





24 Novembre 1993

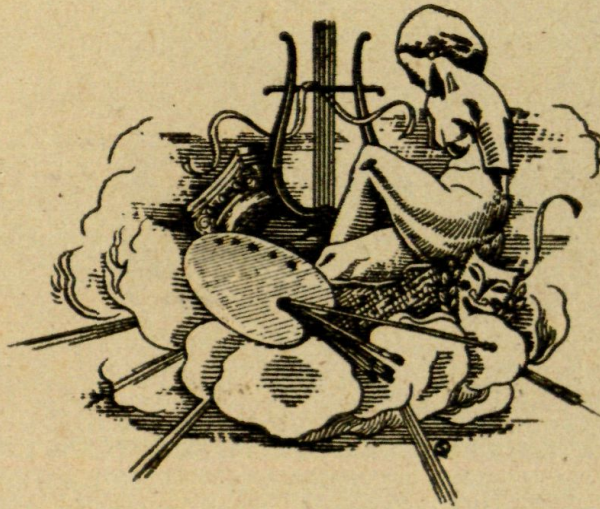
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Bastillo



PRIMERO Y SEGUNDO
TRIMESTRES

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

MADRID
1943

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

ARTE ESPAÑOL

Publicació de la Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	35 ptas.	45 ptas.
Número suelto.	10 »	12 »
Número doble.	20 »	24 »

Números atrasados, sin aumento de precio.



ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

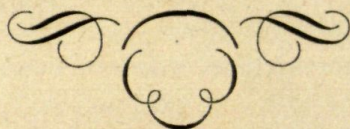
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVII. II DE LA 3.^a ÉPOCA • TOMO XIV. PRIMERO Y SEGUNDO TRIMESTRES 1943

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



Castillo

S U M A R I O

	Págs.
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.—«Nacimientos».....	3
BERNARDINO DE PANTORBA.— <i>El paisaje y los paisajistas españoles</i>	8
MANUEL LORENTE JUNQUERA.— <i>El Palacio Real de Madrid en el barroco de Bernini</i>	21
FÉLIX G. FIERRO.— <i>En recuerdo de Casto Plasencia</i>	26
CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA.— <i>Manuel Abril</i>	30
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>La Catedral de Valladolid y el concurso para su terminación</i> . 43	
LUIS FELIPE DE PEÑALOSA Y CONTRERAS.— <i>Los esgrafiados segovianos</i>	52
"HESPERIA".— <i>La pintura de Lola de la Vega</i>	57
<i>Bibliografía</i>	59

“Nacimientos” (*)

Por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

NO hay en los Evangelios pasaje más cercano a la sensibilidad de todos los tiempos y de todas las edades de la vida que el del nacimiento del Hijo de Dios. Rodearon al divino Misterio circunstancias, al par tan humildes y tan extraordinarias, que su contraste ha sido fuente inagotable de poesía y devoción.

El relato de San Lucas, con ser el más noticioso, resultaba ya insuficiente para satisfacer el fervor de los primeros cristianos, y desde el siglo II los evangelios no canónicos — los llamados *Protoevangelio* de Santiago y *De la natividad de María y la infancia del Salvador* —, al recoger tradiciones y al adornarlas, suministraron elementos para las representaciones iconográficas y teatrales de toda la Edad Media; unas y otras dieron contenido a los Nacimientos.

Santa Elena, la madre del emperador Constantino, edifica la basílica de la Natividad en Belén, donde San Jerónimo, hacia el año 400, se lamenta en un sermón del cambio por un pesebre de plata de la sagrada cuna; y cinco tablas de ésta se veneran desde principios de la Edad Media como reliquias en Santa María la Mayor de Roma, llamada Santa María de Presepem ya en el siglo VII.

En un sepulcro del 345 de Letrán se figura el pesebre entre el asno y el buey; en el VIII se colocaba una representación navideña en el Vaticano, y en el siguiente, otra en Santa Maria del Trastevere... Mas no ha de hacerse en estas páginas mención pormenorizada de datos plásticos, ni tampoco de textos litúrgicos, antecedentes indudables del teatro eclesiástico pascual, que en España alcanzó arraigo y extensión grandes.

