España del porvenir, la de nuestro pensamiento y corazón; ha contribuido a que en la República Argentina fueran celebrados nuestros pintores, obligando a que se les hiciera verdadera justicia, y por consecuencia ha regocijado nuestra alma y humedecido nuestros ojos ante las frases de admiración por sus méritos y de aliento para la vida futura de nuestra patria.

Los que casi a diario nos reuníamos en los salones de la casa Witcomb, nos sentíamos agitados por el entusiasmo al ver brotar como por arte mágico, en la base de los marcos, la palabra *vendido*; de tal modo, que a los pocos días de inaugurada, habiendo sido reclamados muchos cuadros por sus nuevos dueños, quedaban vacíos los dos testeros del vestíbulo, salón de entrada y reducida la exposición solo al salón interior, y todavía no completo. Éxito más franco en esa clase de torneos nunca se había visto por estos países.

El amigo y excelente escritor D. Javier Santero a raíz de la inauguración encabezaba un magnifico artículo con estas palabras: "Jamás me ha mortificado la idea del robo ante las cascadas de brillantes, perlas, zafiros y esmeraldas que se exhiben en las vidrieras de la calle Florida, y confieso sin abochornarme que aquella idea ha surgido en mi imaginación al contemplar en el salón Witcomb las maravillas trazadas en el papel y en el lienzo por esos genios de la paleta que se llaman Domingo, Villegas, Sala, Sorolla, Barbudo, Benlliure, Hernández, Muñoz, Pla, Gomar, Pelayo, Benedito, Sanet, etc., etc." Y después de trazar un parangón entre los gustos del hombre y su modo especial de ser terminaba diciendo: "A los hombres de gusto y de talento bastará indicarles el camino de la Exposición Española. La tentación se encargará de lo demás." Y en efecto, las tentaciones deben haber sido poderosas e irresistibles cuando tan poco ha quedado de tanta belleza.

[1] Justo Solsona. "República Argentina. Segunda Exposición de Pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía A.S. Witcomb de Buenos Aires". *La Ilustración Artística*. Barcelona, a. 17, n. 883, 28 de noviembre de 1898, pp. 768-770.

Las obras expuestas han sido 109 y 46 los expositores. Entre ellos debemos mencionar en primer término a Sorolla por la cantidad y calidad de sus obras. Tres acuarelas y cuatro óleos. De las primeras merece especial mención *La cuerda nueva*, llena de verdad, de poesía, de dulce ambiente valenciano retratado en dos tipos de la tierra. *Adivino* y *Odalisca* son dos acuarelas pintadas de mano maestra; y entre los óleos sobresale el lienzo *Trata de blancas*, el cuadro más admirado, discutido y estudiado de la exposición Artal. En esa obra no sabemos qué admirar más, si la valentía de la pincelada, la fuerza del colorido, los efectos de luz, o el estudio de las actitudes. Es un cuadro que subyuga, que atrae forzosamente y cuanto más se le contempla nuevas bellezas brotan al descubrimiento o análisis de cada uno de sus detalles. Hay quien se encariña con las dos figuras de último término; quien con el tipo de la vieja, unos con la joven dormida sobre el respaldo, otros con la que está echada sobre el regazo de la anterior, quedando embobados ante aquel *escorzo* tan magistralmente hecho.

Barbudo expuso siete óleos, entre los que sobresale como joya primorosa *La nietecita*, por la factura delicada y soberbia, lo valiente del colorido, el cariño con que han sido tratados los menores detalles, el lujo de la ornamentación y lo acertado de los grupos. Las dos acuarelas representan a los monarcas Carlos V y Felipe II. Harían hermoso *pendant* en el escritorio del algún hombre de mando, estadista o político. De Benlliure hay que admirar su única tela titulada *Aquelarre*; las dos viejas por su expresión son intérpretes de la idea. Díaz Huertas tiene dos aguazas, siendo la mejor y más celebrada al que lleva por título *De juerga*. García Rodrígues mandó ocho acuarelas, y así las cuatro estaciones como los cuatro paisajes reproducen rincones deliciosos de los alrededores de Sevilla que encantan los ojos y reaniman el espíritu. De Moreno Carbonero un cuadro titulado *Un rincón de Venecia*. De Muñoz sobresalen *Indecisión* y *En la armería*. Puig Roda se hizo notar con sus ocho acuarelas, especialmente las de tipos andaluces. Ruiz Luna llama la atención con su cuadro de regulares dimensiones *¡Solo Dios!* De Unceta son preciosos dos óleos de pequeñas dimensiones, *Desfile de artillería* y *Por terreno enemigo*. De Villegas es superior la espléndida acuarela *Las dos potencias* y magnífica la tela que lleva el título *Recolección del Orozuz en Sevilla*.

Además, los nombres de Alcalá, Amorós, Barbasán, Bertodano, Cutanda, Chicharro, Ferrer, Garnelo, Gómez, Lezcano, Lhardy, Luque, Martín, Millás, Monte, Lucena, Mejía, Peña, Peralta, Pérez, Pla, Guerrero, Torre, Ugarte, Varela y tantos otros que seguramente escapan a nuestra memoria, merecen elogios por sus trabajos, de los cuales por falta de espacio no podemos ocuparnos con la detención que quisiéramos.

Terminaremos felicitando muy cordialmente a nuestro compatriota D. José Artal por el segundo éxito obtenido, aconsejándole que persista en el prestigioso camino emprendido, y que en sucesivas exposiciones vaya aumentando el número de obras y ensanchando el círculo de la acción, a fin de que los pintores de todas las provincias españolas contribuyan por igual a afianzar el estandarte de nuestro arte moderno en la Atenas del Plata.

Nota de la Redacción. **Arte Catalán en Buenos Aires. El gusto artístico argentino. Un artículo de *El Poble Catala***[2]

Transcribimos a continuación un artículo publicado en *El Poble Catalá*, de Cataluña, fechado el 6 de agos-

[2] [Nota de la Redacción]. "Arte catalán en Buenos Aires. El gusto artístico argentino. Un artículo de *El Poble Catalá*". *Ahtinae*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 16.

to próximo pasado, al respecto de una exposición de artistas de esa provincia que se realizará en Buenos Aires, y en el que alude también al gusto artístico del pueblo argentino.

La lectura del artículo que sigue, es el mejor comentario que sobre él puede hacerse.

"Los jóvenes que componen la 'Agrupación Artística', están preparando la celebración de una exposición de obras en el 'Casal Catalá' de Buenos Aires.

Una exposición de esta naturaleza tiene una importancia grandísima para nosotros. Hasta ahora se ha considerado la América Latina como una tierra poco menos que poblada por gente inculta, y en consecuencia muy a propósito para enviar allí toda clase de artículos que en nuestro mercado no tienen ninguna aceptación.

Es corriente ver como revistas que aquí nadie se explica de qué manera pueden venderse, tienen su mercado en América; diariamente salen centenares de cuadros, pintados a tonto el metro, por gentes sin escrúpulo algunas veces y otras por verdadera necesidad, que en América van a venderse. En fin, que estamos acostumbrados a considerar aquellas gentes tan ciegas y tan desprovistas de todo refinamiento en arte, que allí se envía un arte malísimo, fabricado especialmente para la gente americana.

Pero en América como por todas partes, no todos son iguales. En América, grande o pequeño, hay un número de gente que en arte ha llegado a comprender las nuevas evoluciones y admirar con el mismo interés las antiguas; y estos espíritus selectos, el nombre y la acción de los cuales cada día es más grande y más decisiva, no hacen caso de estas expediciones de obras que de todas partes de nuestra península se les envía, habiéndose llegado a formar un triste concepto de nosotros. Este menosprecio con que la gente culta americana mira todo lo que llega nuestro, es preciso que desaparezca. Es preciso trabajar en este sentido. Y comprendiéndolo así, el 'Casal Catalá de Buenos Aires' y la 'Agrupación Artística', con una gran actividad han comenzado a trabajar para que pronto sea un hecho la exposición de obras de artistas catalanes en la Argentina.

El Casal Catalá de Buenos Aires, a pesar del poco tiempo que cuenta de existencia, ha hecho sentir la influencia catalana. En aquellas tierras también han comprendido que no todos somos iguales. En uno de sus espaciosos teatros se han representado en catalán obras de nuestros autores. En numerosas conferencias se ha dado a conocer toda nuestra actividad. Y para dar prácticamente una muestra ligera de esta nuestra vida, se organiza esta exposición. Esta exposición puede ser una vanguardia, como un ensayo para otras más definitivas. Una llegada ruidosa, para demostrar que aquí también hay gente estudiosa y que se preocupa en progresar.

Y en medio del azoramiento con que la gente americana contemplará por primera vez las obras de la juventud de la agrupación, se conseguirán dos cosas: que la simpatía con que los acostumbrados a gozar las bellezas de las buenas obras de arte les haga formar nuevo concepto de lo que somos en Cataluña y llevar a la cultura americana el pequeño grano de arena que representa siempre una exposición de nuevas tendencias donde éstas empiezan a aparecer.

Y todo será motivo de satisfacción para el Casal Catalá de Buenos Aires y nuestra Agrupación Artística, que habrán iniciado con los americanos estas nuevas relaciones espirituales, mientras los mercaderes de siempre continuarán exportando allí obras detestables, por creer que son de más fácil venta".

Juan Más y Pi. **Una tendencia de vida: el futurismo**[3]

He aquí una iniciativa destinada a levantar formidable escándalo, tan rebelde, tan bárbaramente heroica surge de una mente juvenil, para lanzarse, llena de

ímpetu genial, a la conquista maravillosa de la más lejana estrella.

Es una fuerza que no se contiene, una audacia que no se limita, una explosión de entusiasmos que no se concreta en una fórmula sino que estalla en la radiante complejidad de todo un vasto programa renovador de la vida. La iniciativa llena ya con sus resonancias el mundo intelectual de Europa, y no habrá de tardar el momento en que América toda, entusiasta de su propia grandeza, acompañe con su fe y con su esperanza la audaz proclamación del nuevo ideal.

Ha sido Marinetti, director de *Poesía*, la admirable revista, honra del verbo latino, quien ha tenido la audacia del gran gesto libertador, lanzando el pendón de rebeldía que ya nos tardaba en el monótono vivir de los días actuales.

De tarde en tarde, a lo largo de las edades, se impone como una necesidad la rebeldía contra lo pasado que es impulso enérgico hacia lo porvenir, poniendo término a fórmulas que ya no se avienen con los sentimientos nuevos, con las necesidades impuestas por las nuevas corrientes de la vida. Y por ello es tanto más de aplaudir el gesto de Marinetti que no ha temido ir contra la más absurda preocupación moral, contra el amor a lo pasado, imponiendo las bases de una completa renovación, que podrá o no ser aceptada pero, que indudablemente señala un gran paso hacia delante, inevitable si es que la evolución no ha de ser un mito y el hombre no ha de detenerse en un punto de su marcha.

Rompe Marinetti de una manera violenta contra todo lo pasado, y apoyándose en la sólida teoría moral de Nietzche, afirma que el hombre debe aspirar a su propia elevación, tendiendo en sus esfuerzos a consolidar todo aquello que le haga más fuerte. Se impone una renovación completa del absurdo criterio predominante hasta hoy, que nos hacía depender de las teorías pasadas, de las ideas que si fueron grandes y bellas en su tiempo, ya hoy no pueden ser más que esclavitud y muerte.

El notable autor de *Le roi Bombance* deja que su pasión irrumpa en estallidos violentos, creyendo con harta razón que vale más el empeño temerario, la audacia loca y todo lo que es sincero y natural, que el callado meditar donde se envuelve siempre una inseguridad mental, una vacilación y una hipocresía.

Lo pasado tuvo sus esplendores, necesarios en cuanto fueron un estímulo de vida. Pasado ese momento en que hubo una utilidad en ellos, esos hechos pasados no pueden tener otro mérito que el de un escalonamiento, útil en cuanto ayuda a comprender la forma y el medio evolutivo, pero inútil ya en si mismo.

El arte, en sus diversas manifestaciones, no puede ser más que un producto de la época, es decir un producto de la manera de pensar y de sentir de las minorías intelectuales, cuya misión es la de ir alumbrando los nuevos horizontes que trillaran todas las bestias del humano rebaño.

El arte debe ser siempre una aspiración hacia el indefinido y más allá, una tendencia de libertad y elevación, una forma de progreso. El arte debe ser siempre futurista, esto es, tendido a lo porvenir, como una fuerza en perpetua tensión hacia lo más lejano, que suele ser lo más bello, por ser lo eternamente inaccesible.

Concebir el arte en esa forma es rechazar lo pasado, en cuanto se manifiesta como pasado, pues no es posible tender hacia lo porvenir con todas las fuerzas del espíritu y al mismo tiempo adorar lo que ya no puede ser de utilidad incontestable en el desarrollo del progreso moral del hombre.

Este evoluciona, adelante, progresa. Viene de lo más sencillo y va a lo más complicado. Surge de la simplicidad de las cosas naturales y se encamina a lo

[3] Juan Más y Pi. "Una tendencia de vida: el futurismo". *El Diario Español*. Buenos Aires, a. 4, n. 1279, domingo 21 de marzo de 1909, p. 7.

complejo de todo producto del ingenio. Viene del *homunculus* y tiende al superhombre. ¿Cómo, bajo esta forma de entender las cosas, puede haber quien pierda su tiempo en la miseria de los elementos ya utilizados, para admirarlos y repetirlos, regresando en el camino de la evolución universal?

De la misma manera que sería absurdo concebir que la naturaleza detuviera su marcha para producir seres que repitieran la evolución del *Homunculus patagonicus* al hombre, así debemos considerar, tan absurdo, tan ridículo, tan ilógico y falso, el afán artístico de detener la evolución del pensamiento, de regresar quinientos o mil años para tomar de nuevo los viejos elementos que tuvieron indiscutible oportunidad cuando el genio los concebía como un adelanto, y así, bajo el criterio de semejante involución, aniquilar enormes esfuerzos que han costado sacrificios innumerables.

Reaccionando contra lo absurdo de que el arte debe depender de lo pasado, hallando fuentes –que naturalmente no pueden ser de vida– en los sentimientos de edades muertas, Marinetti ha lanzado su grito, un vibrante grito de protesta, un enorme y resonante grito blasfematorio pero necesariamente salvador como un golpe de hacha oportuno y audaz en el momento en que se impone la necesidad de cortar las amarras que nos remolcan [ilegible] donde nuestro ímpetu juvenil [ilegible] sueña con el imperio de los recios barcos con sus quillas vueltas al sol, como grandes cetáceos montruosos y agonizantes, barcos de crujiente maderamen donde nuestra audacia [sic] sueña con el imperio de los mares, en las locas aventuras dominadoras que habrán de descorrer para nuestra mente los amplios horizontes del porvenir.

Hay en el manifiesto con que Marinetti proclama el futurismo, el bárbaro estallido de todas las pasiones de un mundo joven, oprimidas por miles de años de esclavitud moral y ansiosas del gran sol de su día de libertad.

En el manifiesto que publica *Poesía*, Marinetti concreta en la siguiente forma los anhelos y aspiraciones del futurismo:

1. Queremos cantar el amor del peligro, la costumbre de la energía y de la temeridad.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia, la rebelión.
3. La literatura habiendo magnificado hasta hoy su inmobilidad pensante, el éxtasis y el ensueño, nosotros queremos ensalzar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el golpe de puño.
4. Nosotros declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad, un automóvil de carretera con su cuerpo adornado de gruesos tubos, semejantes a serpientes de alientos explosivos..., un automóvil rugidor, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.
5. Nosotros queremos cantar el hombre que sostiene el volante, cuyo eje ideal atraviesa la tierra, lanzada con entusiasmo por los elementos primordiales.
6. Queremos que el poeta sea el hombre glorificado por su acción fecunde en la vida, elevándose con ella.
7. Solo hay belleza en la lucha. No hay obra maestra sin carácter agresivo. La poesía debe ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para someterlas a la voluntad del hombre.
8. Nos encontramos sobre el promontorio extremo de los siglos. ¿Para qué mirar detrás nuestro, desde el momento en que necesitamos derribar las puertas misteriosas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer, vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna realidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, las bellas ideas que matan, el gesto destructor de los anarquistas.
10. Queremos derribar los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.
11. Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, los disturbios multicolores y polifónicos de las revoluciones en las capitales modernas; la vibración nocturna de arsenales y astilleros bajo las violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes que humean; las usinas, colgadas de las nubes que los hilos de sus humaredas; los buques aventureros, olfateando el horizonte; las locomotoras de amplios pectorales, que trepidan sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados de largos tubos y el vuelo deslizante de los aeroplanos cuya hélice tiene movimientos de bandera y aplausos de muchedumbre "entusiasmada".

Y después de esta enumeración de principios, el manifiesto sigue, violento, desbordando pasión, tumultuoso, bárbaro. Rompe brutalmente contra los museos y las bibliotecas, cementerios del arte. Hace un llamamiento a la sana y noble vitalidad creadora, para irrumpir en este grito: "El arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia".

Y, afirmando esta manera de pensar, Marinetti dice que contando apenas treinta años los más viejos de la nueva generación, quedan aún diez años para llevar a cabo su cometido. Pasados esos diez años, otra generación surgirá, también impaciente, también llena de fuerza y de vitalidad, requiriendo espacio para concepciones y despreciando –porque habría sido elevarse un poco más– estas tendencias de hoy, que habrán de parecerles poco amplias, pero generosas.

No faltarán detractores; todos los fósiles del arte, todos los que solo conocen la regla sin comprender el espíritu, habrán de estar preparando ya sus armas para el nuevo combate a que les provoca el gallardo conclamador de la poesía moderna. De la suerte de esta nueva tendencia ¿será posible adivinar nada? Yo, por mi parte, puedo atreverme a garantizar su perduración porque es una necesidad, y porque como tal habrá de arraigar en el espíritu de la juventud, en el alma de estos héroes del buen combate por la dignificación espiritual del hombre.

El futurismo, más que escuela literaria es una tendencia de vida; es una forma artística de las ideas que comienzan a imponerse, una maravillosa rebeldía contra el renacimiento de los viejos ideales caducos.

Cada generación ha hecho su labor, grande o pequeña, pero propia al fin. ¿Por qué no la nuestra? Es necesario que tracemos nuestro propio camino y si queremos que sea transitable, que verdaderamente sea un camino por donde pueda ir la humanidad en su eterno avance, debemos de saber construirlo de acuerdo con nuestro tiempo, con nuestras tendencias, con las ocultas aspiraciones que el destino impone a la colectividad.

Los griegos tuvieron un ideal de raza y lo plasmaron en mármoles magníficos; la Edad Media levantó las torres de sus catedrales porque era su idea que tendía al cielo; el renacimiento, colorista y exuberante de vida, fulguró con sus cuadros maravillosos. ¿Hoy volveremos la vista a lo griego, a lo de la Edad Media, al renacimiento, buscando elementos para el arte nuestro, es decir, para la concreción en belleza de nuestras aspiraciones vitales? No; cada época su tendencia, cada generación su fórmula. Estamos obligados, si queremos que la obra artística, producto de nuestro cerebro, no sea una baja imitación de lo pasado, es decir, una renuncia de todo ideal, comprender que estamos obligados a crear, a innovar, siguiendo la evolución de todo lo existente. Lo pasado ha sido el

medio que nos ha permitido llegar a lo de hoy. Debemos aceptarlo como elemento ilustrativo, no como eterna base a la que debemos regresar siempre. Para ser "nosotros mismos" –y esta es primordial condición de vida– no podemos mirar hacia atrás, so pena de convertirnos, como la mujer de Loth, en estatuas de sal.

Lo que deba perdurar en nosotros, de lo pasado, perdurará a pesar nuestro, por atavismo. Nuestra voluntad, empero, debe tender a anular todo lazo tradicional para vivir solamente en nuestro tiempo, único de contribuir a lo futuro.

Y yo espero que la juventud intelectual comprenderá y acompañará la heroica iniciativa de Marinetti, que "de pie sobre la cima, del mundo, lanza su desafío a las estrellas".

A. de Beruete y Moret. **Los modernos pintores españoles. Manuel Benedito**[4]

Valencia sostiene en la actualidad su tradición pictórica con intensidad y brillantez. Aquella tierra privilegiada continúa produciendo pintores en cada generación, que sorprenden al mundo artístico con su gloria alguno, con su talento todos, y que son viva muestra de una raza escogida y fecunda en creadores.

En Valencia nació Manuel Benedito cuando ya eran maestros Pinazo, Domingo, Muñoz Degrain y Sala, y cuando otro valenciano muy joven entonces, casi niño, comenzaba su aprendizaje, que pocos años después había de dar tan brillantes frutos que hicieran famoso su nombre y glorioso una vez más el arte español.

Benedito mostró desde luego una decidida vocación y disposición poco frecuente para el dibujo. Dedicándose a la pintura, y a los doce años ya era alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad nativa. Cursó con brillantez los estudios de aquella Escuela, trabajó bien y mucho, distinguióse entre sus condiscípulos; pero nada más. Él, que poseía un temperamento refinado, que necesitaba para el desarrollo del arte que bullía en su juvenil inteligencia, horizonte, campo, innovación, algo que no podía improvisar y mucho que era imposible que le inspirara la enseñanza de una Academia semioficial, por escogida y eminente que sea, como lo es sin duda la de San Carlos de Valencia, se encontraba en uno de esos momentos de indecisión, de desaliento porque han pasado tantos artistas, y del que la fortuna, la casualidad o la constancia, la constancia las más de las veces, es la que marca al fin el camino seguro y firme.

En este caso no fue otra cosa la que había de determinar el impulso al joven pintor, más que la aparición de su paisano Joaquín Sorolla, realizando un arte nuevo, pintando al aire libre en la playa del Cabañal. Sorolla ya hacía algunos años que había salido de Valencia pensionado por aquella Diputación. Había estado en Italia y en París, y establecióse por último en Madrid. También él había sufrido momentos de vacilación y de desaliento. Por verdadera adivinación había pintado a los veinte años *El dos de mayo*, copiando sus modelos puestos al sol; pero después vaciló en la tendencia que había de seguir, y momentáneamente cedió ante el arte de comprensión más fácil, más en consonancia con los gustos de aquellos años y las preferencias del público y de los jurados oficiales. Esta transacción la representa su obra *El entierro de Cristo*. Pero las vacilaciones de Sorolla fueron pasajeras. Volvió a la sinceridad pictórica tan en consonancia con sus inclinaciones; desechó todo amaneramiento y transigencia; y se lanzó, convencido de que para él no había más maestro que el natural, a su estudio, con tal empuje, que poco después consolidaba en aquel sentido un renombre universal.

[4] A. de Beruete y Moret. "Los modernos pintores españoles. Manuel Benedito". *Augusta*. Buenos Aires, a. 1, v. 1, junio 1918, pp. 9-16.

Cuando trabajaba en la playa de Valencia, después de su peregrinación, ya era el autor de *Otra margarita*, y se dedicaba entonces a la ejecución de sus dos más notables cuadros de aquella época: *Bendición de la barca* y *La vuelta de la pesca*, con el último de los cuales obtuvo en París al año siguiente una medalla, la categoría de *hors concours* y el honor de que el cuadro fuese adquirido por el estado francés con destino al Museo de Luxemburgo.

Sorolla pintando al sol, copiando de manera sencilla y enérgica y hasta violenta a veces, cuanto se presentaba a su vista en aquella luminosa, pintoresca y tan intensa de luz y color, playa levantina, fue para Manuel Benedito un mundo de arte totalmente nuevo que se abría a sus ojos como revelación mágica, descubierta, no obstante, en la mayor simplicidad tan solo con la presencia de aquel hombre modesto, diríase un trabajador más de aquellas playas, de cuyos pinceles manaba la reproducción fiel de la verdad y la luz que a todos los envolvía en aquella exuberante naturaleza.

Benedito, desde aquel instante, se dejó guiar por Sorolla. El maestro por su parte distinguió en su nuevo discípulo condiciones muy salientes para la pintura. Uno y otro supieron apreciarse, y al regresar a Madrid, Sorolla, siguióle Benedito, y trabajó durante algún tiempo identificado con el arte de su maestro. Hizo algunos retratos, paisajes, estudios de varios géneros y se dio conocer como artista sobresaliente en la Exposición General de Bellas Artes de 1897, en la que le fue concedida una tercera medalla. Varias son las obras con que figuró en aquel certamen; la más importante era *El aseo después del trabajo*, en la cual, si bien se echaba de menos cierto estudio y buen gusto que ya se advertían en otras obras de este joven valenciano, mostraba un temperamento y un aliento en su autor, poco vulgares. A seguida de este, su primer triunfo, continuó trabajando con asiduidad y entusiasmo, siempre bajo la dirección de Sorolla. Su nombre se hizo pronto conocido, expuso en diferentes certámenes y dio dibujos para diversas publicaciones.

Así, cuando dos años más tarde, en 1899, aspiró a una de las plazas de pensionados en Roma, la obtuvo en justicia.

Era aquella la primera vez que Benedito salía de España. Con haber sido mucha su admiración y entusiasmo en Roma y en Florencia ante las creaciones prodigiosas de los primitivos italianos y las de los genios del Renacimiento, había algo en Italia que, por afinidad de sentimiento artístico, había de seducirle y enamorarle más que todo: el gran arte veneciano, ya conocido en parte por él en sus visitas y estudios en el Museo del Prado. De los cuatro años que duró su pensión, dedicó casi uno entero a la ciudad de Venecia. No se contentó con estudiar en aquel Museo y en las iglesias de la ciudad los cuadros de los maestros de aquella escuela, sino que también produjo obras, y una muy notable: *La vela veneciana*, que fue expuesta en el certamen internacional celebrado aquel año allí mismo. La luminosidad del lienzo de Benedito, su atrevimiento en aquel contraste de los colores amarillo, el de las velas de las barcas de la laguna, y el azul intenso del agua, hicieron que la obra se colocara en sala aparte, por estimar los organizadores de la Exposición, el grave perjuicio que ocasionaría tanta luz y colorido a los cuadros inmediatos. La obra fue celebrada y adquirida en aquel entonces.

Durante la época que duró su pensión visitó por primera vez París y Holanda. En París comprendió y estudió todo el alcance y trascendencia que representaban para la marcha del arte las obras de los pintores franceses modernos, y casi toda la escuela de los impresionistas. La *Olimpia*, de Manet, y los paisajes y figuras al aire libre de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir y todos aquellos que forman parte de la colección Caillebote, en el Museo de Luxemburgo, fueron para él nueva lección que debía confirmarle en su camino pictórico. Y puede recordarse que algunos de sus

compañeros de viaje, artistas españoles, jóvenes asimismo, no participaban de los entusiasmos de Benedito ante tanta innovación, y unos y otros sostenían charlas y discusiones acerca del porvenir y orientaciones de la pintura. La Exposición Universal de 1900, aquel certamen tan importante desde el punto de vista artístico, fue visitado por Benedito, y seguido por su maestro Sorolla, el cual, con su medalla de honor obtenida de manera tan brillante y unánime, quedaba consagrado como uno de los pintores más saliente de todos los países. Volvióse luego a Italia nuestro artista, donde debía terminar su pensión. Esta finalizaba en 1904. Es aquella fecha memorable en los anales de la pintura española moderna. En ella presentaron sus trabajos, dando por terminados los estudios y la pensión, tres pintores notables: Benedito, Chicharro y Álvarez de Sotomayor. Benedito presentaba, *Canto VII del Infierno del Dante*; Chicharro, *El poema de Armida y Reinaldo* y Sotomayor, *Orfeo perseguido por las bacantes*. Las tres obras, con ser muy distintas en todo, excepto en mérito, tenían, no obstante, cierta semejanza en la tendencia y en la concepción, mostraban un carácter poético, nuevo entonces en el arte español, que denotaba haber sido concebidas en medio análogo y bajo las mismas influencias.

Al ser expuestos estos trabajos en Roma, tuvieron felicísima acogida. Después fueron conocidos en Madrid en la Exposición General de Bellas Artes de 1904, y todos recuerdan el éxito alcanzado entonces por los tres jóvenes pintores. Por lo que se refiere a nuestro artista, su obra reflejaba un marcado progreso en relación con las que hasta entonces había realizado. Conservaba todo el realismo que caracterizaban sus obras; pero había ganado en el manejo del material empleado, en el dominio de la técnica, en sabiduría del oficio, y más parecía aquello de mano de consumado artista, que de joven maestro. Era asimismo un acierto como expresión de aquel episodio, uno de los pasajes más profundos y bellos del infierno trágicamente poético que nos dio a conocer Dante. Con este lienzo obtuvo merecidas recompensas y honores. Lo adquirió un museo americano.

Instalado de nuevo en Madrid el pintor, hizo algún retrato y cuadros de tipos castellanos y andaluces. Deseoso de dar más novedad al colorido de sus cuadros, estimando, en su legítimo afán progresivo, algo duras, escasas de ambiente aquellas producciones suyas, achacando esto en cierto modo a los modelos y al medio en que entonces producía y quién sabe si por alguna otra razón que, inconscientemente, le arrastraba a una naturaleza diferente de la suya. Benedito marchó, animoso y decidido, a realizar en Bretaña una serie de obras, en las que dominaran, exteriormente la atmósfera suave tibia y envuelta de aquella pintoresca península, y en la que la vida interior de los modelos y en su alma, algo de la naturaleza persistente e inmutable de aquella raza que permanece, después de quince siglos de posesión de la tierra armoricana, con su eterno idealismo que les ayuda a conservar su personalidad manifestada en su traje y sus costumbres, en su lengua, sus creencias y supersticiones. Para una mentalidad refinada, es aquel país un país de ensueños, y de amores, y un latino, un levantino español como Benedito, tenía que encontrar en aquellos modelos, especialmente en las tan singulares mujeres bretonas, inspiración para su arte. Y así fue: *Pescadoras bretonas* es un lienzo sobrio y sencillo, en el cual su autor dio la nota pintoresca de las escenas que se desarrollan en aquellas costas. Otras obras menos importantes como tamaño y composición, pero más intensas y acertadas, como *Madre bretona*, completan la serie de las obras del artista, pintadas durante el año 1905 en la costa meridional de aquella región francesa, especialmente en el puerto de Concerneau.

Siempre son femeninos los modelos de aquellos cuadros; por excepción aparece un modelo de hom-

bre; se ve que el artista estaba impresionado ante aquellas mujeres singulares de belleza particular. El pintor español, por instinto, por simpatía, tal vez por diferencia, se compenetra con aquel femenino tan seductor y no olvida fácilmente a las mujeres bretonas sencillamente vestidas de negro, con sus caprichosas cofias blancas, cuyo recuerdo intenso y poético perdurará eternamente en su temperamento observador y sensitivo.

En los años siguientes, Bendedito entusiasta admirador de los grandes pintores españoles del siglo XVII, sobrios de técnica, de ejecución robusta y fuerte, aspira a dar a sus obras estas cualidades, de que adolecen, a su sentir, en cierto modo. Busca en estos años ante todo sobriedad, firmeza, construcción en su manera de hacer, y en busca de ambiente y modelos los más propios para lucir estas cualidades, va a la provincia de Salamanca. Dos campañas le ocupan en esta orientación, la una en Candelario, donde pinta entre otras obras las que tituló *El Bautizo* y *La alegría de la casa*; el año siguiente trabajó en Salvatierra de Tormes, y de allí trajo los conocidos cuadros: *El organista de Salvatierra* y *El sermón*.

En su afán progresivo, en su deseo de adelantar siempre, en la inquietud natural de todo artista moderno que persigue un más allá, algo mejor, él cree ver en aquellas obras de tipos salmantinos ciertas durezas, rigidez y pobreza de color, y con objeto de suavizar su paleta, de dulcificar su modalidad expresiva, busca nuevo campo de acción y marcha a trabajar a Holanda en 1909.

Su estancia de cinco meses en Volendam, pueblecito de pescadores holandés, a orillas del Zuyderzée, es juzgada por el propio pintor como la campaña más aprovechada de su vida. Vuelve en ella a contrastar su naturaleza latina, española, con la que de sus modelos más extraños aún todavía para él en Holanda que en Bretaña. Multitud de apuntes de cuadros, de cabezas de tipos singulares son el producto de su trabajo en esta temporada. Por su importancia descuella entre todas *Sábado en Volendam*, una escena de barbería de aquellos pescadores, que después de pasar la semana entera en el mar se preparan a un día de reposo y de bebería, endomingándose cumplidamente. También *Interior holandés* es otra nota intensa y fuerte que avalora la producción del artista en este viaje. En 1910, Benedito expuso en el local de *Blanco y Negro* en Madrid, gran parte de aquellas obras, confirmando una vez más sus triunfos en España.

De entonces acá se ha dedicado más especialmente al retrato, en Madrid, y en París, donde estuvo gran parte del año 1911. El retrato de Cleo de Merode, y otros muchos de ésta su última época demuestran un esfuerzo del pintor tras una nueva técnica simplificada, al menos en su apariencia.

En los últimos años sus triunfos continúan sin interrupción. En la Exposición de Retratos de Barcelona, de 1910, y en el último certamen artístico celebrado en Valencia, fueron sus obras acogidas con entusiasmo legítimo.

Como puede advertirse por esta sucinta relación acerca de Benedito, sus años de juventud han sido de labor intensa. En ellos ha habido no pocos cambios, unos de ambiente en que envolver sus producciones, sin duda en busca de novedad. Ir a buscar novedad en la interpretación de los tipos y el paisaje bretón u holandés estimo que fue un error. Aun cuando las obras que de allí trajera fueran notables, como serán siempre las de este artista, no son, no pueden ser reflejo de aquellas razas tan diferentes de la nuestra, fáciles de sentir, difíciles de conocer, y casi imposibles de expresar para quien no esté identificado con el alma y la modalidad tan singulares de aquellos países.

¿Es que Benedito fue allá por huir de semejanzas que pudieran resultar de sus obras con otras españolas que retrataran tipos nacionales? Esto es inadmisible. Él tiene talento sobrado para dar a sus creaciones personalidad siempre. Además, España es tan varia,

que en unas y otras regiones encontraría algo nuevo que le impresionara y que pudiera hacer suyo, más original seguramente, más identificable con su espíritu castizo que los tipos bretones u holandeses, tan reproducidos ya unos y otros por los pintores de casi todos los países. En cuanto a los cambios de técnica, que en Benedito hemos señalado, son más que excusables: su afán de ir siempre más allá en el dominio de su saber y de su maestría los explican cumplidamente. No hay que olvidar que, a pesar de la producción ya numerosa de ese pintor, y de ocupar justamente uno de los primeros puestos entre nuestros más insignes artistas, él aún es joven. Por tanto, si ha titubeado alguna vez en estos años, la falta es de poca monta y no empañaría siquiera la brillante carrera y porvenir que le aguardan. Él conoce perfectamente el buen camino, el que más cuadra al temperamento pictórico español en general y al suyo, ya tan manifiesto, en particular. Pero insistir en lo mucho que se puede esperar de Benedito, sería tal vez indicar que él es más una esperanza que una realidad. Señalar lo mucho que este pintor es hoy, y tratar, aun cuando no fuera más que ligeramente, de su desarrollo artístico hasta el presente, fue lo único que me propuse.

José Francés. **La pintura española en la República Argentina**[5]

En Buenos Aires ha celebrado José Pinelo Llull la *XIV Exposición de Pintura Española*.

Más de veinte años lleva consagrado Pinelo a esta eficaz valoración de los prestigios pictóricos de España en América. La guerra había interrumpido la serie de exposiciones, y este lapso de tiempo entre 1914 y 1918 ha sido aprovechado por Pinelo para reunir un conjunto de obras más espléndido que nunca.

Cerca de doscientos cincuenta cuadros figuraron en la XIV Exposición de Buenos Aires, y un gran eclecticismo presidió en la elección de ellos, toda vez que el catálogo se componía desde autores de principios del siglo XIX hasta los más jóvenes de los contemporáneos.

Como pinturas retrospectivas se exhibían: el retrato de doña Jacinta Sicilia y Santa Cruz, duquesa de la Victoria, por José Madrazo, que vimos en la reciente Exposición de Retratos de Mujeres Españolas organizada por la Sociedad Amigos del Arte. Claramente se manifiesta en ese bello retrato de la mujer de Espartero, pintado hacia el año 1840, el francesismo del autor, sin que esto dañe a su elegancia reposada y sonriente. *Escena pompeyana*, de Casto Plasencia daba en su claro y clásico decorativismo la expresión cabal de su manera y de su temperamento. Una cabecita infantil, de Ignacio Pinazo Camerlench, impregnada de dulce melancolía, plena de esa finura sutilísima de tono del maestro valenciano. Paisajes de Carlos Haes, de Sánchez Perrier, de Martín Rico, de Enrique Serra...

Mucho más numerosa, naturalmente, era la sección de pintura actual, con obras de López Mezquita, Benedito, Moreno Carbonero, Pradilla, Villegas, Menéndez Pidal, Francisco Domingo y Roberto Domingo, Valentín y Ramón de Zubiaurre, Chicharro, Mongrell, Muñoz Lucena, Pinelo Llull, Pinelo Yanes, López de Ayala, Jiménez, marqués de Benamejí, Rico Cejudo, Maximino Peña, Carlos Vázquez, Bertodano, Labrada, Lafita, Arpa, Gómez Gil, García Rodríguez, Narbona, etc.

López Mezquita presentaba, con aquel recio y castizo cuadro *Camino del mercado*, el titulado *Jira en la Moncloa*, desconocido del público español, y que en

[5] José Francés. "La pintura española en la República Argentina". En: *El año artístico. 1918*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, pp. 307-311.

su composición, en su colorido, en su realista serenidad y sólido equilibrio ratifica la tradicional españolería estética del maestro. No en balde José María López Mezquita se encuentra ahora en la total sazón, en la ubérrima madurez de sus facultades. Estos lienzos, que han obtenido tan indudable éxito en la Argentina, anunciaban ya la serie de obras donde trabaja López Mezquita actualmente: los retratos de los pintores Pinazo Martínez y Caprotty, el cuadro *La Virgen de las Angustias*, los panós velazqueños con destino al palacio Bermejillo.

Conocidos eran también, por haberse publicado no hace mucho en *La Esfera*, los cuadros *Haciendo manteca* y *Templo de Baco*, de Luis Menéndez Pidal. A ellos hay que añadir el titulado *Los segadores*, que es acaso una de las obras más perfectas del ilustre pintor asturiano. Por encima de la visión naturalista de las figuras y de riente valle empapado de sol, hay esa inquietud filosófica, esa profundidad de sentimiento y de pensamiento peculiar de Menéndez Pidal.

De los cuadros de Moreno Carbonero se destacaba el paisaje *Alrededores de Málaga*. Recordamos haber visto esta obra en una de las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, y nos dejó agradable impresión su potente luminosidad, la sensación exacta de verismo y el bello contraste entre la carretera blanquecina fulgente de sol y la pincelada azul del Mediterráneo en el fondo.

Benedito presentaba, además de algunos otros cuadros, el prodigioso boceto de *La cacería*, que vimos igualmente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dentro de las reducidas dimensiones de esta obrita están condensadas todas las cualidades de colorista que posee el joven maestro valenciano.

Sonríen junto a las escenas holandesas y vascas, de los hermanos Zubiaurre, tan espiritualmente inquietadoras, tan amorosamente decorativas, dos niñas de Eugenio Hermoso, estas nenitas pueblerinas de los trajes humildes, las sonrisas blancas y los ojos negros, que tienen en sus manos una flor o una fruta.....

Marceliano Santa María exponía *La pastora*, ese lienzo igualmente reproducido en *La Esfera* y que tiene todo el calor romántico, toda la castellanía noble y dorada atmósfera donde se mueven las admirables composiciones de *Angélica y Medora* y *Las hijas del Cid*.

José Villegas y Francisco Pradilla, alejados de las exposiciones nacionales, exponían respectivamente: *Cleopatra*, *Las tres gracias* y *Horas de recreo* y *El salterio* y *Dulce despertar*. Los periódicos argentinos hablaban con respetuoso elogio de estos cuadros y de estos viejos maestros de ayer.

De Francisco Domingo que, muerto Joaquín Agrasot, es el decano de los pintores españoles, había varias de esas notas nerviosas, ágiles, brillantísimas suyas donde se halla la iniciación impresionista de su hijo, el admirable costumbrista taurino Roberto Domingo.

Pinelo Llull remozaba sus laureles de paisajista sevillano, con *Orillas del Guadaira*, donde la minuciosidad de la técnica no empequeñece la amplitud de visión.

Y su hijo, tanto en la exposición general como en la personal de su colección de treinta y cinco paisajes granadinos, obtuvo una acogida excelente de crítica y público. No conocemos aún las obras de Pinelo Yanes que, según la Prensa bonaerense, cultiva con igual fortuna la figura y el paisaje, dentro de una modernidad laudable. El escritor Julián de la Cal dice a este propósito lo siguiente, en *El Diario Español* de Buenos Aires:

"El arte de Pinelo (hijo) no consiste en deslumbramientos producidos por los reflejos de oro de la Vega, ni lo trastornan los perfumes de rosas de cármenes, ni le asombra el espacio. Pinelo hace un arte espontáneo a la luz de un ideal.

"De Granada le seduce el silencio de naturaleza y el ritmo de elegancia que origina la quietud; la idea mística de naturaleza, cuyo pensamiento oculto es superior a toda descriptiva. La pintura de Pinelo Yanes es más noble de lo que se puede decir."

Por último, la Exposición Pinelo de pintura española no ha logrado solamente un triunfo honroso, sino

también práctico para nuestros artistas, puesto que se han vendido cerca de cien obras.

He aquí los títulos y autores de algunos de esos cuadros: *El salterio* y *Dulce despertar*, de Pradilla; *Cleopatra* y *Horas de Recreo*, de Villegas; *Una yeguada*, *Una devota*, *Alrededores de Málaga* y *Gil Blas vende su mula*, de Moreno Carbonero; *Jira en la Moncloa*, de López Mezquita; *Waterloo*, *El herrador* y *El Jurado*, de Francisco Domingo; *Carmen y Agustina* y *Cacería*, de Benedito; *La taberna*, de Chicharro; *Campiña romana*, de Labrada; *La duquesa de la Victoria*, de José Madrazo; *Haciendo manteca*, *El locutorio*, *Los segadores* y *Templo de Baco*, de Méndez Pidal; *La pastora*, de Marceliano Santa María; *Marina*, de Carlos Haes; *Las costureras*, *Esperando* y *Viejo enamorado*, de Luis Jiménez: *Huerta de Perico*, *Río Genil*, *Orillas del Guadaira* y *Ribera del Huesnar*, de Pinelo Llull; *La garrochista*, de Carlos Vázquez; *Angelita* y *Convento de San Clemente*, de Alfonso Grosso; *Gitana*, *Rossa* y *Prisionero*, de Maximino Peña; *En la boca tiene la edad*, de Roberto Domingo; *La sonrisa de Eva*, *Soy de Granada*, *Niebla y bacanal* y *La hora del ensueño*, de José Pinelo Yanes; *Bebedores de sidra*, de Manuel López de Ayala; *Puesta de sol*, de Guillermo Gómez Gil, etc., etc.

Margarita Nelken. **Los hermanos Zubiaurre**[6]

En estos días, en que solo se oye hablar de "primitivismo", en que se usa y se abusa de esta palabra así que se presenta una obra sin ninguna cualidad de dibujo o colorido bajo pretexto de "ingenuidad" y de *libre nature*, puesto que existen pintores que hacen y ejercen el primitivismo como otros podrían hacer el "academismo", con igual disposición y facilidad, uno siente escrúpulos de aplicar este término que se ha hecho tan vulgar a los artistas concienzudos, que practican su arte con la rigurosa sinceridad de los verdaderos primitivos. Tales son los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre. Frente a frente de las obras perezosas y desordenadas de los falsos primitivos de hoy, para los que se objeta la excusa de que la naturaleza, no puede ser en la época presente lo que era hace 50 o 60 años, la obra de ellos, proclama bien alto, cómo el espíritu de un primitivo puede vibrar en la atmósfera moderna sin abdicar de sus méritos materiales y aun a este solo título, merece ser estudiada detenidamente.

En vez de seguir la corriente de quietud del ambiente, como sucede con los falsos primitivos, y hacer así de su obra un despojo arrastrado y ahogado en esta corriente, siguen la lección de los primitivos de la época gótica que dominaban su tiempo o más bien aislaban y concentraban en ellos mismos sin dejarse distraer de su ruta, por las agitaciones cotidianas. Los Zubiaurre han llegado a ser, así, en medio de la casi totalidad de los artistas contemporáneos, los pintores de la quietud y de la paz. Paz del alma –paz de cuerpo– paz que proviene en sus obras, tanto de la salud moral que los crea, como de la salud física de los personajes en ellas representados. Paz inefable y perceptible en la fuerte emotividad que desempeña y que solo da el equilibrio perfecto entre la naturaleza y el hombre, la íntima concordancia del modelo y de la sensibilidad de su intérprete. En un paisaje o en medio de las diferentes estructuras de los rostros, eligen ellos, siempre, la parte más en armonía con ellos mismos con la visión ya dispuesta y que todo artista lleva en sí. Su sensibilidad está acompañada de un sentimiento muy justo y muy completo, de "aquello que le conviene", de lo que dicha sensibilidad puede sacar partido aparente y de esa alma que sabe en su poder.

Esta facultad, que no puede adquirirse hace que su arte esté todo como impregnado de esa "filosofía natural" de que habla Leonardo; concordancia tan ínti-

[6] Margarita Nelken. "Los hermanos Zubiaurre". *Augusta. Revista de arte*. Buenos Aires, v. 2, n. 9, febrero de 1919, pp. 51-58.

ma de la imaginación y de la realidad del efecto que produce, que, por otra parte sería instintiva, y casi podríase decir, inconsciente, si una obra de arte, verdaderamente "obra" no fuera razonada por la fuerza que supone la más alta afirmación de la conciencia activa.

Este equilibrio entre la naturaleza y el hombre en que la interpretación es el medio del arte, (por medio de la interpretación se consigue el arte) existe realmente en ciertas comarcas, donde el hombre ha conservado intacta el alma primitiva que la naturaleza le moldeara a imagen suya –para el artista, pues, todas las facultades deberían tender a aprovechar este punto existente e indefinido. En Vizcaya, una de estas comarcas privilegiadas, los Zubiaurre, no solo la han aprovechado, sino que se han penetrado por entero, pueden sentirlo con más justeza que nadie, puesto que viviendo en el eterno silencio, no escuchan las palabras que deforman los gestos, y los gestos aquí, están muy cerca del alma, permaneciendo como ella, también intactos.

Como ellos ignoran la vulgaridad de las palabras, sus ojos de artistas, no retienen sino lo que al fondo de las superficies no solo en la naturaleza que vive, sino en la corriente de la vida cuotidiana, existe de simbólicamente eterno.

Su sordera los une a Laérmaus –al Laérmaus del *Silencio* y de *Agua dormida*– y con la misma sinceridad que parece provenir de esa segunda naturaleza superior del ser que el gran artista flamenco pone para darnos las trágicas revueltas de los destinos pisoteados –ellos nos dan la tranquila sumisión de las vidas aceptadas sencillamente.

Nada se encuentra en ellos de ese ímpetu que desvirtúa con su esplendor la verdad de las cosas y detiene el arte en la superficie. Su percepción de la vida interior y oculta les hace seguir en sus obras una vía trazada, tranquila y apacible –como los arroyos de Vizcaya.

No hay en ellos ni alegrías infinitas ni dolores postreros; sus alegrías tienen siempre un dejo de melancolía y de tristeza latente.

Detrás de esas capillas bajas, a donde van a arrodillarse paisanas de pañuelos blancos y paisanos de blusas negras, hay siempre un cementerio que si no lo vemos, disimulado por los bosquecillos de tonos verdes tan intensos que casi parecen negros y cuyas sombras proyectadas en el suelo, tienen aspecto de tumbas, nos traen empero la idea apacible y tranquila de la muerte. Todo en la obra de los Zubiaurre está aprovechado, libre de las pequeñeces de la vida como ensanchada hasta el símbolo, agrandado hasta la dominación por la supresión del oído que interpone entre la realidad palpable y su arte un velo vibrante de sentimiento e ideal, fino e imponderable como la lluvia que cae continuamente en Vizcaya, dando a todas las cosas una pátina de transfiguración.

Ni esperanzas ni resignaciones, solo una quietud que se adivina inmutable, fruto de esa certeza en la elección de la ruta, y de esos cuadros donde se siente rodar la deliberación, no se desprende tristeza sino una cierta alegría –alegría muy tranquila, muy grave, de una esencia religiosa sin estrépitos que permanece concentrada y presa en la monotonía habitual.

Todos los gestos parecen cumpliendo ritos, ritos que una ley natural hubiera marcado muy sencillos y moderados. Una joven con un plato de manzanas, de esas manzanas pequeñas y duras que son como la encarnación viviente de la tierra vasca, tiene en la calma de sus gestos, la grandeza hierática de una canéfora; dos mujeres y un hombre que contemplan en el crepúsculo, el cielo barrido de grandes nubes rojas, de esas nubes que levanta y desparrama el polvo seco de Castilla, tienen por la profunda y piadosa gravedad que el autor emplea en la actitud de sus rústicos, la solemnidad de todo lo que representa de secular y de inaccesible esta escena banal e inconsciente.

Todas las obras de Zubiaurre, aun estas, raras por lo tanto, que exaltan el brillo de la luz, son las obras del crepúsculo; pertenecen todas, por lo menos

moralmente, a esa hora indecisa de la muerte del día en que la proximidad invasora de las sombra reviste las cosas todas, de apacibilidad, dando a las sensaciones una serenidad suave y una amplitud imposible en medio de la agitación del día laborioso. Una clara habitación, un rayo de sol que juega sobre una pared no cambia en absoluto esta atmósfera, pues, ahí la luz no es ardiente y esos personajes cuyos gestos, tranquilos como bendiciones, parecen la continuación de los gestos tradicionales, no tienen jamás ni aun exteriormente brillos que turben el silencio.

Así como el espíritu y sensibilidad que conciben estas obras, los temas son siempre muy sencillos, se parecen mucho, a veces, diferenciándose solo en la calidad de emoción que contienen. Procesiones, votos, reuniones de notables alrededor del alcalde, mujeres con la blanca papalina, jóvenes con canastas de pomas, paisanos que miran el cielo, que se perfilan en los ojos ausentes de la lámina, casitas claras y bien lavadas de Vizcaya: casas chamuscadas de Castilla, pescadores vagando al borde de los ríos, paisanos dirigiéndose a las peladas colinas es toda la Vizcaya y toda la Castilla lo que vemos en los cuadros de los hermanos Zubiaurre como vemos en los cuadros de los primitivos flamencos toda el alma de Flandes.

Sus obras no siendo sino la apariencia de su interioridad siempre igual en la certeza de su ruta son también iguales para su espíritu. Como en todo lo que ellos pintan, saben dar igualmente la emoción que han sentido así también, sus numerosos cuadros aparecen en medio de la cantidad de obras mercantiles de hoy como joyas de otra época muy raras y apreciadas. Y son en verdad como las obras de orfebrería, trabajadas, con un respeto profundo de la materia y una dicha infinita del color, de la forma, del aire, de todo lo que hace la naturaleza hermosa e intensa, un conocimiento profundo del menor acento, del menor punto de todo lo que hace palpitante la vida.

Toda su obra dice que para ellos el arte no tiene su objeto en sí, en su simple expresión material, sino que solo es un "medio", el medio de llegar a la penetración de la esencia de la naturaleza y a la expansión de esta esencia en su correlación con nuestros sentimientos y nuestros instintos. Es la prueba tangible de las palabras de Vinci: "El pintor simula y concuerda con la naturaleza."

Su *métier* es el de los grandes primitivos, tan escrupuloso, tan conciso, pero con un lirismo más amplio, que llega, en Ramón, a un verdadera espiritualización del color, color que él hace de una cualidad única. No es esta la única distinción que puede observarse en la obra gemela de los hermanos. Ramón es más vibrante que el mayor: tiene tonos extraños y transparentes como gemas, tonos azules, verdes, dorados, de un sabor inolvidable.

En Valentín, como en Ramón, y esto de una manera igual, los paisajes tienen tanto patetismo como las figuras, y bajo su aparente diversidad las casas muertas y los caminos de Ramón reúnen las nubes trágicas, las planicies y las rutas montantes de Valentín. Ante sus cuadros laboriosos y graves se tiene la impresión del Arte en su verdadera misión; sentimos el gran equilibrio de la naturaleza y de su interpretación dada con amor, sin compromiso ni engaños.

Ramón Pérez de Ayala. **Bagaría**[7]

Para decir lo que pienso del arte de Bagaría me sería menester bastante espacio. Parece un arte arbitrario, y, sin embargo, es un arte apretadamente adscrito a la realidad. Por lo tanto, arte verdadero, gran arte.

Hay un dicho muy repetido de Simónides, el Voltaire griego, según el cual "La Pintura es Poesía muda y la Poesía Pintura elocuente". En general, los estéticos y críticos de arte suelen errar por la comezón que sienten de mostrarse agudos, peregrinos.

Que es lo que le ocurrió a Simónides y a cuantos le han copiado. La Pintura es Pintura y la Poesía es Poesía. La Pintura nos da las formas, la exterioridad, y nos la da de una vez. La interioridad de las formas le está vedada. La Poesía, por el contrario, nos inicia en la interioridad de las formas; y en cuanto a la apariencia sensible, le está vedado ofrecérnoslas estáticamente en conjunto y de un golpe, como hace la Pintura. Su procedimiento es la enumeración, la descripción.

En todo tiempo, cada una de las Bellas Artes se ha esforzado en conquistar para sí y con sus limitados instrumentos, provincias de la emoción pertenecientes a otras artes limítrofes. Modernamente, la pintura futurista pretende pintar interioridades y quebrantar el fatal estatismo pictórico. También cierto linaje de poesía modernísima aspira a encerrar la pura y quieta emoción de las formas, convirtiendo en estático lo que es necesariamente incoactivo, descriptivo. Parecía insoluble esta contradicción de procedimientos. Mediante el arte de Bagaría se comprende que la contradicción no podía ser resuelta por la pintura, sino por la caricatura. Era menester suprimir el volumen, sustituirlo por una abstracción: esta es la línea. Y Bagaría ha adivinado el carácter expresivo, descriptivo de la línea, sin manumitirla de su función plástica y especial. Es de naturaleza del volumen el que lo percibamos a un tiempo, con una sensación plena y en una síntesis de la conciencia. Es de naturaleza de la línea el que no podamos percibirla en conjunto, sino siguiendo su desarrollo, como el jugador de billar sigue con el cuerpo el movimiento de la bola. Cada línea –perpendicular, oblicua, horizontal, curva o quebrada– encierra un proceso psicológico un rumbo de interioridad, al cual nos obliga a asistir involuntariamente, provocándolo en nuestra conciencia por el mero hecho de contemplarla. En los esquemas sobrios, castigados y artísticos de unas cuantas líneas caricaturescas, cabe lo abstracto de una ideología permanente, y lo complejo de un repertorio histórico, tomado del perjeño fisionómico y corporal de unos cuantos individuos reales. Tal es la exposición que ha organizado Bagaría con sus caricaturas. Son caricaturas personales, por el parecido externo que guardan con la persona imitada; son documentos psicológicos, poéticos e ideológicos por el valor con que ha sido trazada la línea.

Quizás todo lo antedicho no es claro de expresión, por razones de brevedad a que me veo forzado; pero creo que es verdadero.

Ramiro de Maeztu. **Goya**(*)[8]

El placer que siento como embajador de S.M. el Rey de España al ver inaugurarse en Buenos Aires esta Exposición de Goya, no se ve turbado sino por la consideración de que no sean en más número las obras del pintor aragonés aquí presente. Es verdad que no podía ocurrir de otro modo, en parte, por hallarse dispersa la gigantesca labor de este genio, por todos los rincones de la tierra y en parte, también, por haberse identificado de tal manera el pueblo español con la obra de Goya, que la considera como parte esencial de sí mismo, de la que no puede desprenderse.

Lo que me alegra sin reservas es el convencimiento de que está en buenas manos, tanto por el interés que toda la Comisión de Bellas Artes ha puesto en este acto, como por la extraordinaria competencia del señor Martín Noel, su presidente, el insigne arquitec-

[7] Ramón Pérez de Ayala. Sin título. En: "Algunos juicios sobre la obra de Bagaría". *Exposición Bagaría*. Rosario, El Círculo, Salones del Museo Municipal de Bellas Artes, septiembre de 1926, [s.p.].

* Discurso pronunciado por el Excmo. Señor embajador de España, en el acto de inauguración de la exposición de Goya, en los salones del Museo Nacional.

[8] Ramiro de Maeztu. "Goya". *Síntesis*. Buenos Aires, a. 2, n. 19, diciembre de 1928, pp. 7-10.

to que está formando un arte nuevo con el noble maridaje de las mejores tradiciones de América y de España. Parece haber hecho suya la profunda sentencia de Menéndez y Pelayo, cuando decía que una idea original y dominadora ha de enraizarse muy honda en el suelo histórico donde aparece. Idea original podrá serlo cualquiera, aunque no se relacione con la tradición, pero entonces no será dominadora.

La España de Goya y Goya mismo son ejemplos de esta tesis. Durante tres generaciones consecutivas se había educado la España del siglo XVIII en la preferencia de ideales exóticos sobre los suyos propios. Así debió llegar un punto en que se sintiera totalmente desnacionalizada. Este punto parecía marcarlo la abdicación de la Real Familia. Pero cuando se creyó llegada la hora de recoger la siembra de un siglo, se alzó el pueblo español un dos de mayo y su alma tradicional se sobrepuso al ideal racionalista.

Goya salió a la vida cuando parecía que la raza de los grandes pintores se había extinguido. Las preocupaciones del siglo XVIII eran hostiles a su resurrección. Un sentimiento académico de corrección, claridad y didactismo se satisfacía con las obras de Mengs. Y entonces surgió Goya para hacer que las academias y la ilustración tuviesen que arrodillarse ante el poder del genio. En algún libro se dice que fue el dolor lo que abrió en la cabeza de Goya la herida de su genio. Más probable es que el genio de Goya fuera anterior a sus dolores y su causa. Puede asegurarse que Goya es, entre todos los pintores de la tierra el más enamorado de la vida, el que con mayor frenesí la ha cantado y también el que la ha maltratado con violencia máxima.

Pensemos un momento en los cartones de sus tapices que pintó cuando joven. Aquí están presentes algunos de los tapices mismos. En la época de Goya no se sospechaba que los cartones serían, andando el tiempo, mucho más preciosos que los tapices acabados. Recordad *La vendimia* o *La gallina ciega*. *La vendimia* nos muestra un valle entre montañas en la hora otoñal de la colecta de uvas. El propietario de la viña está sentado. Su mujer se alza para ver las uvas que le trae una criada en un canasto. El niño, de espaldas, se empina sobre los pies y alza las dos manos, porque quiere uvas. Y el cielo es claro, diáfano el aire, rico el valle, grandiosos los montes. El mundo se ha hecho para el hombre. La vida es hermosa y esta hora la más bella de todas. Al ver este cartón o el de *La gallina ciega*, se llora de la mera alegría de vivir. Un aire de vida nos ensancha los pulmones. Somos felices. Y los ojos se nos llenan de lágrimas.

Lo mismo sucede ante los grandes relatos del maestro: *La tirana* o *La librera*, la duquesa de Alba, en 1795, o doña Isabel Cobos de Percel, quizás la mujer más apetitosa que jamás se ha pintado. Nunca se ha fijado más frenéticamente el minuto que pasa. Es la mujer de 30 años, en toda la plenitud de su belleza. Goya detiene el tiempo. La vida se hace eterna en el lienzo. Pero es en el lienzo. Entre tanto la juventud se va pasando y la vida con ella. Un día se despierta Goya ante los horrores de la invasión extranjera y pinta con espanto nunca superado *Los fusilamientos de la Moncloa*. Con sus cuadros de costumbres se alternan sus *Desastres de la guerra*, sus *Caprichos*, sus *Disparates*, sus visiones monstruosas de lo inconsciente, porque, como dice él mismo con lapidaria frase: *El sueño de la razón produce monstruos*. No se cansa de pintar locos y brujas. Toda la vida parece habérsele disuelto en una pesadilla.

No sé si estas cosas pueden explicarse. Hay dos grabados de Goya que me parecen simbólicos. Uno de ellos es el que llama *Volaverunt*, y el otro *Sueño de la mentira y la inconstancia*. El primero representa a una dama con alas de mariposa que es conducida en los aires por tres sujetos de caras infernales que cabalgan en sacos. Parece que la señora es una dama de la que Goya anduvo enamorado. Es posible, sin embargo, que esa dama no sea sino el signo de la vida, que fue su amor supremo. Tiene alas de maripo-

sa y se nos va por los aires, llevada por monstruos más poderosos que nosotros y que nos han vencido.

Esa misma dama aparece en el *Sueño de la mentira y la inconstancia*. Aquí tiene dos caras: una mira al artista, al propio Goya, que se abraza a una mano suya, para poner toda su vida en el abrazo. La dama da su otra mano a otra mujer de dos caras. Al pie del grabado hay un demonio que mira con sarcasmo a una serpiente que fascina a un pájaro. A la derecha hay una bruja que hace el silencio con el dedo en los labios. Al fondo se alza una fortaleza hermética, sin puertas ni ventanas.

La dama de las dos caras es la misma de *Volaverunt* y es muy probable que el artista la amase demasiado. Pero aquí está más claro todavía que esa dama es el símbolo inconsciente de la vida. Tiene alas de mariposa, porque se nos va; tiene dos caras, porque una de ellas es la que llamamos vida y la otra es la que llamamos muerte; la una es el bien y la otra el mal; la una, belleza la otra, fealdad; la una verdad, la otra falsía, una, razón; otra, locura; una, paz; otra, guerra; una, realidad; la otra, pesadilla. La vida es mariposa y por eso ha de buscarse fuera de ella la tierra firme donde alzar la vivienda. La vida es buena y mala por lo que se encuentra encima de ella la medida de su valor y el sentido del bien.

Hay otros artistas en los que se realiza esta metáfora, por la que halla en el ultramundo el sentido del mundo. Un paisaje de Patinir, un rostro de Fray Angélico, una composición del Greco nos transportan a una región en que la vida deja de ser la vida-muerte que es en este mundo, para trocarse en vida perdurable. Esta mística no la tiene Goya. Pero caso por no tenerla pudo amar la vida con el frenesí que la amó y pintar sus horrores y sus caídas con la exasperación con que lo hizo.

Comprendo bien que, después de estas palabras, Goya os parecerá la fortaleza hermética de su grabado. Pero aquí está don Andrés Ovejero, antiguo amigo mío, gran orador y hombre que ha dedicado la vida al estudio del arte. El espíritu que le ha hecho adoptar la causa de los desheredados, la hermana a Goya, cuya afección por los dolientes está patente en tantos de esos cuadros. No me cabe duda de que su gran simpatía por Goya le permitirá abrir claraboyas en la cerrada fortaleza del artista, para que nuestras almas se identifiquen con la del gran pintor a quien honra hoy Buenos Aires con esta Exposición.

José Prados López. **Primera exposición de pintura española en Buenos Aires organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de España**[9]

Como alta embajada de España es esta *Exposición de pintura en Buenos Aires*. La Asociación de Pintores y Escultores envía a la bella Nación Argentina lo más selecto de sus artísticas emociones: Asociación que lucha y labora, con afán gigante, por mantener encendida eternamente la antorcha de la belleza, ajena a todo humano cuidado que no sea España y su cultura, su tradición y su historia.

Veinticinco años de trabajos continuados le dan derecho a la vanidad de sentirse española con toda la fortaleza de su destino y de su orgullo, por ello, va alegre y confiada a Buenos Aires a vocear su emoción en la más dichosa hora de recuerdos y de fiestas justas para el pueblo argentino, tan digno de alabanza, tan merecedor de frases de aliento y de admiración sincera.

Se están celebrando las fiestas del IV Centenario de la Fundación de la Capital del Plata, y en ese instante mismo de glorias pretéritas, España se inclina con

[9] José Prados López. "Primera exposición de pintura española en Buenos Aires organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de España". *Plástica*. Buenos Aires, a. 2, n. 8, agosto de 1936.

alegría ante la hija admirable, para brindarle algo de su gozo y para aplaudir con aplauso emocionado la gesta de victoria y de justicia.

En esta Asociación de Pintores y Escultores están simbolizadas todas las ambiciones de los artistas españoles. En su seno viven todos los que sienten el honor de una patria grande en lo que a cosas del espíritu se refiere. Fundada por ese maestro de maestros, que es el pintor don Eduardo Chicharro, lleva un cuarto de siglo de éxitos y de vicisitudes, de ilusiones y desesperanzas, pero con el noble afán de ideales de reivindicación y de triunfos para sus asociados. En ella conviven todas las tendencias y todas las rebeldías, unidas por ese anhelo santo de la Belleza que funde las diferencias de los rumbos más opuestos.

Como banderas al viento son los nombres de sus presidentes que, con el prestigio de sus famas, han dado brillo de soles al más alto puesto societario: Sorolla, el eternamente llorado, Ortiz Echagüe, López Mezquita, Alcalá Galiano, José Francés, Mariano Benlliure, Julio Moisés, y el que hoy la dirige desde la cima de su valer y de sus años, don Marceliano Santa María, contando con el consejo de maestros tan respetados como Moreno Carbonero, Gonzalo Bilbao, Manuel Benedito, José Ortells, Gabriel Morcillo, Fructuoso Orduna, Joaquín Mir, Eliseo Meifrén y tantos otros que forman la lista de honor del arte de España, que con toda veneración y pleitesía ofrecemos a la República Argentina en estos días de íntimos vítores y satisfacciones.

Un hombre de bien probada fidelidad a la gran Nación hermana ha hecho posible este homenaje, con su ayuda ilimitada y entusiasta, empapada de ternura por las dos naciones gloriosas: es don Luis Álvarez, que con todo el amor a España y a la Argentina que sabemos que siente en el fondo más puro de su alma, ha logrado realizar la noble y alta empresa como un sueño de empeños realizados, Dios sabe a costa de qué sacrificios.

Descontando el triunfo clamoroso que esta Exposición ha de conseguir hacemos votos porque en ella el nombre de España sea justamente recordado, siquiera sea en la reciprocidad del amor que España siente por la Argentina, que en estas tierras de Castilla, anchas y nobles como sus conquistas y eternas como su pasado, existen hombres que, si no fueran ya españoles, desearían con toda su alma ser argentinos.

Juan Ramón Jiménez. **Españoles de tres mundos. Norah Borges**[10]

Envuelta en plumosas pieles plata (una camelia en sus mismas hojas, una paloma blanca en sus propias plumas) su tersa, delicada, curva blancura internacional, habló con medias palabras suaves, músicas, en un argentino sutil y escapado. Habló poco y suficiente. Y se fue, sonriendo despacio, con su Guillermo, en el frío madrileño, sobre el difícil granito húmedo con otras palomas blancas, azules, cobres, negras, de la Cibeles.

Al verla esa vez única vi, como crías suyas, todos sus dibujos, flora y fauna humana de ojo maduro en tersa pulpa, también, delicada, curva y luminosa, mundo sobre aire blanco mayor; dividido sólo, como en estancias de cuerpo y alma, por finos paréntesis grises, con el sentido del ver, digo, como en agujeros quemados por estrellas redondas; caretas leves de carne, y el espíritu en la vista luceando misterioso negror vivo. Errante Norah en su propio nido con ruedas de alas, estrellas redondas que fuesen abejas, mariposas, la cercaban volando con ella, como a una Deirdre los pájaros, en enjambre general.

[10] Juan Ramón Jiménez. "Españoles de tres mundos". *Sur*. Buenos Aires, a. 10, n. 81, junio de 1941, pp. 23-24.

Norah Borges es ella misma lo mismo que lo son ciertas frutas, algunas flores (el caqui, la crisantema) que no pueden dejar de ser nacionales y son internacionales sin perder nada de su natividad. Argentina Norah Borges, aunque, como la crisantema y el caqui, pueda ser rusa, portuguesa, china, irlandesa, suiza, japonesa, española.

Ella ha visto un mundo, una vida, sin necesidad de telescopio ni microscopio; su mundo, cosa rara, y en él se está, se vive, va completando sus fases, igual que una llenita luna del sur del cielo, sin salir necesario. ¿Para qué, a dónde tiene que salir la luna, Norah? Eva mimosa y sensitiva de hoy, manzana ella misma, se ha dibujado por órbita su paraíso natural en el que todos los otros seres (flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes) hasta hombres y niñas, niños y mujeres son, por amornía de cuerpo y alma, hermanitos de ella, de un secreto Francisco de Asís y, además, del mejor hombre, el fuertemente delicado por instinto o cultivo.

Eduardo Westerdahl. **Problemas de la pintura contemporánea. Óscar Domínguez**[11]

Hace unos diez años, con motivo de una exposición de objetos superrealistas en la Galería Charles Ratton, de París, yo escribía sobre el pintor Domínguez estas breves palabras, trazando un puente entre su figura y la de Hans Arp, como cargas polares del movimiento superrealista.

"Óscar Domínguez –decía– entra en la vida plástica del superrealismo insuflado de academia, de literatura y de los valores poéticos que representa Salvador Dalí. Arp representa la polaridad del movimiento en tiempo y tendencia concreta. Domínguez polariza también en el movimiento el tiempo y la tendencia propia de realidades que pertenecen al mundo onírico. Sus últimas obras se separan de la academia que amenaza a Dalí, afiliándose a la aventura de un procedimiento más directo, en su relación, con su mundo subconsciente y con las revelaciones de su persona. En Domínguez puede descansar el necesario despertar constructivo. Sus últimos objetos atestiguan que aún la realidad ofrece un vasto campo experimental, partiendo, desde luego, de una introversión del sistema seguido: que los objetos no son lo que representan, sino cosa distinta de lo que son."

Este desdoblamiento morfológico, previsto entonces en su obra plástica se ha acentuado en los últimos años, especialmente en sus llamadas esculturas móviles, que adquieren un peculiar desdoblamiento. Las esculturas móviles de Domínguez, pequeñas piezas talladas en caoba, se componen de cuerpos grávidos e independientes que forman una suma plástica de expresiones variables. Las piezas se ensamblan y cambian sus valores creando cuerpos que son derivaciones de objetos sin clara representación, pero que al fin concretan unas realidades tan inteligibles como los personajes de Joan Miró.

Óscar Domínguez establece así una conexión con el 900 y aparece como un heredero de la tradición poéticoutilitaria que difundió en Occidente el neobarroquismo denominado *Jugend mistyl*. Ahora bien, esta herencia es mecanicista, pero nada tiene que ver con la morfología de este estilo, tan grata por otra parte a Salvador Dalí, quien la impuso al movimiento superrealista influyendo en Breton, hasta el punto de poder yo atestiguar la impresión que a este jefe de grupo le causó ver una torpe reproducción en yeso policromado de estos *bibelots* comerciales, calificado como magnífico ejemplar de escultura delirante.

[11] Eduardo Westerdahl. "Problemas de la pintura contemporánea. Oscar Domínguez". *Cabalgata*. Buenos Aires, 2° época, a. 2, n. 14, diciembre de 1947, p. 4.

El *Biedermeier* fue un movimiento expansivo del objeto que vino a parar, por su dinámica lineal y el campo vegetal donde desarrollaba preferentemente sus operaciones, en un movimiento ornamental o decorativo. El objeto poéticoutilitario o la doble finalidad del objeto artístico tuvo caracteres de creación. No necesitamos detenernos en la descripción de brazos o cabellos de tal forma enlazados que formaban búcaros, de tallos estilizados cuyas flores eran perchas o de ingentes troncos o montañas floreales que eran casas (Gaudí).

Pero desde Arcimboldo a Dalí, pasando por el Bosco, por Huys, por Larmessin y Grandville, sin olvidar a Leonardo, ni a los contemporáneos como Picasso y Ernst, el arte ha tenido un sentido de *catacresis*, mediante el cual la obra trata de vibrar orgánicamente. Esta preocupación entró en el arte con el Barroco, con su dinámica, en la que ya se puede apreciar la doble intención reflejada en la genial receta de Wölfflin: "*en distinto sentido que de los retratos clásicos hay que decir de los retratos barrocos: su contenido es, no los labios, sino el lenguaje; no los ojos, sino la mirada.*"

En un plano objetivo el impresionismo, lo mismo que años más tarde el futurismo, trata de captar la vibración, la reverberación, el movimiento del objeto grávido al ser disuelto por la luz, por el aire, por la atmósfera o por el movimiento. El expresionismo, más dentro de los móviles espirituales del Barroco, centrado en la persona y su vacilación, en su angustia, capta los valores demoníacos y las líneas de contención de la figura: y las representaciones del color tenidas de tradicionales o científicas son abandonadas por cielos amarillos y rostros azules; o como en la pintura absoluta de Kandinsky por líneas o colores que lleven en sí autonomía, que se comporten de manera universal como individualidades de determinadas radiaciones emocionales.

Quiere decir todo ello que la doble intención, *catacresis* , imagen o representación, es una cualidad ingénita del arte, y que una manzana nada tiene que hacer en el cuadro si su intención es la de ser simplemente una manzana.

Así vemos estos objetos de Óscar Domínguez, cuyo polimorfismo tiene algún parentesco con las esculturas del inglés Henri Moore. Pero este parentesco lo observamos también en Pablo Picasso con sus ajustes, ensambles y sincronismo, con sus metamorfosis, como una línea general de conducta a la que parece adaptarse parte del arte contemporáneo.

De la crisis en que parece sumido el movimiento superrealista, pintores como Picasso, Dalí y Domínguez tienden a revalorizar el cuadro, a hacer un inventario de sus buscas o encuentros. Así para Picasso será una suma de destrucciones, para Dalí, la vuelta a Rafael, (véase su *Vida secreta*), para O. Domínguez la negación del tema y el trabajo dentro de los límites del cuadro: materia, color, línea, etc.

La obra de Óscar Domínguez posee una riqueza y variedad extraordinarias. Dejando atrás la obra de los años anteriores a la última guerra, la producción de los últimos años tiende hacia un sintetismo dramático sin huir de la preocupación normal picassiana: la persona y su drama.

De 1937 a 1941 Domínguez trabaja sus cuadros cósmicos, paisajes de una lujosa trabazón corpórea, de celestial anatomía, a la que parecía destinado por muestras de su obra anterior. Estos lienzos son extraordinariamente vitales, con formas inventadas, concretas y dramáticas.

En ese mismo año 1941 hace sus incursiones en el cuadro "vitral" con sus óleos *Minotauro*, *Allo Cleopatra*, *Crepúsculo* y *Composición*, algunos de los cuales anticipan sus esculturas móviles del siguiente año y sus cuadros radiales de 1944.

En 1943, logra su célebre *El revólver y el teléfono*, expuesto con gran éxito en Bruselas, de técnica radial, y sus bañistas, figuras lineales y *fauvistas*.

En 1944 entra de lleno en su obra radial o vitralista, de gran trabazón lógica, donde trata de sincronizar

todos los valores plásticos de objeto y fondo, estableciendo una unidad de construcción y creando el cuadro orgánico, dotado de las mayores adquisiciones logradas por la pintura, es decir, composición o arquitectura, color, formas exactas, conclusas, cerradas en sí mismas, pero móviles, gráciles y dinámicas, cierto humor dramático, planificación y concreción humana.

Sus últimas obras presentan problemas bidimensionales, sintéticos, por los que su pintura parece buscar una salida hacia el reposo de la arquitectura.

De él ha dicho Georges Hugnet: "sus invenciones llevan una inquietud y un tormento fuera de toda medida. Uno se pregunta si este canario, embovedado, destilando oscuros recuerdos, no sería el depositario de los secretos de un universo desaparecido, y si él no nos propone un mundo de autómatas con funcionamiento perdido, a la manera olvidada, un mundo de héroes sin nombres, trayéndonos a las orillas de una leyenda fantasma."

Ramón Faraldo. **Benjamín de Palencia**[12]

Debe figurar, a la cabeza de este texto sobre el pintor Benjamín de Palencia y su arte salubre y valeroso, un especial requerimiento. No recomiendo, en absoluto, la obra que aquí va a comentarse, a ningún espécimen de enterado, sabiondo o diletante de los que se dicen "estar de vuelta". Ni a la mayoría, densa y cariácea, de los que saben ya "a qué atenerse" en el trabajo del arte. En general, a ninguna índole de resabiado. Pienso que ha sido pintada, esta pintura, para los que saben de arte, sobre todo, su religioso, su maravilloso misterio, por un artista persuadido a su vez de la religión, de la maravilla y del enigma de su cometido. Para los que saben colocarse ante los cuadros en actitud de creyentes, no de dómines. Para los que saben que en arte no se está nunca más que "de ida".

En fin, tengo la conciencia, tan neta como de que hoy estoy vivo y de que un día verosímilmente no lo estaré, de que en este caso no va a ser asunto de más o de menos. De que se va a tratar aquí de algo hermoso y perdurable, marcado por el genio de un hombre que sobrevivirá a su siglo, a mis palabras y a la eventual dialéctica que su empresa suscite. De que lo que se ventila entre esta obra y nosotros no es una cuestión de fórmula. De que es, en los términos y en las formas, en su gesta y en mi tentativa por hacer participar a cuantos pueda en el bello entusiasmo que a ella le debo, una cuestión delicada y ardiente, la de la "confianza que el hombre pone en el hombre". Me obstino en creer que no vamos a hablar de nada problemático, sino de algo definitivo, de algo que "está bien", de algo que puede ayudarnos a vivir.

Por gusto del pintor, yo debería dar muy escasa noticia de su vida. Apenas los datos someros para situarla en el tiempo y en el espacio. Poco más que esto: español. Nacido en el siglo. Pintor. Su trabajo es su vida o un poco más. Su vida, lo que puede palpar quien se acerque a su obra. Ésta es tan incomprensible, tan unitaria con su existencia, que de ella debe destilarse en vivo todo lo que significa alrededor de este medio siglo de tránsito terrestre.

Él no agregaría mucho más, secretamente, o mejor, clamorosamente inscrito en su pintura, y que ésta dijese a quien quisiera saberlo quién era él y cómo era él. La dimensión de su deseo y de sus soledades. La extensión de sus pasos y de sus sueños.

Es una obra tan vasta y tan plural la de este artista, alientos tan diversos la vivifican, que no se me ocurre síntesis capaz de abarcarla. Desborda en rapidez a

[12] Ramón Faraldo. "Benjamín de Palencia". En: *Benjamín de Palencia*. Buenos Aires. Galería Velázquez, 11 al 30 de junio de 1951.

cualquier cronometración, resiste a cualquier arbitrio dialéctico. Uno se siente de una aptitud más que exigua para sintonizar esta muchedumbre de cuadros, cientos de cuadros hostigadores y voraces y "sin cesar comenzándose", que se suman, se levantan, se incrustan en la historia y en el espacio, en la tierra y en el sueño con un bello y fragante furor.

Sea cual sea lo que ha de venir, Palencia ha hecho ya lo inaudito por merecer su vida. Está en paz con su destino, en paz con su tierra, si es que éstas no le deben ya más de lo que le otorgaron.

Porque él ha devuelto a la Providencia, multiplicada después que transitó su sangre, la hermosura del mundo en que aquella quiso hacerle nacer.

Trozos del libro *Benjamín Palencia*. Por Ramón Faraldo. Barcelona, 1949

Ricardo Gullón. **La joven pintura española**[13]

La joven pintura española está viviendo, desde hace seis u ocho años, momentos de clara esperanza. No solo en Madrid y Barcelona, sino en varias capitales de provincia, trabajan pequeños núcleos de entusiastas: Tenerife, Zaragoza, Almería, Las Palmas y otras ciudades conocen la pasión invencionera –y a ratos heroica– de artistas renovadores, de hombres para quienes la pintura constituye un genuino modo de ser. El tradicional particularismo ibérico se manifiesta en ellos con acusada intensidad; entre esos grupos, y dentro de cada uno, las divergencias no son menores que las coincidencias, por eso las tentativas de encuadramiento y clasificación resultan arriesgadas y sus resultados precarios. Es preciso, sin embargo, decidirse a realizarlas, si queremos ver el conjunto con un mínimum de orden –y de claridad– que facilite la comprensión del panorama.