Conservamos un largo fragmento en verso castellano del *Auto de los Reyes Magos*, que se representaba a comienzos del siglo XIII en la catedral de Toledo. El fervor de este teatro llevaba al Rey Sabio a autorizar en la primera *Partida* a

(*) La Sociedad Española de Amigos del Arte, en el propósito de anudar con sus actividades pasadas las que tiene en proyecto, expuso en las Navidades de 1942 un «Nacimiento», a fin de dotar de aliciente a las Pascuas madrileñas, a la verdad menos típicas cada día.

El conjunto escultórico que se presentó al público fué allegado con largueza de medios y fino gusto por la Duquesa de Parcent, dama de recuerdo imborrable entre los Amigos del Arte, por haber sido ella la fundadora de nuestra Sociedad. El «Nacimiento» fué prestado por su hija, la Princesa de Hohenlohe, heredera de las maternas aficiones artísticas. Las preciosas figuras que componen este «Nacimiento» fueron adquiridas en diferentes sitios, y su mayor parte en España. En sus viajes, la Duquesa de Parcent los reunió con paciencia de coleccionista y conocimiento de Arte, y así se advierte en ellas distintas procedencias.

El Sr. Sánchez Cantón, que laboró en la formación del Belén con la Comisión nombrada al efecto, y prestó su labor personal para formar los grupos, tuvo la bondad de redactar un interesante folleto, que se repartió a los visitantes, en el cual estudia en su aspecto histórico y artístico lo que significan estos «Nacimientos». Se inserta íntegro porque seguramente lo leerán con gusto nuestros socios. (N. de la R.)

los clérigos «que puedan facer representaciones... de la nascencia de nuestro Señor... e de como le vinieron los tres Reyes a adorar».

Los esenciales elementos, esparcidos como precedentes, vémoslos ya organizados para núcleo central de un verdadero nacimiento con figuras en los más antiguos escritos referentes a San Francisco de Asís y a su Orden.

Cuenta San Buenaventura que el Santo fundador celebró la Navidad de 1223 en Greccio, y que dispuso un pesebre con una imagen pequeña del Niño Jesús y dos grandes de la Virgen y San José, e hizo traer una mula y un buey vivos; cantó el Evangelio; predicó después el nacimiento del «bebé de Belén, que así le llamaba en la extrema ternura de su amor..., y Micer Giovanni da Greccio, guerrero virtuoso y leal, afirmó que él vió dormir en el pesebre a un Niño y que el padre Francisco lo había abrazado... y que el Niño parecía despertar de su sueño».

Y con este «suave milagro» nacieron los nacimientos; pues que los franciscanos continuaron la costumbre, santa y poética, para festejar las Navidades, lo prueba la *Vida* de Santa Clara de Asís, por Tomasso da Celano — que murió en 1260 —: Una enfermedad de la Santa le impidió concurrir con sus monjas en la Navidad de 1252 a la iglesia de San Francisco, distante de su convento de San Damián; mas, por concesión divina, le fué dado desde su lecho oír los cánticos y ver las imágenes de la Virgen, el Niño y San José, como si estuviese presente a la fiesta de aquella Nochebuena.

Tales son los comienzos lejanos, directos y memorables de nuestros «nacimientos».

Alimentan los «nacimientos» ansias populares y, a la vez, se nutren de sentimientos que también lo son. Su florecimiento coincidió con la confluencia de dos corrientes: la del teatro de asunto religioso, que decaía, y la del creciente primor de la escultura. Por eso, si se prescinde de ensayos y precedentes, hay que llegar al siglo XVII para encontrarlos ya tal cual habían de alcanzar la plenitud.

De comienzos del siglo es el famoso de San Miguel, de Munich, y dentro del mismo, en España, la *Roldana* (1656-1704) modela con barro figuras de la Virgen, de Jesús Niño y de pastores, de las que en 1800 escribía Ceán Bermúdez: «son muy apreciables... por la modestia que daba a las primeras, por la gracia a los segundos y por la propiedad a los terceros». En los dedos de D.^a Luisa Roldán, el arte de modelar de Cano, de Mena y de su padre, Pedro, conserva destreza y aliento plástico, a los que se suma la blandura y delicadeza extremadas infundidas por su alma de mujer.

Pero fué el siglo XVIII aquel en que los «nacimientos» se desarrollaron en máximo grado: el carácter de la religiosidad del tiempo, la apacibilidad del vivir en casi toda Europa y el aire de fiesta y de lujo que adquieren todas las manifestaciones artísticas de la época coadyuvaban a su esplendor. Al propio tiempo gana puesto el «villancico» entre los géneros musicales.

La afición por los «Belenes, se muestra avasalladora en Nápoles, en Provenza, en Cataluña y en Portugal. Y ha de subrayarse que los historiadores de la escultura italiana — Marcel Raymond y Melani, por ejemplo — reconocen el directo influjo español sobre los «presepi» o «pastori» de Nápoles, los más bellos y los que más se imitaron. La estancia allá de Carlos III señala la cumbre de su perfección.

Puede decirse que en Nápoles se crea el verdadero «nacimiento», que es más

y es menos que un conjunto escultórico. Más, por los elementos naturales, arquitectónicos y hasta panorámicos que necesita; menos, porque las figuras son, casi siempre, de vestir. De haber sido de talla completa, hubieran producido floración escultórica comparable a la de las estatuillas clásicas de barro de Tanagra y de Chipre, que el acierto en la expresión de muchas y la gracia del modelado en casi todas las cabezas y las manos acreditan maestría extraordinaria, pese a la mayor dificultad de la factura, pues en su mayor parte están talladas en madera.

A veces, artistas en grande esculpieron «figuras».

Un nombre de escultor famosísimo, Francisco Salzillo (1700-1781) surge al tratar de «nacimientos»: su temperamento y su destreza en modelar se adecuaban al género.

También en Portugal, un artista de gran fama, Joaquim Machado de Castro (1731-1822), hizo «nacimientos» muy bellos; firmó en 1766 el de la catedral de Lisboa y modeló asimismo el documentado del convento de la Estrela, con quinientas figuras.

Mas éstos son casos excepcionales; la norma era que los «pesebristas» fuesen escultores especializados. Así, en Portugal, la curiosa personalidad de Antonio Ferreira — o «Ferrerinha de Chelas» —, como en Cataluña la del fecundo Ramón Amadéu.

No faltan noticias de los escultores especializados en Nápoles; así: Domenicantonio Vaccaro, que trabajaba en 1724; Felice y Matteo Bottiglieri, Francesco y Camillo Celebruno, y sobre todos ellos, el más notable, Giuseppe Sanmartino (1720-1793), fundador de escuela en la que trabajaron su deudo Gennaro, Giuseppe Gori, Salvatore Franco y Lorenzo Mosca. Nota expresiva es la de que los últimos trabajaron también en la fábrica de porcelana de Capodimonte, por donde se establece una relación estrecha entre dos formas artísticas tan «siglo XVIII»; si bien deba señalarse que el realismo y el carácter popular auténtico de los «nacimientos» contradice las refinadas y artificiosas «pastorales» entonces en boga.

Sin exageración, cabe sostener que Carlos III, al venir en 1759 a ceñir la Corona de España, devuelve elaborado lo que como en embrión había ido a Italia: de Nápoles trajo al Buen Retiro un maravilloso «nacimiento». Restos de él serán algunas de las figuras conservadas en Palacio y en otras colecciones madrileñas, aunque nada concluyente pueda asegurarse por no estar hecho el estudio comparativo, imprescindible y difícil.

La índole de los «Belenes» es obstáculo grave para que posean unidad de mano y hasta de estilo. El número cuantioso de sus componentes, la fragilidad de su material, el rápido desgaste de los trajes de tela, el uso periódico y durante pocos días con el obligado trajín, y el mismo gravamen de que se considere juguete infantil — aunque encante también a los mayores —, causan su deterioro y exigen, en parte, la renovación punto menos que anual. De aquí la dificultad de clasificar con exactitud las figuras y hasta de agruparlas debidamente.