Prescindiré de las agrupaciones realizadas con criterio geográfico. En Madrid, como en Barcelona o en Tenerife, coexisten y conviven pintores orientados diversamente. El grupo más importante, habida cuenta no tanto de su número como del talento de sus componentes, tiende hacia una pintura abierta a las tendencias absolutas, pero rara vez entregada del todo a la no figuración. Se advierte una particular resistencia a perder el contacto con los objetos, reales o soñados, que no creo dependa del tan proclamado –y discutible– realismo hispánico, sino de la tendencia instintiva a crear partiendo de la vida y en la vida misma. Las intuiciones en que se origina la creación artística, están saturadas de realidad, o, si se prefiere una palabra más ambigua, de representación. De manera soterraña, fluyen en el acto creador imágenes, más o menos fieles, de vivencias asociadas inconscientemente a la tarea emprendida: el color y la forma deparan al imaginativo puntos de arranque que no excluyen reminiscencias, e inevitablemente la imaginación se nutre de alimentos terrestres.

José Caballero, el buen dibujante formado en la amistad y el arte de Federico García Lorca, entra en la pintura en un momento de plenitud, cuando ha superado la etapa surrealista y las vacilaciones iniciales. Está ahora en un período de lirismo denso y festival. Su pintura tiene alegría y empuje juvenil. Trabaja con briosa soltura, dando a la pasta el tratamiento requerido para conseguir los efectos suntuosos y nobles que producen sus telas, pintadas con tanta lucidez como conocimiento del oficio. Es un pintor con Musa, y reúne tres condiciones rara vez coincidentes: conciencia artesana, imaginación y clarividencia. Resulta buen ejemplo para corroborar las consideraciones

[13] Ricardo Gullón. "La joven pintura española". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 8, n. 27, abril de 1952, pp. 25-33.

antes expuestas, porque al abandonar la imaginería surrealista su fantasía, lejos de atenuarse, creció con mejor libertad, haciéndose más personal y, en mi opinión, también más humana. Los óleos que ha pintado en los últimos tiempos son grandes (no excesivamente grandes) y perfectamente compuestos. Las formas viven libremente y no renuncian a nada, ni siquiera al capricho y a la fascinación de lo fantástico. Pero están lejos de los arranques oníricos, de las turbulencias oscuras, de las confusas agorerías. Todo en tal fantasía surge remozado por la brisa primaveral; renacido al contacto de la gracia pura, de la exaltación amorosa. La invención brota sin esfuerzo y, además, con alas.

Tàpies, Tharrats, Pons y Cuixart constituyen el grupo más homogéneo de nuestra pintura joven. Ellos también proceden del surrealismo, o, para decir mejor verdad, están aún dentro de él. Se habla a su respecto de "surrealismo abstracto", desdeñando la contradicción en los términos implícita en tan chocante locución. Su mundo está colmado de alusiones a cosas secretas, a misterios del sueño, pero también –no hace mucho he señalado un ejemplo concreto en cierta tela de Pons– de fantasías coincidentes con las de anónimos pintores góticos. Mundo lunar, en Tàpies; más constructivo y arquitectónico en Tharrats; pródigo de posibilidades –y de riesgos– en los cuatro.

Lara y Valdivieso, sin apartarse de la figuración en los óleos, llevan a los dibujos la expresión de inquietudes más hondas, estableciendo así una dualidad no difícil de explicar si pensamos en un elemental mecanismo de compensación. Junto a ellos, Lago contrasta por inclinarse al primitivismo refinado, al realismo idealizado de la imaginación popular, coincidiendo en ese camino con Capdevila, siquiera su sentido del color no sea tan estridente como el de éste; Capdevila se deja poseer por el gusto de lo grotesco y caricaturesco, mientras Lago imprime a las figuras un orden de ingenuidad y sencillez. Uno y otro rehuyen las broncas interpretaciones solanescas, actualmente en franca crisis de retroceso. Solana no dejó sucesores, y es bueno que no los dejara, pues sin su formidable personalidad los cuadros pintados como él los pintaba, resultarían rudamente anacrónicos.

Laguardia, Aleu, Aguayo y Lagunas construyen su pintura partiendo de una interpretación puramente plástica de la naturaleza. Y casi como ellos García Vilella. En sus cuadros identificamos sin vacilación los objetos reales, pero al reconocerlos advertimos la existencia de una deformación constructiva. Seres y objetos llegan al cuadro en función de la forma y el color; por eso son significantes. En la *Actriz dramática*, de Aguayo (para mencionar un ejemplo concreto), lo importante es la jugosa selección de verdes, que infunde a la tela un cromatismo de altas calidades, y no la remota semejanza con una imagen determinada, con un modelo posible. Lagunas, arquitecto además de pintor, ha realizado telas de un geometrismo vibrante y cálido, y Aleu, por su parte, las impregna de una poesía a lo Chagall, de humor melancólico y humano. Humor y humanidad también en José Guinovart, realista de nuevo cuño, es decir, antiacadémico y sensible. Sus cuadros reflejan la realidad con ironía y precisión; la contempla desmenuzada y reducida, e incorpora fielmente sus diversos elementos dentro de una estructura extraña y a trechos bufa. Los habitantes de este universo son criaturas conocidas, próximas, familiares; son los mismos de siempre, vistos desde una perspectiva original: es la imaginación quien decide cómo poblar con ellos el espacio disponible. Una lechuza es una lechuza y una barba es una barba, pero, aparte la originalidad derivada de su insólita agrupación, lechuza y barba responden a un sentido imaginativo que no por atenerse a lo trivial deja de funcionar con plausible vivacidad. Comparando a Guinovart con Tàpies, que es otro imaginativo, advertimos cuán distintos son los resultados obtenidos, según intervenga o no la fantasía. Las telas de Tàpies hablan de un mundo lunar, pues las formas, siquiera reminiscentes de la realidad, están envueltas

en un halo que las desplaza; las de Guinovart, apegadas a lo cotidiano, se elevan por el destello interior y no por la aureola. Pero, por la fuerza de ese destello, superan la trivialidad en que voluntariamente se sustentan y alcanzan un clima graciosamente poético.

Y al escribir estas palabras, por espontánea asociación de ideas, me viene a la pluma el nombre de Manolo Millares, autor de bellísimas pictografías que, ¡esas sí!, constituyen buenos ejemplos de pintura absoluta, de pintura no figurativa, sustentada en los juegos combinados de las invenciones y la delicada matización (a veces monocorde) del color. Pintura absoluta también en las composiciones de José Julio y Elvireta Escobio, pero sin la radiación y la novedad que encuentro en los lienzos de Millares. Su fuerza estriba en la identificación con tendencias ancestrales y se refleja en superficies limpias, parcas de materia y sin estridencias de color. Es una orquestación armoniosa, llevada en tiempo lento, con signos luminosos en blanco y negro destacando sobre fondos de vario tono.

Rafael Zabaleta es el inventor de una realidad cuajada de luz, de animación y de vida. Sus telas están henchidas de presencias, hirientes de luz y de color. Sí: un colorista, pero también un hombre para quien el color solo tiene sentido en cuanto colma una forma y completa su expresión. Luz cenital, luz de esa tierra andaluza donde las cosas parecen irreales a fuerza de luminosas. Para entender la pintura de Zabaleta no es preciso echar mano de complicadas metafísicas: basta situarle en los campos de Jaén, en su elementalidad quintaesenciada, enriquecida por el sedimento de diversas culturas y apta, por esta diversidad, para ver las cosas en su esencia tanto como en su presencia. La visión de Zabaleta ignora la servidumbre a las cosas externas; es una visión no precisamente embellecedora, sino mágica, pues sitúa los objetos en una dimensión más honda, en un plano distinto del que normalmente les corresponde, y los transfigura.

La pintura de Díaz Caneja hace visible la esencia de una realidad por medio de imágenes en las cuales la emoción del artista no surge desligada de la naturaleza pero sí independiente de ella. El cuadro es la resultante de una eclosión colorística; la pasta engendra espacios de color sólido, densos y vastamente sugestivos. El colorido, a menudo uniforme, se hace profundo por la intensidad de vibración, lograda gracias a las calidades propiamente plásticas de una materia trabajada y rica.

Relentes del fauvismo se encuentran en Macarrón y en Rogent y del expresionismo en Surós y Muxart. Junto a ellos, Fornells Pla apunta a un hieratismo pasado por Campigli más bien que por el Oriente.

Freddy Szmull, Ramis Mampaso y Planasdurà son terminantemente no figurativos. En Ramis son notables la calidad de los materiales y las preparaciones empleadas; Planasdurá se encuentra en la línea más avanzada de la no representación; cuadros austeros, construidos con rigor, buscando con empeño soluciones originales, unas veces armoniosas y otras veces voluntariamente disonantes.

Son más los pintores jóvenes merecedores de recuerdo; pero no cabría hacerlo sin alargar desmesuradamente esta reseña o sin convertirla en árido catálogo de nombres y vagos adjetivos. Fuerza es detenerse y esperar. Únicamente el tiempo podrá decirnos cuál será la trayectoria de estas vocaciones esperanzadas. No seré yo quien se atreva a ejercer de vidente. Si resulta difícil orientarse en la situación según es y ahora la vemos, profetizar cómo y de qué manera evolucionará, es tarea superior a mis fuerzas.

Las posiciones pueden variar y sin duda variarán, pues los artistas mencionados son jóvenes (algunos, incluso muy jóvenes) y están en constante mudamiento. De año en año se advierten cambios en su técnica, en su manera y hasta en su concepción de la pintura. No todos son aciertos, pero hasta en los fracasos existe una posibilidad de enriquecimiento si son consecuencia de inquietudes personales y no de miméticos

esfuerzos para colocarse al nivel de las ajenas. Soslayo lo relativo a las influencias operantes sobre ellos; me limitaré a subrayar que el surrealismo se halla en baja, pero no desaparecido, y que la inclinación hacia el arte absoluto rara vez conduce a una pintura por completo irrepresentativa. Picasso, y más aún Joan Miró, han dejado su huella en la mayoría de estos pintores. Dalí, en cambio, apenas cuenta como ejemplo.

Acaso la indicación más segura acerca de la tendencia general de la joven pintura española se obtenga partiendo de su palpable antiacademicismo. La Academia se les antoja fría y desvitalizada, inhumana en su rigidez y en su falsedad; frente a ella postulan una pintura hecha desde la sangre y desde el sueño, con riesgo y temblor; una pintura cercana a la vida y dispuesta a compartir el destino incierto y azaroso del hombre actual. No más ficciones acaso agradables, pero embusteras; no más normas adormecedoras. Frente al arte convencional y muerto un arte auténtico y aventurero: un arte humanizado y polémico.

Ricardo Gullón
Santander 1952

Alexandre Cirici-Pellicer. **Cuixart, emblemático**[14]

Los quince años que nos separan del final de la guerra pueden ya ser mirados, en una perspectiva suficiente como para darnos cuenta de lo que significan históricamente. Hoy podemos ver hasta qué punto estos quince años señalan la entrada en un mundo totalmente nuevo, caracterizado por algunas formas de oposición radical al universo de antes y por algunas formas de la más audaz de las síntesis entre lo que fueron ayer polos opuestos. Como para cualquier época de la vida de la humanidad, la evolución de la plástica en el período que nos ocupa constituye el síndrome más característico para comprender el sentido profundamente humano, no solo estético sino moral e intelectual, psicológico y técnico, de la situación por la que avanzamos. Y de esta vida de las formas expresivas que el hombre crea, se destacan unos hechos aislados, que asumen sobre su acentuación de carácter, sobre su condensación energética, sobre su coagulación de posibilidades, un especialísimo carácter emblemático.

Llamados a citar algunas de estas obras, resumen de lo que puede representar el nuevo camino, citaríamos la arquitectura de Ronchamp y de Brasilia, la escultura de Consagra y de Paolozzi, y la pintura de Fautrier y de Cuixart.

En el terreno de la pintura, Fautrier y Cuixart, en efecto, nos parecen representar el Alfa y la Omega, el comienzo y la coronación de una extraordinaria aventura plástica. Al salir de la guerra, Fautrier representaba una ascesis extrema, necesaria para llegar a las raíces de lo auténtico, apartando del camino toda clase de certezas y de seguridades, incluso las más revolucionarias, para buscar, como dijo Malraux, la soledad de la primera tentativa para descarnar el dolor contemporáneo hasta alcanzar sus ideogramas patéticos. Su experiencia desembocó en el informalismo, barriendo la forma en lo que ésta tenía de sello de un espíritu pasado. Se libertó el núcleo de lo esencialmente humano, del acto de crear y de expresar, y se suscitó así una especie de caos necesario para que los fenómenos psíquicos y materiales condujeran hacia unas nuevas organizaciones de conjuntos, nacidas no del recuerdo ni de la imitación sino de una purísima actividad germinativa.

En este clima buceó Cuixart, armado con la experiencia de sus primeras luchas individuales. En 1946

[14] Alexandre Cirici-Pellicer. "Cuixart, emblemático". En: *Modest Cuixart*. Buenos Aires, Galería Bonino, 22 de agosto al 3 de septiembre de 1960, [s.p.].

había empezado a pintar partiendo de una posición psíquica y tecnológica radicalmente barroca: la idea explosiva de los núcleos de irradiación, que actúan de dentro afuera –como las glorias del Bernini o las avenidas de la Étoile– en el polo opuesto al clasicismo de los contornos que cierran, definen, pulen y congelan desde el exterior, llámense Rafael o Brancusi.

Si la primera mitad de siglo había sido puesta por Picasso bajo la enseña de Poussin, y por Le Corbusier bajo la Regla de Oro, Cuixart descubría, al empezar, que los nuevos años necesitaban lo que él llevaba dentro, en su apetencia vital tan unida a la constelación efusiva de Rembrandt y de Turner, incluso de Gaudí, de Odilon Redon o del *Modern Style*.

Su primera plástica fue esencialmente interna. No solo explosiva, nuclear, sino visceral, de un organicismo en crecimiento, jamás epidérmico, que aparecía pastado en las obras con las que desarrollaba su fuerte sentido de la materia, desde 1948. Dejó, más tarde, que personajes misteriosos se asomaran en sus atmósferas enrarecidas, cargados de misterios, de nebulosidades que daban fe de su gran apetencia de sondear en lo desconocido, de penetrar hacia los misterios. La presencia de un lenguaje gráfico, con signos de una cábala absurda, acompañaba coherentemente estos testimonios de búsquedas trascendentales.

Por ello, en plena etapa figurativa todavía, en 1955, podíamos decir que a nuestro entender se dirigía hacia la búsqueda de una verdad interior que conseguiría desvaneciendo y velando la apariencia.

La *humedad mística* de Lyon, la participación en cierta inquietud insatisfecha heredada, en las viejas callejas lionesas, de los antiguos nigromantes y alquimistas, le ayudó a dar un paso adelante, no abandonando el mundo de lo figural, de los cuerpos y los signos conocidos, sino pasando a través de ellos para penetrar en un trasmundo vertiginoso. Es interesante notar que entró en este trasmundo, hecho de ascuas de oro y de plata como los retablos del fondo de las naves barrocas, puro visualismo intangible, llevándose los objetos más irrisorios de nuestra vida común. El tubo, el cordel, la silla rota, participaron de este mundo, como en una resurrección de la carne. Y con ellos nuestras propias experiencias morales: atracción, dureza, blandura, desgarre, herida, lo que traspasa, que bulle, que se degrada, que brilla, que se ensucia...

Tras este instante de suplicios, en 1958, lo veíamos ascender hacia un clima de íconos, en una verdadera iluminación destinada a descubrir el espíritu, bajo cada una de las experiencias de una materia que él conduce al lugar de la lucha y a la que obliga a doblegarse, sobre la arena de sus telas.

Hoy cierra ya el ciclo que Fautrier abriera. Cierra el ciclo de las negaciones purificadoras con un esfuerzo gigantesco para la revelación, para el descubrimiento de lo que hay más allá de las opacidades, las noches, las ignorancias, el dolor, la soledad y la muerte. Germinaciones doradas en el seno de los espacios oscuros, pedrería nacida de lo que se pudre –como el alma inmortal de un cuerpo muerto– perfiles de músculo, de hueso, inicios de escritura, aparecen en el seno de la tiniebla como balbuceos de una lengua eterna que no acertamos a comprender pero de la que sentimos el poder sobrehumano, la presencia sobrecogedora, en una realidad más verdadera que la de las apariencias efímeras.

Alexandre Cirici-Pellicer
Director del Museo de Arte Contemporáneo
de Barcelona.

José María Gironella. **Nota para un debate. En torno de Antonio Tàpies**[15]

José María Gironella, destacado novelista y ensayista español, intenta en esta nota, aparecida en *La Vanguardia española*, una interpretación de la obra de

Antonio Tàpies, fuera de todo culteranismo, con el punto de vista del espectador y desde posiciones contrarias a lo que el gran artista barcelonés representa.

Hace unos cuantos meses entré una tarde en la Sala Gaspar y me enfrenté con una enorme pizarra negra en uno de cuyos ángulos había unas adherencias, es decir, unos relieves grumosos, de aspecto excremental. Indagué y me dijeron: "Es una extraordinaria creación de Antonio Tàpies".

No conozco personalmente a Antonio Tàpies; pero he visto repetidas veces su fotografía –rostro noble, mirada inteligente– y algunos amigos me han asegurado que se trata de un hombre más bien introvertido, correcto y culto. "Es un señor"; he aquí el comentario usual. Ello me basta para renunciar a cualquier comentario que pudiera emparentarse ni de cerca ni de lejos con una subestimación personal. Ni siquiera me atreveré a afirmar, como es tan corriente, que la obra de los artistas circunscritos a la órbita de Tàpies u otras órbitas similares no es sincera. ¿Por qué no? ¿Qué sabemos de la sinceridad? ¿Fue sincero Judas? ¿Lo fueron Rafael y Debussy? En arte, ¿la sinceridad es absolutamente necesaria? A veces es sincero el instinto y no lo es la inteligencia; y viceversa.

El problema se plantea en los siguientes términos. Un hombre joven, Antonio Tàpies, cuyas obras están alcanzando cotización universal; que gana premios muy importantes, por ejemplo, el del Instituto Carneggie; que ocupa lugares de honor en grandes museos contemporáneos; sobre el que se escriben monografías y folletos; de quien ha llegado a afirmarse que "es uno de los principales artistas de todos los tiempos", ha desfilado en las últimas semanas delante de mí –en forma de varios cuadros originales y de una larga serie de reproducciones maravillosamente fieles, según informes– y no ha conseguido ensanchar mi espíritu, no me ha dado la menor impresión de grandeza, no ha conseguido suscitarme ninguna emoción estética que yo reconociera como de orden superior. Confieso que el hecho me ha asustado. Inevitablemente, y por contraste, me ha venido a las mientes el impacto profundo que me produjeron los Adán y Eva, de Durero, que me produjo el Greco, que me produjeron algunas telas de Mantegna, de Van Gogh, etcétera. ¿Por qué "aquello" sí y "esto" no? ¿Sería yo un paleto espiritual, una tortuga incapaz de avanzar al ritmo de los tiempos? Boileau había escrito: "No hay serpiente ni monstruo odioso que por medio de la imitación artística no pueda resultar grato a los ojos". También Oscar Wilde había escrito: "Todo importa en arte menos el asunto (o argumento)". ¿Me habrían tatuado, maléficamente, los paisajistas de Olot? Mi perplejidad se hacía aún más intensa recordando que, allá por el año 1952, ante una exposición de Juan Miró, en París, había reaccionado lo mismo que ahora ante Antonio Tàpies y que, más recientemente, en la Sala Gaspar, me bastaron cinco minutos para visitar la exposición de Picasso. Lo de Miró me pareció simplemente decorativo, y de las obras presentadas por Picasso en Barcelona, excepto tres o cuatro, el resto se me antojó una broma que el genial y socarrón malagueño nos jugaba a los catalanes.

No quise precipitarme. Tal vez, en efecto, me faltase la preparación debida. No podía olvidar la nobleza del rostro de Tàpies y su mirar inteligente. En consecuencia, acudí a una librería y adquirí una nutrida colección de textos que hablan de él y de su obra, que la analizan con primor, que sin duda están destinados a "explicarla" a los no entendidos. Textos escritos por fervientes admiradores del artista –Cirlot, Tapié, Cerici Pellicer, Gaya Nuño, etc.–. "Esas páginas –me dije– contendrán, sin duda, la clave del secreto". La circunstancia de encontrarnos en Semana Santa, es decir, en la

[15] José María Gironella. "Nota para un debate. En torno de Antonio Tàpies". *del Arte*. Buenos Aires, n. 3 septiembre de 1961, p. 5.

semana del misterio, agudizaba mi curiosidad. ¡Santo Dios! He realizado la experiencia y la he realizado sin prejuicios, con mi mejor voluntad: todo inútil. Estoy donde estaba. Peor aún: mi estupor se ha convertido en irritación. El léxico empleado por tales comentaristas es tan exagerado, tan absurdo y melodramático, que no solo Echegaray, a su lado, resulta escritor austero, sino que dichos textos irrumpen al galope en el terreno de la puerilidad; me atrevo, incluso a suponer que un día u otro, en alguna tarde solitaria, le parecerán pueriles y ridículos al propio Antonio Tàpies.

Vayan unas muestras, elegidas entre mil:

"El abandono de la figuración puede proceder, así, tanto del anhelo de sustantivar el motivo estructural como del de penetrar en una zona distinta de la realidad fenoménica. Esa zona, sin llegar al abismo de lo indiferenciado, podría estar más próxima del gran fondo del que emergen formas particulares de nuestra realidad corpórea." (*Tàpies*, por J. E. Cirlot, pág. 34).

"La génesis de una obra personal vivida empieza por una catarsis, solo más allá de la cual empieza la verdadera obra, en una soledad inhumanamente fecunda, engendradora de estupefacientes tropismos, derrocadas todas las leyes del tiempo y de información." (*Antonio Tàpies*, por Michel Tapié, páginas 2 y 3.)

"El espacio creado por Tàpies es una suerte de espacio abstracto, bastante próximo al de la topología (o si se prefiere al del hiperespacio), en el cual las nociones de homogeneidad y de isotropía son reemplazadas por las de deformación y orientación." ("Situación de Antonio Tàpies", por Guy Habasque. *Papeles Son Armadans*, diciembre 1960, página 262.)

"La materia (utilizada por Tàpies) supuraba algo semejante al recuerdo de un encaje delicado, podrido ya por el pecado y la desesperación, acartonado por los humores viscosos de la Muerte". "Como en un verso de William Blake, una seca saliva babeada por los surcos y por las grietas malditas del infierno". "El mensaje de Tàpies es la Muerte." (Juan Perucho, "Destino", 25 de marzo de 1961.)

No creo que nadie pueda tomarse en serio tanta pedantería, tantas barbaridades en cadena. ¡Señores, la pintura es un arte hermoso, un don de Dios, una manera pura de interpretar realidades y sueños de nuestro mundo! Ahora bien, ¿es lícito hablar de un cuadro o de una obra pictórica como si de ella dependieran la revelación de los enigmas del más allá, las futuras erupciones del Estrómboli o la exacta composición de los rayos cósmicos?

Imagino la sonrisa displicente de los enterados, a los que yo llamo "profesionales de la adjetivación difícil". ¿Qué pretendes, pues? ¿Seguir pintando como en el época de Rubens o como pintaba Álvarez de Sotomayor? ¡Alto ahí! Respeto el arte moderno. Me doy perfecta cuenta de que se ha cerrado un ciclo, de que se cierran ciclos constantemente y jamás olvidaré la asfixia incluso física que me invadió en el Museo del Vaticano, en Roma, ante tanto caramelo de color, y mis últimas visitas al Museo del Prado han servido para convencerme de que son numerosísimas las obras allí colgadas que se merecen la eterna jubilación. Ahora bien, el punto, la adecuación del arte a los tiempos modernos, a los tiempos del átomo, de la electrónica y de lo sideral, presupone y exige el estallido de uno o varios artistas geniales, y no creo que Antonio Tàpies, por el momento, merezca este calificativo. Parte de la obra de Picasso apunta, ¡de qué modo!, hacia el futuro; pero Tàpies, no. Tàpies, en mi opinión, demuestra una extrema sensibilidad para saber lo que es una mancha en un muro, dispone de una elegancia innata para la ordenación de los colores y se conoce intuitivamente o de memoria los morosos estudios que Gaudí realizó de muchos planos, erosiones y superficies de rocas vivas, de paredes, del lecho de los ríos secos. Pero llamarlo "el Goya del siglo XX" o "maestro de maestros" es un insulto innecesario. Existen en la actualidad fotografías en color, primeros planos fotográficos de

troncos de árbol, de estratos geológicos, de telarañas y de otras "realidades" más o menos escondidas de la naturaleza, cuyo efecto plástico es tan vigoroso y sutil como la mejor de las producciones de Tàpies en este terreno. ¡Informalismo! ¿Qué significa esta etiqueta? Hay algo que no sea forma? Retratad de cerca la garganta de un cocodrilo, su interior; el ojo de una rata; una ráfaga de viento. Ah, no; nada hay tan borracho como el enlace al voleo de las palabras. Antonio Tàpies ha dicho: "Todas las imágenes que selecciono al hacer una obra procuro que sean de la máxima ambigüedad para lograr la máxima expresividad". A partir de esta sentencia, todo puede ser válido. Una plasmación infantil puede ser interpretada como del cosmos. Un literato puede escribir sencillamente "temblor" y creerse por ello el as de las solicitaciones intelectuales.

Un cabo suelto en mi dialéctica. Si tan rotundos fueran mis razonamientos, ¿cómo explicarse la repercusión de Tàpies en los ambientes internacionales del arte moderno? ¿Cabe pensar en un tinglado publicitario y económico organizado por los traficantes de la pintura, en un soborno masivo de los jurados de Colombia, de Milán, de la UNESCO, etcétera, que le han otorgado distinciones? No puedo responder a esta cuestión. Sin duda, en la comunidad contemporánea existen Sociedades Anónimas que se dedican a "lanzar" pupilos en los terrenos más diversos, desde el cine y la canción hasta la arquitectura y la moda masculina; y además es obvio que existe una suerte de papanatismo-flotante, una miopía escalonacionales, diplomáticos y América, que influye en los mismos monumentales errores. Pero me guardaré mucho de afirmar que la fulgurante ascensión de Antonio Tàpies se apoya sobre estas bases. Ahora bien, admitamos, esto sí, que el juicio de los "grandes", de los técnicos que imponen su ley, opera a menudo en forma arbitraria y desconcertante. Típico ejemplo de ello nos lo suministra, creo, el caso de Isidro Nonell. ¿Cuántos artistas, entre los exhibidos en el Museo de l'Orangerie, de París, y divulgados por el mundo entero –Manet, Seurat, Pissarro, Renoir, Sisley...– poseen la calidad, la portentosa calidad del citado pintor? Y, sin embargo, Isidro Nonell no ha sido descubierto en serio, ¡todavía!, por los especialistas.

Me disgusta personalizar. Siento un respeto profundo por todo aquel que se dedica vocacionalmente a crear lo que sea. En esta ocasión me he salido de la regla y he personalizado a costa de Antonio Tàpies por la simple razón de que los incautos se cuentan por millares, del que los jóvenes tienden a imitar lo que les resulta fácilmente imitable, mimetismo por culpa de cual abundan los artistas mediocres que se consideran efectivamente "creadores de escuela", catedráticos.

Dios me libre de afirmar que Antonio Tàpies no llegará a ser catedrático, a fundar una escuela de larga duración. Es muy joven, nació en el año 1923, coincidiendo con la muerte de Sorolla. De niño estuvo enfermo, creo, y ahora viaja mucho. Así, pues, no hay nada perdido. Es muy posible que, cualquier día, en una tarde solitaria del Montseny, realice un inventario sereno de su tarea, cierre los oídos a tantas sirenas halagadoras, aunque hablen italiano, francés o inglés, dé un parón discreto a los que citan en su honor la "isotropía" y "los humores viscosos de la Muerte" y se lance con disciplina al arte verdaderamente grande, en cuyo caso el valor real de sus imágenes, de su universo interior, no precisará, para ser entendido, de tan peregrinas elucubraciones.

Capítulo X

Testimonios

Los textos reunidos en este núcleo poseen la particularidad que en ellos los actores hablan desde un lugar personal recuperando para el lector actual otro tipo de informaciones. Ellas hablan sobre diferentes aspectos que hacen también a la presencia española en la Argentina, pero lo hacen desde un lugar distinto. Las memorias de Rosendo Martínez, activo gestor de la Galería Witcomb, recuerdan los años de los primeros Salones Artal. Otros testimonios hablan de experiencias personales frente a algunas de las figuras clave del arte español, en particular, por su proyección en nuestro país, en la obra de sus discípulos argentinos, como es el caso de Hermen Anglada Camarasa. Otros, recuperan la presencia de artistas españoles cuyas exposiciones constituyeron acontecimientos artísticos y sociales, como en el caso de Julio Romero de Torres. Pero también algunas entrevistas y textos revelan historias poco conocidas de algunos pintores y escultores cuya permanencia en la Argentina se extendió en el tiempo, como en el caso de Torcuato Tasso o, en algunos otros, los principios estéticos subyacentes a sus obras o la propia visión del arte de su tiempo.

Lyra. Buenos Aires, a. 21, n. 192-194, 1964. Número dedicado a España. Cubierta de Luis Seoane.

Rosendo Martínez. **Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916**[1]

[...] Pepe Artal, contador y alto empleado de la Casa Monsegur, espíritu fino y muy afecto a las bellas artes, poseía algunos cuadros que había adquirido en Montevideo siendo gerente de la empresa Reus, empresa poderosa de vastísimas proporciones que quebró según tengo entendido; de ahí la venida de Artal a Buenos Aires con sus cuadritos adquiridos en época de prosperidad. Me vio Don Pepe y me propuso organizar una exposición de arte español, con lo que él ya tenía y lo que pudiese traer de España por intermedio de un señor Aguader, a quien no he conocido, pero que se ocupaba de esas cosas y estaba en relaciones con todos los artistas españoles de mayor figuración. Consulté con Mr. Witcomb, le impuse de las condiciones que no eran muy complicadas. El señor Artal corría con los gastos de decoración del salón, catálogos, etc., y el señor Witcomb ponía la luz y el portero, sin ninguna otra retribución durante muchos años.

A los pocos meses, creo que a principios de 1897 se realizó la primera exposición de arte español en el Salón Witcomb, y con excepción de la exposición francesa del Jardín Florida, ya citada, entiendo ha sido la primera de arte español y la segunda exposición de arte en Buenos Aires, pues, como ya dije, solo se habían expuesto cuadros sueltos en diferentes casas de comercio, bazares y ferreterías. Lo traído por la Cámara de Comercio Española, que tampoco tuvo carácter de exposición, y no sé si Don Ángel Sommaruga se ocupó exclusivamente de la venta de cuadros, sé que vendió muchos cuadros a personas que actuaron en la presidencia del Dr. Juárez Celman y la gobernación del Dr. Julio A. Costa y a algunos particulares, muy pocos, porque pocos eran los *amateurs* de aquella época.

La primera exposición española organizada por José Artal (así decía el catálogo), fue el acontecimiento artístico del año y no sé si el primero en el país. Desfiló por el "Salón Witcomb" todo lo más distinguido, y fueron compradores el Dr. Francisco Ayerza, Don Carlos Becú, Don José Balcarce, Don Eugenio Alemán, Don Juan Cánter, Don Manuel Mayol, Don Ángel Estrada y muchos otros que no recuerdo y que desgraciadamente, como la casa no cobraba comisión, debo recurrir a mi buena memoria y que por más buena que ella sea ha llovido mucho desde entonces.

A continuación de este primer ensayo llegó al país Don José Pinelo con una exposición de arte sevillano; venía recomendado a Artal, ya había llegado a la madre patria la noticia de la venta total de las obras de la primera exposición española. También le fue bien a Pinelo con su exposición sevillana y ésta ha sido la primera de la serie larga de exposiciones de arte español que Pinelo realizó en Buenos Aires y haciéndole justicia, en sus primeras exposiciones ha traído cuadros de grandes maestros y grandes obras. Las pinacotecas de la Capital conservan algunos ejemplares de gran valor compradas en las exposiciones de Pinelo. Este artista sevillano que realizó su primera exposición el año 1897 y su última el año 1926 ó 27, solo ha dejado de venir una vez por año entre los años 1915 y 1920, durante la guerra; y como su actividad era muy grande, ha vendido muchos cientos de cuadros españoles en la Argentina.

Es necesario volver a hablar de Artal para poder seguir el hilo de mi narración de exposiciones de arte en Buenos Aires, relacionadas con el desarrollo del gusto artístico y con la parte que le tocó por su actuación personal y teniendo como escenario o centro de sus operaciones el "Salón Witcomb".

Ya dije que Artal sufrió un descalabro comercial en Montevideo y que su primera exposición la hizo siendo

[1] [Rosendo Martínez]. *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896 – 1916*. Buenos Aires, [s.n., 1934?], pp. 4-11.

empleado de la Casa Monsegur y con mucho trabajo y con mucha saliva –como él decía–, logró dar nombre, altura y precio a las obras de los pintores españoles. Fue tal vez su mejor acierto el dedicarse a *Marchand de Tableaux*; su espíritu artístico y buen gusto en la presentación de las obras, al punto que con excepción de *les marchand* franceses nadie presentó las exposiciones con la dignidad y altura que lo hacía él. Sus clientes, mejor dicho, los clientes de la Casa Witcomb, fueron luego sus amigos y las exposiciones en lo de Witcomb, organizadas por Artal, eran punto de reunión de todo Buenos Aires intelectual y distinguido.

En aquellos tiempos las exposiciones de arte eran privativas a los entendidos y los había tal vez más que hoy en relación a la población. Voy a citar nombres con peligro de olvidar alguno, en cuyo caso ruego me disculpen los que se queden el tintero, en razón de las buenas intenciones.

> Don José Balcarce, Don Carlos Becú, Don Roberto de Soto, Don Juan Cánter, Don Lorenzo Pellerano, Don Ramón Santamarina, Don Antonio y Don Enrique Santamarina, Don Javier Romero, Don Arturo Z. Paz, Don Carlos Zuberbühler, doctor Ramón Méndez, Dr. Podestá, Don José Mayor, Don Miguel Berro Madero, Don José Ma. Méndez, Don José Ma. Mandiá, Don Gregorio Ramírez, Don Alberto Williams, señores Eduardo y Carlos Lumb, Don Francisco Pellerano, Don Celedonio Pereda, Dr. Manuel Arrotea, Don Alejandro Peña, Don Juan Peña, Dr. Echaide, Srtas. de Pontau, Don Parmenio Piñero, Dr. Enrique Uriburu, Dr. José Semprún, Doctor Carlos Ibarguren, Dr. Eliseo Segura, Dr. Francisco Ayerza, Don Jorge Lavalle Cobo, Don Carlos Castro y Sumbland, Don César Cobo, Don Julio de Mendeville, Don Francisco Recondo, Don Antonio Leloir, Don Antonio Saralegui, Don Juan Cañas, Don Alberto de Bary (h.), Don Nicanor Newton, Dr. Laure, Don Nicolás Pericena, Don Teodoro de Bary, Don Federico Leloir, Don Juan B. Iraizos, Don Antonio López, Don Carlos Salas, Don Diego de Alvear, Don Federico Boillat, Dr. Francisco Uriburu, Don Francisco Guimaráes, Dr. Oscar Carreras, doña Victoria Aguirre, Dr. Alberto López, Don Pilades Soldaini, Don Eugenio Alemán, Don Julián Aguirre, Sr. Bionchi di Cárcano, Don Nicolás Mihanovich, Museo de Bellas Artes, Don José Chillado, Don Alberto del Solar, Don Ricardo Bosch, general Roca, Sr. Bercetche, Dr. Rodolfo Alcorta, Don Jaime Abella, Dr. Guillermo Udaondo, Dr. Alfredo Echagüe, Sr. Alberto Castex, Sr. Caride, señor Honorio Stoppani, Don Emilio Genoud, Dr. Aráoz Alfaro, Don Juan Chapar, Don Horacio Varela, doña Inés D. de Unzué, Don Juan Lavarello, Sr. E. Fitte, Dr. Carlos Witcomb, Sr. Luis P. Cañas, Dr. Eduardo Mollard, Don Emilio Lernoud, Sr. Alejandro Christophersen, Don Pancho y Don Enrique Crotto, Dr. Manuel de Uribelarrea, Don Julio Huergo, Sr. Enrique Iza, Sr. J. Blaquier, Dr. Diógenes de Urquiza, Don Matías Errázuriz, ingeniero Aranda, doctores Pedro y Santiago Luro, Doña María J. de Pradére.

Estos nombres basado en la memoria y en algunos apuntes de aquella época, con la mayor parte de los que nos iniciaron e iniciamos como *amateurs*, muchos de estos señores han llegado a formar colecciones muy apreciables de cuadros y cuando alguna de estas colecciones conocidas ha salido a venta pública, ha constituido un acontecimiento social. Ejemplos: las colecciones de Ramón Méndez, Santiago Luro, Juan Cánter, Honorio Stoppani, Victoria Ocampo, condesa de Devoto, Victoria Aguirre, Alberto Castex, Teodoro de Bary y tantos otros.

Las primeras exposiciones, allá por los años 1896-1905 tuvieron éxito de venta y social como ya he

dicho. Los días de inauguración no faltaba ninguno de los buenos aficionados. Pero el público visitante no le daba mayor importancia, ocurría frecuentemente que las señoras entraban pensando que se exponían retratos, al darse cuenta que no era así, que eran pinturas, se retiraban casi sin ver, diciendo: "¡Son cuadros!", expresión que significaba algo así como una cosa inútil y no interesante.

Lo hemos observado muchas veces desde una adorable tertulia que hacíamos en un pasillo a continuación del salón. El Salón muy bien alumbrado y el pasillo a oscuras. En aquel tiempo permanecía abierta la exposición hasta las 10 de la noche. Éramos contertulianos casi todos los días: Don Pepe Artal, Don Alberto Gache, Don Eustaquio Pellicer y yo. Se nos agregaba casi siempre algún otro, algunas veces el Dr. Semprún, José Mayor y el que acertaba a pasar. Se hacían chistes, se observaba a los visitantes *amateurs* la cara que ponían, lo que decían. Era sumamente divertido; mis compañeros de entonces sobrevivientes como yo a Dios gracias, Gache y Pellicer, volverán a saborear aquellos agradables momentos si se me ocurre imprimir estos renglones mal escritos y que no tienen más pretensión que recordar el pasado y contribuir con mi grano de arena a la historia del arte argentino y de la formación de las pinacotecas en la Argentina.

Alejandro Christophersen. **Zuloaga**[2]

Al subir hasta el sexto piso de la casa donde vive Zuloaga, allá en París, volvieron a mi memoria recuerdos de mi vida de estudiante del viejo barrio Latino.

¡Cuántas veces había yo trepado aquellos seis pisos, sin pensar que pudieran existir ahora otras comodidades: el ascensor moderno que, insensiblemente, nos hace remolones y comodones!

Mientras tocaba el timbre para visitar a Zuloaga, reparé, haciendo tiempo, en el cuarto que adornaba el descanso de la escalera. Era una excelente reproducción de Velázquez, el Papa Inocencio, y parecía que esto era un prólogo de lo que iba a ver después.

A Zuloaga lo conocía ya personalmente. Dos o tres veces habíamos estado juntos, pero aún no había visitado su estudio.

Recuerdo que la primera vez que nos encontramos, era en una de esas fiestas que la sociedad parisiense organiza a cada rato, y que esta vez tenía lugar en el viejo "Palais Royal".

Ahí andaba Perico Rivera, de chulo, con tamaños bigotazos, Zuloaga, de capa y sombrero gacho, paseaba solitario, mientras que Caro-Delvaille, vestido de "Don José", bailaba la jota con la Dorsiat.

Aquella era una de esas españoladas de un tercer acto de *Carmen*, por compañía francesa.

De pronto, Zuloaga abrió la puerta y nos hizo subir una escalera interior que daba acceso a su taller. Y ahí, a donde otros hubieran preparado un escenario especial lleno de repujados y armaduras recamadas en oro, vastos sillones, etc., solo vi un local vacío con muchos bastidores contra los muros y justo lo necesario para sentarse, dando todo aquello la impresión de que era el taller de un trabajador.

El público, por lo general, tiene curiosidad por conocer la intimidad de los artistas: conocer su físico y escudriñar sus intimidades. Esa curiosidad malsana, se asemeja a la que guía a los visitantes de hospitales y de "morgues": hollar, manosear al hombre; penetrarse de su envoltura terrenal; deleitarse en sus debilidades humanas; conocer sus extravagancias; husmear el chisme; comprender sus rarezas, sus excentricidades y hasta sus vicios, en un deseo por rebajar al genio, volteando del pedestal al semidiós, para hacer de él un ser vulgar, un ser simplemente humano.