Cataluña aventajó, y aventaja hoy día, al resto de España, y aun quizá a toda Europa, en la afición por los «nacimientos». En el siglo XVIII, sobre todo en su segunda mitad, lograron un desarrollo que quizá no fuera atrevido tildar de exagerado, porque en realidad hubo de rebasar los límites discretos. Véase si no: un italiano, Parodi, expuso en 1799, en la Rambla de Santa Mónica, de Barcelona, un

«nacimiento» con figuras de movimiento y parlantes...: soldados haciendo el ejercicio mandados por su general. Cuadros de la degollación de los Santos Inocentes, Presentación al Templo, Disputa con los Doctores y el Niño perdido. Los pastores... andando, saltando y bailando después de la Adoración... En 1803, Joseph Chiappi, profesor de Anatomía y de Esculturas de cera, metía en su «nacimiento» hasta el monte Calvario y... ¡el valle de Josafat!

Los «pesebres» de Ramón Amadéu (1745-1821), sin acercarse al primor de los napolitanos ni a la hondura de sentimiento de los portugueses, poseen una vigorosa vibración realista, un popularismo sano e impetuoso. El conjunto más notable de sus figuras está en el Museo Municipal de Industrias y Arte de Barcelona. Sucesor de Amadéu fué Domingo Talarn (1812-1901): en sus manos perdió el género la deliciosa característica de la ingenuidad, a prueba de todos los anacronismos, y un prurito de documentación arqueológica enfrió sus esculturas.

Las notas que preceden no intentan ni esbozar una historia de los «nacimientos»; si bastan para dar idea al visitante del que presenta la Sociedad de Amigos del Arte de las hondas raíces, el glorioso pasado y los títulos españoles de la creación compleja y admirable, quedan de sobra justificadas.

Mas tanto quien por estas páginas descubra la tradición a que responde y el valor artístico del «nacimiento», como los que se entreguen libres de nociones históricas a la contemplación del conjunto, habrán de ser juguete de su encanto. «Pequeños» y «grandes» lograrán momentos de deleite ante el cuadro maravilloso, en el que se mezclan lo más real con lo más divino, para alimento de la curiosidad y de la devoción.

De las 237 figuras de la colección de la Princesa de Hohenlohe (entre las que, por raro caso, no aparece ninguna de animal) se seleccionaron las necesarias para montar un nacimiento proporcionado a las dimensiones de la sala disponible.

Hasta donde el estudio provisional consiente la clasificación, distínguense en el conjunto dos grupos:

Se forma el primero por figuras de madera, napolitanas, de mediados del siglo XVIII, de muy fina talla, y que revelan aguda observación realista que no retrocede ante deformidades —la vieja con bocio, por ejemplo— y que logra aciertos como el del ciego, en verdad, emocionantes. Es de advertir cómo el gusto de los modeladores para porcelanas aflora en las figuras de ángeles, damas, negritos y orientales.

El segundo grupo se distingue por el material, que es barro cocido y pintado. Parece posterior al napolitano, quizá ya de finales del XVIII, y probablemente de manos españolas. Su factura es menos primorosa. Las facciones de los personajes, en su casi totalidad pastores y orientales de largos bigotes, tienen rasgos abultados y vigorosos.

Con unas y otras figuras se ha montado «el Belén»; su argumento es el de todos conocido: Anuncio por ángeles a los pastores de que ha nacido el Mesías; los pastores que se dirigen al Portal con presentes; viaje de los tres Reyes Magos de Oriente con su comitiva; adoración del Niño por sus padres, por los ángeles, por los pastores y por los Magos; la corte de Herodes, que había de ordenar la muerte de los inocentes..., además del molino, la cascada, el puente, el baile, la merienda..., los innumerables personajes y «personillas» que, al saber que el Hijo de Dios ha nacido, reaccionan según sus temperamentos: con odio, Herodes; con incrédulo recelo, los

romanos; con respetuoso acatamiento, los Reyes Magos; con júbilo desbordante, las gentes «de buena voluntad» que a Belén se encaminan con regalos, con músicas y bailes. La Naturaleza se estremece gozosa, y en el más crudo invierno brotan y hasta florecen los árboles, y los animales, con su vaho calientan al Niño desnudo.

Los escultores napolitanos y españoles, que tallaron de madera y modelaron de barro, con verdad y primor asombrosos, cabezas y manos de figuras, que las pintaron con rara maestría y las vistieron al uso de su tiempo, o con graciosa impropiedad arqueológica, creyéndolas obras de corta vida, no podían suponer que, dos siglos después, y debido a la generosidad de los Príncipes de Hohenlohe, proporcionasen a los niños madrileños un goce que será inolvidable, y a todos, el disfrute puro y reconfortador de las obras que son bellas y buenas. Tal es el privilegio divino del Arte.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

Quien desee más amplia información sobre «Nacimientos» debe consultar, entre otros libros de carácter general, y además del bellissimo de LOPE DE VEGA: *Pastores de Belén* (1612):

G. MONALDI *Il presepe nell'arte e nella letteratura*. (1902.)

E. SOFFÉ: *Die Krippe in der Kunst*. (1910.)

E. BULVENA ESTRANY: *Ramón Amadeu, maestro imaginero*. (Barcelona, 1927.)

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ESCULTURAS GRANADINAS EN BARRO. (Granada, 1939). El texto es de Emilio Orozco Díaz.

BARRISTAS PORTUGUESES. (Lisboa, noviembre de 1938.)

D. DE MACEDO: *Em redor dos presépios portugueses* (Lisboa, 1940.)

NOTICIAS DE BELENES BARCELONESES. (Siglos XVIII-XIX.) (Barcelona, 1940.)

EXPOSICIÓN DE BELENES Y DE TEMAS AFINES. (1941-1942.) (Barcelona, 1941.)

El paisaje y los paisajistas españoles

Por BERNARDINO DE PANTORBA

HAY dos maneras fundamentales (luego veremos si puede haber una tercera) de interpretar, en la pintura, el paisaje: o como un estudio de forma, o como un estudio de luz. O es, en esencia, pintura de accidentes geográficos, o lo es de estados atmosféricos. Dicho lo mismo, de otro modo: o, prescindiendo de la luz solar y el aire libre, nos dedicamos a dibujar y construir, más o menos concienzuda y detenidamente, las formas diversas que la Naturaleza nos brinda — desde la evanescente silueta de la nube, hasta el pétreo contorno del edificio; desde la grácil florecilla hasta la copa rumorosa del árbol —, o, ilusionados por el deseo de captar lo más fino y flúido y fugaz del universo — la luz, que todo lo envuelve y en que todo palpita —, buscamos su infinita variedad de matices, su riquísimo tesoro de tonalidades cambiantes, con la mezcla de los pocos colores fijos de nuestra paleta.

En el ancho y magnífico ámbito de la pintura, el paisaje, considerado como género autónomo, independiente y desligado de la figura, no sirviendo como fondo en el cuadro de composición, sólo obtiene verdadera categoría, relieve propio y valor sustancial dentro de los tiempos modernos: cuando alcanza la segunda de esas dos maneras que se ha dicho. El siglo XIX es al que debemos el arrollador impulso de la pintura de paisaje; pintura, si antiguamente desdeñada y sin valor, actualmente en pleno florecimiento y progreso.

No es que antes de esa centuria dejara de haber paisajistas (paisistas, como entonces se llamaban), y no en muy pequeño número, y algunos, aislados, cuyos nombres pudiéramos destacar aquí; pero no tienen, ni con mucho, la importancia decisiva de los que pertenecen al ochocientos.

Aquellos viejos paisistas no consideraron el paisaje (salvo, claro es, geniales atisbos y precedentes, intuiciones y «anticipaciones», que nunca faltan en el arte, de ciertos maestros) sino como estudio de forma y color, no de luz y aire. Los mejores, desde el glorioso Patinir hasta el encantador Canaletto, atendieron a copiar cosas de la Naturaleza, desposeyéndolas del baño aéreo y luminoso en que las vemos. Y los peores (como hacen siempre los peores) no atendieron más que a copiar las precedentes copias, sin aportar un solo germen de individualidad.

Era el paisismo, ciertamente, innegablemente, un género inferior. De antiguo venían los pintores dando la preferencia a la figura humana. Y, aparte el retrato, no tampoco por la figura humana en sí misma, sino por lo que, con ella, podía representarse. Porque se pintaba — pudiéramos decir —, más que por pintar, por representar algo. La pintura, básicamente, era composición, invención; juego, decorativo o realista, de figuras en función de un tema propuesto, de un motivo dado. El pintor enlucía los amplios muros, o armaba sobre los bastidores los grandes lien-

zos, o disponía en el caballete las pequeñas tablas, siempre buscando y proponiéndose obra trascendente, grave, elevada, aparatosa, complicada; lo que consideraba, en suma, digno de pintarse, que era lo que tenía «argumento»; un sentido superior al mero propósito de pintar las humildes cosas que el natural pone delante; algo que había de llevar siempre un título, porque fijaba, en efecto, un asunto; porque era una obra pictórica no desprovista de concomitancias con la historia o con la literatura. Nadie negará que la literatura corre, la vemos correr, movida y caudalosa, y en algunos momentos profunda, por todo el cauce de la pintura anterior al siglo XIX.