[2] Alejandro Christophersen. "Zuloaga". En: *Ideas sobre arte*. Buenos Aires, Arnoldo Moen (Editor), [1920], pp. 9-19.

¿No fue un placer inmenso para muchos deshojar el idilio de Alfredo de Musset y conocer sus míseras peculiaridades?

La imaginación atribuye, con exceso, rarezas a los artistas, envolviéndolos en una novelesca atmósfera; pero no siempre resultan como se los pinta: no todos son el espadachín Benvenuto Cellini, ni el místico Fra Angélico, ni el hosco Leonardo o el aristocrático Rubens, el pintor de las cortes, o un Goya que amenaza a un Wellington para concluir expulsado en Francia. A menudo resulta el retraído Velázquez, cuya vida de rectitud y de sencillez no le impedía ser el mayor artista que el mundo ha creado.

Pues bien; los curiosos de esa índole no quedarán satisfechos, cuando les diga que Zuloaga no bebe ajenjo, ni fuma opio, ni usa drogas para buscar su inspiración. Zuloaga pertenece a los normales. Es como todos en su aspecto físico: buen mozo, alto, fornido, lleva en sus labios una sonrisa benévola, llena de afabilidad y de buen humor. Viste como usted y yo, únicamente que, bajo su sombrero, parecido a todos los sombreros, bulle y arde un volcán de ideas, de ensueños y fantasmas que viven allá, mientras el maestro no encuentre tiempo de darles formas reales en sus cuadros y en sus telas.

* * *

El dibujo fuerte de Zuloaga, es impecable y destaca la firmeza de sus figuras sobre su fondo, y sus personajes, sólidamente construidos, recuerdan al gran maestro de todos: a Velázquez, con quien está emparentado, como todos los grandes pintores.

Sus composiciones son siempre bien equilibradas, con aparente espontaneidad, dentro de su gran claridad y sencillez: nada de artificios y de rellenos, que sirven para disfrazar lo que está mal resuelto; nada de "esfumaturas" que envuelven una duda: todo su arte respira sinceridad; toda su pintura tiene su técnica especial y ella resuelve el problema que después de largos tanteos, en un principio, van progresando en su obra definitiva, como fácilmente lo comprobamos al ver sus primeros trabajos, menos definidos, más envueltos y aceitosos. Su procedimiento revela, ahora, el afán de darnos la sensación absoluta de la materia.

Aquí, es un trozo de piel, donde se ve el color arrastrado y sólido; allá un tul rastreado, sobre un cielo de tonos maestros que acompaña en sordina la figura del cuadro, más allá un cacharro, donde se siente la tierra cocida, con reflejos metálicos. Sus carnes tienen el sabor de algo humano: la pintura acaricia el trozo, lo construye el pincel y lo sombrea dentro de la parte fresca, fundiendo sus oscuros y dándonos la sensación de las medias tintas por medio de un rastreo de pincel que deja imperceptibles rayas de color, construyendo con solidez el trozo anatómico. Sus figuras tienen cuerpo: debajo hay algo sólido; existe la parte ósea que sostiene el cuerpo humano; hay debajo de la epidermis una musculatura completa que señala el movimiento, mientras que la sangre corre vigorosa y fuerte para mantener la vida.

Observad sus ropajes, veréis si existe la diferencia entre una seda que tornasolea en el traje de una dama y la bayeta áspera del refajo de aquella otra aldeana.

¡Mirad esa piel de becerro de la albarca de un campesino o el cuero tosco de una bota, comparado con el liso charol de un zapato cortesano y veréis qué admirable dominio del arte de pintar ha llegado a resolver estos problemas!

Zuloaga, atraído hacia los fuertes contrastes de luz, hace predominar en su pintura los tonos calientes, a menudo cobrizos, y alcanza este efecto por medio de un reflector de cobre que hace destacar estas notas luminosas sobre los fondos oscuros, atenuado por los finos grises, que han sido la conquista de los grandes maestros de la pintura.

* * *

Fueron, ciertamente una revelación, para muchos, aquellos que aún no conocían la obra completa de

Zuloaga, las principales telas del maestro que se congregaban en la sala de la exposición del Centenario de la República Argentina, celebrado en 1910 en Buenos Aires.

Era aquella sala un oasis donde la vista se refrescaba después de recorrer el desierto de esas exposiciones de arte, donde la banalidad hacía solo resaltar una que otra obra de mérito.

En esa exquisita reunión de cuadros del magistral pintor, pasaron muchos, horas de reflexión y de estudio, compenetrándose de una pintura que apenas conocían por dudosas reproducciones.

Fue unánime el aplauso, y su eco ha sido escuchado con placer en Europa por el gran maestro.

La noticia errónea de su muerte, comunicada por el telégrafo, fue ocasión única, para que el artista conociera su fama en vida. La prensa, unánime, se descolgó con elogiosos artículos necrológicos, y sus admiradores, apenados, se recogían con unción en la sala donde estaban sus obras, como en una capilla ardiente.

Hubo también su nota cómica, cuando se recibió el desmentido, pues muchos especuladores que se habían apresurado a adquirir sus cuadros, después querían dejar por no realizado el negocio, al desmentirse su fallecimiento.

El conde de Artal, que a la sazón representaba los intereses de Zuloaga en Buenos Aires, recibió, de inmediato, un telegrama del artista, autorizándole a anular toda venta motivada por el error informativo del telégrafo. Quedaron, sin embargo, de esta exposición muchas de las buenas telas del Maestro en la República Argentina: algunas en el Museo Nacional y otras en colecciones privadas. Pertenece, entre otras al Museo, las *Brujas*, soberbio cuadro que, el autor mismo, lamenta no poder volverlo a ver.

Además de las telas que poseen los señores Diego Lezica de Alvear, Antonio Santamarina, González Garaño, etc., existen en Buenos Aires espléndidos retratos hechos por él, en primera línea los del señor José Santamarina, señora Adela Quintana de Moreno, el magnífico retrato del conocido escritor Enrique Larreta, autor de *La gloria de Don Ramiro*, y, principalmente, el de Don Juan Girondo, a mi juicio, el retrato más acertado que hiciera Zuloaga.

Ese retrato lo ha pintado con exquisito cariño, interpretando admirablemente el modelo, con su visión aguda de artista. Este modelo se prestaba, especialmente, para el pincel del maestro, lo que no siempre acontece con todos los personajes que se ponen para un retrato.

Recuerdo que un día me decía Zuloaga, al señalarme un retrato insípido que estaba luchando por terminar:

–¡Vea Ud. eso!... ¿Cómo quiere que yo pueda darle expresión a una cara semejante?...

Y, después de una pausa, agregó:

–Lo único que me deleita pintar, son esos pantalones, a rayas, de mi modelo... ¿Son interesantes, verdad? –y sonrió maliciosamente.

* * *

Contar la biografía de Zuloaga, sería repetir lo que, ya, las revistas de todo el mundo nos han dicho muchas veces.

Todos saben que vivió en un ambiente artístico y se formó en un hogar de artesanos de arte, donde su padre fabricaba los famosos adamasquinados de Eibar, y mientras que su tío era ceramista y pintor. En esa fragua de arte, pues, el niño templaba su alma, para llegar a ser el artista que es hoy gloria de la pintura no solo española, sino universal.

Quizás en España mismo no se le reconozca, se le tenga en menos, por cuanto, alejado desde hace años, de la madre patria, su ausencia ha permitido a los malos artistas y a los peores críticos hacer juicios insípidos y extravagantes de aquel que vive radicado en París, donde cosecha el unánime aplauso del mundo entendido.

Los temas de sus cuadros, generalmente inspirados en cosas de España, vistos a través del temperamento personal, pueden parecer convencionales para unos, en tanto molestos para otros y sirven de base a la maledicencia.

Le tachan de hacer la caricatura de España, cuando lo que él busca es acentuar el carácter de lo que su visión abarca.

¿Acaso no fue satírico Goya? ¿acaso no castigó las costumbres de su época con su buril y su pincel, sin dejar, por ello de hacer obra maestra?

Pues, Zuloaga, también lo hace, y pinta una España, quizás, del pasado y, sin embargo, su obra es bien castiza.

Criticarán que la figura de su cuadro *El novillero* es una figura escuálida y flaca, porque no tiene la fachada de un Bombita: pero ahí está todo el poema.

Ese novillero, es un novillero de lance, mal comido y bohemio, que va de pueblo en pueblo, buscando pan, o bien que lo sacan del redondel para la enfermería.

¿Qué sus manolas no son las chulapas que se ven en las cajas de pasas; que son rebuscadas y artificiosas, según la crítica?... Pues bien; esas manolas le dan motivo para hacer el espléndido arabesco de una mantilla y excusa para conseguir un efecto magnífico de luz.

¿Qué sus fondos son falsos? ¿Qué su paisaje es una estilización ejecutada en el taller con la luz convencional que no respira el aire libre?

Su paisaje, a estilo de los del Greco, es un conjunto de muchos paisajes, una síntesis de Castilla... es una melodía en sordina, que acompaña, como un ritmo evocador, la figura descollante de su composición.

¡Eso es arte... y ese es el arte de Zuloaga!

Hay que ver estas cosas bajo el mismo prisma con que las ve el maestro, y no con los ojos torpes del que nada quiere ver. Para eso bastan los empalagosos cromos que ostentan las paredes de cualquier cafetín y no el arte superior de un genio excepcional, cuyo exquisito refinamiento no alcanzan a abarcar.

* * *

Allí en París, y en medio de sus obras, vive Zuloaga su vida independiente, vida de artista, amante de su arte y admirador también del arte bueno de los demás, rodeado de las obras maestras del Greco, que él colecciona y que representan muchos millones de francos. Digo esto, para hablar también en idioma *yankee*.

Allí, o en el norte de España, donde tiene otro taller Zuloaga, trabaja sin descanso, sin otra preocupación, más que la de su arte, respetado por todos y preparando inconscientemente el magnífico monumento de su gloria.

Roberto Levillier. **Anglada Camarasa**[3]

Tuve pena grande en saber la muerte de Anglada pero cubrió tan gloriosamente para España y para él su itinerario, que me sería difícil iniciar este envío a su memoria expresando nostalgia por lo que el arte perdió con su desaparición. Fue suerte que se acercara a los noventa años sin enfermedades que entorpecieran su fastuosa actividad, ni exigencias de fuera que lo distrajeren de ella. Su vida fue una recta. De enero a diciembre anduvo con sus pinceles; fue ante todo un enamorado de los colores y de los efectos de la luz en ellos. No viajó por Europa como tantos otros artistas; pasó de Barcelona, su ciudad natal, a París, y de allí a Mallorca, donde murió el año 1959 poco después de haber recibido el Gran Premio March de pintura. Su obra llenaría un museo y se eleva entre las que dominan este siglo.

[3] Roberto Levillier. "Anglada Camarasa". *Lyra*. Buenos Aires, a. 21, n. 192/194, dedicado a España, primer ejemplar de 1964, [s.p.].

Entre 1910 y 1914 su taller era popular entre los jóvenes argentinos radicados en París con idea de estudiar pintura, música o letras, poner la mano en las primeras obras y gozar de lo que prodiga esa capital, centralizadora de ideas y de escuelas, con sus creadores y sus innovaciones. Casi todos vivíamos por Bagneux, Montmartre o Montparnasse. Los primeros en instalarse fueron Alberto Lagos, Jorge Bermúdez, Rodolfo Franco Pelele, Alberto y Próspero López Buchardo, Lascano-Tegui, Carlos María Victorica, Gonzalo Leguizamón Pondal y Roberto Ramaugé. Pronto nos sumamos a ese grupo Carlos y Martín Noel, Carlos López Buchardo, Ricardo Güiraldes, Alfredo González Garaño, Adán Diehl y yo. Otros amigos más jóvenes: Raúl Monsegur, Alberto y Oliverio Girondo y Rafael Crespo, contribuyeron más tarde a ensanchar el número de los compatriotas que, al atardecer y de tiempo en tiempo, se reunían en el *atelier* de Anglada.

Estas líneas, espontáneo homenaje al maestro desaparecido, no intentan una valoración de su magna obra, ni pueden bastar para una biografía; son impresiones de ciertas actitudes y conceptos suyos recogidos sobre arte; en suma, párrafos de historia contemporánea, que por venir de tan alta autoridad, merecen conservarse.

En 1910, Anglada era un hombre en marcha hacia sus cuarenta años, de visible robustez y de un tipo físico de esos que los franceses llaman "trapu". Sus ojos oscuros y brillantes sondeaban y veían todo, bajo unas cejas de espesor llamativo. ¡Con esos abrigos, podía mirar hacia el sol! La cabeza era grande y la barba abundante, moda de entonces que dejó después de la guerra. Sus manos pequeñas y fuertes eran casi cuadradas, buen indicio de dinamismo y vitalidad. De estatura mediana, razón por la cual seguramente se estiraba al hablar, era expansivo y risueño, si bien de temperamento vivaz, atento a la chanza y de réplicas punzantes. Su voz, serena y segura, anunciaba al hombre resuelto y sin temores. Tenía ese algo indefinible de las grandes, que inspira atención y mueve al respeto.

Al discurrir sobre arte, solía mostrarse un tanto absoluto y sus modos categóricos excusaban la respuesta. En realidad, escuchaba más de lo que hablaba, y cuando interfería, era inconscientemente en defensa de lo que hacía y de lo que era. Leía poco y no era cultor de ideas generales, de manera que sus teorías no partían de abstracciones filosóficas, sino del ejercicio de principios propios. En el pensar vinculado a problemas concretos de las escuelas de arte, el provecho en atenderlo era grande, así por sus conocimientos, como por la profundidad con que expresaba sus puntos de vista y sus pronósticos. Célebre por sus obras, había ganado premios importantes, y en los concursos internacionales solía ser invitado de honor, con salón propio. Los museos eran sus principales compradores. Sin embargo, necesitaba vender más, y no se especializaba en retratos. Los cuadros que pintó en esos años fueron de costumbres y trajes regionales de España, y principalmente, de gitanos.

Anglada podría haber parecido fatuo si su obra, original, batalladora y de gran libertad en la creación, no hubiera justificado la idea que de ella tenía él formada. La mayoría de los críticos reconocían su jerarquía y coincidían con sus juicios; otros, lo exasperaban. No era mala cosa esa falta de unanimidad, pues cuando lo sacaban de quicio, las consecuencias eran excelentes. Vi este caso. Al llegar a su taller un día, me mostró un cuadro nuevo arrimado a una pared, que cubría por completo. Representaba siete aragoneses de tamaño natural, de pie, adosados a un muro enjalbegado de cal, sobre el que brillaba la luna. Cada uno tenía entre las manos una guitarra, e iba tocando. Dedicaban la serenata a una joven asomada en el piso alto de la casa, con una mano en la reja y la otra un abanico. Esa composición, por su envergadura, su ejecución y su poesía me ha queda-

do en la retina con la felicidad que Ruskin incluye en la virtud de la belleza: *A thing of beauty is a joy for ever*. Con, o sin guitarras, tenía música... Le dije mi impresión, observando que parecía haber tratado el dibujo de los personajes con más detalles. "Qué coincidencia eso del dibujo", exclamó Anglada con vivacidad. "¿Sabe usted a qué se debe este concierto?... al crítico del *Soir* pues escribió que yo escondía las manos de mis modelos porque no sabía dibujarlas. ¡Pues allí son dieciséis!! Y se reía, pensando en la buena broma.

Prestar tanta atención a un crítico podría parecer humildad; pero no había tal en Anglada. Conocía a sus contemporáneos, y el valor que atribuía a su propia obra y su firma, era su silencioso regocijo. Sin embargo, una vez estalló su orgullo. Fue a su taller el director de un museo nacional, observó los cuadros con gran interés e inquirió el precio de uno de ellos. Al recibir la respuesta, hizo presente la exigüidad de recursos de la institución y recordó con tono amable que tratándose de un museo nacional, merecía considerarse en el precio "*l'honneur d'y figurer pour toujours*". "*Eh, Monsieur* –contestó en el acto Anglada– *l'honneur est partagé*". No hay duda de que se sentía brillante y sabía engarzarse...

Ponderado y preciso, cuidaba sus obras, sobre todo al empastar, corrigiendo sin impaciencia. Su arte era para él un sacerdocio. Sentía así, y para actuar con pureza, como para juzgar a los demás, partía del principio de que era obligatorio desechar toda influencia extraña, especialmente si ella diera más fácil acceso al público, y asegurarse éxito mayor. No admitía concesiones. Inflexible, llamaba a eso: venderse.

No sentía envidia. Era demasiado orgulloso para conocerla; pero cuando la escarcela sonaba vacía, le fastidiaba que algunos pintores de moda, cuya insinceridad despreciaba, fueran buscados por *amateurs*, a su juicio erróneamente, para los retratos de sus familiares. La razón, sin embargo, era explicable: a mi modesto entender partía de su técnica de pintor y de su apreciación, en los retratos, de la semejanza. Muchas veces le oí hablar de esos temas, y para repetir fielmente algo de lo mucho bueno discurrido, quiera mi memoria prestarme la lealtad de las cintas magnéticas, y el lector tener presente que corre el año 1964.

Una tarde, de esas tristonas de invierno en París, lo encontré sin modelo, retocando un cuadro valenciano, con su afán de perfeccionamiento. La furia creadora descansaba. Fue más explícito que de costumbre, o yo más preguntón. "No; me dijo, no me gusta usar de líneas para marcar las formas. Obtengo los mismos resultados con los colores y los contrastes de luz y sombra. La línea no existe en la naturaleza, y yo trato de respetar sus leyes. Cuando he terminado de pintar, la obra debe dar la impresión de que ha sido previamente dibujada, y en realidad la he ido dibujando con los colores." ¿Y al aire libre?, le pregunté. "Es igual –contestó–, trazo el conjunto del paisaje en un pequeño esquicio, siempre en colores, y si es con modelo, lo coloco de tal manera que los reflejos del sol jueguen sobre él y todo el cuadro. El sol alegra; es el mayor amigo del artista. Sin él, seres y cosas carecen de relieve, les falta vida. Cuando pinto interiores, a tal punto aprecio la luz como elemento de arte en sí, que no teniendo la del sol aplico bombillas muy fuertes, de color, para obtener efectos diáfanos, de ópalos, perlas o esmeraldas... Críticos incomprensivos me han acusado de falsear la realidad; pero a la vista está que uso de procedimiento especial; no hay disimulo ni engaño."

En ese principio de siglo, en que empezaba a resonar en política, artes y letras la palabra "anarquía", que implicaba: deformar y destruir, Anglada solo se apartaba de lo clásico, con su modo de empastar dibujando y el uso de luces artificiales. Al preguntarle si con esos procesos se atenuaba la exactitud del retrato, me contestó: "Sí, pero en medida insignificante. En cambio, el efecto con ellos es mucho más artístico. Al fin y

al cabo, lo esencial es la calidad plástica, la iluminación, el encanto de la gracia, emoción vital. ¿No es a veces un retrato de semejanza aproximada, de mayor jerarquía estética que otro de parecido perfecto? ¿Qué noticia tenemos hoy de la concordancia de los soberbios íconos de laca y esmalte, con los santos que se supone representan? El 'reflejo del alma' tan invocado, es cosa de psicólogos. Según los pinceles de Van Dyck, Boldini, La Gándara, las mujeres serían todas ángeles de belleza... Otros, como Toulouse-Lautrec, no han visto sino mujeres de rompe y rasga, y así las han sacado del montón. ¿Eran iguales a sus modelos? Hoy nadie piensa en eso. Es prejuicio del momento. Créame; lo único que hace sobrevivir la obra de arte, es la sinceridad y el talento con que fue pintada. Es también lo que le fija jerarquía." Nada repuse, a pesar de tener presente a Goya, que con esos dos mismos dones, más el de reflejar el alma de los que radiografiaba, escribió la historia psicológica de su tiempo.

Era de sumo interés escuchar a Anglada así, calladamente, para percibir mejor los picos y los valles de su poderosa personalidad. Veía siempre en grande; lo prueba su *Tango de la Corona*, *Los siete aragoneses* y su concepto de los retratos. Cuando se lo admitían, situaba a estos en paisajes, como parte de un ambiente mayor. Así, el de la señora María Teresa Ayerza de González Garaño, pintado en Pollensa entre enramadas, plantas, flores y manchas de sol. La belleza del cuadro no se reconcentra en el modelo; por el contrario, se difunde en todo el *ensemble*, técnica que en esa misma época veíamos en el Ballet Ruso, Donde se destaca, a la vez, a los protagonistas y a las masas bailables.

La gravitación de lo ajeno en lo propio, preocupaba mucho a Anglada, sobre todo al pensar en los jóvenes. Le he oído verdaderas diatribas contra la enseñanza en las academias oficiales y particulares, y el uso excesivo de los museos. A su juicio, los profesores demasiado absolutos con los principiantes, no les dejan descubrir la orientación ajustada a sus facultades y su sensibilidad. Como si fuesen plantas iguales, les exigen a todos frutos iguales. Apartarse, resulta indisciplina. No los individualizan; dan órdenes sin discriminar, como a reclutas. La enseñanza debiera de cubrir sobre todo la historia del arte, para que sepan lo que se ha hecho, y sobre todo *cómo* se ha hecho. Puestos así frente a todas las técnicas, elegiría cada cual su camino de acuerdo con la tendencia propia. Pero si el profesor insiste en *una* escuela y *una* técnica, probable es que el joven viva con un postizo puesto, o se rebele y se vaya... Y si se va, y corre la suerte de los autodidactas, ha de ser para descubrir lo suyo y persistir en él. Si no se protege él mismo con esa sólida base, picoteará en cualquier comedero y saltará de moda en moda y de escuela en escuela...

Estas reflexiones de Anglada, que reconstituyo con lo mejor de mi memoria, fueron escuchadas por mí en París, en su taller, en diversas oportunidades, entre 1910 y 1914, cuando apenas se iniciaban las escuelas cubistas y futuristas. En 1919, después de la guerra, se abre y se extiende el movimiento llamado "abstracto" y se habla de *Esprit Nouveau*, de neoplasticismo; aparecen manifestaciones dadaístas, exposiciones constructivistas, libros y revistas sobre las formas modernas del arte pictórico. Entre 1918 y 1923 viví en Madrid, Donde inicié mi carrera diplomática y Anglada se encontraba instalado en Mallorca. Residían también en la isla, con casa propia, Tito Cittadini, López Naguil, que podrían llamarse discípulos suyos, sobre todo el primero, Bernareggi, Roberto Ramaugé, y solían ir desde París, Ricardo Güiraldes, González Garaño, Adán Diehl y sus respectivas señoras. El grupo se reconstituía.

En una oportunidad memorable, recayó la conversación sobre los abstractos, y alguien exclamó: es el arte de los muchachos. "No, saltó Anglada; ni muchachos, ni viejos, ni es arte; es antiarte, cosa de bolcheviques para arrasar con todo. Resulta inverosímil que sean pintores, por definición creadores de belleza,

quienes ahora quieren descartar la naturaleza, que es su fuente, y endiosar el vacío, la incoherencia, la inmovilidad de la muerte, en composiciones que por obligación de su doctrina, no deben representar paisajes, cuerpos humanos, objetos, animales, cielos, mares, procesiones, bailes; nada, en suma, humano y vivo. Llaman inaguantable servidumbre usar de lo existente, y mayor amplitud y desconocida pureza cerrar ojos y oídos, y valerse *únicamente* de lo que sale de dentro de cada cual. Como las arañas, deben sacar la tela de sí mismos. Esa pobreza también podría llamarse servidumbre, y bien cruel para ellos mismos, pues los reduce a aburridísima monotonía."

Nunca lo había visto tan exaltado. Era tarde, y el sol se iba poniendo con magníficas irisaciones en las nubes y el mar. Señalando una punta de la isla que avanzaba como un espolón en el agua, dijo: "Vean la gloria de este sol con sus efectos sobre lo que toca. La desechan los abstractos. Vean esas rocas que han acabado de dorarse; están como tostadas. Prefieren esos señores la belleza de un damero de color, o un círculo y un cuadrado, porque los elementos geométricos representan lo único que les queda. Vean ese mar digno del cielo de Siena: no deben mirarlo, ni pintar barcos, pesca, peces o marineros... Sus estatutos no lo permiten... No sé si sus profetas y discípulos se han dado cuenta que al desprenderse de sus 'tesoros interiores' en el suelo, o en una mesa de arquitecto, siempre con la nariz contra la pared o contra el suelo puesto que el aire les resulta inutilizable, dan la espalda a las maravillas de Dios y a Él. Excluyen su obra. Más insensata aún que la del demonio me parece esta arrogancia, y hasta ahora bien pobres frutos ha dado. Claro que esa escuela atrae a los jóvenes. Como únicamente les exige formas imaginarias, cualquiera, de prisa y corriendo, puede ingresar y ser considerado pintor. Basta que no pinte lo visible. Esto no tiene consistencia. Verán ustedes más tarde, que cuando artistas que verdaderamente valen según *nuestro* punto de vista, los que ya entre nosotros han hecho sus pruebas, entren en el movimiento por curiosidad de penetrar la técnica, comprender la orientación o complacer un grupo de amigos, volverán pronto a salir aburridos de lo que es, en suma, limitado, por prescindir de lo humano. Es alucinación. Si los abstractos quieren sobrevivir, su doctrina habrá de evolucionar hacia una fórmula más compatible con la realidad."

Desde esa tarde, que fue la última en que vi a Anglada, han pasado varios lustros. Nos desencontramos en Madrid en 1935, y nuevamente en Barcelona en 1954, y ahora solo volveremos a coincidir, quién sabe cuándo y dónde... con los queridos amigos del grupo que ya están con él en el otro mundo. "Los muertos que se recuerdan no han muerto", dijo Maeterlinck. Los años de juventud son inolvidables, y la memoria tiene por ellos particular preferencia. Me quedó grabado entre otros muchos episodios de esa época, aquel arranque pasional de Anglada, y más, cuando a lo largo de los años fui comprobando el cumplimiento de uno de sus vaticinios. En efecto, grandes promotores del cubismo, del futurismo y de la pintura abstracta como Picabia, Picasso, Braque, Delaunay, Morgan-Russell, MacDonald-Wright, Helin, Severini, Matisse, Lipcque, Berlewi y otros, volvieron después de un tiempo a la representación del mundo y del hombre en el arte, juzgada buena por Oriente, Grecia, Roma y el Occidente europeo desde épocas inmemoriales. Acaso, cuando los abstractos reconozcan el limitado alcance de sus fórmulas, depongan su cerrada intolerancia. Suprimirían entonces, proscripciones que anulan su expresividad, y puede que la práctica de la introspección, aportada por ellos para conocer el "yo", se generalice en la enseñanza y sirva a la juventud, como lo deseaba Anglada, para que cada cual individualice entre las actitudes ante el arte, la que mejor convenga a su propio ser. Habrán prestado además un gran servicio a la humanidad... esa humanidad que no quieren pintar.

Gregorio López Naguil. **Un maestro a través de su discípulo: Anglada Camarasa**[4]

Anglada Camarasa, el gran maestro catalán es, juntamente con Zuloaga, Solana y Sorolla, uno de los cuatro grandes artistas representantes genuinos de la moderna pintura española. Anglada, quizá el más personal, triunfó en París en momentos de plena decadencia de fines de siglo. Su obra, plenamente consagrada, ha merecido siempre las máximas distinciones en los más grandes certámenes europeos. Maestro magnífico, con su pintura fija una época. Señala un período en el arte y aporta para la pintura un estilo personalísimo. Frente a quines aún discuten su obra, está la consagración que ella ha alcanzado en los más importantes salones internacionales, donde obtuviera en repetidas ocasiones la gran medalla de honor.

Mi amistad con Anglada

Me une al gran pintor español, una antigua amistad. Fue mi maestro y mi mejor consejero. Le debo por ello gratitud y le profeso mi más grande admiración.

Un núcleo de pintores hispanoamericanos tuvimos la suerte de ser sus discípulos y amigos. Porque los alumnos del pintor eran –como él lo manifestara siempre– tan alumnos como amigos.

El relieve más interesante que descubrimos permanentemente en el maestro fue su gran amor por lo que él denominaba la verdad en el arte. Justamente en toda su obra se vuelca con caracteres inconfundibles esa verdad que tanto pregonara. Todos sus cuadros trasuntan esa verdad.

Conocí a Anglada en París, en el año 1912, en su estudio de la Rue Ganaron. Allí recibía a sus amigos y a sus alumnos. Muchos de éstos, argentinos, tales como Cittadini, Franco, Montenegro, Alberto López Buchardo, Ramaugé, Amadeo, Lagos, Mazza, Donnis y otros. Convivimos con el maestro, un año después en Mallorca. Nuestras reuniones en su estudio de París fueron así prolongadas en la maravillosa isla del Mediterráneo. Mallorca recuerda con gratitud la estancia que hizo allí el genial artista, en donde recogió para sus telas, maravillosos paisajes. En Pollensa, en su hermoso puerto, su paseo principal fue bautizado con su nombre, satisfaciendo así la autoridad comunal un pedido y un deseo popular de homenaje al pintor.

El misterio de las bellezas

En Pollensa salíamos juntos a pintar. Era precisamente en esos paseos, ante la naturaleza, Donde recibíamos sus mejores consejos. Él nos hacía ver –descubrir podríamos decir con más propiedad– el misterio de ciertas bellezas, como solo el pintor las puede ver. Anglada no era allí el profesor. Era el consejero cordial en la enseñanza. Su palabra estimulaba siempre. Y su crítica, siempre justa, espontánea y sincera, revelaban al verdadero maestro.

Cittadini lo recuerda así en una crónica; "*Su enseñanza la hizo siempre valiéndose de la crítica, jamás quiso ser un profesor pues está convencido de que en pintura, como todas las artes, es cosa que se lleva dentro".* Y agregaba luego: *"En la academia que él dirigía, su palabra valía más que su mano".*

Cultor del buen humor, opinaba muchas veces con ese tono sobre pintura. Pero sin herir, sin intención de afectar con su crítica. Sobre cierta pintura moderna dijo Anglada: *"La pintura actual me produce el efecto de una* bouillabaise *en la que debió omitirse la langosta".*

[4] Gregorio López Naguil. "Un maestro a través de su discípulo: Anglada Camarasa". *Lyra*. Buenos Aires, a. 7, n. 67-68, marzo – abril 1949, [s.p.].

Buscando a Anglada en España

En mi reciente viaje a España, después de veinte años de no ver a Anglada Camarasa, logré saber que residía con su familia en Pouges les Eaux (Nievre) Francia. Le dirigí allí unas líneas a las que me contestó con una cariñosa carta. No pudo sustraerse al deseo de hacer referencia a la pintura. Y al escribirme sobre cierta pintura moderna, de que tanto habíamos conversado en nuestras charlas, afirma: "*Afortunadamente algunas exposiciones retrospectivas como la que se ha hecho del 'Tesoro de Viena', le convencen a uno, que en el amor a la naturaleza está todo el remedio, la cura que puede salvarnos, mantenernos entre poderes positivos, sin 'ismos' que disimulan una decadencia que pretenden salvar con el pomposo nombre de 'école de París', y que resplandece solo en el café de Flava del boulevard Saint Germain, Donde se reúnen intelectuales de peluquería peinados a la permanente, que parecen salidos de un 'Instituto de belleza'*". Y en sus nostalgias de Mallorca dice: "*Qué suerte tienen Uds. de evitar tales espectáculos, y verse rodeados de almendros floridos, de frondosos olivares y gente sencilla*". Y agrega: "*He pintado muchas flores, tal vez la añoranza de Pollensa, 'del pinaret', y el amor que siempre he tenido por el color me ha seducido como un consuelo*".

Justamente, un artículo de Giorgio Chirico, aparecido en *Lyra*, recientemente, coincide con la opinión del gran maestro español. "*Asistimos* –dice Chirico– *a la 'standarización' de la mala pintura y en general del formidable 'bluff' llamado 'arte moderno'. Con respecto a la pintura, basta observar la melancolía de los jóvenes de la 'Ecole de Paris', para comprender hasta dónde han llegado, aun en las orillas del Sena*".

La verdad en el arte

Las lecciones que recibí de Anglada Camarasa, sobre la verdad en el arte, las he difundido permanentemente como profesor. Y mis alumnos han recibido así, a través de mis enseñanzas, la seguridad de que solo la verdad sin falsos intelectualismos, la honestidad ante la naturaleza, nos hace comprender todo lo que en ella vive y se desarrolla. Y recurro al hacer esta afirmación al ejemplo de los grandes maestros y a la misma ciencia, revelándonos que hasta la más ínfima planta contiene su belleza y posee problemas de vida o muerte, como todo ser. Así los helechos, que mueren en plena luz solar. Las plantas que florecen en la noche. Las que abiertas al sol, se cierran en la lluvia. Y en la búsqueda de ejemplos, citaríamos la gota de agua –la insignificante gota de agua– que se transforma en rocío, nieve, niebla y hielo, inspiró a Chopin para la realización de uno de sus más bellos poemas musicales. Al comprender así la naturaleza, y al observarla con todo el cariño y el amor que debe volcar el artista ante su contemplación, se encuentra ya logrado plenamente el concepto que nos inculcara a nosotros Anglada sobre la verdad en pintura. Es ante estas verdades ante las cuales el genio creador encuentra su "yo". Transmite así sus emociones sin necesidad de escuelas ni "ismos", importados, que solo sirven para poner en evidencia la decadencia en que se debaten ciertos cultores de un arte que ya ni siquiera divierte a los *snobs*, y un negocio para los *marchands* descubridores de "genios" que no alcanzaron a disimular un pasado "pompierismo".

Mi encuentro con Anglada Camarasa

Después de veinte años volví a encontrarme con Anglada Camarasa. Supe que de Francia había salido para Barcelona. Y hacia allí me dirigí para estrecharnos en un emocionadísimo abrazo con el gran maestro. Fue en un hotelito de la calle Santa Ana. El pintor que había sido mi mejor consejero acababa de cumplir ochenta años. Nada ha cambiado en él. Risueño, ágil, con su espíritu jovial. Feliz con su esposa e hija,

heredera ésta, de su gran talento. Anglada, era el mismo Anglada de antes.

Me mostró en privado, algunas de las más importantes obras que exhibiera en su reciente exposición, en La Pinacoteca de Barcelona. Eran 32 trabajos magníficos. Del éxito de la muestra, lo dice la crónica periodística catalana. Leo en uno de los diarios más importantes de Barcelona: "*Por encima de modas y tendencias y aun reconociendo que el arte de este veterano pintor ha quedado remansado en los gustos y tendencias dominantes en la época de los grandes triunfos de su madurez, hemos de inclinarnos ante los valores inmarchitos de una obra que –insistimos– saltando por encima del tiempo y de toda suerte de 'ismos' aparece como el resultado de una indiscutible personalidad. Y si ante la pintura de Anglada nos inclinamos con respeto y admiración, por lo que tuvo, retuvo y retiene aún, ante sus maravillosos dibujos esa admiración sube de punto para rendir al artista el sincero homenaje a que esas obras magistrales le hacen acreedor*".

Cumplida la misión oficial que me encomendara el gobierno argentino en España, logré que la última noche de mi estada en Barcelona, la pasara junto a Anglada. Con su familia y otro gran artista, Juan Mirambell, recordamos las épocas en que juntos pintábamos en la querida Mallorca.

Anglada al despedirme me afirmó con cierta nostalgia:

Yo también recuerdo a todos los amigos. Y pensando en esa vida que pasamos en Mallorca, me digo que debiera renovarse. Sería preciso para ello que Ud. organizara en la Argentina un viaje colectivo de todos los compañeros que nos juntáramos en Pollensa, para volver a rendir homenaje a ese trozo de mar azul, que bautizamos un día "el lugar del hombre feliz".

No supuse nunca, al despedirme de Anglada Camarasa en aquella tierra de España, que a mi regreso a Buenos Aires, tendría una de las más grandes satisfacciones que he recibido en mi vida de artista, al confiárseme la restauración de una de las obras más importantes del genial maestro, *El tango de la corona*, óleo de dimensiones poco comunes –4 por 6 metros.– Dada la importancia y el valor de esta obra, he solicitado de las autoridades oficiales, el permiso correspondiente para que me sea permitido restaurarla en nuestro museo. De tal forma, ello permitiría que fuera admirada por nuestro público y en especial por todos los artistas. Significaría además para el propio museo, facilitar la exhibición de una de las obras de más categoría de la pintura moderna contemporánea.

Buenos Aires, enero de 1949.

José Ma. Salaverría. **El pintor Ramón de Zubiaurre**[5]

Encuentro al pintor en la estación del Mediodía rodeado de sus baúles y maleta, tranquilo como si hubiese venido a disfrutar del ingenuo placer de ver partir los trenes. Y el caso es que se dispone a emprender un viaje peliagudo; nada menos que a Buenos Aires. Es cierto que le ayuda su esposa, y así queda explicada la tranquilidad del pintor. Su esposa Isolina, alta y fuerte en su prestancia castellana mestiza de chilena.

–¿Lleva usted mucho coraje?...

Pero es inútil la pregunta. Porque el pintor Ramón de Zubiaurre no ha conocido nunca las mil vacilaciones y quiebras de ánimo que nos atosigan al común de los hombres titubeantes y recelosos. Ramón de Zubiaurre parece vivir en un mundo peculiar, resguardado contra los amagos del terror por un optimismo tan invulnerable como las planchas blindadas de los acorazados. Es de los que presentan a la vida una cara sonriente, que es un inmejorable sistema

[5] José Ma. Salaverría. "El pintor Ramón de Zubiaurre". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 29, n. 1451, 24 de junio de 1926, [s.p.].

para desarmar al destino cuando el destino se presenta como perro ladrador. Además...

–Ya están empaquetados y embarcados los cuadros –exclama con un gesto de obrero que ha cumplido con su deber.

Efectivamente, su confianza y seguridad en medio de la vida están sancionadas por su hermosa obra de artista escrupuloso. ¿Por qué temer a nada cuando se ha puesto toda el alma en la labor? Ramón de Zubiaurre pertenece a la categoría de los pintores honrados que piensan, por lo mismo que no toman a juego su arte, que el público termina siempre por recompensar el esfuerzo sincero y fervoroso.

Hace algunos años emprendió Ramón de Zubiaurre una excursión por la Argentina. Fue agasajado y aplaudido como era de prever. Desde entonces, metido en España, no ha hecho otra cosa que prepararse para esta segunda excursión que ahora emprende. Todo lo que desde entonces ha pintado puede decirse que ha sido fruto de esa preocupación, como si el éxito de aquella visita de hace seis años le hubiera obligado a un esfuerzo excepcional. De cómo ha logrado excederse, no hay para qué hablar en estas líneas. Los cuadros del gran pintor español estarán en Buenos Aires a la mirada de los inteligentes, y el público por sí mismo podrá juzgar.

Como en otros artistas y escritores vascos, en Ramón de Zubiaurre se escinde en dos porciones proporcionales el sujeto de su fervor. Pinta a partes iguales motivos de Vasconia y de Castilla, y en cada momento, desdoblándose su alma, acierta a expresar el motivo con profunda verdad. Es difícil descubrir una ventaja de amor en cualquiera de ambos motivos. Vasconia y Castilla salen palpitantes de su pincel, acariciadas por ese amor fecundo.

Sin embargo, diríase que el motivo vasco, por lo familiar y racial, le consiente ciertas libertades. El humorismo singular que hay en Ramón de Zubiaurre se permite, en efecto, frecuentes licencias cuando trata asuntos de Vasconia, y así son tan seductores esos cuadros costumbristas en los que las parejas de viejos aldeanos, alegres y medio "chispos" por el chacolí de la romería, bailan bajo los árboles como verdaderos personajes de Teniers.

La rica humanidad, ingenua y a la vez burlona, de nuestro pintor se complace en exaltar la vida exuberante y un poco pantagruélica del país vasco. Son cantos risueños a la alegría de vivir. El alma del pintor es como si se hundiera en el panteísmo estival de la región cantábrica, cuando las colinas se alfombran de florecidas praderas y los campesinos comen y beben y aman como auténticos hijos de la naturaleza. El poeta y cuentista frustrado que hay en Ramón de Zubiaurre encuentra modo de expresarse en esos cuadros que son, además que por su magistral pintura, inestimables como reflejo del espíritu y las costumbres de un país.

Entretanto, la esposa del pintor ha concluido de acomodar su equipaje. Un silbido. Crujen ya los hierros de la rodante ferretería del tren, y el pintor se decide a tirar el "pucho" de su cigarrillo. Se ha puesto serio, y acaso en sus ojos asoma un matiz de tristeza... Pero al punto aparece en el marco de la ventanilla del vagón su rostro, que vuelve a sonreír.

¡Qué la fortuna acompañe al amigo cariñoso y al artista admirado!

Félix Paredes. **Julio Romero de Torres, ha estado en Buenos Aires, pero no conoce Buenos Aires**[6]

Sí como suena. Julio Romero de Torres, el pintor español siempre de moda, ha estado en Buenos Aires, pero no conoce Buenos Aires.

[6] Félix Paredes. "Notas hispanoamericanas. Julio Romero de Torres, ha estado en Buenos Aires, pero no conoce Buenos Aires". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 31, n. 1546, 19 de mayo de 1928, [s.p.].

–Y es –nos dice– que no he podido ir de turista, de simple viajero. Durante mi estancia allí, me absorbió de tal modo el trabajo, que tuve que rechazar muchas invitaciones. Recuerdo una que me hizo el doctor Sojo, para pasear en excursión por el río arriba, y no fui. ¡Parece mentira! Mar del Plata, continúa siéndome desconocido. Y Buenos Aires, fuera del centro de la ciudad, también; de sus barrios extremos, tan interesantes, tan típicos, no sé nada. Me ha quedado dentro ese escozor. Pasé como a vuelo de pájaro. Creo que he soñado y que no he ido. Únicamente la gran cantidad de artistas argentinos a quienes me cupo el honor de saludar, me saca un poco de mi quimera.

–Si, yo también recuerdo que...

–¿Verdad que sí?... Visité muchos buenos estudios y acudí a muchas buenas exposiciones. Aquel Fader, prodigioso paisajista, es de una importancia artística indiscutible. Alonso, inquieto, pero firme; múltiple, sensible, joven, de una juventud admirable, como envuelta en seda, con su manejo del color tan sencillo y a la vez tan complicado... Gocé como nunca, y puedo afirmar que lo más completo en arte argentino que pude sorprender fueron los conjuntos de Alonso y Fader, dicho sea sin adulación ni partidismo ninguno.

–Usted trabajó bien por aquellas tierras.

–No lo niego. Se portaron conmigo muy gentilmente, y pinté una porción de retratos. Verá usted, uno de...; otro de...; otro... No me acuerdo de los nombres de mis modelos. Padezco de amnesia. Es horrible sufrir esta pasmosa falta de memoria. Carezco de ella hasta para lo que me ocurre cotidianamente. Solo me acuerdo de una dama que retraté, y a la que llamaban la Reina de la Patagonia. Mire usted si mi amnesia será verdad, que me ofrecieron un banquete y no asistí por olvido. ¡Es increíble!...

–Pues tenga cuidado, porque corre usted peligro de olvidar algún compromiso íntimo.

–Acaso, acaso.

–¿Y cuál es su punto de vista hispanoamericano? Digo, si usted también profesa un credo al respecto.

–Dudarlo es insultarme. Pasaje barato, barcos, o aviones lo mismo da, en qué poder hacer la travesía con cierta comodidad económica; poner en movimiento todas esas flotas ancladas en los puertos; facilitar las visitas mutuas, y nada más. Ese es mi credo; conocer y que nos conozcan. ¡Hombre, si lo que atrae más es la mujer argentina!... Hay que ir allí, verla, abrir la boca de asombro y no volver a cerrarla nunca. Para mí, la mujer argentina representa quizá la Venus moderna, ultramoderna, fina, sutil, inteligente. Allí, la mujer intelectual no deja de ser mujer, no pierde ni un instante su exquisitez de perfume aristocrático. ¡La mujer argentina! Por verla habría que empeñar hasta la camisa. ¿Quién no se siente hispanoamericano en presencia de aquellas criaturas, verdad, Félix?...

La artera intención de la preguntita me hace bajar los ojos sin responder. El recuerdo de cosas pasadas y vividas tiene a veces punzaduras de estilete. Había por allá una siciliana de origen, pero argentina de constitución; y otra argentina de pura raza que... Pero, ¿qué le importan al lector estos asuntos?... No divaguemos, y oigamos a Romero de Torres cuál fue una de sus más profundas emociones en Buenos Aires.

–La de beber manzanilla española.

–Conmigo y con Anselmo Miguel Nieto –agrega su hermano Enrique, que acaba de llegar y que me propone un abrazo ahogador.

La charla degenera en comentarios. Julio insiste en presentarme a una mujer guapísima, digna de ser argentina. Yo, que jamás he renunciado a esta clase de invitaciones, agradezco, y no acepto. ¡Para qué!

Avanza la noche; hace un frío glacial; y ya entre la neblina de la calle, vibra la voz del pintor bajo el embozo de la castiza capa:

–Ahora soy otro. Me he independizado. Ya no claudico por nada ni por nadie. Quien quiera que yo le

retrate, ha de dejarse trasladar al lienzo tal y como es, no como a él se le antoje ser. Por eso, adquiriré antipatías. Bien. Ascenderé por ellas como el gimnasta por la cuerda vertical, y si me caigo, habré caído a costa de no consentir adulterar mi arte.

Y al poco rato, Enrique Romero de Torres murmura entre dientes:

–¡Qué bien sabía aquella manzanilla de Palermo, Virgen de la Soleá!...

Cayetano Donnis. **Julio Romero de Torres**[7]

Lo conocimos hace ya varios años, en su breve estadía en esta ciudad. Acompañado por Anselmo Miguel Nieto, visitó la Academia Nacional de Bellas Artes, interesándose por sus métodos de enseñanza y elogiando muy sinceramente la labor desarrollada por su Director Don Pío Collivadino. De modales sencillos, porte aristocrático, exquisita cultura, estaba dotado de un temperamento enérgico y de un carácter inconmovible respecto a la orientación de su arte. Castizo, enamorado del terruño, poeta anecdótico y sentimental, quiso hacer plásticos los valores típicos de la canción popular andaluza, de sus personajes, de sus pasiones y de sus arrebatos. Merece un lugar especial dentro de la pintura española. Anglada, el mago del color, fiesta y alegría en sus telas; Zuloaga, trágicos personajes surgidos del polvo de un viejo manuscrito, y Romero de Torres, alma simple y ardiente del pueblo, que bien pudiera clasificarse de romántico, pese al sensualismo realista que lo define. Una característica suya, inconfundible, es la técnica y el color que campea en todos sus lienzos. Así *El retablo del Amor* nos recuerda aquella pintura descriptiva de los primitivos, dentro de una modalidad cromática y de forma, que tiene un lazo de parentesco con la pintura pompeyana. A Romero de Torres no le atrajo el color como elemento de luz y de armonías.

Fue un colorista a la sordina, amante de los tonos graves y profundos. El negro y las tierras, fueron sus principales recursos. Amplias perspectivas, generalmente con un horizonte alto, un cierto infantil tecnicismo, grandes planos oscuros, figuras recortadas en el fondo, el todo hecho con la noble intención de dar mayor relieve e importancia a los personajes principales. Tuvo vuelo imaginativo, método y equilibrio en sus composiciones.

El poema de Córdoba y *La consagración de la Copla* son dos magníficos ejemplos. *La carcelera* de un simbolismo sugestivo, corre parejas con otras telas inspiradas en los cantares y en las coplas del ardiente pueblo que le vio nacer.

Romero de Torres vino al mundo, puede decirse, bajo el signo de Apeles. Nació en una de las dependencias del Museo de Bellas Artes de Córdoba, el día 11 de noviembre de 1880, siendo su señor padre Director del citado museo. Formóse pues, en un ambiente propicio al desarrollo de su cultura; guiado por paternales consejos, aprendió en la disciplina de los clásicos el amor a la forma y a la belleza. Por eso, a pesar de la expresión moderna de sus obras y del revuelo levantado en el ambiente artístico con sus envíos a la Exposición Nacional, pronto conquista una Primera medalla, con el cuadro *Musa gitana*. Fue el comienzo de los continuados triunfos que le dieron fama mundial.

Con la desaparición de Julio Romero de Torres, acaecida el día 10 de mayo de este año, pierde España un gran pintor.

[7] C.D. [Cayetano Donnis]. "Notas y comentarios. Julio Romero de Torres". *Nosotros*. Buenos Aires, v. 68, a. 24, n. 252, mayo de 1930, pp. 291-292.

Enrique de Larrañaga. **El pintor José Gutiérrez Solana**[8]

Nunca me había imaginado que aquel hombre que asistía, diariamente, al café de la Plaza de Medio Día, con cara de muñeco de ventrílocuo, embutido en un inverosímil cuello pajarita y con un diminuto sombrero fácil de ceder a la primera y más leve brisa, e invariablemente seguido por otro hombre que imitaba sus movimientos, sin perder detalle; nunca me había imaginado, repito que fuera, nada menos, que Don José Gutiérrez Solana, el pintor tan discutido entonces (1924) en España. Y digo en España, porque yo ya tenía noción del valor de este pintor, aquí, en Buenos Aires, Donde se le admiraba. Don José, como allí se acostumbra a denominarlo, seguido por su hermano, sin faltar una sola tarde del año, entre las dos luces, llegaba al Bar del Hotel de Medio Día, para tomar de pie, su cafecito y encaminarse, luego, por la calle "Atocha", en dirección al centro. Un buen día, Don Ricardo Baroja, gran espíritu, me puso frente a ese hombre que producía mi viva curiosidad en el café, y enorme fue mi sorpresa al saber que se trataba de Gutiérrez Solana, el autor de los cuadros que yo tanto admiraba. Aquí nació nuestra amistad. Antes, siempre tuve gran admiración por su pintura; pero, esta feliz circunstancia contribuyó a valorarla, a aquilatarla más, aún. Constaté una curiosa afinidad entre el hombre y su obra. Gutiérrez Solana es un caso de intuición en el terreno del arte. Él pinta porque siente la necesidad de pintar. Además, no le faltan pretensiones de buen cantor, tenor o barítono, ya olvidé el registro. No concede mucha importancia a su pintura, pero ¡al canto!... El violín de Ingres.

Desde su iniciación, Gutiérrez Solana fue lo que es. Al principio, brutal. Ahí están las pinturas del bajo fondo de Madrid, tétricas, como talladas en madera, Donde solo existe el espíritu del sujeto. Entre la gente de arte, se decía que pintaba con materia fecal; pero él no hace caso, no se deja llevar por el mercado español en el extranjero, y siguió pintando sin inmutarse, para honra del arte español, ya que es, hoy, la más sólida columna en que descansa la pintura contemporánea de ese país.

No puede decirse que Gutiérrez Solana es incapaz de pintar con crudeza objetiva, como lo demuestra la serie de bodegones vistos con un realismo asombroso: jamones, bombonas y esos muñecos encerrados en los escaparates de un museo, tan magistralmente conseguidos.

Gutiérrez Solana es él cuando se viste con su pintura sorda, en la cual vuelca toda su alma. En nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, poseemos una pieza que bien puede ser considerada de primer orden: me refiero a *Las peinadoras*, una de sus obras maestras, indiscutiblemente. Quien conozca Madrid, puede pensar que haya sido pintada en otro lugar. Yo creo que no. Eso es Madrid, ese color es de Madrid y, sin embargo, difiere mucho de la realidad objetiva.

El *Cristo de las enagüillas*, catalogado por el crítico Juan de la Encina como una de las piezas más destacadas de la pintura moderna mundial, desató, allí, una tempestad de iras; pero ¡cuánta razón tenía el crítico! El tiempo le dio la razón. Hoy, Gutiérrez Solana, a pesar de sus detractores, es uno de los grandes pintores con que cuenta la pintura actual. Se dice que no carece de influencias de Goya, el Greco y otros más. ¿Por qué no tenerlas? Pero, puede asegurarse, sin disputa alguna, que es el pintor de más raigambre

[8] Enrique de Larrañaga. "El pintor José Gutiérrez Solana". *Forma*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, agosto de 1936, p. 4.

española. El Divino Morales, el Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, Goya, que fundaron y acrecentaron la pintura española, ¿no poseen, también acaso, puntos de contacto? Tal afinidad existente es producida por características de médula, de entraña esencialmente española, de fondo y no puramente de superficie, en la que podríamos incluir aspectos de colorido, de la forma, de la composición, del dinamismo, etc. Y los sujetos de esos pintores tan españoles, salvo alguna rara excepción, llevan, en su seno, la verdad del carácter humano.

Gutiérrez Solana es un original coleccionista de objetos raros, de todos los gustos y de todas las épocas. Los motivos característicos de su producción se hallan en concordancia con el ambiente Donde pinta; es decir, su taller, lleno de muñecos, en completo desorden: innumerables relojes, que forman colecciones inexplicables; telas concluidas o no, contra las paredes o diseminadas en todas partes. Cuesta creer que, en tal ambiente, en medio de tan fantástica barahúnda de objetos extraños, pueda realizar sus grandes creaciones. Los motivos: osarios, escenas prostibularias, mataderos de las plazas de toros, procesiones y hasta sus carnavaladas, verdaderamente míseras, se caracterizan por un carácter profundamente tétrico; y todo ello pintado con una paleta sorda, baja, no libre de alguna nota discordante en ésta o aquélla tela. La paleta se transformó algo a raíz de su viaje a Francia en 1927 –creo–; se hizo más luminosa. A propósito: a París fue con una veintena de lienzos, sin marcos ni bastidores, debajo del brazo, para verificar su famosa exposición, frecuentada, como nos relatara Ricardo Baroja, por quince personas ni una más.

La factura es, casi siempre, espontánea, y la soltura del pincel revela al técnico de indiscutible dominio.

En la bienal de Madrid de 1929, su óleo *Suplicio chino*, de horripilante tema, produjo gran suceso e inusitada efervescencia diplomática, por cuanto los representantes de China hicieron gestiones tendientes a eliminar el cuadro, que, por la intención que encerraba, consideraban ofensivo para su nación.

José Gutiérrez Solana es, también, autor de folletos y artículos, en los cuales relata, con la misma crudeza de su pintura, hechos palpitantes, sucesos truculentos y ambientes de tragedia y vicio.

Juan José de Soiza Reilly. **La vejez armoniosa de un gran escultor olvidado: Torcuato Tasso**[9]

Sus bodas de oro con el arte en América

¿Quién es el autor de tantas esculturas famosas? – Una vida consagrada al arte. – Su vida en Roma. – Un idilio. – Primer premio en el pensionado español en Italia. – La protagonista de un cuadro célebre del pintor Pradilla. – Opinión de Blasco Ibáñez sobre Torcuato Tasso. – Recuerdos de juventud. – En el restaurante "El Progreso". – Fader. – Las sardinas y Madame de Recamier. – El queso y el dulce de membrillo: Julieta y Romeo. – Las grandes obras de Tasso en España. – El monumento de Salta. – La Estatua de Echeverría. – Un monumento en San Andrés de Giles. – El arte en la calle. – La eterna juventud del maestro.

El otro...

Me parece que fue ayer. Hace más de treinta años... Me lo presentó el inolvidable –pero ¡ay! olvidado– gran periodista Don Rafael Barreda:
– *Le presento a Torcuato Tasso.*

[9] Juan José de Soiza Reilly. "La vejez armoniosa de un gran escultor olvidado: Torcuato Tasso". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 37, n. 1851, 24 de marzo de 1934, [.sp.].

Di un respingo:

– *¿Torcuato Tasso?*

– *El mismo.*

– *¡Imposible!*

Yo conocía a fondo el maravilloso poema *Jerusalén libertada*. Edición popular: 0.50. ¡Magnífica epopeya que tuve el coraje de leer íntegramente! Dudo que los jóvenes escritores actuales hayan podido leerlo. ¿Quién es capaz de leerse un poema épico en veinte cantos rodados, duros y solemnes? En 1934, nadie. Y se explica... En aquellos tiempos se viajaba en tranvías de tracción a sangre. Allí se leía cómodamente, como en el fondo tranquilo de una biblioteca. Manuel Augusto Montes de Oca, que, siendo estudiante viajaba todos los días desde Flores a la plaza de Mayo, solía decir:

– *Yo aprendí derecho constitucional en el tranvía de caballos*.

Ángel de Estrada, Manuel Ugarte y Pedro J. Naón compusieron sus más luminosos poemas en el mismo tranvía. Como mi poeta predilecto – Naón– vivía en el Caballito, sus poesías eran más breves que las de Estrada, vecino de Flores. En cuanto a mí, el poema de Tasso me pareció muy corto. Su heroínas se balanceaban en mi imaginación al vaivén del tranvía: Clorinda, Arminda, Herminia...

– *Le presento* –me había dicho Barreda– *a Torcuato Tasso*...

Yo sabía que Torcuato Tasso, autor de *Jerusalén libertada* había muerto en 1595. Además, no ignoraba que era oriundo del panorama más hermoso de todas las tarjetas postales del orbe: la ciudad de Sorrento, cerca de Nápoles.

– *¿Usted es Torcuato Tasso?*

– *Sí, señor* –me contestó con orgullo y acento catalán. –*Pero, yo soy "el otro"*...

En efecto. Este Torcuato Tasso, era el otro Torcuato Tasso que, veinte años antes había llegado de España, iluminado de talento y rico de ilusiones. Era el escultor barcelonés que, venido a América en 1880, dedicábase desde entonces a contagiar su pasión por el arte. En Europa se había hecho célebre por la brillantez y el dinamismo de su carrera artística. Después de cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, obtuvo por concurso, el primer premio de pensionado en Roma. Se vinculó a los grandes maestros. Se adentró en el ambiente. Bajo el cielo de Italia ¿cómo podía librarse de las fuertes pasiones? Una hermosa mujer. Un idilio. Con ella se casó. Un día, el gran pintor Francisco Pradilla –íntimo y leal amigo de Tasso– andaba estudiando el asunto para la más reputada de sus telas: *La Rendición de Granada*. Pradilla necesitaba para modelo de la protagonista una mujer que reuniera los encantos de Isabel la Católica, la bella esposa de Don Francisco de Aragón y Castilla. Necesitaba, además, un rostro majestuoso y tierno, apto para interpretar el magnífico orgullo de la reina mayúscula. Cuando Pradilla conoció a la esposa de Tasso, exclamó:

– *Aquí está Isabel la Católica*.

Pidió a Tasso que le permitiera tomar a su esposa de modelo para crear el retrato de la reina. El escultor accedió a ese pedido y la admirable belleza de la esposa de Tasso pasó a la posteridad en el cuadro del insigne Pradilla. Dicha tela –que hoy está en el Museo de Madrid– obtuvo para su autor la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Después de una larga permanencia en Italia, Don Torcuato regresó a Barcelona. Triunfó fácilmente con su obra famosa: *Santa Isabel* que se exhibe en el asilo Municipal de Barcelona. Casi al mismo tiempo difundióse su fama con el soberbio busto de Julián Romea, el más notable de los actores españoles del género chico. Más tarde... ¿Qué viento del destino lo trajo a Buenos Aires? El artista joven y célebre en su país, abandonó su patria y sus laureles, para venir a nuestra tierra, a trabajar solitariamente en su taller, en silencio, sin publicidad. Siempre recordaré la sorpresa de Vicente Blasco Ibañez, cuando en esta misma casa de *Caras y Caretas*, alguien le dijo:

– ¿Sabe usted que el escultor Torcuato Tasso está en Buenos Aires?

– ¿Desde cuando?

– Desde 1880...

– En España –agregó Blasco Ibáñez– *se le da por muerto. ¡Estupendo talento del artista! Bastaría su monumento al pintor Viladomat para consagrarlo entre los grandes maestros del arte español.*

Recuerdos de juventud

Mientras esto pensaba Blasco Ibañez del ilustre escultor, yo –pobre diablo de periodista– almorzaba todos los días con él, en un boliche de restaurante de la calle Cuyo (hoy Sarmiento), entre Maipú y Florida. Comíamos en una misma mesita, con Barreda, con Ocampo y con Tena, haciendo paradojas. El restaurante se llamaba "El Progreso". La lista constaba de once platos. Nos servían once manjares con medio litro de cerveza, por la módica suma de un peso. El menú comenzaba eternamente, con una sardinita melancólica, acostada con negligencia, como las odaliscas, sobre una pequeña hoja de lechuga. Aquel fiambre invariable había sido bautizado por Tasso, en mérito a la postura de la sardinita, con el nombre de un retrato de David, que está en el Louvre:

– Madame de Recamier.

El postre, inmutable como el fiambre, era una estampilla de queso y otra de dulce de membrillo. Dulce y queso aparecían siempre juntos en la confraternidad de los enamorados. Aunque en la lista a precio fijo no había más postre que ese, el camarero siempre nos preguntaba:

– ¿Qué postre?

– Julieta y Romeo –respondía Barreda, refiriéndose al dulce y al queso.

Los contertulios de la mesa de Tasso, teníamos el honesto apetito propio de las conciencias limpias. Los once platos desaparecían con facilidad ante las miradas hoscas y caninas del patrón, que nos espiaba desde su jaula, Donde un cartel decía:

Caja

Hoy no se fía; mañana, sí.

Sospechábamos que en cada plato nos reducía la porción. Cada vez que nos sentábamos a comer, el mozo gritaba en el mostrador de la cocina, como una advertencia para el cocinero:

– "¡Fiambre, para esos que se comen toda la lista!"

Los once platos desaparecían sin análisis, rociados con salsa de veinte años y condimentados con sal y pimienta de buena salud. A veces, protestábamos contra la carestía. Amenazábamos al patrón. Y hasta le jurábamos echarlo vestido a la olla del puchero, si no ponía en la sopa cuatro arroces más que de costumbre.

Entre todos nosotros, el más humilde, el más bondadoso, el que nunca protestaba, el que mostraba a flor de labios una sonrisa perenne de abuelito, era Torcuato Tasso. Un día asombrado de su temperamento le dije con rabia:

– ¡Pero usted es un monstruo! Usted no habla mal de nadie...

– ¿Y para qué? –me contestó con ojos tristes.

– Para echar afuera el veneno que se nos acumula interiormente.

– Imposible. Yo no tengo veneno.

– Entonces, hágase analizar la sangre: debe de estar diabético.

Se reía de nuestras tonterías juveniles con deleite tan hondo, nos escuchaba con tanto cariño, nos hablaba con tanto talento, que de pronto nos pusimos no solo a quererlo mucho, sino también a admirarlo y a respetarlo como se merecía. Bajo su apariencia de hombre sencillo, sin ostentaciones, sin banda de música y sin cohetes, descubrimos su vasta cultura, su amor al arte, su maestría de artista, su

espíritu bohemio de hombre superior que se encuentra muy por encima de la tierra de la gloria y de la muerte. Jamás le oímos hablar de sus triunfos en España e Italia. Alguna vez yo lo interrogaba sobre sus victorias.

– *¡Bah!* –me respondía– *Nada. Humo...*

Ni siquiera con la imaginación quería volver a Europa. En cuanto a sus éxitos en América nunca los mencionaba. Tampoco hablaba de sus obras hechas. Si en raras ocasiones, citaba sus trabajos, se refería exclusivamente a la obra que tenía entre manos. Nunca pidió un elogio.

Alma de maestro

Nunca pidió un elogio.

Un día, sí... Voy a contarlo a fin de que el lector, a través de mi pobre crónica sincera, pueda reconstruir el alma de este gran artista. Artista generoso, puro e ingenuo como el propio cristal.

Un día, Torcuato Tasso me llevó a su viejo taller instalado en la calle Florida. (Hablo de hace treinta años.) Con mucho misterio, con rubor, casi con miedo de pedir un favor, el artista me dijo:

– *Quiero que usted me haga un servicio.*

– *¡Encantado, maestro!*

– *Disculpe que lo moleste...*

– *¡Pero, maestro! Usted me ofende con pedirme disculpa. Mande.*

– *Pues bien: he descubierto en Buenos Aires, un muchacho que tiene un talento genial. Es un pintor extraordinario. Nadie le conoce. Habrá que alentarlo aun cuando posee un temperamento superior que, tarde o temprano, sin ayuda de nadie, tendrá que imponerse. ¿Por qué no escribe usted un artículo sobre sus cuadros? No se va a arrepentir. Este es el favor que deseaba pedirle.*

Me quedé en suspenso. Yo creía que Tasso, contrariando su costumbre, me iba a hablar de sí mismo. Y, de pronto, me salía hablando de un pintor inédito, desconocido, joven. Lo primero que se me ocurrió preguntarle fue:

– *¿Es catalán?*

– *No, hombre. ¡Argentino!*

Y en seguida, me fue describiendo con entusiasmo vibrante, las cualidades del pintor; su talento interpretativo de la luz, con todos sus matices; el dominio absoluto del paisaje; la fuerza, la vibración, la individualidad vigorosa y típica de sus pinceles mágicos. Tasso me habló con tanto ahínco y puso tanto combustible en los elogios, que yo, convencido de sus razonamientos, no necesité ver los cuadros del pintor, para transmitir fuego a mi crónica. Escribí un artículo cálido, fogoso, lírico, elogiando los cuadros del artista; cuadros que yo nunca había visto. ¿Quién era el pintor?

– *Fernando Fader.*

Hace pocos años, visitando al glorioso Fernando Fader en su refugio de Ischilín, en Córdoba, el pintor me habló de aquel artículo –el primero que se escribió sobre él– y que Fader conserva al frente de sus cuadernos de recortes.

– *Aquel artículo* –le dije– *No fue obra mía. Fue obra de Torcuato Tasso. Fue él quien descubrió antes que nadie la aparición del talento de usted. Fue él quien, con generosidad maravillosa, pocas veces vista entre colegas, habló con los amigos, interesó a los críticos, movió a las redacciones, sin que usted lo supiera... Fue Tasso quien compró el primer cuadro de usted...*

El propio Fader ignoraba estas cosas. A pesar de su amistad con Tasso, el escultor jamás le dijo una palabra.

– *¡Tasso* –exclamó Fader– *es un gran corazón y un gran artista!*

Y el evocar el recuerdo del viejo maestro, tan humilde como glorioso, los ojos de Fader, se iluminaron de ternura...

– *Tal para cual* –pensé yo.

Algunas obras de Tasso

Muchas personas creen adivinar que el nombre del escultor Torcuato Tasso pueda ser un seudónimo.

– *Mi verdadero nombre* –ha dicho el maestro– *es Torcuato Tasso y Nadal. Mi abuelo era italiano. Casó en Mallorca. Allí nació nuestra rama española. Mi abuelo era un gran músico.*

Tasso nació en 1853 –según la Enciclopedia. (¿Hay que creerle? La fecha carece de importancia). Siendo muy niño manifestó su preferencia vocacional por la escultura. Su progenitor no quiso contrariar su inclinación; antes bien, fomentó su entusiasmo. Tuvo como maestro al ilustre catalán Rosendo Nobas, quien lo inició en la estatuaria monumental de la brillante escuela catalana. Es sabido que España se ha distinguido y se distingue por la abundancia de eximios escultores. La mayor parte de ellos son de Cataluña: Rosendo Nobas, Agustín Querol, Miguel Blay, José Llimona, Venancio Vallmitjana, Manuel Fuxá, etc.

– *Más adelante* –agrega Tasso– *ingresé en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Allí obtuve en oposiciones, el premio necesario que me permitió disfrutar del pensionado español que el gobierno de mi país sostiene en Roma*.

Terminada su carrera de estudiante en Roma, volvió a España. Sus primeras obras no fueron una simple promesa. Se impuso desde el primer momento por la grandiosa elegancia de sus concepciones y por la fuerza psicológica que daba a las figuras. En 1880, en plena producción, cuando algunos hombres selectos del Río de la Plata, iniciaban una campaña estética, Torcuato Tasso llegó a Montevideo, invitado para hacer una obra. La obra no se hizo por razones ajenas al artista. Pero, Tasso –embriagado por el aire de América– resolvió venir a Buenos Aires, a fin de conocer de cerca de la Argentina.

– *Vine por unos días* –dice Tasso. – *Me quedé cincuenta años...*

Hace medio siglo que vive entre nosotros, consagrado, con tenacidad, a la difusión de la belleza artística. Sus monumentos, sus estatuas, sus bustos, se han hecho populares, sin que la gente sepa quién ha sido su autor. En Salta visité hace poco el austero monumento "a los vencedores y vencidos de Castañares". Bajo este monumento de acuerdo con el noble designio del general Belgrano, están enterrados juntos los soldados criollos y españoles muertos en la heroica batalla de Salta. Pregunté:

– *¿Quién es el autor del monumento?*

Algunas personas cultas lo sabían. Los demás ignoraban que el autor fuera Tasso. Un vigilante me dijo:

– *Yo no sé quién pueda ser el autor. Cuando yo nací este monumento estaba aquí...*

Hizo también Tasso una serie de próceres, perdidos actualmente en los rincones de algunas plazas de nuestro país. Son estatuas de Carlos Tejedor, Juan José Paso, Esteban Echeverría, Emilio Bunge, etc. La urna que guarda los originales del Himno Nacional, es obra de sus manos. El único monumento destinado a honrar la memoria del preclaro estadista santafecino Don Nicasio Oroño, fue proyectado por el propio Tasso. La mejor *maquette* –según la opinión de Groussac– del monumento a Jorge Newbery es obra de Tasso. ¿Qué se ha hecho el monumento y qué se ha hecho, sobre todo la subscripción popular que se levantó para construirlo? "Silencio en la noche", como dice el tango...

El arte al aire libre

En diferentes ciudades del interior los viajeros se sorprenden al encontrar en medio de los jardines públicos, obras escultóricas, grandes o pequeñas, que merecen hallarse en un museo. Son obras salidas del taller silencioso de Torcuato Tasso. Una de ellas –buri-

lada para la progresista población de San Andrés de Giles– es una maravilla de perfección, como puede verse en la fotografía. Una mujer de epopeya con los brazos abiertos en éxtasis sublime, recibe del cielo un ensueño de luz. Se denomina:
– *Saludo al Sol de Mayo*.

He dicho que muchas de las obras de Tasso, son obras de museo. Sin embargo, están bien donde están. Sus concepciones plásticas exigen los ambientes amplios y las atmósferas dilatadas –sin paredes ni puertas–, de las plazas públicas. Los griegos primero y los italianos después, aumentaron los valores escultóricos de los monumentos dándoles aire libre. Y, entre nosotros, fue Torcuato Tasso el primero que exhibió en las calles sus creaciones artísticas, en carros de apoteosis, en mausoleos simbólicos o en estatuas conmemorativas. Se recuerdan todavía las admirables decoraciones de belleza suntuosa, realizadas por Tasso en los funerales imponentes de Quintana, de Castelar, de Mitre, etc.

Eternamente joven

He ido –después de tantos años– a visitar al ilustre maestro, a su taller de la calle Gaona 879. Enfermedades, tristezas, derrotas, desilusiones, nada ha podido vencer la entereza vibrante de este egregio artista que todavía trabaja, como un muchacho, modelando figuras hermosas. Sus amigos fieles lo visitan siempre. Yo, no. Uno de esos amigos, el ilustrado hombre de letras doctor José María Monner Sans –¡alma buena la suya!– me escribió llamándome al orden con el talento que heredó de su padre y con la ternura que bebió de su madre. La carta de Monner Sans –quitándole todo aquello que pueda atribuir eficiencia a mi propaganda periodística– conviene que sea conocida. Es una opinión de mérito en homenaje al maestro que, desde sus obras y desde su cátedra, ha estado cincuenta años dando a las generaciones argentinas, con pasión exquisita, lecciones de cultura, de bondad y de belleza.

He aquí la carta del doctor Monner Sans:

"Estimado amigo: mi padre y Don Torcuato Tasso fueron camaradas de juventud en Barcelona y su estrecha, su fraternal amistad continuó aquí. Se conocían desde antes de los 20 años y mi padre falleció a los 73... Calcule, pues.

Le doy estos antecedentes para justificar lo que ayer he pensado al salir del taller del gran escultor y buen amigo. He pensado que somos ingratos con él, y que solo usted puede sacarlo del olvido con una nota periodística, que será justiciera de intención e interesante de contenido. Don Torcuato es una llama artística de fines de siglo que aún alumbra. Está tramitando su jubilación como profesor universitario y ya sabe usted cómo se lo respeta en la Escuela de Arquitectura. Lo he encontrado siempre juvenil, siempre vivaz de espíritu. Lo sé un poco triste. Puede usted hacer obra bella desde el punto de vista moral trazando su perfil en un buen artículo de *Caras y Caretas*. Lo incito a no desoír –si le es posible– este acicate amistoso".

Los argentinos debemos a Tasso un hondo homenaje digno de sus obras. Además de su fecunda vida de escultor, ha sido, durante treinta y tres años, profesor en la Facultad de Ciencias Exactas. Tasso fue, en España, maestro del gran Inurria y en Buenos Aires, de Alberto Lagos, Hernán Cullen, Robles, etc.... Y después de tanto trabajar por el arte en la Argentina, ¿es rico? Solo espera que se le acuerde la jubilación para sentarse en la puerta de su casa, a soñar que es rico...

Jorge de Oteiza. **Del escultor español Jorge de Oteiza por él mismo**[10]

A una persona de mi conocimiento en *Cabalgata*

Habrá extrañado a usted que hace un año, a mi regreso de Colombia, quedara en enviarle los originales de mi Estética objetiva *y que, desde entonces, no haya vuelto usted a saber de mí. Hasta este instante en que le escribo para despedirme. He trabajado en este tiempo alquilándome para disponer de un pequeño trozo de cada día en el que he ido pasando en limpio mi libro. Pero no he conseguido terminarlo: me interrumpí para reiniciar unas estatuas y ya no puedo detenerme. Ahora vuelvo a España para trabajar con el reposo que necesito. Adjunto a usted fotografías de algunas esculturas que hice con demasiada timidez y muy rápidamente, pero con el buen propósito de que su venta particular me permitiera tomar un taller y preparar mi exposición aquí en Buenos Aires para fin de año. Ni vendí ni hallé taller. Ni conseguí una modesta cátedra de escultura, última solución para el escultor que no desea apartarse más de sí mismo. Esta es la razón de mi regreso a mi patria, animado además por el anuncio de un gran concurso para levantar en Cádiz un monumento en homenaje a la Argentina, entre "escultores españoles". Y esto tiene gran importancia para quien se ha visto privado de participar como extranjero en concursos y en exposiciones y ha tenido que caminar este largo tiempo en América con las manos profesionalmente mutiladas. Trabajé aquí como químico ceramista y me convertí así en un escultor sin estatuas, es decir en un hombre impresentable. He recordado alguna vez estas viejas palabras de Milton: "Millones de hombres caminan sobre la tierra sin ser vistos." Casi invisible, acierto a saludar a usted con toda mi consideración y afecto.*
Jorge de Oteiza.

Datos biográficos
Escultor vasco –de Orio– nacido el 21 de octubre de 1908. Primer premio de escultura en la bienal de San Sebastián, en 1931 y 1933. En 1934, exposición individual en San Sebastián. En 1935 otra en Buenos Aires. En 1936, en Santiago de Chile. En 1942, contratado por el Gobierno de Colombia para la organización oficial de la cerámica. En 1944, "Carta a los pintores de América – ensayo sobre el arte nuevo en la posguerra". En 1946, en Colombia, Ecuador y Perú, 20 conferencias sobre el Renacimiento de la cerámica en América; Investigación estética de la estatuaria megalítica precolombina y Génesis europea de un nuevo arte mundial-americano.

Varias caras en una cara única. Y paralelamente a una teoría formal del retrato, la reducción espiritual de lo simultáneo. Porque una cara es la historia de otros hombres que nos precedieron, pero un retrato es la historia del hombre que tenemos delante de nosotros, de lo que le está aconteciendo y más todavía de lo que le podrá acontecer. Un retrato es la cara del esfuerzo y de la virtud y del poder que un hombre está poniendo, o está dejando de poner, en la empresa personal de la construcción de su propio rostro, de un rostro soluble en pequeños acontecimientos o de un rostro definitivo, imborrable y perpetuo. Casi todos los hombres caminan con caras prestadas, ajenas, con caras de lotería. Muy raramente con su propia cara aproximada. Una cara borrosa es a veces una cara fuertemente personal, una cara en el instante dramático de su

[10] Jorge de Oteiza. "Del escultor español Jorge de Oteiza por él mismo". *Cabalgata. Revista mensual de artes y letras*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, n. 21, julio de 1948, pp. 6-7.

comienzo, de su recreación. Una cara con apariencia estatuaria –una hermosa cabeza natural– no es generalmente una hermosa especie de hombre, sino la escena final de otros hombres, la especie arqueológica o mística de un antiguo esfuerzo. (El sentimiento místico en el retrato número 2). En la herramienta fácil del retrato Nº 3, el hombre se revela contra sí mismo, se rompe en un sentimiento trágico. Al recomponerse los fragmentos de una cara, nos están integrando dinámicamente la verdad, la vida o la muerte, en su realidad inmóvil, que es el retrato-historia, la cara-estatua. Por esto las verdaderas caras de los hombres nacen después de sus estatuas. Son las caras que quedan. Las caras de los hombres que hicieron en carne viva su propia estatua. "Atendedme ahora – dice Esteban en el *Ulises*–: en el vientre de la mujer el verbo se hace carne pero en el espíritu del creador, toda la carne pasa se convierte en la palabra que no pasará." Hay que deshacer las cabezas construidas orgullosamente por los antepasados. Hay que completar las cabezas iniciadas con el dolor personal.

He estado viajando muchos años en una isla prohibida, acaparada. Todo está lo mismo, pero yo vuelvo cargado de odio. Llevo el odio en pequeños ladrillos. Es odio para construir. Algunos creerán que el odio no construye, pero solo el odio –amor implacable–, el odio infinito, puede crear las nuevas condiciones para la renovación de la fe. Constructor de fe ha sido siempre el escultor. La naturaleza de un escultor nuevo es su capacidad para descubrir esa nueva fe: una especie de pre-fe –un profeta– y su resultado será la profecía: y el mismo pro-feta, hombre re-hecho, reinventado, puesto de pie sobre las ruinas de todas las creencias agotadas. El odio es la mancha, el pie sobre todas las cosas arruinadas, que deja al hombre solo, activo, frente a la nada, contra la muerte. Entonces la fe es simplemente la luz, los primeros días, como el principio de la construcción del mundo. El hombre reaparecido tendrá luego, fe y será la fe política del arquitecto, la fe canónica. Pero antes el arquitecto es escultor, es el arquitecto del arquitecto. Hasta que la primera sombra sobre la tierra denuncia el cuerpo de la primera estatua sobre la muerte. Entonces se repartirán las cosas por sus propios pasos y esta terrible confusión comenzará a desaparecer, dejando sitio nuevamente para el hombre, para la fe, para que las estatuas del escultor se cumplan, sean vistas, para que la profecía se rompa como un gran huevo que ya tiene su figura y la cifra innumerable de una empresa original asegurada.

Manuel Colmeiro. **Carpeta de pintor**[11]

En dibujo se parte de cualquier línea, como en pintura se parte de cualquier color, todas sirven si se afirman.

Dibujar no es imaginar, es devolver renacidas, violentas o suaves, las líneas que los ojos recogieron en sus miradas, y cuantas más nacen más pronto se encuentran otras.

No hay líneas desconocidas ni imaginadas. Al poner la mano sobre el papel, con un lápiz, pluma o pincel, y dejarla ir siguiendo su impulso o su ritmo, haciendo rasgos, no se consigue descubrir una línea inexistente en algún objeto, no es posible inventarla, sobre todo cuanto mejor sea la imaginación de quien lo intente, tampoco es necesario descubrir una línea, para nada nos serviría porque no tendría expresión ante nuestros ojos por faltarle relación con el mundo, y las líneas en los dibujos son testimonio y referencia. Lo fundamental en las líneas es ordenarlas al renacer, pues las líneas nacen sin saber uno cómo, el caso es que nacen siempre diversas, no se repiten; solo las líneas muertas se repiten indefinidamente.

[11] Manuel Colmeiro. "Carpeta de pintor". En: *Carpeta de pintor por Manuel Colmeiro*. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1947, [s.p.].