Puesta al servicio de la religión, destinada a los templos, la pintura no hacía, naturalmente, sino transportar al terreno plástico los textos bíblicos y los de toda la literatura sagrada. Y más tarde, extendida y cultivada como ornamento de palacios, merodeaba siempre por los campos literarios, cuando no en busca de la tragedia, para hacer, verbigracia, el cuadro de historia, en busca de la comedia y el sainete, para hacer, por ejemplo, el cuadro «de género».

Con tan levantado y grandilocuente concepto de su arte, ¿cómo habían de estimar los pintores el paisaje, el «modesto paisaje», la representación de los sencillos y «naturales» aspectos del campo? Sólo podían admitirlo como elemento secundario de la compuesta «máquina pictórica»; como anotación escenográfica del episodio, del hecho pintado; como simple fondo de la importante figura humana. Quienes, no queriéndolo así, sacaban al paisaje de su condición subalterna y lo trataban como tema único de sus cuadros — los paisistas —, no lograban sobrepasar la muy precaria valuación en que se los tenía.

Merecido menosprecio, por supuesto, ya que no era la pintura de países sino monótona repetición de convencionales modelos; se hacía en el taller, de espaldas al natural, siguiendo las instrucciones dadas por los tratadistas y consagradas por el uso.

Durante el curso triunfal del Renacimiento, ninguno de sus pintores de fibra se preocupó realmente de esa tarea de pintar, bajo cielos de grisácea claridad, las oscuras, casi negras frondas de árboles corpulentos, o la rota arquitectura de doradas ruinas imaginarias, todo con un primer plano de tenebroso colorido, que no otra cosa solían ser los «países». Los grandes paisistas del siglo XVII — Claudio de Lorena, Ruysdael — no llegan ni remotamente a la altura de los grandes figuristas.

Recetas para trabajar el paisaje vemos, por ejemplo, en el libro de Francisco Pacheco *Arte de la pintura*. Ahí leemos:

«El orden que se tiene para pintar un país es dibujarlo, repartiéndolo en tres o cuatro distancias o suelos; en el primero, donde se pone la figura o santo, se hacen los árboles y peñas mayores; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, mucho menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución... Templados los colores, se irán repartiendo así: en el horizonte la templa de ocre y blanco, y de allí hacia arriba se arrimará a esta templa la del rosado...; tras ésta se seguirán las del azul, rematando lo más alto con lo más oscuro; advirtiéndose que todas se han de unir unas con otras, dejándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo a la templa del esmalte un poco de carmín, y a otras un poco de negro, dándole sus luces del mismo rosado, y a partes con el blanco y ocre, y será donde miran al horizonte (como luz participada de él). Hecho el cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue hacer la tierra, comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales

se harán con templa más clara del esmalte y blanco, que viene a ser algo más oscura que el horizonte (porque la tierra es siempre más oscura que el cielo), mayormente estando el sol en aquella parte. Estas sierras tendrán su claro y oscuro, porque en lo bajo se suelen formar (después al acabado) ciudades o árboles pequeños.»

Los árboles mayores — sigue Pacheco — se harán «con azul fino. Este azul ha de ser templado con blanco, y para que algunos se diferencien, se les echará un poquito de genuli...» A las casas «se les echará un poco de negro o tierra roja, de manera que se diferencie de lo de arriba...» Árboles y casas, «si quisieren, podrán subir más que el horizonte», y «podrán ser estos árboles de color verde... y podrán cargar algunos claros sobre ellos, para darles alegría». Los árboles del primer término «han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias, como parte mirada primero».