El secreto, misterio o encanto de la línea nacida está en la irregularidad del acento, en la diversidad y en lo imprevisto de su nacimiento, las conocemos por su origen, por su forma pero, como los colores, nunca sabemos cómo han de aparecer, siempre es distinta la manera de presentarse, de tal modo que nos sorprenden al verlas surgir delante de nuestra mano, cortando el blanco del papel o dividiendo la superficie limpia.

Muchas veces las líneas no obedecen a nuestro propósito, ellas de por sí toman otra idea desoyendo nuestra intención, en este caso lo mejor es no matarlas, y conducir bien la mano para que libremente transporten la imagen formada por los ojos en nuestro ánimo, al enfrentar diariamente la infinidad de líneas aparecidas ante ellos de día como de noche, pues los ojos del pintor no se cierran nunca.

Uno no sabe cuando dibuja en qué sitio o en qué tiempo vio esas líneas. Yo no sé, ni me preocupa al dibujar, dónde he recogido las líneas de mis dibujos, sé que los ojos las guardan indefinidamente, las ordenan y transforman según se van reflejando en sus cálidas niñas. Por eso los temas dibujados aparecen diversos e inesperados, son el pretexto para obligar a los ojos a devolver, en forma de seres y cosas, las líneas retenidas en su interior, en esto la mano, la buena mano, no hace más que fijar, dibujando, las figuras del mundo que los pintores tenemos escondidas en nuestros ojos; por ello es preciso dirigirlos al cielo y a la tierra paseando en la superficie de su espejo los temas para conseguir líneas con qué renovarlos.

Así, los temas de estos dibujos míos "Carpeta de pintor", son: la mujer, el hombre, el paisaje, los mitos..., todos antiguos, como el hombre, y como él pueden nacer nuevamente.

Luis Seoane. **Noticia**[12]

Deseo que los que vean estos dibujos, retratos todos ellos de autores de libros publicados en las Ediciones Botella al Mar, no encuentren en las líneas con que están hechos acritud alguna, sino esa verdad secreta, escondida en cada rostro, en un ademán, en la arruga del traje, que vanamente escudriñamos y tratamos de descubrir, pues tras la misteriosa arquitectura del cuerpo humano se esconde la otra más recóndita que consiste en la verdad interior de cada uno, desconocida aún de su mismo poseedor y que se presiente, sin llegar quizás a descubrirse nunca, a través de ese gesto, de esa actitud a veces engañosa, en ocasiones solamente defensiva, que sirve para hacer más hondo el misterio.

Por veces en ellos el rasgo deformado y la ligera imperfección que constituyen lo físicamente original de nuestra personalidad, aparecen acentuados para dar noticia de un carácter de una expresión apenas perceptible y delatora. Traté de definir a cada uno de los retratados por esta especie de dibujomancia sin ser tendencioso, aunque sospecho que algunos que no se percataron bien de mi intención recta y de mi humor natural quedaron descontentos de la síntesis realizada.

Vine haciendo estos retratos, inquiriendo en las líneas de esos rostros, con el propósito de ir formando una caprichosa iconografía crítica de mis contemporáneos, la mayoría de ellos de mi propia generación, tratando de abstraer en simples líneas claras los rasgos individuales de todos ellos, en el gesto de un instante al dibujarlo ya pasado, procurando evitar la actitud pintoresca, los convencionalismos, y, sin recurrir a ningún determinado "estilo artístico", "estilo Munich" como creo que decían en 1920 aproximadamente los artistas creadores y libres de escuelas.

[12] L.S. [Luis Seoane]. "Noticia". En: *Testimonio de vista*. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1951, [s.p.].

Podría, para justificar la edición de este primer tomo de imágenes que se publican sin orden alguno de preferencia, sino atendiendo a la compaginación del libro, traer a colación numerosos grandes ejemplos del género, citando a muchos pintores ilustres del pasado y a Pablo Picasso como el más grande de los actuales, autor de retratos dibujados que constituyen verdaderas obras maestras, más prefiero recordar en esta noticia, como homenaje, a otros que fueron dejando fijadas en numerosas páginas de libros, de revistas y de diarios, la imagen de sus contemporáneos –con sus efigies de actrices y actores y las magistrales de Tapié de Céleyran y Tristán Bernard– de Cappiello el de *Nos actrices*, de André Rouveyre, autor del precioso tomo *Visages des contemporains* y en España entre muchos otros, de Casas, Sancha y Maside, en lo que va de siglo, por citar los que primero acuden a mi recuerdo.

No quiero además dar por terminadas estas líneas sin recordar al espectador, desearía decir más bien al lector de estos dibujos, que ellos constituyen la representación gráfica de mi imagen de los retratados, que no es seguramente la que él, el espectador o el retratado, hubiese hecho, y, sin también asegurarle, que por estos dibujos que hice a los demás, puede, si quiere, conocerme a mí.

Ángel Ferrant. **¿Arte abstracto o arte no figurativo?**[13]

[1º] ¿Cree usted efectivamente que el término de arte abstracto*, utilizado hasta hoy más generalmente, es verdaderamente impropio, impreciso y debe reemplazarse en lo sucesivo por el de* arte no figurativo*, sin perjuicio de acoger también, dentro de este común denominador, otros nombres que sirvan para designar tendencias más particulares?*

2º En caso contrario ¿qué nombre sugeriría usted, recomendable por su exactitud y susceptible de encontrar fácil aceptación?

3º ¿Cuál es, a su parecer, el sentido y el porvenir del arte no figurativo *en relación con el* arte representativo*?*

1º Opino que la palabra "abstracto", tratándose de arte, es impropia de lo que se quiere dar a entender con ella. Es una de tantas mentiras circulantes. Y su impropiedad procede, a mi juicio, de haber querido compaginar simultáneamente lo incompatible. El término "abstracto" nació, según creo, del reconocimiento de un modelo a la vista tomado como referencia en la apreciación de una obra de arte, al mismo tiempo que el valor emotivo de su forma se patentizó independientemente de la de aquél. Esto aconteció al apoderarse la técnica utilitaria y la mecánica del sinfín de encantos físicos que antes del desarrollo actual de esa técnica se hallaban en el terreno del arte. Desde el momento en que no se reconoce modelo visual al que por su apariencia se abrace más o menos estrechamente una concepción plástica, la palabra "abstracto" carece de sentido y se impone la contraria: "concreto". Porque concreto es, en este caso, lo que se ciñe rigurosamente a una idea, que es forma, cuya valoración no depende de ninguna relación configurativa ajena al cuerpo en que se manifiesta. En cuanto a la designación de "no figurativo" aplicada a lo que vino llamándose "abstracto" todavía me parece más impropia, porque, para mí, plásticamente, toda idea es figura.

[2º] Más exacto sería decir "absoluto" en vez de "abstracto" según propuso Alberto Sartoris en la Escuela de Altamira. Aunque, en resumidas cuentas, con vocablos que son mote y no verdadera acepción, y con expresiones convencionales, se bautizaron y se conocen bastantes períodos y modalidades del arte,

[13] Ángel Ferrant. Contestación a la encuesta de la revista *Sur* "Arte abstracto o arte no figurativo". *Sur*. Buenos Aires, n. 209-210, marzo - abril de 1952, pp. 158-159.

...y de lo demás, con los que nos vinimos entendiendo: cubismo, gótico, ...encantando de conocerle, coñac...

3º El arte "no figurativo" corre el riesgo de perderse en el más superficial decorativismo. El "representativo" subsiste de precario apuntalado por valores abstractos, lo que me hace vislumbrar que si lo figurativo fue en su día punto de partida, pueda ser en el futuro punto de llegada, pero a la inversa: partiendo de la configuración que vino llamándose "abstracta".

Madrid, noviembre de 1951.

Nota de la Redacción. **Cuixart en Buenos Aires**[14]

Está en Buenos Aires, y expone sus obras en una galería porteña, el pintor catalán Modest Cuixart, ubicado junto a Antonio Tàpies, Antonio Saura y Manuel Millares, entre otros, en la primera línea de la vanguardia plástica española, de la cual se tiene valiosa muestra en la actual exposición del Museo Nacional de Bellas Artes, Donde también figuran telas de Cuixart.

Joven –nació en Barcelona en 1925–, de aspecto vigoroso, con una cabeza en cuyos rasgos fisonómicos se aprecian la fuerza y el idealismo de su raza, Cuixart se expresa fluidamente, con facilidad de palabra, en el castellano un tanto duro de los catalanes. A la primera pregunta del cronista, acerca de las diferencias que pueden existir entre los pintores de los tres principales centros de la plástica española contemporánea –Madrid, Valencia y Barcelona–, responde Cuixart: "Si bien existe entre todos un común denominador, puede afirmarse, en general, que los de Madrid son más secos y austeros; depurados y luminosos los valencianos, y más barrocos, más cargados, los catalanes, que somos herederos directos de Gaudí. Todos o casi todos los pintores españoles más jóvenes hemos pasado por una etapa surrealista, superándola luego, y este es otro punto de contacto entre las tres –llamémoslas así– escuelas".

Un turno histórico

–¿A qué atribuye el auge actual de la pintura española?

–Creo que se trata, simplemente, de un "turno histórico". Al aburguesamiento de 1930 sucedió una etapa de confusión cuando se habló de escuelas mediterráneas, que eran falsas y afrancesadas.

–¿No tienen ustedes un fuerte influjo romántico?

–Justamente lo tuvieron los afrancesados, que solo supieron tomar de lo romántico, lo exterior, sin ir a su verdadera fuerza.

–¿Qué trata usted de decir con su pintura, Cuixart?

–El mío es un arte de símbolos. No me considero informalista –añade, ante un comentario del cronista–, y hasta he estado en contra de ese movimiento. Tampoco creo en la vuelta a lo figurativo. Me parece que nos esforzamos por expresar algo inagotable: la realidad.

–¿Está de acuerdo en que el arte más actual deriva de los postulados científicos acerca de la relatividad, la expansión del universo, la posibilidad de los viajes cósmicos?

–Creo que sucede al revés: el arte se anticipó a la ciencia en nuestro tiempo; el propio Einstein lo dijo.

–¿Cómo definiría usted mismo su arte?

–Como obsesivo, mágico y religioso, esto último en el más amplio sentido de la palabra.

[14] [Nota de la Redacción]. "Cuixart en Buenos Aires". Recorte, s. l. [Buenos Aires], s. d. [agosto-septiembre de 1960]. En: *Modest Cuixart*. Buenos Aires, Galería Bonino, 22 de agosto – 3 de septiembre de 1960.

Madrid, gran mercado de pintura

Alrededor nuestro se despliegan las telas inquietantes de Cuixart: imágenes de remotas mitologías, seres acorazados, superficies de metálico brillo, signos semejantes a inscripciones de culturas perdidas... El pintor sigue hablando:

–En el fondo, me parece muy fácil ser "tachista" o informalista. Los artistas se dividen para mí en dos grupos: los de grito y los de estilo. Que el grito se transforme en estilo, me parece muy bien; lo contrario es imposible, y el que empieza haciendo estilo, ya se imaginará usted cómo termina...

–¿Qué piensa de Salvador Dalí?

–Lo que piensan todos los pintores de mi tiempo: que es un fenómeno humano muy curioso, pero su pintura no nos interesa en absoluto.

–¿A quiénes podría citar entre sus contemporáneos, como representantes del momento artístico actual en España?

–Me concretaré a Barcelona: el poeta Juan Brosa, el crítico Juan Eduardo Cirlot, el pintor Antonio Tàpies. Todos le debemos algo a un notable crítico de arte, casi un profeta: Alexandre Cirici-Pellicer, que nos indicó un camino.

–¿Cómo se los ve a ustedes, a los pintores nuevos, en España?

–Se nos considera, se nos discute. A menudo compran nuestros cuadros. Madrid es el gran mercado de la pintura de vanguardia. En mi última exposición allí, vendí todo.

La realidad de Hispanoamérica

–¿Qué piensa de Antoni Clavé?

–No me interesa. Ha sabido conquistar al público, más al de Barcelona –que es muy extraño, muy burgués–, que al propio París. Creo que es un magnífico ilustrador, eso sí.

–Ha visto algo de nuestra pintura?

–Nunca había visto nada, hasta que pude admirar las obras de los cinco pintores que expusieron hace poco en el Museo Nacional de Bellas Artes: Fernández Muro, Grilo, Ocampo, Sakai y Testa. Me parecen excelentes. Y me parece hora de que la palabra Hispanoamérica tenga un sentido real, más allá de los libros. Que los pintores argentinos vengan a España y que haya entre nosotros el auténtico intercambio que reclama la unidad de origen y de cultura.

Antonio Saura. **Apuñalar paredes**[15]

Un cuadro es antes que nada una superficie blanca que "es preciso cubrir con algo". La tela es un campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica. Nunca me preocupa un problema de color, de composición, de materia o textura, de belleza o fealdad, de un equilibrio o desequilibrio. Mi necesidad hace que me sienta satisfecho con cualquier color que esté a mi alcance cuando surge el deseo de pintar. Si se trata de emplear, emplearía cualquiera (habitualmente el blanco y el negro –luz y tiniebla– para evitar otros problemas), o cualquiera otra materia, de la misma forma que, no pudiendo pintar, emplearía cualquier otro medio para "hablar": por ejemplo APUÑALAR las paredes, o simplemente gritar, o masticar yum-yum.

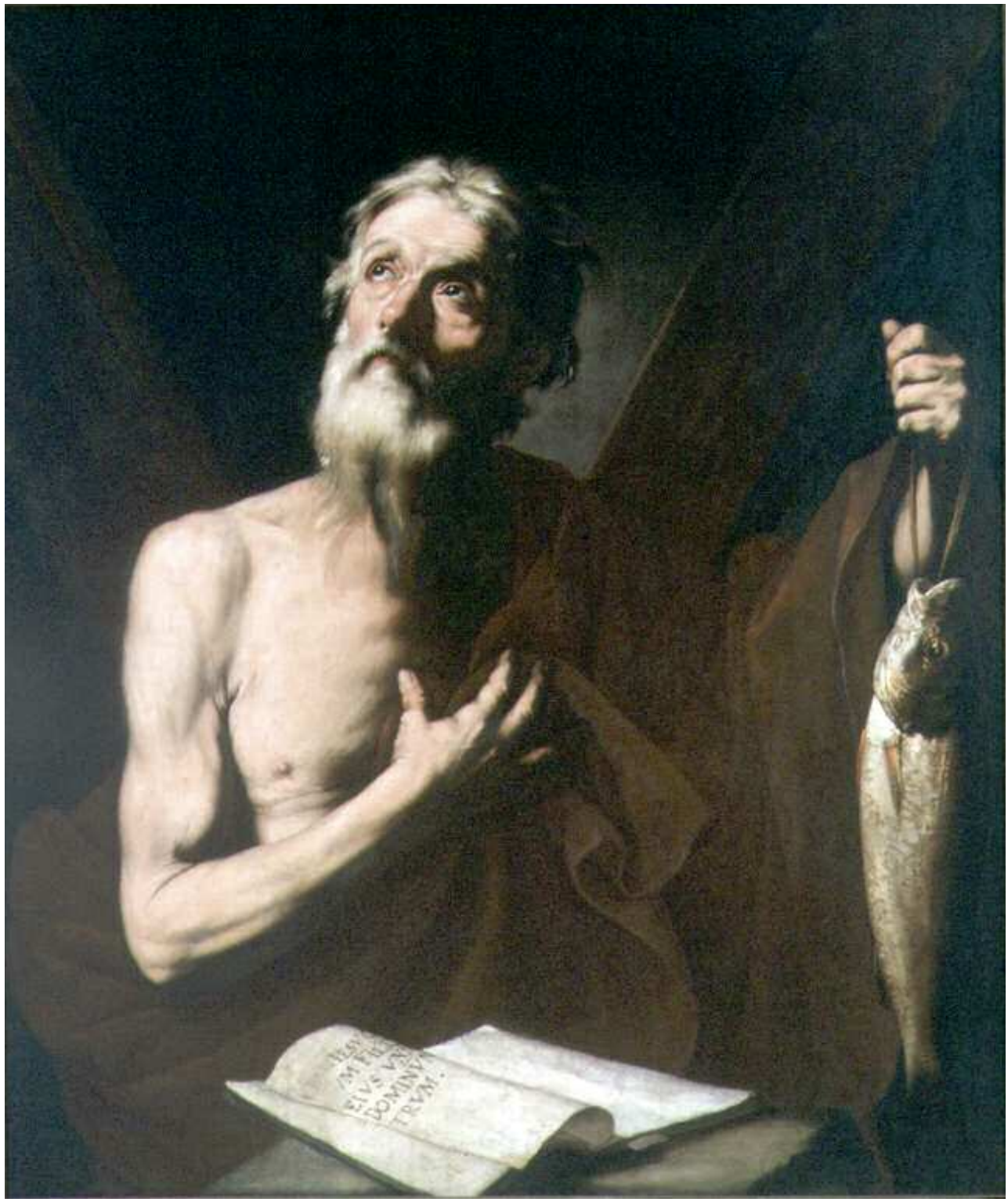
[15] Antonio Saura. "Apuñalar paredes". *Caballete*. Buenos Aires, n. 10, agosto de 1961, [p. 1].

Más allá de las inútiles discusiones sobre un arte figurativo a abstracto, más allá de toda preocupación purista, estética o teórica, está la necesidad imperiosa de gritar, de expresarnos sea como fuere a través de una nada o un todo, de un desespero o de una forma cósmica, de una totalidad de expansión o de una dinámica concéntrica... Y la materia convulsionada por una voluntad de acción, lo que me interesa, el momento de un éxtasis, una acción fluente como un río incesante, la inclusión de un gesto enfurecido en un espacio expansivo, sin límites para el deseo, convierten un cuadro en un organismo vivo que se desenvuelve según sea su propio determinismo.

Obras y documentos

Maestro de Sinovas. *Retablo de Santa Ana*, 1503. Óleo y estofado sobre tabla, 339 x 253 cm
Colección Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta. Donación Josefina L. A. de Zuberbühler, Agustín y Fernando Larreta Anchorena, 1962.

Domenico Theotokopuli, llamado El Greco (1541-1614). *Jesús con la cruz a cuestas*. Óleo sobre tela,
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo. Donación: Matías Errázuriz Ortúzar, 1937.



José de Ribera (1591-1652). *San Andrés, patrono de los pescadores*, ca. 1634. Óleo sobre tela, 95 x 105 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Donación Castagnino, 1941.

Juan de Valdés Leal (1622- 1690). *Santa Bárbara*, ca.1654-1656. Óleo sobre lienzo. 62 x 85 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Donación Castagnino, 1941.

José Antolinez (1639-1676). *La Anunciación*, s.d. Óleo sobre tela, 166 x 109 cm
Colección Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Legado Firma y Odilo Estévez, 1966.
(Adquirida por el Sr. Estévez a C. Brunner, París, 1924).

Mariano Fortuny Marsal (1838-1874). *Un rincón oriental*, s.d. Óleo sobre tabla, 12,5 x 21,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Emilio P. Furt y Helena G. de Furt, 1920.

Luis Paret y Alcázar (1747-1799). *Corrida de toros,* s.d. Óleo sobre tela, 76 X 127 cm
Colección Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Legado Firma y Odilo Estévez, 1966. (Adquirida por el Sr. Estévez en 1924 a José A. Weissberger, Madrid, por intermedio del Sr. José Cavestany de Buenos Aires).

Genaro Pérez Villaamil (1807-1854). *Fiesta de San Isidro*, ca. 1837. Óleo sobre tela, 83 x 100 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Ma. Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico 1938.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). *Fiesta popular bajo un puente*, c. 1808/12. Óleo sobre tela, 72 x 100 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Legado Parmenio T. Piñero, 1907.

Raimundo de Madrazo y Garreta (1815-1894). *Busto de mujer*, ca. 1880. Óleo sobre tela, 61 x 49 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación José M. Lamarca Guerrico, 1932.

Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921). *Doña Juana la loca*, 1878. Óleo sobre tela 199,5 x 301,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Ángel Roverano, 1910.

Marcelino de Unceta y López (1835-1905). *La batalla del Rif*, ca. 1890. Óleo sobre tela, 57 x 87 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Legado Parmenio T. Piñero, 1907.

Vicente Nicolau Cotanda (1852-1898). *La herida del coronel Mitre*, 1897. Óleo sobre tela. 140 x 221 cm
Colección Museo Mitre.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). *El cigarro*, 1898. Óleo sobre tela, 82 x 63,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Legado Parmenio T. Piñero, 1907.

Francisco Domingo y Márquez (1842-1920). *Puesto de guardia,* s.d. Óleo sobre tela, 24 x 34 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Donación Rubén Vila Ortiz, 1929.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). *Cornelia Ortúzar de Errázuriz*, 1907. Óleo sobre tela
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo. Donación: Josefina Errázuriz Alvear de Gómez, 1964.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). *La vuelta de la pesca*, 1898. Óleo sobre tela. 50 x 98 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, donación María Zoila Godoy de Cobo, 1939.

Eliseo Meifrén (1859-1940). *Las lavanderas*, s.d. Óleo sobre tela, 53 x 66 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido por la Comisión Nacional de Bellas Artes en Witcomb durante la Exposición Individual de Eliseo Meifrén en 1909.

Darío de Regoyos (1857-1913). *El Darro,* s/d. Óleo sobre tela, 59 x 73 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación de Alfredo González Garaño, 1938.

José Moreno Carbonero (1858/60-1942). *Fundación de Buenos Aires*, 1910. Óleo sobre tela, 59 x 102 cm
Colección Casa de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

José Benliure y Gil (1855-1937). *Granja Gitana,* s. d. Óleo sobre tela, 33 x 42 cm
Colección Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Legado Firma y Odilo Estévez, 1966.

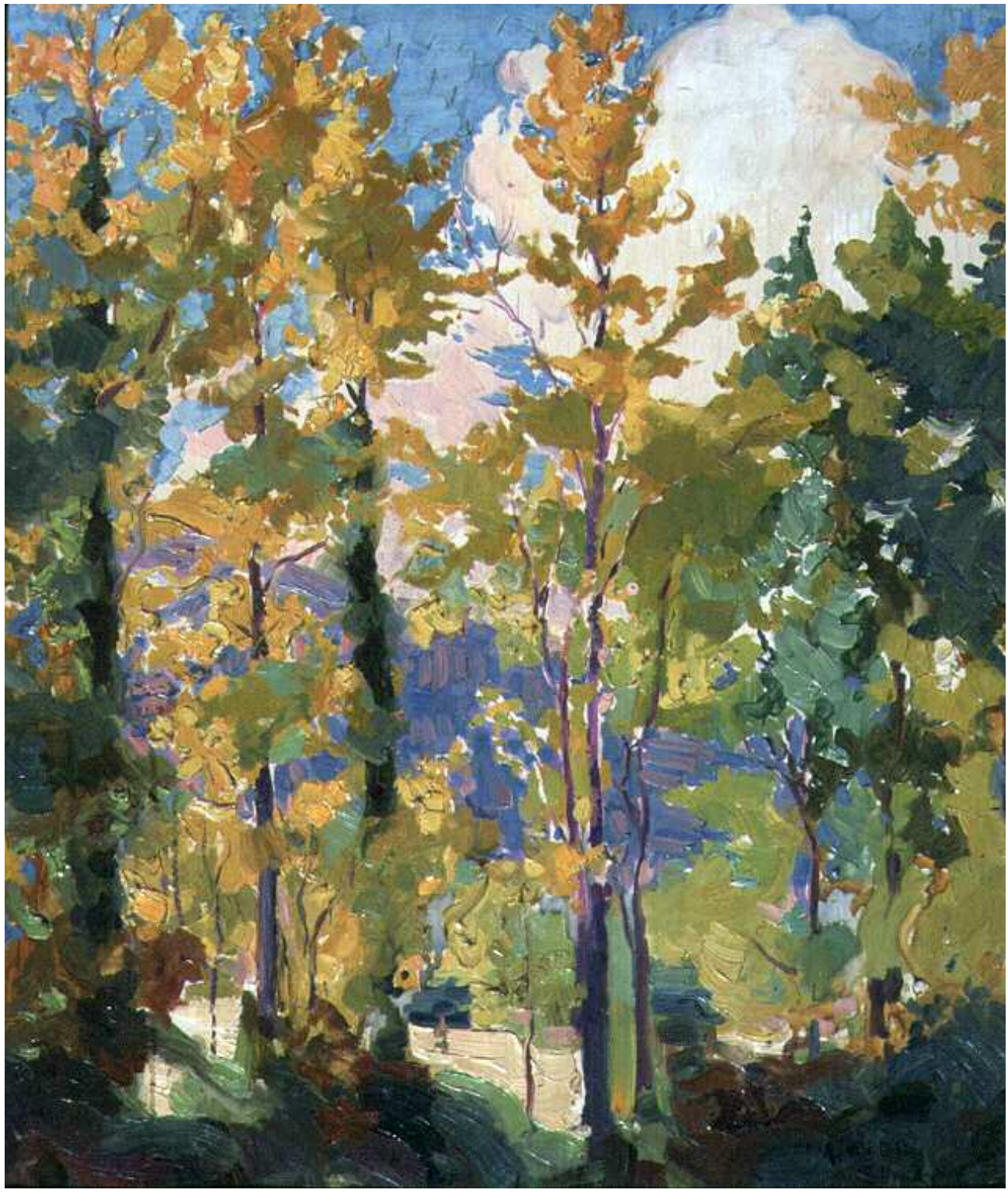
Santiago Rusiñol y Prats (1861-1931). *Jardines de Aranjuez*, ca. 1908. Óleo sobre tela, 103 x 128 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Francisco Fornieles, 1972.

Ignacio Zuloaga (1870-1945). *Retrato de Enrique Larreta,* 1912. Óleo sobre tela, 188 x 213 cm
Colección Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta.

Francisco Iturrino González (1864-1924). *Mujer mora*, ca. 1912. Óleo sobre tela, 140 x 100 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1949.

Hermen Anglada Camarasa (1871-1959). *Los ópalos*, s.d. Óleo sobre tabla, 85,5 x 151,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirida en 1914.

Joaquín Mir Trinxet (1873-1940). *El arroyo*, ca. 1919. Óleo sobre tela, 90 x 125 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido por la Comisión Nacional de Bellas Artes en Witcomb en 1919.



Francisco Pons Arnau (1886-1953). *Paisaje*, s.d. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Donación Rubén Vila Ortiz, 1920

Ramón de Zubiaurre Aguirrezábal (1882-1969). *Shanti el atalayero*, s.d. Óleo sobre tela, 65 x 79 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Donación El Círculo y Club Social de Rosario, 1920

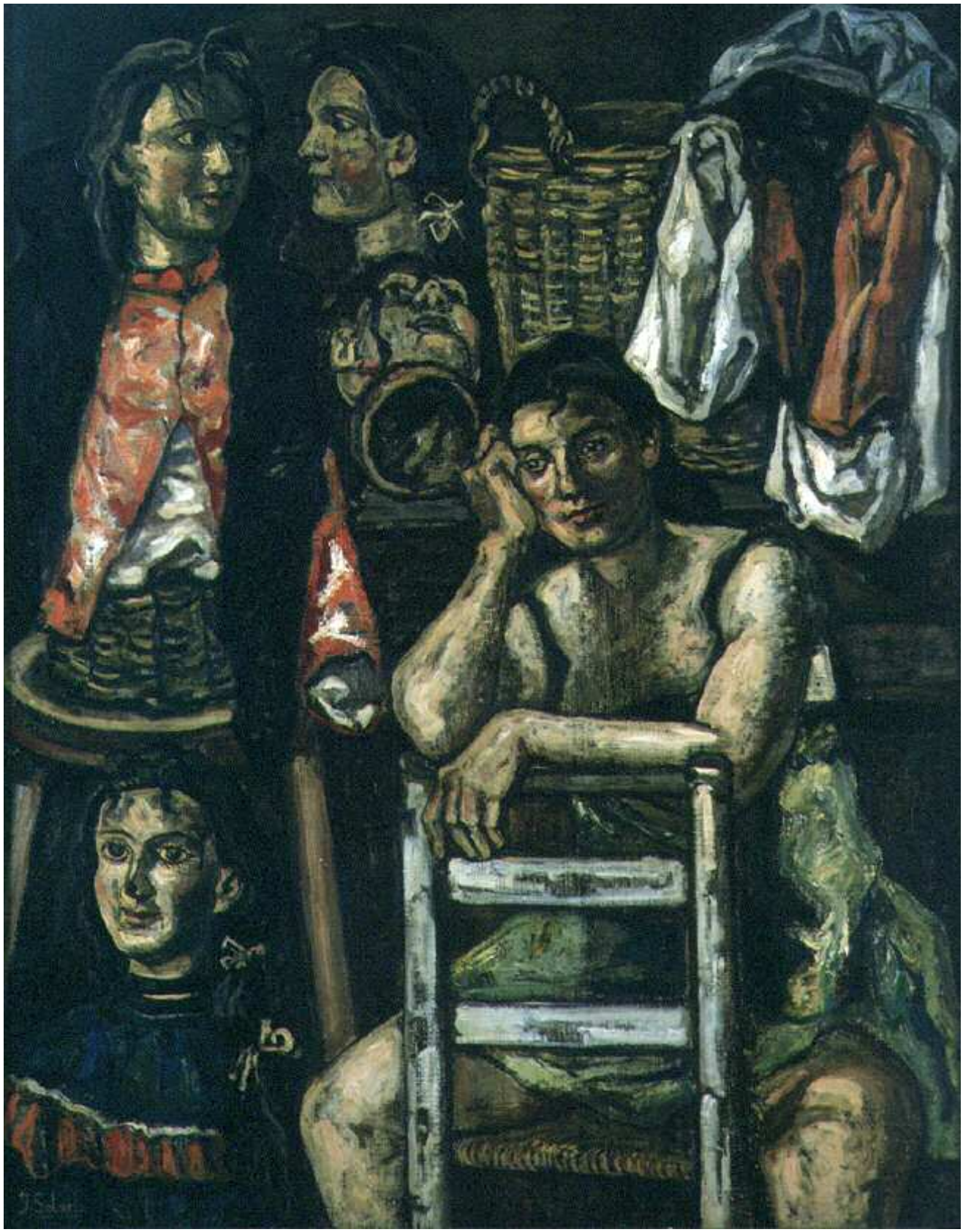
Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal (1879-1963). *Versolaris*, 1919. Óleo sobre tela, 202 x 268 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donado por la colectividad vasca en Buenos Aires, 1921.

Hermen Anglada Camarasa (1871-1959). *María Adela de Atucha de Caro, condesa de Cuevas de Vera*, ca. 1920. Óleo sobre tela
Colección Museo Nacional de Arte Decorativo. Donación: María Adela de Atucha de Caro, condesa de Cuevas de Vera, 1959.

Ángel Cabañas Oteiza (1875-1964). *La casa del viejo Bordaris*, s.d. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Adquirido en Galería Witcomb Rosario, 1924.

Daniel Vázquez Díaz (1882-1869). *Retrato de Zuloaga*, 1932. Óleo sobre tela, 136 x 116 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1949.

Mauricio Flores Kaperotxipi (1900-1997). *Mi hermana,* s. d. Óleo sobre tela, 55,5 x 74,5
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido por la Comisión Nacional de Bellas Artes.



José Gutiérrez Solana (1886-1945). *La mujer y los maniquíes*, s.d. Óleo sobre tela, 143 x 118 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1948.

José Gutiérrez Solana (1886-1945). *Profesor de anatomía*, ca. 1922. Óleo sobre tela, 139 x 111 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquirido en 1949.

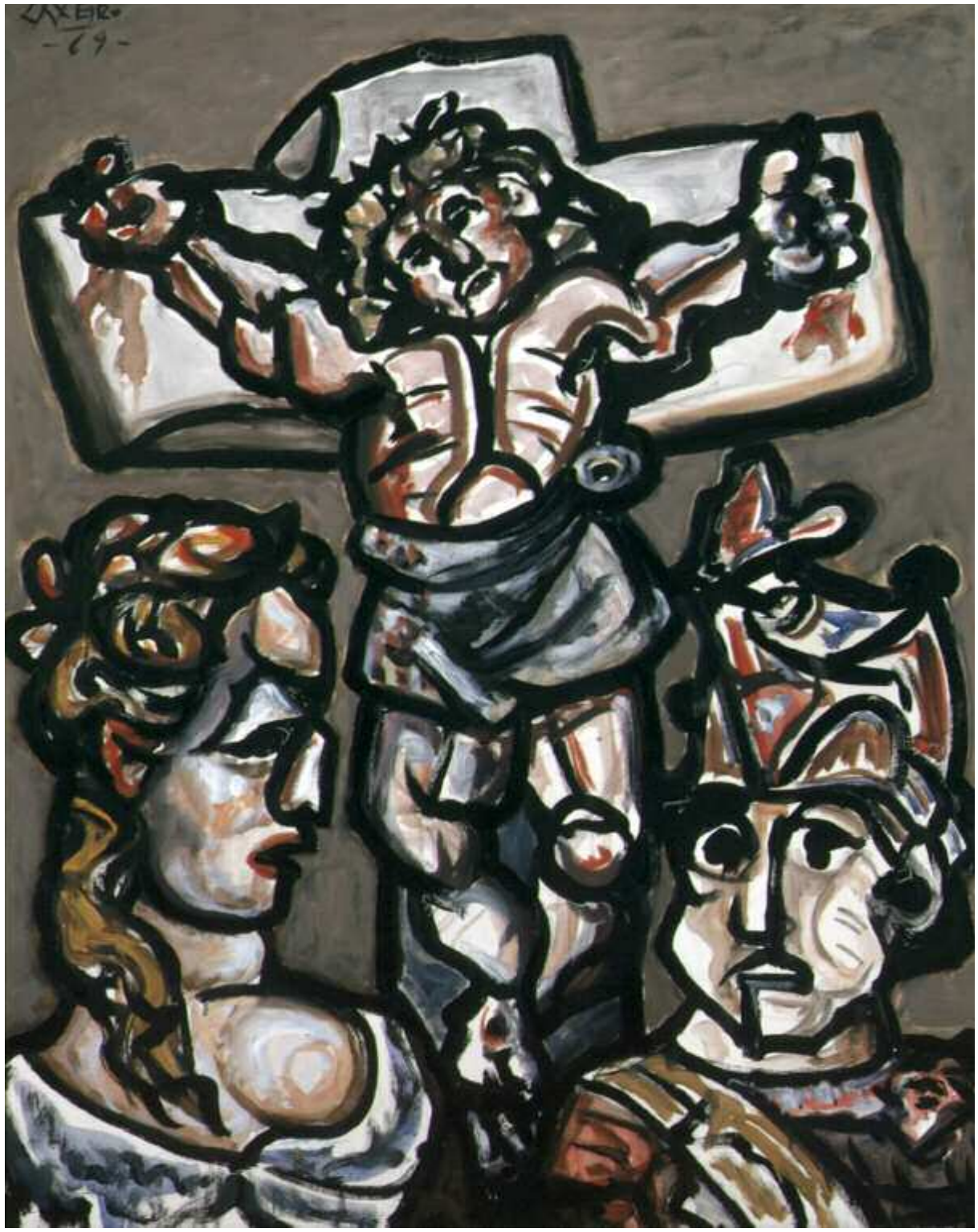
Pablo Picasso (1881-1973). *Mujer acostada*, 1931. Óleo sobre tela, 130 x 195 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquisición Instituto Di Tella, 1973.

Óscar Domínguez (1906-1957). *La ciclista*, 1946. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Luis D. Álvarez, 1951.

José Palmeiro (1901-1984). *Figura*, 1949. Óleo sobre tela, 92 x 65 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donación Luis D. Álvarez, 1952.

Ginés Parra (1896-1960). *Resignación*, 1948-49. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donado por Luis D. Álvarez en 1952.

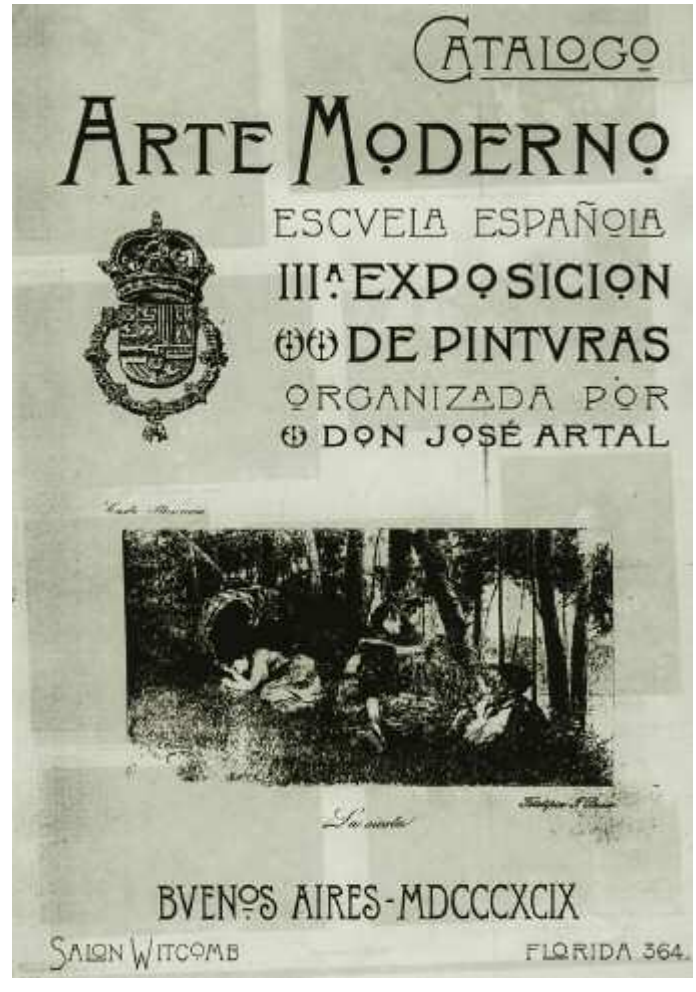
Antonio Saura (1930-1998). *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*, 1962. Óleo sobre tela, 210 x 195 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquisición Instituto Di Tella, 1973.



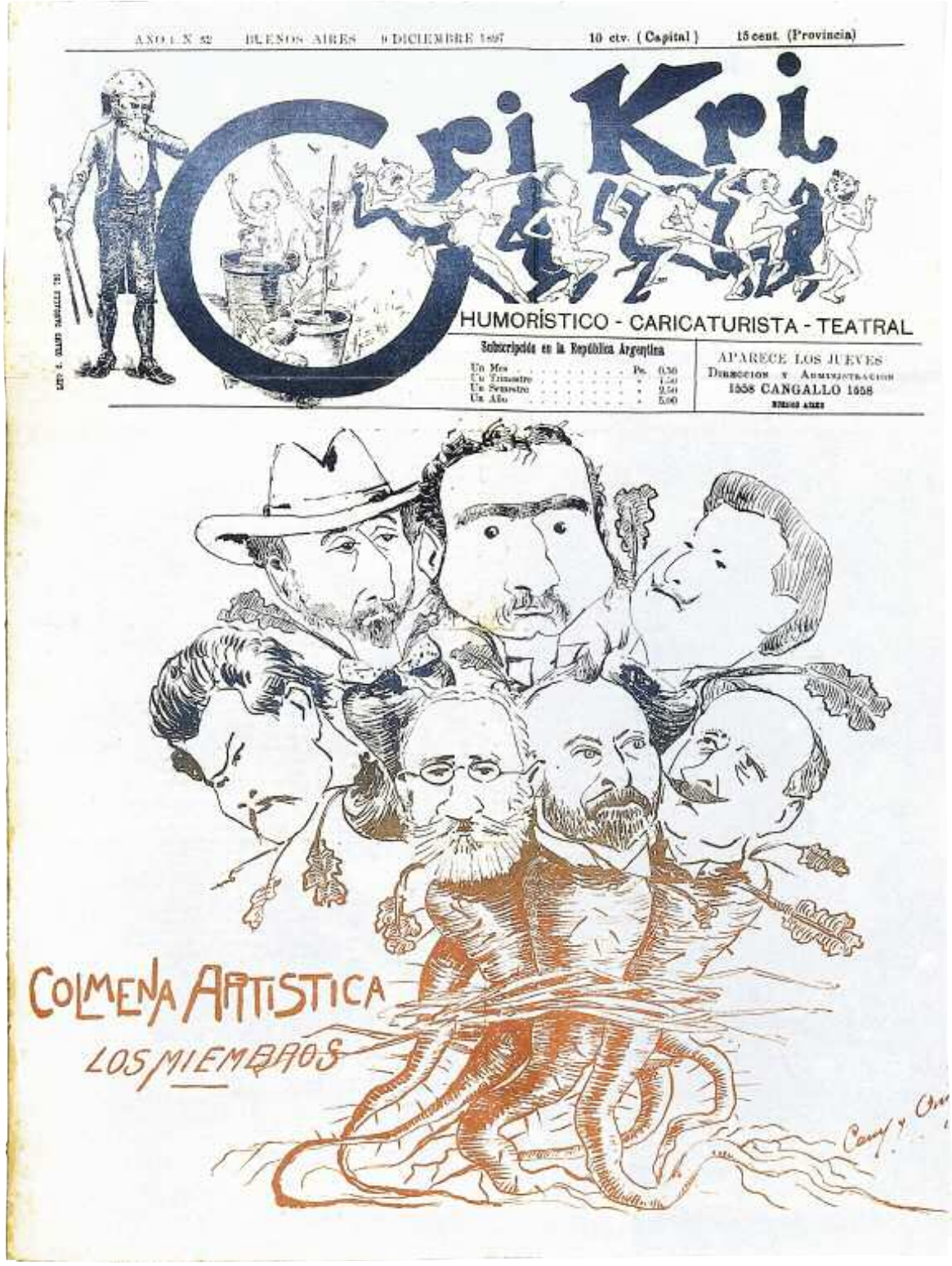
José O. A. Laxeiro (1906-1997). *Cristo*, 1969. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Donado por José Laxeiro, 1981.

Antoni Tàpies (1923). *Pintura composición*, 1957. Témpera y materiales varios sobre tela, 162 x 130 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Adquisición Instituto Di Tella, 1973.

Arte Moderno, Escuela Española. Exposición de pinturas y dibujos organizada por Don José Artal. Buenos Aires.
Salón Witcomb, 1897, p. 63.



Arte Moderno, Escuela Española. III Exposición de Pinturas organizada por Don José Artal. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1899.
Fotografía de exposición, p. 62.



Cri Kri. (1897-?). Buenos Aires, a. 1, n. 32, 9 de diciembre de 1897.

II Exposición Meifrén. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1903.

Letras y Colores. Buenos Aires. a. 1, n. 1, mayo 10, 1903. Ilustración de Torcuato Tasso.

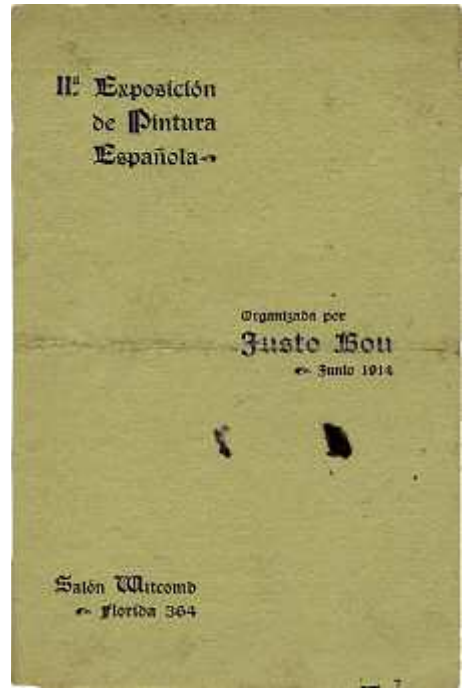
Pabellones España - Buenos Aires 1910. Grupo de Daoiz y Velarde. Tarjeta postal. Buenos Aires, 1910, 9 x 13,9 cm

1810-1816-1910. Proyecto de Miguel Blay. En *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina.* Buenos Aires, 1908.

Almanaque de la salud 1910. Primer Centenario de la Independencia Argentina y Primera Exposición Universal. Buenos Aires, 1910.

Exposición de cuadros de Darío de Regoyos. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1912.

Arte Moderno, Escuela Española. XXIV Exposición de Pintura-Escultura-Dibujo. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1913.



II Exposición de Pintura Española. Organizada por Justo Bou. Buenos Aires. Salón Witcomb, junio 1914.

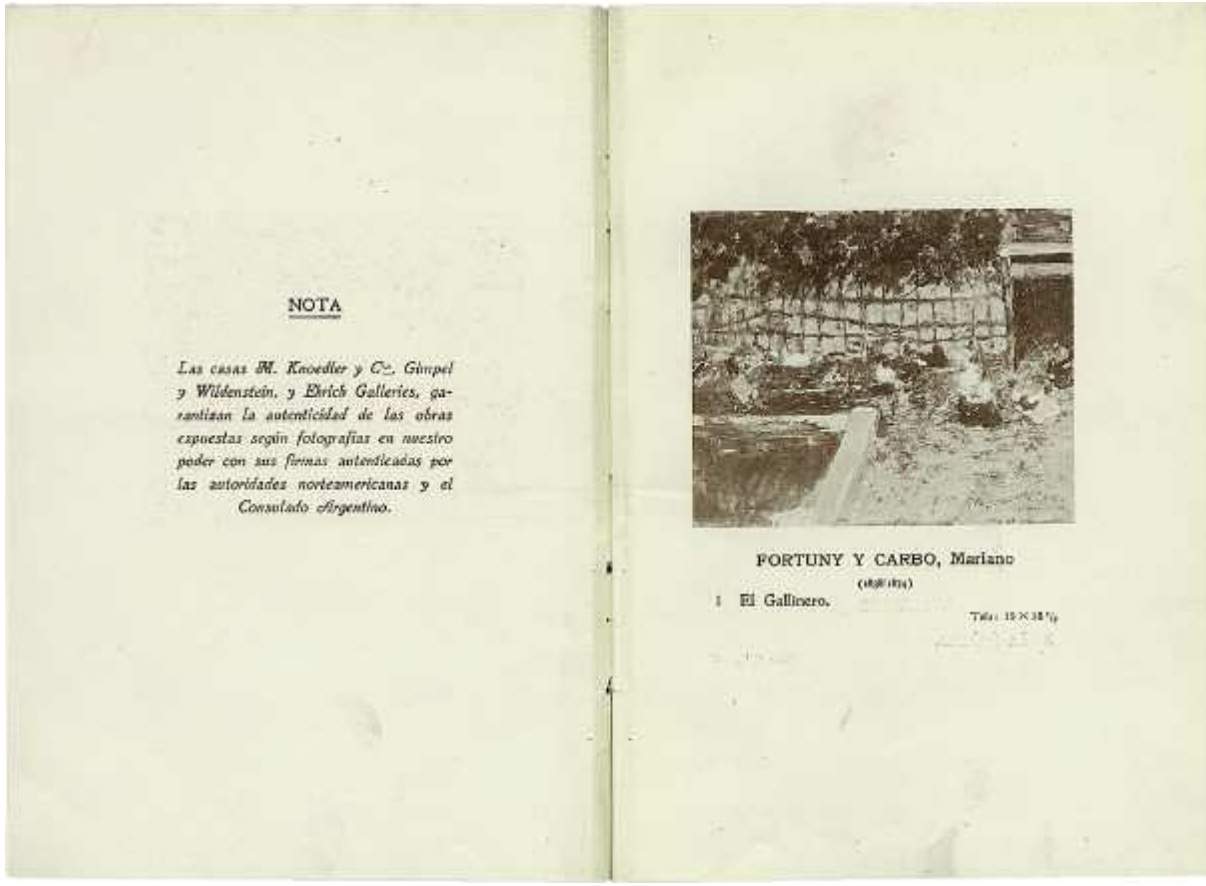
Exposición de Arte Retrospectivo. Buenos Aires, octubre de 1915.

Emilio Dupuy de Lome. "El palacio de la familia de Paz". *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, mayo de 1916, s. p.

Germania. Buenos Aires, a. 1, n. 23, 2 de mayo de 1916. Tapa del número dedicado a España.

Exposición de Pintura de Ramón y Valentín de Zubiaurre. Buenos Aires. Salones Witcomb, 1920.

I Exposición de Arte Retrospectivo. Organizada por José Pinelo. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1919.



NOTA

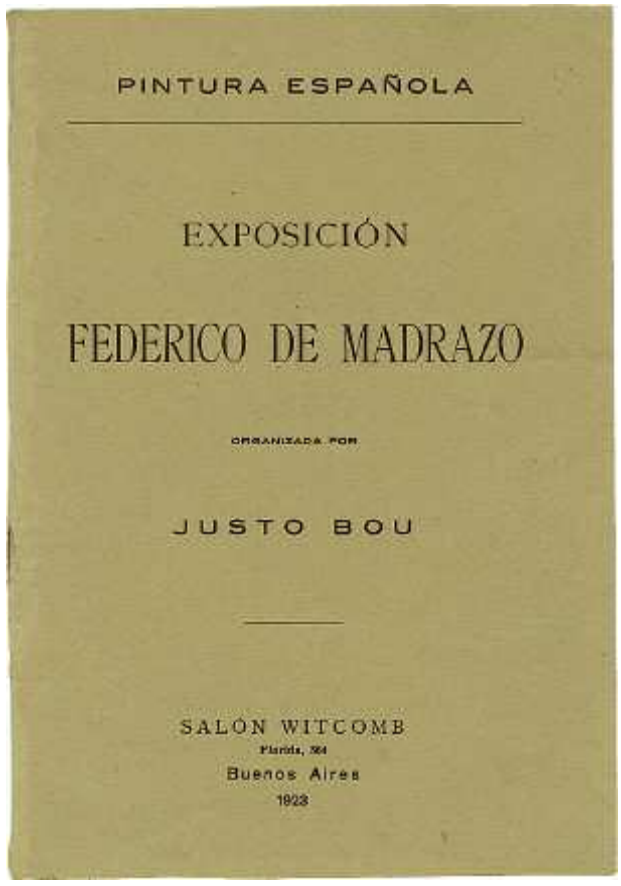
Las casas M. Knoedler y Cº, Gimpel y Wildenstein, y Ehrich Galleries, garantizan la autenticidad de las obras expuestas según fotografías en nuestro poder con sus firmas autenticadas por las autoridades norteamericanas y el Consulado Argentino.

FORTUNY Y CARBO, Mariano

(1838-1874)

1 El Gallinero.

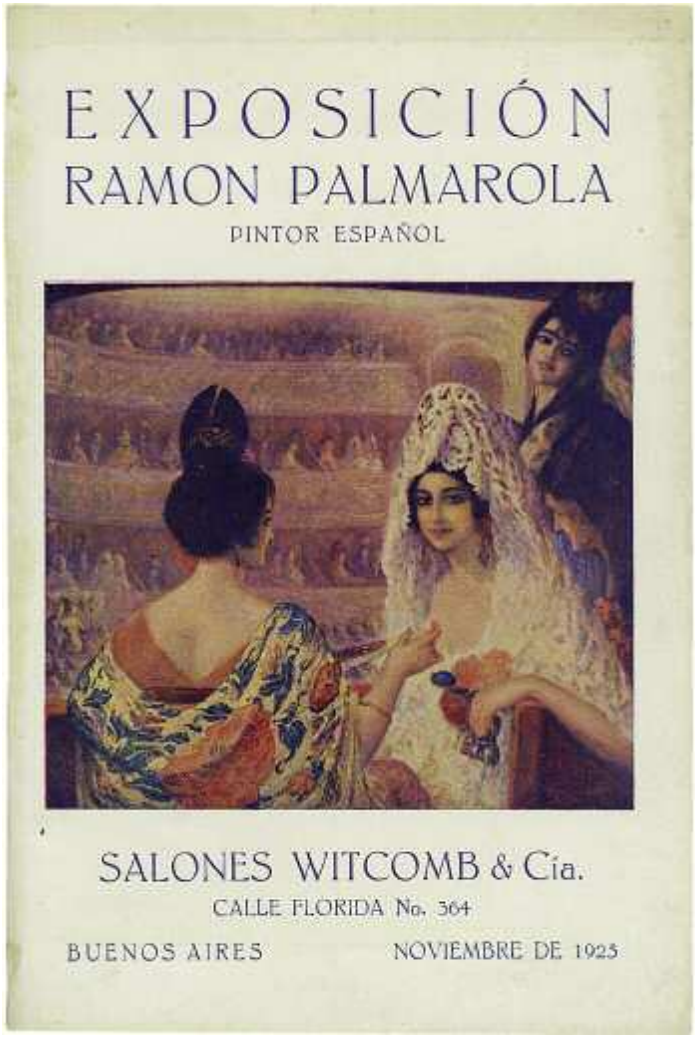
Exposición de Arte Antiguo, Moderno y Escuela de 1830. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1920.
Interior, detalle portadilla y *El gallinero* de Fortuny y Carbó.



Pintura Española. Exposición de Federico de Madrazo.
Organizada por Justo Bou. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1923.

Exposición del pintor vasco A. Cabanas-Oteiza.
Buenos Aires. Salón Witcomb, 1924.

Plus Ultra. Buenos Aires, a. 8, n. 83, marzo de 1923. Tapa con retrato de Victoria Ocampo por Anselmo Miguel Nieto.



Exposición Ramón Palmarola. Buenos Aires. Salones Witcomb y Cía., noviembre de 1925.

Exposición de Arte Español. Rosario. Galerías Witcomb, 1928, p. 136.

Exposición de Arte Español. Buenos Aires. Galerías Witcomb, 1930, p. 135.

Aconcagua 103

ROMERO DE TORRES

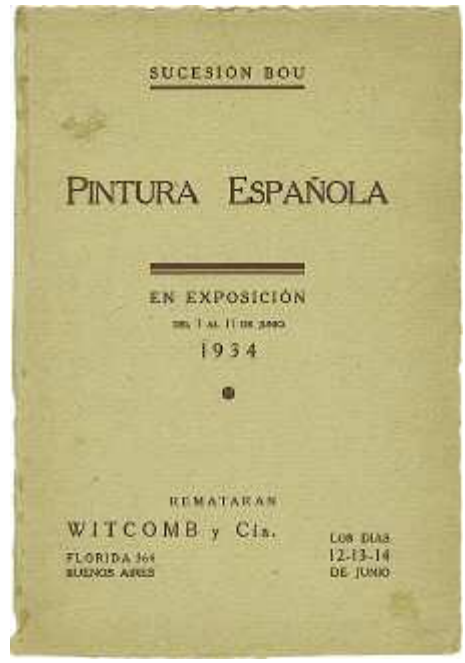
Dos detalles del "Retablo del Amor", de Julio Romero de Torres.

Foto Vidal.

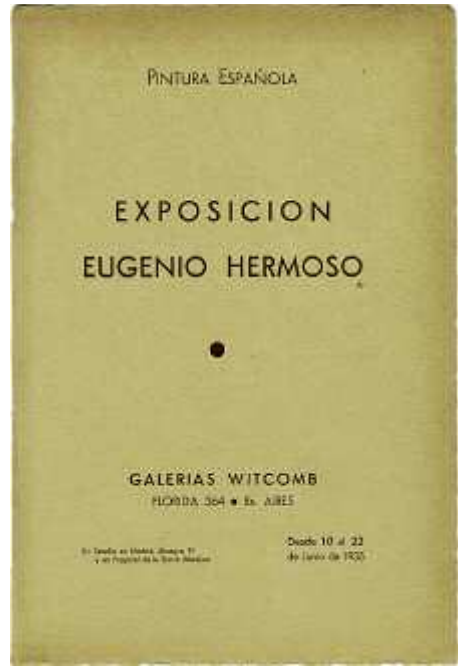
El ilustre pintor español Julio Romero de Torres en su estudio, con la señora Ana S. de Cabrera, eximia intérprete de nuestro folklore. El autor de tantas obras maestras de la pintura española contemporánea ha desaparecido prematuramente, cuando su genio artístico se hallaba en toda su plenitud.

"Romero de Torres". *Aconcagua*. Buenos Aires, a. 1, v. 2, n. 6, junio de 1930.

Exposición de cuadros del pintor vasco Flores-Kaperotxipi. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1932.



Sucesión Bou. Pintura Española. Buenos Aires. Witcomb y Cía., 1934.



Pintura Española. Exposición Eugenio Hermoso. Buenos Aires. Galerías Witcomb, 1935.

CORREO LITERARIO

Epigramas

Año II • Núm. 16 • 30 ctv. — Buenos Aires, 1 de Julio de 1944. — Periódico Quincenal

Un Dibujante y un Grabador

Por JORGE ROMERO BREST

Homenaje a la Torre de Mercedes. — 49 Dibujos de Luis Seoane

Grabados de Vigo

NUEVAS

Carta del Pintor Amadée Ozenfant a una Señorita

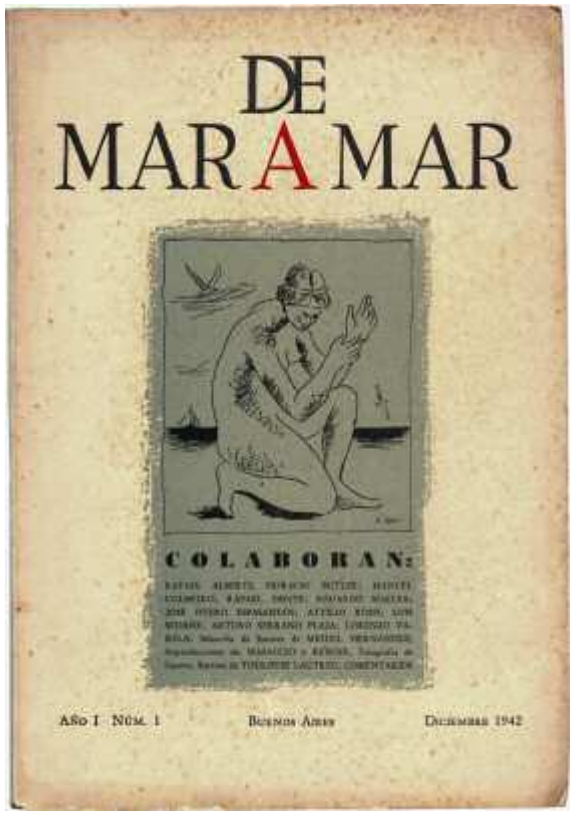
"EL JARABE EN LITERATURA". — Grabado en madera del gran artista mexicano Guadalupe Posada. Posiblemente el más del arte mexicano actual — y reconocido como tal por los mejores investigadores y figuras del arte mexicano contemporáneo. — Guadalupe Posada nos deja en centenares de grabados una obra que constituye el alma de su pueblo. Existe también, en otro sentido popular de manera, del mismo mexicano sobre los matrimonios de la muerte, motivo central de las grandes corrientes de las festividades. De acuerdo a los acontecimientos pasados, Posada es, en fin, uno de los más altos valores de la cultura americana.

SUMARIO:

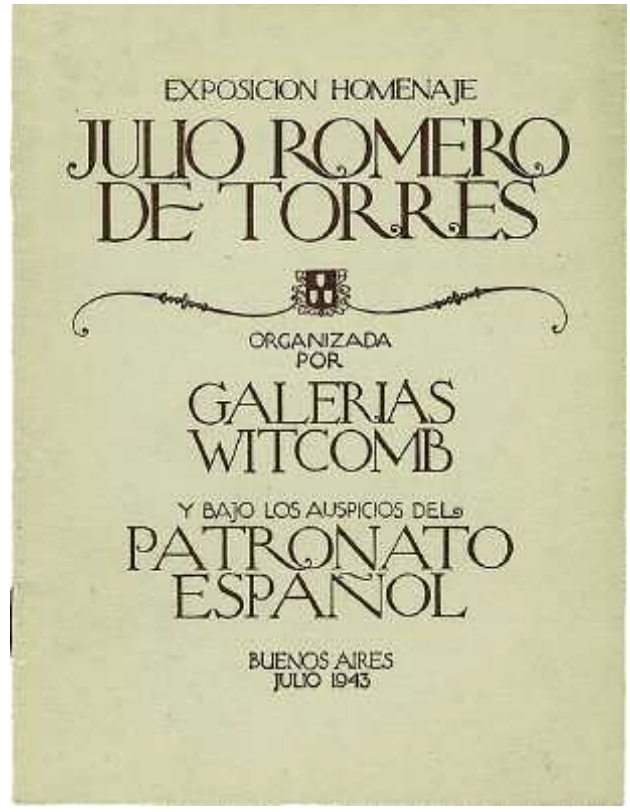
UN DIBUJANTE Y UN GRABADOR, por Jorge Romero Brest. — CARTA DEL PINTOR AMADEE OZENFANT A UNA SEÑORITA. — EPIGRAMAS, por Pablo Neruda. — BIOGRAFIA, por el Conde Arbelo. — NUEVAS. — CARTA ABIERTA. — EL ANIMAL CIEL, EL GUANTE, por Raúl Oliva Fernández. — "BREVE HISTORIA DEL ULTRAMARINO ARGENTINO" POR L. GONZALEZ LANUZA, por Sonia Cordero. — LA TIPOMANIA DE Y EL ANTITIPOMANIA, por J. C. M. Anderson. — LOS BORDES Y OTROS MOTIVOS VALENTIANOS, por Juan del Abril. — OBRA DE ACEÑA, por Pablo Neruda. — EL PAISO DE JULIO GRIS, por Pablo Neruda. — EL CIELO DEL ALMA, por Antonio Sánchez Barbieri. — EPIGRAFE EN EL TIEMPO. — AHORA Y SIEMPRE LA IGLESIA, por Martín Gil. — LA POESIA DE NOSTRADAMUS, por Ricardo R. Rodríguez. — UN POEMA DE RENE LAUNAY, por Luis Stevenson. — CALLE DE OTOÑO, por Alonso Sánchez Sánchez. — MI PINTURA, por Wilfredo Lam. — POESIA DE LA NOCHE, por Arturo Cambeiro. — EL CINE AL DIA, por Rodolfo Mazzei. — QUE NADA SE SAME, por Francisco Romero. — ESTUDIA MERCATTO, por Nicolás Fasolino. — DESAGRAVA EL CINE CHAPLIN, por José Bellanco Hoch. — NUEVAS DE LIBROS, por David Alvarado. Los Cuyo, Bruno Contreras, Alberto Gerri y Pablo Lacoste.

En este número se comentan los siguientes libros: OBRAS DE OSCAR WILDE. — HOMBRES, TRABAJO Y DINERO DE UNA VIDA. — VIOLETA COMERCIAL de Saint Exupéry. — VERANO DE 1940, de Roger Martin du Gard. — UN HOMBRE NOTEL SOLITO POR EL LA PERFECTA. — BELLEZA VIVA, UNA VIDA INTENSA, de Edward Hoover. — EL CONTINENTE AMERICANO, de R. Pinto Medina. — NOTICIA SOBRE EL TRATADO DE LA POLITICA Y DEL PAISAJE HUMANO, Y LOS DE UTILIDAD DE LA VINCULACION DE ESCUELAS. — NOTAS SOBRE UN SEMINARIO DE ESTUDIOS GEOGRAFICOS Y DANZAS Y CANCIONES.

Correo Literario. Buenos Aires, a. 2, n. 16, 1º de julio de 1944.

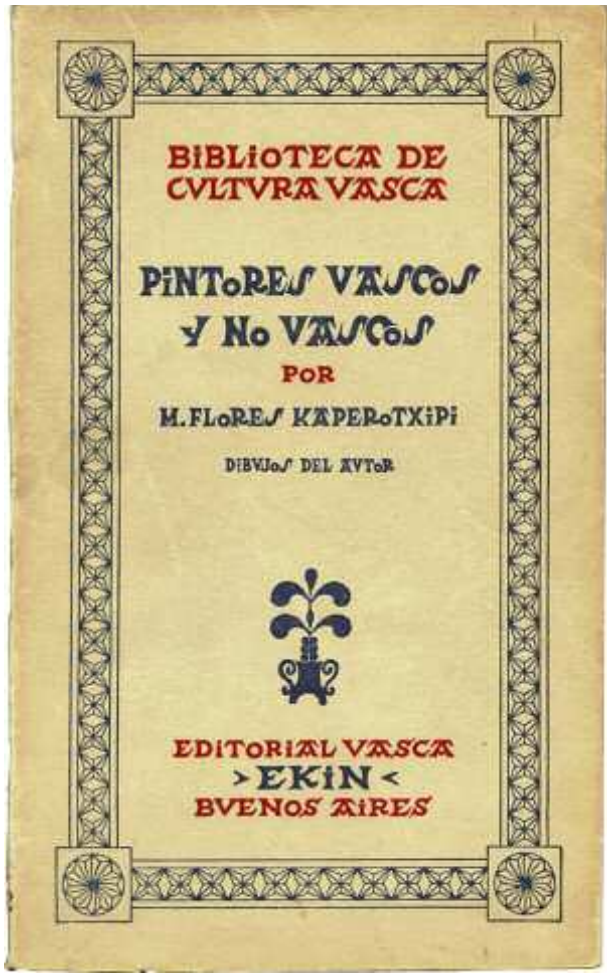


De mar a mar. Buenos Aires, a. 1, n. 1, diciembre 1942.



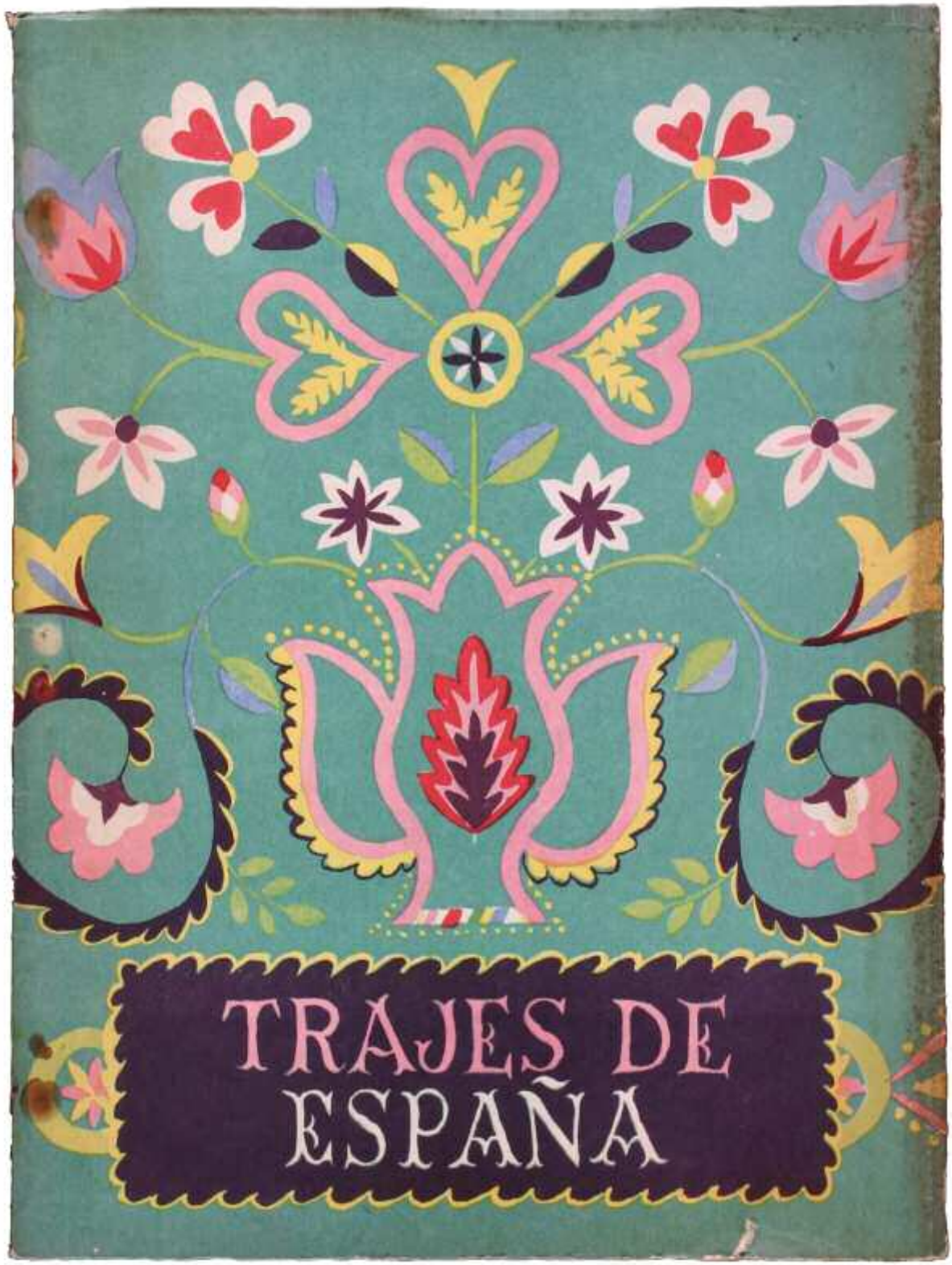
Exposición Homenaje a Julio Romero de Torres. Buenos Aires. Galerías Witcomb. Patronato Español, 1943.

Lyra. Buenos Aires, a. 4, n. 31-32, febrero-marzo de 1946. Cubierta ilustrada por Maruja Mallo.

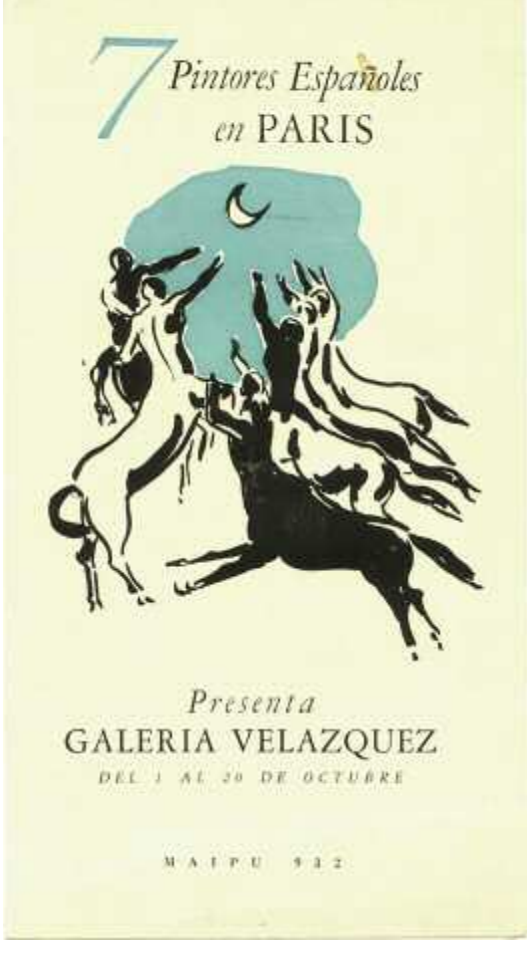


M. Flores Kaperotxipi. *Pintores vascos y no vascos*.
Buenos Aires. Editorial vasca Ekin, 1947.

José León Pagano. "Exposición de arte español contemporáneo".
Anuario Plástica 1947. Buenos Aires, a. 9, 1947, p. 56.



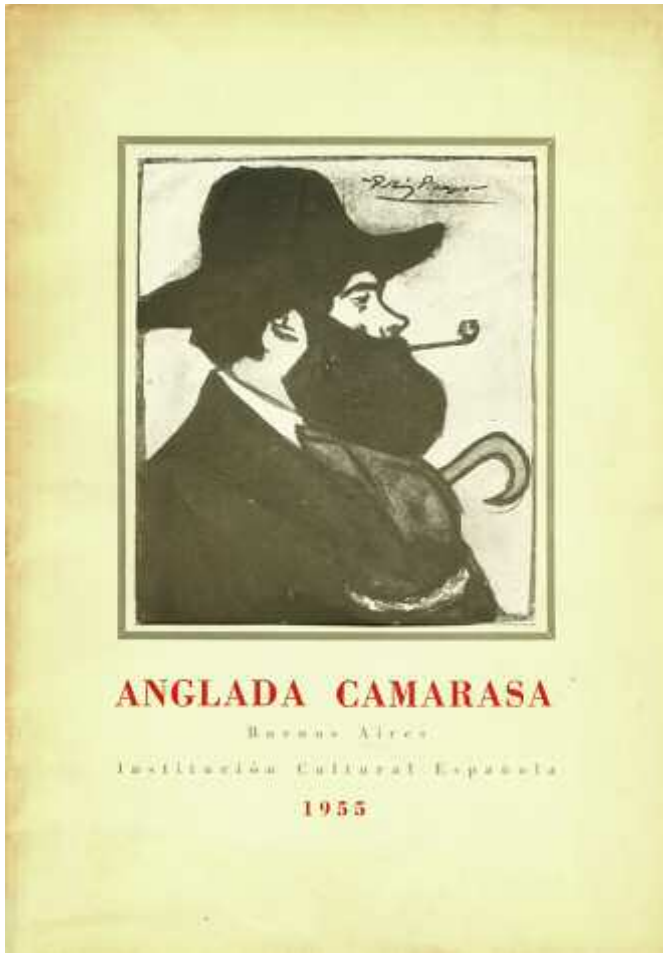
Trajes de España. Colección María Eva Duarte de Perón. Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, 1948.



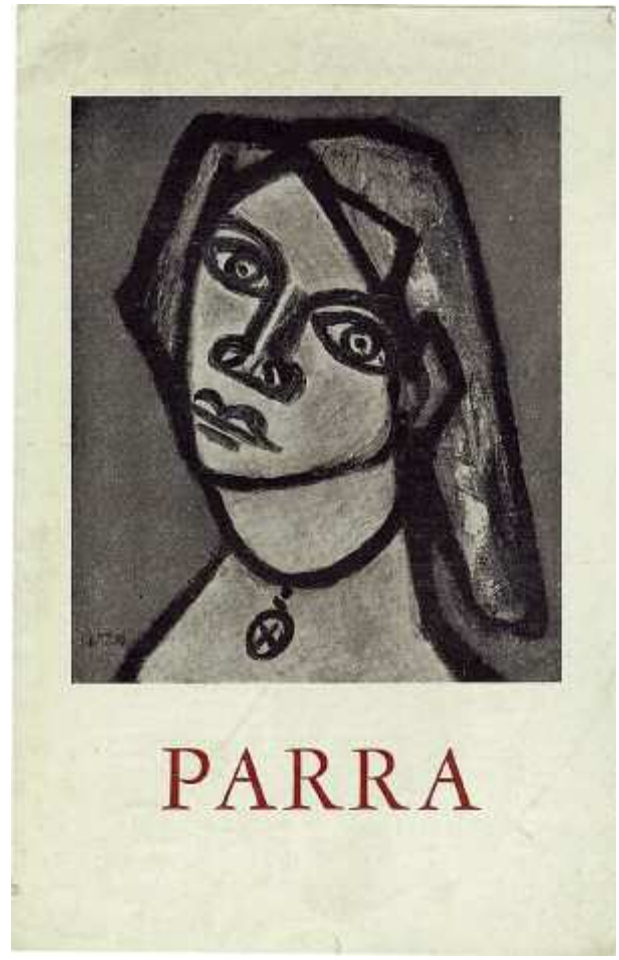
7 pintores Españoles en París. Buenos Aires. Galería Velázquez, 1951.

Lorenzo Varela. *Falcini*. Buenos Aires. Ediciones Botella al Mar, 1951.

Goya y el Grabado Español. Madrid. Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1952.



Anglada Camarasa. Buenos Aires. Institución Cultural Española, 1955.



Exposición Ginés Parra. Buenos Aires, 1954.

Manuel Colmeiro. Afiche para *Manuel Colmeiro. Dibujos*. Buenos Aires. Galería Saber Vivir, 17 de septiembre-5 de octubre 1963, 46,3 x 29,3 cm.

José María Gironella. "En torno de Antonio Tàpies". *Del Arte*. n. 3, 1961, p. 5.

El Mundo. Diario ilustrado de la mañana. Buenos Aires, miércoles 28 de agosto de 1963.

Indice onomástico

Nota del editor
Durante el proceso de impresión de este libro se produjo un corrimiento accidental de dos páginas en el indexado de este índice onomástico. Pedimos a los lectores sepan disculpar esta involuntaria irregularidad.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

A.B.C, 22
Abelenda Zapata, Manuel, 38
Agarragaray, Domingo, 26
Agentina Libre, 281
Aguiar, José, 48, 49, 228, 319, 324, 329, 332, 334, 338, 345, 347, 350, 351
Alabés, Fidencio, 24
Alberti, Rafael, 279, 298
Albuerne, José, 131
Aldao, Adolfo, 23
Alfaro, José María, 236
Alfron, Juan,
Almanaque Peuser, 25-27, 35, 55, 56, 61, 67, 162
Almanaque Sud-americano, 25
Alonso, Juan Carlos, 35
Alonso, Juan, 37-39
Alonso, Mateo, 191
Altamira, Rafael, 34, 51, 415
Álvarez, Luis D., 47, 150, 151, 165, 175, 176, 234
Álvarez Catalá, Luis, 21, 47
Álvarez de Armesto, Primitivo, 35
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 31, 38, 39, 47, 48, 169, 317-319, 330, 346, 351, 363, 384
Álvarez, Arturo Jacinto, 139
Amigo, Roberto P., 11, 15, 52
Anales, 34
Andrés, Víctor, 33
Ángeles Ortiz, Manuel, 43, 46, 279, 288-290
Anglada Camarasa, Hermen, 30, 33, 40, 41, 129, 200, 222, 223, 330, 332, 399-401
Antonio, Julio, 35, 210-213
Apollinaire, Guillaume, 249
Apolo, 33, 37, 43
Ardanza, Julián, 77, 79
Arrue, Alberto, 215
Arrue, José, 215
Artal y Mayoral, José, 9, 16, 25, 26, 28-31, 55, 56, 60-62, 64-67, 69-71, 73-80, 164-166, 170, 209, 355, 356, 389, 390, 392
Arteta, Aurelio, 28
Artundo, Patricia M., 11, 17, 26, 43, 44, 50
Asociación de Socorros Mutuos, 22, 86, 89
Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), 208, 216
Athinae, 29, 33, 74, 83, 169, 170, 200
Atlántida, 214, 215
Augusta, 33, 35, 37, 44, 361, 367
Auzón, Eugenio, 24

B

Bacarisas, Gustavo, 35
Balla, Giacomo, 249
Balsa, Leopoldo, 38
Baroja, Ricardo, 128, 174, 405, 406
Baroja, Pío, 131, 221, 251
Barradas, Rafael, 242
Barza, Manuel, 235
Bas, Francisco, 24
Basaldúa, Héctor, 46, 247
Batlle Planas, Juan, 49, 290-292, 339
Baudelaire, Charles, 293, 294
Becerra, Gaspar, 119
Becú, Carlos T., 26, 60, 389, 390
Bellando, Ovidio, 178
Bello Piñeiro, Felipe, 38
Beloff, Angelina, 259
Benedito, Manuel, 30, 31, 47, 73, 127, 133, 206, 317, 327, 328, 330-333, 342, 347, 355, 361-367, 373
Benlliure Gil, José, 20, 26, 31, 64, 66, 71, 123, 133, 163, 165, 199, 213, 355, 356
Benlliure Gil, Mariano, 20, 30, 60, 66, 67, 89, 97, 102, 123, 133, 171, 194, 195, 197, 373
Berlewi, Henryk, 398
Bermúdez, Jorge, 33, 395
Bermudo Mateos, José, 24, 191
Bernaldo de Quirós, Cesáreo, 33
Bernard, Tristán, 71, 415
Bernareggi, Francisco, 32, 222, 397
Berruguete, Alonso, 119, 120, 212
Beruete, Aureliano de, 135, 139, 140, 142, 342, 361
Besques, León, 191
Biagini, Hugo, 22
Bilbao Martínez, Gonzalo, 31, 35, 39. 64-66, 101, 129, 165, 170, 198, 200, 206, 219, 220, 221, 218, 373
Blanchard, Marie, 48, 242, 322, 332, 345
Blanco y Negro, 22, 364
Blasco Ibañez, Vicente, 31, 407, 408
Blay, Miquel, 30, 34, 83, 85, 89, 91, 92, 97, 101, 102, 197, 212, 410
Boccioni, Umberto, 248
Boix, Esther, 235
Boldini, Jean, 168, 397
Bolzón, Pietro, 94
Boneo, Martín, 23
Bonheur, Rosa, 126, 131, 162
Bonifanti, Decoroso, 23, 191
Bonnat, León, 193
Borges de Torre, Norah (Leonor Fanny Borges), 43, 241, 242, 252, 253, 334, 374
Borges, Jorge Luis, 43, 257
Borsas, Nicolás, 119
Bou, Cristóbal, 37
Bou, Justo, 37, 40, 213
Bouchet, José, 22, 23, 34
Boveri, Atilio, 33, 222
Braceras, José M., 79
Bracque, Georges, 398
Breadthley, 204
Breton, André, 254, 255, 281, 375
Brizzolara, Luigi, 83
Brosa, Juan, 417
Brugada y Panizo, Ricardo, 199
Brughetti, Romualdo, 43, 44, 46, 232, 312, 334
Brull y Viñolas, Joan, 29
Brusselmans, Jean, 241
Bueceri, Pascual, 23
Bunge, Emilio, 410
Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada, 24
Buonarroti, Michelángelo, 67, 100, 119, 128, 158, 184, 192, 272
Buschiazzo, Juan A., 191
Butler, Horacio, 305

C

Cabalgata, 44, 46, 47, 49, 252, 254, 270, 292, 294, 307, 308, 310, 339, 374, 412
Cabanas Oteiza, Ángel, 38
Cabañas Bravo, Miguel, 33, 35
Cámara de Comercio Española, 21, 155, 389
Camba, Francisco, 31, 75, 86
Campana, Pedro, 119
Campín, L., 191

Cané, Miguel, 26, 67, 69, 70, 126, 148
Cano, Alonso, 102, 119-121, 163
Canogar, Rafael, 51, 233
Cánter, Juan, 29, 389, 390
Cantillón, Emilio, 23
Cantré, 241
Cao, José María, 22
Capdevila, Manuel, 235, 378
Capuz, Jacinto, 23
Caraffa, Emilio, 23
Caras y Caretas, 37-39, 124, 194, 197, 198, 200, 206, 401, 402, 406, 407, 411
Cárcova, Ernesto de la, 23, 57-59
Caro-Delvaille, Henri, 391
Carrà, Carlo, 179, 248, 250
Carreño de Miranda, Juan, 33, 133, 134
Cartavio, A. R., 76, 79
Casado del Alisal, José María, 23, 24, 102, 127, 144, 183, 184, 186-194
Casado, Carlos, 24
Casamada, Rafols, 46, 236, 237
Casanova Estorach, Antonio, 21, 127, 340
Casas y Carbó, Ramón, 29, 71, 102, 129, 171, 176, 415
Castro, Rosalía de, 38
Cellini, Benvenuto, 197, 392
Centro Aragonés, 22
Centro Catalán, 22
Centro Gallego, 22
Cerezo, Mateo, 121
Cervantes, Miguel de, 165, 212, 293, 338
Céspedes, Pablo de, 119
Cézanne, Paul, 174, 217-219, 250, 251, 266, 283, 345
Charlot, Jean, 265
Checa y Sanz, Ulpiano, 20, 30, 64, 66
Chiappori, Atilio, 35, 146
Chicharro, Eduardo, 30, 31, 37, 47, 73, 169, 199, 259, 266, 319, 320, 330, 331, 333, 337, 344, 346, 351, 356, 363, 366, 367, 373
Chirico, Giorgio de, 178, 250, 345, 400
Chopin, Fryderyk, 400
Christophersen, Alejandro, 390, 391
Cintas, Oscar B., 145
Cirici-Pellicer, Alexandre, 232, 380, 382, 417
Cirlot, Juan Eduardo, 383, 417,
Cittadini, Tito, 32, 223, 397, 399
Clavé, Antonio, 229, 335, 417
Club Español, 22, 86, 416
Cobo, César, 28, 390
Cobos, Francisco, 23, 24, 183, 186-189, 194
Cobos, Isabel, 37
Cochin, Nicolás, 307
Cocks, 241
Coll, Enrique, 23
Collazo, Alberto, 23, 24, 183
Colmeiro, Manuel, 44, 281-284, 303, 336, 413
Colón, Félix, 134
Compás, 249
Contell, Rafael J., 65
Cordiviola, Luis, 223
Córdova Iturburu, Cayetano, 43, 312
Corradini, Juan, 229
Corral, Imeldo, 38
Correa Morales, Manuel, 26, 59
Correa, Juan, 143
Correo Literario, 15, 46, 277, 279, 288, 290, 306
Cotanda, Vicente Nicolau, 23, 25, 181, 191
Crespo, Rafael A., 138, 395
Cuadrado, Arturo, 46, 290, 298
Cugini, Roberto, 222
Cuixart, Modest, 233, 378, 380, 381, 416, 417
Cúneo, Dardo, 312
Cuvier, Georges Léopold Chrétien Fréderic, 218

D

D'Annunzio, Gabrielle, 204, 306
D'Ors, Eugenio, 139, 142
Daireaux, Godofredo, 74
Dalí, Salvador, 48, 228, 232, 252, 253, 268-273, 291, 318, 319, 324, 333, 341, 347, 374, 375, 380, 417
Daragnés, Jean-Gabriel, 241
De mar a mar, 277, 284, 285-287
Debussy, Achille-Claude, 225, 382
Degas (Hilaire-Germain-Edgar de Gas), 71, 149, 150, 202, 203, 220
Del Prete, Juan, 310
Delaunay, Robert, 398
Delgado, Álvaro, 50, 51, 174, 235, 319, 325, 329, 332, 345, 347
Delgado, Nicolás, 151
Dell'Acqua, Amadeo, 299
Della Valle, Ángel, 23, 57, 299
Delle Vedove, Antonio, 191
Demaría, Bernabé, 19
Denis, Otilia, 191
Depero, Fortunato, 248
Detaille, Edouard, 201
Detti, Cesare A., 59
Diaghilev, Sergei, 151
Díaz de Solís, Juan, 195
Diehl, Adán, 395, 397
Dieste, Rafael, 287
Dolinko, Silvia, 15
Domigo, Francisco, 26, 28, 64, 66-68, 71, 73, 102, 122, 123, 127, 129, 163-165, 192, 361, 365-367
Domínguez, Manuel, 64, 199, 230
Domínguez, Óscar, 15, 26, 44, 50, 181, 230, 335, 374-376
Don Quijote, 22, 99, 197, 206, 258
Donnis, Cayetano, 223, 399, 404
Doré, Gustavo, 123, 127
Dousset, Henri, 72
Dr. A. Zul (Eugenio Auzón), 24
Dufy, Raoul, 241

E

Eberlein, Gustav, 83, 85
Echevarría, Juan de, 38, 221, 222, 329, 333, 345, 347
Eiriz Maglione, Eduardo, 219
El Año Artístico, 39
El Ateneo, 22, 23, 29
El Correo Español, 23, 63, 178, 183
El Greco (Dominicos Theotocopuli), 24, 138, 144, 225, 226, 237, 273, 338
El Nacional, 21, 22
El Tiempo, 24, 26, 178, 360
Eluard, Paul, 269
Encina, Juan de la, 35, 139, 142, 210, 213, 405
Erich, Jesús, 235
Escribano, Juan Antonio, 149
España, José, 66

Espasandín, Otero, 286
Esquivel, Antonio María, 20
Estarico, Leonardo, 251
Eusevi, Arturo, 22

F

Fábregas, Francisco, 223, 224
Fader, Fernando, 33, 39, 403, 406, 409
Falcini, Luis, 279, 315, 334
Falguière, Alexandre, 60
Faraldo, Ramón, 50, 51, 376, 377
Farías, Javier, 287
Farreras, Francisco, 233
Feito, Luis, 233
Fernández de Moratín, Leandro, 294
Fernández Flórez, Wenceslao, 131
Fernández García, Ana María, 15, 19, 28
Fernández Muro, Antonio, 345, 417
Ferrant, Ángel, 51, 165, 251, 326, 334, 346, 415
Ferrer Gimeno, Gonzalo, 24
Ficción, 232
Figari, Pedro, 247
Flores, Pedro, 50, 230, 335
Flores-Kaperotxipi, Mauricio, 38, 223
Flouquet, Pierre-Louis, 241
Forner, Raquel, 43, 312
Fortuny, Francisco, 22, 24, 191
Fortuny, Mariano, 19, 20, 59, 63, 102, 108, 126, 129, 133, 141, 149, 160, 163, 164, 176, 192, 199
Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole), 392
Franco, Francisco, 38, 43, 48, 315, 337, 338
Franco, Rodolfo, 33, 200, 395, 399
Franzen, Cristián, 135
Freixa, Mireia, 19
Fuentes del Saz, Julián, 119

G

Gabbi, Adalgisa, 22
Gaceta de Arte, 251
Galanis, Demetrius Emmanuel, 241
Galería Philipon, 35
Galería Van Riel, 33, 48, 227
Galería Velázquez, 50, 51, 174-176, 230, 234, 376
Galicia, José Luis, 235
Gallardo, León, 73
Gallegos y Arnosa, José, 21
Gallien, Louise, 241
Galofre Jiménez, Baldomero, 20, 21, 62-64, 71, 165, 176
Gálvez, Manuel, 34, 35, 127, 207
García, Cándido, 79
García, Juan, 64
García, María Amalia, 15
García Abuja, Francisco, 235
García del Molino, Fernando, 19, 38
García Guerrero, José, 325, 345
García Hernández, Manuel, 39
García Lesmes, Aurelio, 31
García Lorca, Federico, 40, 142, 252, 253, 277, 306, 338, 378
García Maroto, Gabriel, 336
García Martínez, J. A., 236
García Morente, Manuel, 39
García Narezo, José, 336
García Núñez, Julián, 31, 80
García Ochoa, Luis, 325, 333, 345
García Ramos, José, 26, 64, 66, 71, 74, 123, 165, 172, 199
García y Rodríguez, Manuel, 64, 66, 165, 168, 356, 366
García-Rama, Ramón, 19
García Sanchiz, Federico, 288, 331, 333, 334
García Victorica, Dr., 145
García Vilella, Francesc, 378
Gasq, Paul, 83
Gauguin, Paul, 33, 174
Gaultier, Teófilo, 59, 70, 118
Gayarre, Julián, 66, 67
Gelabert, Antoni, 31, 33
Gessa, Antonio, 123, 127
Ghigliani, Alejandro, 24, 26
Ghirlandaio, Doménico, 119, 120
Ghyka, Matila C., 312
Gide, André, 312
Giordano, Luca, 128, 146, 147
Girondo, Juan, 219, 393
Girondo, Oliverio, 257
Gironella, José María, 382
Gisbert, Antonio, 24, 189
Giunta, Andrea, 15, 51
Golds Naider, Ludwig, 144
Gomar, A., 123, 355
Gómez, Hamlet, 197
Gómez Alfeo, María V., 35
Gómez de la Serna, Ramón, 16, 35, 38, 40, 43, 46, 139, 142, 151, 239, 257, 259, 266, 270, 273, 274, 285, 286, 291
Gómez Pablos, Mercedes, 235
Gómez Plasent, Vicente, 24, 191
González Garaño, Alfredo, 151, 393, 395, 397
González Lanuza, Eduardo, 288
Gonzalvo, Pablo, 21
Gorordo, José M. de, 79
Goupil, Adolphe, 20, 63
Goya y Lucientes, Francisco, 33, 51, 52,59, 60, 74, 96, 102, 108, 120, 126, 128, 129, 134, 136, 139-142, 145, 147-149, 151, 156, 163, 171, 187, 202, 204, 205, 210, 219, 227, 232, 273, 276, 285, 286, 291-294, 318, 331, 334, 335, 338, 343, 346, 348, 370-372, 384, 392, 394, 397, 405, 406
Gozalbo, Augusto, 33, 169, 200
Graner, Antonio, 64
Grau Sala, Emilio, 50, 230, 321, 342
Grecia, 242
Grether, Carlos, 143
Grilo, Sarah, 417
Gris, Juan, 49, 230, 232, 242, 246, 291, 320, 333, 335, 338, 342
Guastavino, Manuel, 190
Guerrico, José Prudencio, 123, 146, 149
Guerrico, Manuel J. de, 19, 20
Guía Intelectual y Artística, 317
Guijarro Vento, Antonio, 235
Guimerá, Ángel, 309
Güiraldes, Manuel, 78
Güiraldes, Ricardo, 257, 395, 397
Guirand de Scévola, Lucien-Victor, 129
Gutiérrez, Avelino, 34, 87
Gutiérrez Rivera, Francisco, 24, 191
Gutiérrez Solana, José, 38, 48-50, 151, 174-176, 232, 315, 317-319, 321, 323, 327, 328, 330, 331, 333, 339-342, 344-346, 348, 350, 351, 405, 406
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, 29, 33
Guttero, Alfredo, 40, 247
Guzmán, Eugenia de, 135

H
Haes, Carlos, 20, 102, 365, 367
Harris, F., 217
Helin, Pierre, 398
Heráclito, 196
Hermoso, Eugenio, 31, 37, 47, 319, 331, 332, 333, 344, 347, 366
Hernández, Mateo, 335
Hernández y Mongrell, Daniel, 55, 64, 66, 71, 74, 123, 165, 346, 355
Hessen, J., 306
Hidalgo de Caviedes, Alberto, 48, 228, 257
Hirsch, Alfredo, 144
Histonium, 229, 236, 302, 327
Huberman, Beatriz, 228
Hubert, Erwin, 223
Huertas, Ángel, 64, 66
Hugo, Víctor, 118
Huyghe, René, 312

I
Infante, Daniel, 186, 187
Iriarte, Charles, 60, 120
Isern, Félix, 79
Iturrino, Francisco, 48, 49, 321, 322, 329, 332, 345, 347

J
Jahl, Wladyslaw, 241, 242
Jiménez, Juan Ramón, 353, 373
Jiménez, Luis, 367
Jiménez, Miguel, 143
Jiménez Aranda, José, 26, 55, 60, 64, 66, 71, 102, 123, 163, 165
Jordaens, Jacob, 133
Juan de Juanes (Vicente Juan Masip), 128

K
Kafka, Franz, 233, 306
Kandinsky, Wassily, 250, 257, 375
Kemble, Kenneth, 236
Kempener, Pedro de, 188

L
La Bomba, 23
La Esfera, 39, 366
La Gaceta Literaria, 243, 244, 252, 253
La Ilustración Sudamericana, 20
La Mujer, 28, 30, 194
La Nación, 22-24, 26, 28, 29, 34, 38, 67, 70, 124, 125, 155, 156, 159, 176, 177, 181, 195, 196, 234, 254, 317, 337
La Protesta (Suplemento Semanal), 216
La Revista de El Círculo, 210
La Semana Universal, 199, 207
La Vida Moderna, 22
La Gándara, Antonio de, 397
Labourer, Jean-Emile, 241
Labrada, Fernando, 31, 366, 367
Lafond, Pablo, 35
Lago, Antonio, 233, 325, 334, 345, 347, 378
Lagos, Alberto, 395, 399, 411
Lagut, Irene, 242
Lainez, Manuel, 177
Lamas, Andrés, 117, 118, 121, 124
Larco, Jorge, 19, 49, 142, 237, 320, 326
Larrañaga, Enrique de, 48, 405
Larreta, Enrique, 31, 39, 41, 143, 225, 393
Lasso de la Vega, Leoncio, 23, 187
Laurat Bak,
Laurencin, Marie, 242
Lauzio, Rafael, 128
Lavalle, Matilde, 191
Laxeiro, José, 302
Lazárraga, Esteban, 21
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 312, 381
Le Seur, Eustache, 128
Leguizamón Pondal, Gonzalo, 48, 398
Leloir, Federico R., 26, 58, 60, 390
León, Andrés de, 119
Letras y Colores, 72
Levillier, Roberto, 394
Linares, Arturo, 171, 172
Lippi, Fillipo, 178, 250
Litago, José Luis, 234
Llimona, Joan, 31, 43, 102, 319, 324, 345, 410
Llorens Díaz, Francisco, 31, 38, 171
López, Diego, 120
López, Juan Luis, 347
López, Mariano, 73, 79
López, Vicente, 102, 171
López Bago, Eduardo, 30
López Bernagosi, Inocencio, 309
López Buchardo, Alberto, 395, 399
López Buchardo, Carlos, 395
López Buchardo, Próspero, 395
López Cabrera, Ricardo, 35, 39
López de Ayala, Manuel, 366, 367
López García, Antonio, 235
López Gomara, Justo, 81, 87, 170
López Llausás, Antonio, 51, 308, 309, 390
López Mezquita, José María, 31, 39, 174, 199, 206, 222, 331, 365-367, 372, 373
López Naguil, Gregorio, 33, 397, 399
López Rey, Lucio, 336
López Roberts, Mauricio, 33, 133
López-Pombo, María Clemencia, 254
Losada, Gonzalo, 43, 307
Lothe, André, 225
Lugones, Leopoldo, 33
Lyra, 19, 49, 142, 237-239, 320, 394, 399, 400

M
Macarrón, Marcelino, 41
Macarrón, Ricardo, 235, 379
Macarrón, Vda. de A., 172, 173
Macaya, Luis, 35, 39
Madrazo, Federico, 20, 37, 131, 133, 149, 192
Madrazo, José, 365, 367
Madrazo, Luis, 139, 140, 147
Madrazo, Raimundo de, 30
Madrazo, Ricardo, 21
Maeterlinck, Louis, 107, 306, 398
Maeztu, Ramiro de, 102, 106, 217, 343, 344, 370
Maglione, Amelia, 191
Malagarriga, Carlos, 87, 91-93
Malharro, Martín A., 23, 168
Mallarmé, Stéphane, 202
Mallo, Maruja, 40, 43, 44, 46, 280, 281, 336
Malosetti Costa, Laura, 22
Mambour, Auguste, 241
Mancini, Francesco, 127
Manet, Edouard, 71, 74, 174, 200, 202, 345, 363
Mansfield, Katherine, 306
Manzano, Pablo, 23

Marín, Juan, 125
Marqués y Villegas, Domingo, 26
Martel, Gonzalo, 198
Martín Fierro, 219, 239, 257, 258
Martínez, Diego, 220
Martínez, Rosendo, 28, 175, 387, 389
Martínez Abades, Juan, 171, 199
Martínez Cubells, 169, 199, 206
Martínez Novillo, Cirilo, 235, 334
Mary, Feliciano, 194
Más y Pi, Juan, 86, 353, 358
Masaccio (Tomasso di Ser Giova Mone Casai), 250
Masereel, Frans, 241
Matisse, Henri, 174, 255, 327, 332, 345, 398
Mauclair, Camille, 72, 246, 250
Maurel, Víctor, 22
Mayer, Augusto, 139-142, 144, 148
Mayol, Manuel, 22, 37, 39, 161, 181, 195, 196, 389
Mazo y Martínez, Juan Baustista del, 163
Mc Mahon, Philip, 312
Medina, Ángel, 235
Medina, Diego, 79
Medina, Inocencio, 31
Meifrén y Roig, Eliseu, 29, 64, 127, 131, 133, 176, 177, 181, 196, 197, 373
Meller, Raquel, 288
Melon, Juan Antonio, 294
Mena, Pedro de, 130
Mendevillle, Julio, 194, 390
Méndez de Andes, 23
Menéndez Pelayo, Marcelino, 34, 371
Menéndez Pidal, Luis, 199, 206, 365, 366
Menéndez Pidal, Ramón, 34, 306
Mercado, Rafael, 77, 79
Meredith, George, 217
Mérida, Carlos, 265
Merli, Joan, 15, 43, 47, 310, 312, 313
Metzinger, Jean, 250
Miguel Nieto, Anselmo, 36, 39, 41, 128, 214, 333, 403, 404
Millares, Manuel, 51, 379, 416
Millet, Jean-François, 268
Mir, Joaquín, 31, 33, 41, 128, 176, 214, 223-225, 321, 342, 373
Miró, Joan, 49, 230, 232, 246, 292, 306, 315, 321, 333, 336, 341, 342, 375, 380, 383
Mogrobejo, Nemesio, 210, 212
Moisés, Julio, 39, 47, 174, 214, 331, 332, 344, 347, 373
Molina, Juan Gregorio, 51, 131-133
Molina Rosales, Antonio, 24
Molinari, Ricardo E., 254
Monet, Claude, 71, 174, 224, 225, 363
Mongrell, José, 74, 131, 366
Monner Sans, José María, 411
Monner Sans, Ricardo, 23
Montel, Aquiles, 124
Monticelli, Adolphe, 202, 204
Monturiol, Pascual, 35
Monsegur, Raúl, 395
More, Antonio, 119
Moreno, José Ignacio, 161
Moreno, Mariano, 34
Moreno, Pedro Ma., 92
Moreno Carbonero, José, 34, 39, 102, 123, 127, 131, 133, 165, 170, 192, 198, 199, 206, 356, 365-267, 373
Moreno Galván, José María, 234
Moreno Villa, José, 336
Moretti, Gaetano, 83
Morin, Edmond, 241
Mujica Lainez, Manuel, 46, 50, 230
Müller, Federico, 173, 238
Muñoz Lucena, Tomás, 24, 64, 199, 366
Murguía, Ovidio, 38
Murillo, Bartolomé Esteban, 20, 71, 96, 102, 120-122, 124, 128, 133, 146, 156-158, 163, 184, 344, 406
Museo del Prado, 38, 68, 88, 108, 144, 164, 184, 285, 318, 362, 384, 407
Museo Juan B. Castagnino, 51, 144, 146-148
Museo Nacional de Bellas Artes, 38, 49, 53, 58, 69, 71, 73, 81, 124, 125, 127-129, 139, 140, 144-147, 149-151, 173, 196, 223, 226, 232, 234, 236, 315, 317-319, 320, 322, 323, 326, 327, 331, 335, 337, 338, 340, 342-346, 351, 352, 390, 393, 405, 416, 417
Museum, 35, 127, 147
Musset, Alfred de, 392

N

Nabona, 64
Navarrete, Juan Fernández de (El mudo), 119, 120
Negrosot, Joaquín, 199
Nelken, Margarita, 37, 353, 367
Nemes, Marzel von, 144
Neuville, Alphonse de, 127
Newbery, Jorge, 410
Nietzche, Friedrich, 96, 107, 202, 358
Noel, Carlos, 395
Noel, Martín, 41, 50, 371, 395
Nonell Monturiol, Isidre, 29, 31, 150, 176, 320, 321, 342, 384
Nosotros, 33, 44, 48, 167, 223, 241, 305, 306, 404
Núñez, Álvar, 331
Nuñez de Ibarra, Manuel Pablo, 19

O

Ocampo, Miguel, 408, 417
Ocampo, Victoria, 43, 137, 390
Oliveira Cézar, Lucrecia de, 20, 26
Oroño, Nicasio, 410
Orozco, José Clemente, 265
Ortega, Fausto, 194
Ortega Morejón, 28
Ortega y Gasset, José, 34, 37, 40, 46, 353
Ortiz, Julio Antonio, 235
Ortiz Basualdo, M. A. de, 170
Ortiz de Zárate, Rodrigo, 198
Ortiz Echagüe, Antonio, 33, 43, 337, 344, 373
Ortiz Grognet, Emilio, 72, 167
Oslé, Miquel, 31
Ossorio, Ángel, 306
Oteiza, Jorge de, 412
Ozenfant, Amédée, 242

P

Pacheco, Marcelo Eduardo, 19
Pagano, José León, 48, 346
Palacio, Sarah L. de, 143, 149
Palanza, Augusto, 138, 151, 178, 179
Palao, Luis, 24, 191
Palencia, Benjamín de, 48, 50, 51, 172, 235, 324, 329, 332, 345, 347, 350, 376

Palizzi, Filippo, 127, 161
Palmeiro, José, 50, 51, 230, 233, 335
Palomar, Francisco, 23, 176
Palomino, Antonio, 313
Pando-Carabassa, Miguel, 129, 131
Paolillo, Luis, 35
Pardo, Luis, 23
Paredes, Félix, 39, 402
Paris, Pierre, 211, 213
Parisi, Francesco, 23
Parra, Ginés, 50, 228, 335
Paso, Juan José, 410
Patti, Adelina, 22
Payró, Julio E., 15, 44, 224, 281, 291, 312, 313, 342
Peinado, Joaquín, 50, 230, 335
Peláez, Juan, 39
Pellsjo, Owe, 236, 237
Peña, Enrique, 34
Peña, Maximino, 170, 199, 366, 367
Pérez de Ayala, Ramón, 35, 44, 36, 353, 370
Pérez de Villaamil, Genaro, 20, 142, 149
Pérez del Arco, José, 236
Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio, 33, 48, 129
Perón, Juan Domingo, 14, 16, 43, 315
Pettoruti, Emilio, 40, 247, 248, 249, 291
Peuser, Jacobo, 24, 26, 53, 194
Pibernat, Juan, 24
Picabia, Francis, 398
Picasso, Pablo, 29, 43, 48, 49, 52, 137, 138, 139, 150, 151, 153, 173, 174, 176, 177, 178, 181, 216, 217, 218, 228, 229, 230, 232, 237, 242, 248, 255, 263, 272, 273, 274, 275, 276, 283, 288, 291, 310, 313, 315, 319, 320, 321, 326, 333, 334, 335, 338, 341, 342, 344, 350, 374, 380, 381, 383, 384, 398, 415
Pinazo Martínez, José, 31, 64, 74, 170, 361, 365, 366
Pinedo, Federico, 125
Pinelo Llul, José, 28, 37, 153, 169, 170, 171, 194, 199, 206, 365, 366, 367, 389
Pinto, Octavio, 33
Piñero, Parmenio T., 28, 53, 60, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 390
Piñole, Nicanor, 31
Plá, Cecilio, 64, 66, 199
Planasdura, Enrique, 181, 233
Planell, Carlos, 233
Plasencia y Maestre, Casto, 26, 55, 59, 65, 102, 123, 164, 192, 365
Plus Ultra, 33, 37-39, 41, 129
Ponce y Gómez, Luis, 125
Posadas, Adolfo, 34
Posadas, Sofía, 23
Poveda, Vicente, 64
Povedano, Antonio, 233
Pràdere, María J. de, 28
Pradilla, Francisco, 21, 50, 365, 367, 406, 407
Prados López, José, 47, 48, 372
Pratti, Julio, 191
Praxíteles, 213
Primo de Rivera, Miguel, 336
Puelles, Florentino, 79
Pueyrredón, Prilidiano, 19
Puig, Vicente, 74
Puig i Cadafalch, Josep M., 31, 80
Puig Roda, Gabriel, 64, 66, 356

Q

Querol, Agustín, 33, 86, 89, 91, 92, 94-98, 100-102, 197, 410

R

Ramón y Cajal, Santiago, 249-251
Raumagé, Roberto, 33
Recamier, Julieta, 135
Reflector, 242
Regoyos, Darío de, 34, 35, 49, 128, 150, 174, 181, 207, 208, 320-322, 329, 339, 345-347
Renoir, Auguste, 71, 174, 178, 179, 200, 322, 363, 384
Rey Pastor, Julio, 34
Ribalta, Francisco, 121, 143
Ribas, Federico, 22, 303
Ribera, José de (El españoleto), 102, 120, 121, 128, 133, 146, 147, 156, 163, 227, 292, 343, 406
Ribera y Cirera, Román, 64, 74
Rico, Martín, 63, 127, 129, 163, 365, 366
Ridder, André de, 241
Riera, Amelia, 236, 237
Rilke, Rainer María, 306, 307, 313
Rimbaud, Arthur, 247, 290
Rinaldini, Julio, 225, 312
Rincón, Antonio del, 119, 120
Riquer, Alejandro de, 62
Rivadeneira, Juan de, 198
Rivera, Diego María, 259, 260, 262-266
Rivera, Manuel, 51, 188, 233
Rodin, René-François-Auguste, 104, 202, 273, 296, 297, 306, 307, 313, 425
Rodríguez, Gregorio, 171
Rodríguez, Jorge, 171
Rodríguez Luna, 336
Rodríguez Castelao, Alfonso, 38, 336
Rodríguez Corredoira, Xesús, 31
Rodríguez García, Emilio, 23, 191
Roelas, Juan, 119, 120
Rojas, Pedro de, 22
Rojas, Ricardo, 34, 41, 99, 308
Rojas, Segundo, 334
Rojas Paz, Pablo, 334
Rojas Silveyra, Manuel, 37
Roll, Alfred-Philippe, 55, 60
Romero, Eduardo, 79
Romero, Francisco, 306
Romero Brest, Jorge, 15, 51, 44, 50, 139, 174, 281, 353
Romero de Torres, Enrique, 146, 147, 403, 404
Romero de Torres, Julio, 31, 37-39, 41, 48, 128, 172, 181, 214, 215, 287, 320, 342, 387, 402, 404
Romero Miguelez, 48
Romero Escasi, José, 345
Rops, Felicien, 204
Rosa, Salvator, 128
Rosales, Eduardo, 24, 102, 120, 133, 149, 192, 193
Rosanjin, Kitaogui, 275
Rossi, Adriano E., 127
Rossi, Attilio, 280, 286, 287
Rouveyre, André, 415
Roybert, M. F., 59, 60
Roybet, Ferdinand, 123, 127
Rubens, Peter Paul, 130, 156, 157, 283, 384, 392
Rubinstein, Ida, 218
Rubio Camín, Joaquín, 235

Ruiz, Cristóbal, 334
Ruiz de Alarcón, Pedro, 220
Ruiz Luna, Justo, 21, 356
Ruiz Morales, José Miguel, 234
Rusiñol, Santiago, 29-31, 33, 74, 102, 106-111, 129, 133, 176, 208, 224, 309, 342
Ruskin, John, 41, 133, 342

S

Saavedra Celaya, Mercedes, 138
Sábato, Ernesto, 343
Saber Vivir, 48, 49, 227, 230, 239, 266, 298, 331
Sáinz Camarero, 23
Sakai, Kazuya, 417
Sala, Emilio, 20, 71, 165, 355, 361
Salaverría, José María, 37, 38, 401
Salinas, Pedro, 306
Salón Castillo, 28
Salón Costa, 28
Salón L'Aiglon, 28, 167, 199
Salón Moody, 28, 206
Salón Witcomb, 34, 37, 39, 62, 66, 70, 73, 196, 207, 215, 389
Sánchez, Aurora, 22
Sánchez, Cayetano, 87, 92
Sánchez, Ideal, 334
Sánchez Barbudo, Salvador, 26, 55, 59, 122, 127, 129
Sánchez Cantón, Francisco Javier, 49
Sánchez Coello, Alonso, 120, 128, 143, 225
Sánchez de Castro, Juan, 120, 128, 143, 225
Sánchez Perrier, Emilio, 143, 365
Santa Fe, Carlos, 23
Santa María, Marcelino, 251
Santamarina, Ana I., 81, 92
Santamarina, Antonio, 136, 138, 139, 143, 149, 151, 171, 390, 393
Santamarina, Enrique, 390
Santamarina, José, 133, 393
Santamarina, María G., 81, 92
Santamarina, Ramón, 390
Santamarina, Sara Wilkinson de, 31, 133, 135
Sanzio, Raffaello (Rafael), 119, 158, 163, 192, 272, 273, 375, 381, 382
Sarmiento, Domingo Faustino, 19, 20, 51, 168
Sartorelli, Francisco, 168, 191
Saura, Antonio, 51, 233, 416, 417
Scheler, Max, 306
Schiaffino, Eduardo, 22, 24, 26, 28, 125, 161, 196
Schwarztein, Dora, 16
Seijo Rubio, José, 38
Seiquer, Alejandro, 199
Semprún, José R., 28, 53, 390, 391
Séneca, Lucio Anneo, 28, 53, 390, 391
Seoane, Luis, 46, 288, 292, 298-306, 334, 336, 414
Serra, Enrique, 163, 201, 365
Serra, Juan, 324
Serrano Plaja, Arturo, 43, 279, 284
Seurat, Georges-Pierre, 150, 266, 322, 384
Severini, Gino, 248, 398
Shaw, Alejandro, 143, 145
Sibelius, Marco, 33, 35
Singer Sargent, John, 136
Síntesis, 38, 41, 221, 370
Siqueiros, David Alfaro, 336
Sociedad Española de Beneficencia, 22, 86
Sociedad Estímulo de Bellas Artes, 22, 23
Soiza Reilly, Juan José, 197, 336, 406
Soldaini, Pilades, 194, 390
Solsona, Justo, 177, 355
Soria, Eduardo, 39, 214, 215
Soria, Martín S., 145
Soria Aedo, Francisco, 333
Sorolla y Bastida, Joaquín, 18, 20, 24, 26, 28-31, 50, 53, 60, 64, 66, 71, 74, 102, 123, 126, 128, 129, 133, 135-137, 142, 150, 161, 164, 171, 172, 174, 191, 199, 200, 205, 206, 208, 209, 213, 257, 319, 320, 330, 342, 355, 356, 361-363, 373, 385, 399
Sota, Jesús de la, 233
Souto Cuero, Alfredo, 38
Spilimbergo, Lino Enea, 44, 247, 248, 334
Stabile, Blanca, 137
Stagno, Roberto, 22
Starnina, Gherardo, 119, 220
Suárez, Antonio, 233
Sunyer, Joaquim, 48, 49, 228, 321, 322, 325, 332, 342, 347
Sur, 43, 46, 51, 224, 239, 245, 247, 259, 280, 317, 342, 373, 415

T

Tableros, 242
Tagore, Rabindranath, 37, 306
Taibo González, Germán, 38
Tamagno, Francesco, 22
Tàpies, Antonio, 233, 236, 382
Josep Tapiró Baró, 199, 206
Tasso y Nadal, Torquat, 30, 33, 387, 406-411
Teniers, David, 128, 402
Tejedor, Carlos, 410
Terry, José, 33
Testa, Clorindo, 417
Theotocópuli, Jorge, 143, 145
Tiépolo, Giambattista, 128, 192, 318
Tintoretto (Jacopo Robusti), 128, 143, 156, 163, 329
Tordey, Mario, 298
Torre, Guillermo de, 16, 40, 43, 44, 47, 239, 241, 243, 245, 249, 251, 252, 254, 306
Toulouse-Lautrec, Henri De (Henri Mary Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa), 138, 173, 174, 332, 397
Trigo, Felipe, 288
Trinchero, Luis, 191
Tristán, Luis, 121
Troncoso, Bernardo, 23

U

Uccello, Paolo, 250
Ultra, 242
Unceta y López, Marcelino, 62, 64, 66, 71, 127, 165, 356
Urgell e Inclada, Modesto, 203
Urgoiti, Julián, 309
Urruchúa, Demetrio, 43, 44, 224, 312, 315, 334

V

Vaamonde, Joaquín, 23
Vaga, Pierino del, 119
Valdés Leal, Juan de, 102, 146, 147, 344, 406
Valery, Paul, 267
Valle, Aristóbulo del, 26, 53, 55, 60
Valle, Evaristo, 323

Valle-Inclán, Ramón del, 216, 221, 333
Vallés y Valbuena, Evaristo, 237
Van Dyck, Anton, 156, 157, 397
Varela, Lorenzo, 279, 284, 285, 294, 298, 301, 356
Vargas, Luis de, 102, 119
Vázquez Díaz, Daniel, 47, 49, 213, 235, 251, 319, 321, 322, 328, 329, 331, 345, 347
Vázquez Rial, Horacio, 22
Vecelli, Ticiano, 107, 119, 144, 163, 192
Vela, Vicente, 233
Velazco, Luis R. de, 22
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva, 20, 47, 67-70, 96, 102, 108, 120, 124, 129, 132, 133, 145, 163, 184, 187, 202, 205, 211, 219, 227, 232, 328, 329, 335, 339, 343, 344, 391, 392, 406
Venturi, Lionello, 312
Ver y Estimar, 15, 50, 51, 137, 139, 174, 181, 228, 313, 312, 377
Vera y Aragón, Alfonso de, 198
Verdi, Giussepe, 225
Vermeer, Jan, 272
Veronés (Paolo Veronese), 100, 156, 163, 192,
Victorica, Carlos María, 395
Victorica, Miguel Carlos, 312
Viladrich, Miguel, 44, 334, 336, 337
Vila y Prades, Julio, 30, 31, 171, 208, 209
Villa Casás, Juan, 233
Villanueva, José, 24
Villar, Anselmo, 87, 92
Villar, Francisco, 23
Villegas Brieva, Manuel, 28
Villegas Cordero, José, 20, 21, 24, 25, 28, 55, 60, 65, 67, 68, 71, 74, 102, 123, 127, 129, 161, 163, 164, 170, 189, 194, 199, 206, 301, 356, 365-367
Vinci, Leonardo da, 143, 158, 205, 217, 218, 248, 273, 333, 368, 369, 375, 392
Viniegra, Salvador, 21, 199, 206
Viñes, Hernando, 50, 230, 335
Viñes, Ricardo, 173
Viola, Manuel, 233
Virgilio, 281
Viviani, Sebastián F., 83

W

Wagner, Richard, 96, 108, 202
Watteau, Jean Antoine, 203, 204
Wells, H. G., 312
Westerdahl, Eduardo, 44, 51, 251, 353, 374
Weyden, Roger van der, 119
Whistler, James Abbott McNeill, 71
Whitelow, Guillermo, 302

X

Xerez, Pedro de, 198

Y

Yáñez de Almedina, Fernán, 143
Yofruá (Godofredo Daireaux), 29
Yrigoyen, Hipólito, 142

Z

Zamacois, Eduardo, 38
Zocchi, Juan, 49, 347
Zuberbühler, Carlos, 21, 28, 390
Zubiaurre y Aguirrezabal, Ramón, 31, 37, 38, 47, 174, 332, 351, 366-369, 401, 402
Zubiaurre y Aguirrezabal, Valentín, 31, 37, 50, 174, 206, 332, 334, 347, 351, 366-369
Zuleta, Emilia de, 16
Zuloaga y Zabaleta, Ignacio, 19, 29, 30, 31, 38, 40, 47, 48, 74, 81, 102-105, 107, 108, 128, 129, 134, 142, 170, 171, 200, 210, 211, 219, 222, 250, 317-319, 322, 323, 327, 328, 330, 331, 333, 337, 344-346, 350, 351, 391-394, 399, 404
Zuloaga, Daniel, 275
Zurbarán, Francisco de, 102, 120, 145, 146, 163, 219, 225, 227, 335, 343, 348, 406

Fundación Espigas
Serie Documental

Proyectos - sobre el discurso de mí
Margarita Paksa
2003

El arte francés en la Argentina. 1890-1950
Organización de Patricia M. Artundo
Ensayo de María Isabel Baldasarre
2004

Atalaya. *Actuar desde el arte*
Introducción y organización de Patricia M. Artundo
2004

Julio Rinaldini. *Críticas extemporáneas*
(facsimilar del libro publicado en 1921)
2004

Ruth Benzacar
Introducción y organización de Daniel Larriqueta
Texto de Victoria Verlichak
2005

El arte flamenco y holandés en la Argentina
Introducción y organización de Ángel M. Navarro
2006

De próxima aparición

Maestros y discípulos.
El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale
Organización y ensayos de Roberto Amigo
y María Isabel Baldasarre

Arte, cultura y política. La obra crítica de Julio Rinaldini
Organización de Patricia M. Artundo
Ensayos de Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero

Desde fines del siglo XIX la presencia de obras de artistas españoles en la Argentina comenzó a hacerse sentir con mayor intensidad, situación que a partir de entonces y durante la primera mitad del siglo XX atravesó por distintas alternativas.

El arte español en la Argentina. 1890 – 1960 propone a los lectores distintos recorridos a partir de la selección de un conjunto de documentos tomados de revistas, diarios, catálogos y libros de la época, existentes en el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de la Fundación Espigas. A partir de ellos es posible obtener una aproximación a diversas problemáticas como la circulación y difusión de obras, el mercado de arte, la crítica de arte, el coleccionismo y la constitución del patrimonio público.

Cada uno de los 10 núcleos que conforman este libro permite abordajes diferenciados, aunque muchas veces interrelacionados entre sí: Artal y su contribución en la creación de un mercado de arte y la afirmación de las galerías de arte con perfil profesional; la presencia española en la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910); las distintas variantes del coleccionismo local a través del tiempo; la consolidación y extensión del mercado de arte local; la recepción de que fue objeto el arte español; dos figuras emblemáticas como Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna activos en nuestro país desde los años 20; el exilio republicano y su compromiso con los actores argentinos; la historia de la exposición de *Arte español contemporáneo* (1947), signada por las relaciones entre el gobierno argentino y la España franquista; la voz de escritores, artistas y críticos de arte españoles que encontraron en diversos medios periodísticos una tribuna de la que hicieron uso intensivo y, finalmente, el testimonio de actores y testigos, que delinean historias personales.

ESPAÑA COOPERACIÓN CULTURAL EXTERIOR

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

AECI
COOPERACIÓN CULTURAL EN LA ARGENTINA

FUNDACIÓN ESPIGAS