Pacheco dice luego cómo deben pintarse los países nevados y la tormenta en el mar, «donde el cielo ha de ser triste, con blanco y negro y nubes de lo mismo; las aguas, azuladas con azul bajo y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, extendiéndose a las orillas, que suelen ser arenales, que se harán en sombra y blanco y a partes con negro, blanco y tierra roja, con algunas conchas o caracoles».

Estas frías recetas de taller, estas manidas fórmulas, estos gastados convencionalismos no llevaban a ninguna parte. Rumbo estéril, pues. No podía adquirir significación y valor la pintura de paisaje mientras se mantuviera dentro de tan angosto y mentiroso camino, sin un aliento innovador, sin un deseo de salir en busca de la verdad.

Porque la salvación del género estaba encarnada precisamente en ese verbo: salir. Había que «salir» del taller, salir al campo, puesto que de pintar el campo se trataba; salir al aire pleno y a la plena luz solar, que fuera de la cernida luz y el aire amortiguado de los estudios, invitaba a oxigenar pulmones y pinceles.

El paisajismo, nacido como anotación del lugar de la escena o como lejanía ideal (véanse los cuadros de los primitivos) puesta de fondo miniado a las figuras religiosas; el paisajismo, que luego echó a andar por cuenta propia y empezó a soñar con ser también protagonista en el estadio multiforme del arte, estaba, más que anquilosado, desorientado, cuando llegó el siglo XIX.

La esplendorosa curva de la pintura renacentista ya se había cerrado, concluido. Normas envejecidas, manierismos de escuelas que no daban sino fulgores mortecinos; deseos de resucitar antiguas magnificencias sin nueva savia para hacerlas vivir de nuevo; en una palabra: imitaciones de lo ya hecho y consagrado era cuanto ofrecía por entonces la pintura «historial»; la que cultivaban, sin genio ni originalidad por lo común, los llamados «ilustres profesores de las Bellas Artes». Al lado de ellos, como hermanos menores, sin antecesores de prestigio, los paisistas apenas contaban.

Viniendo un momento a lo español, ¿cuántos paisistas tenía nuestra pintura en la primera mitad del pasado siglo? En honor a la verdad, ninguno de talla. Anteriormente no lo habíamos tenido tampoco. Véase el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, publicado al empezar el siglo XIX. Sólo unos veinte nombres de pintores españoles que hicieron, además de cuadros de figura, países (tampoco, pues, paisistas exclusivos) se anotan en él, y de esos nombres, casi ninguno dice nada. Los más conocidos — Agüero, Antolínez, Collantes, Iriarte, Mazo, Paret, Viladomat — dicen poco.

El gran Velázquez, genial en todo, había hecho dos paisajes pequeños, como descansados estudios de más altas tareas; y en ellos, adivinando, con aquella su mirada aquilina, lo que siglos después llegaría a ser el paisaje, había ya dejado prendido, leve, pero indudable, un temblor de aire y de luz. Aquí vemos en el Prado sus dos apuntes, que no otra cosa son en la labor del maestro. Probablemente pintados ante el natural, no en el taller, frente al elegante verdor de aquellos jardines romanos de la villa Médicis, por los que tantas veces pasearía la lentitud serena de D. Diego, ¿no es verdad que tienen ambos una maravillosa anticipación de impresionismo? ¿No es cierto que en ellos el autor se adelanta al pobre paisismo de su época y, aunque, como es lógico, no desligado totalmente de él, anuncia un sentimiento y una interpretación del paisaje que se asoman al área del paisaje moderno?

El paisaje moderno apunta, traspuesto ya el umbral del siglo XIX. Dos preclaros nombres ingleses hay que inscribir en su frontispicio: Constable y Turner. En seguida, nombres franceses. Son franceses, en efecto, quienes obtienen la gloria de hacer triunfar la nueva pintura; llevando los pinceles al campo, contemplando y estudiando el campo, son los primeros que marcan la tendencia, más que renovadora, revolucionaria; los primeros que luchan, por imponerla, contra prejuicios académicos y lugares comunes de un público enviciado, sufriendo incomprendiones y desdenes que llegan hasta la zona misma de la burla y el denuesto. Dos valientes grupos de pintores franceses, que aparecen, no simultáneamente, sino uno a continuación del otro, se dan cuenta de lo que debe ser la pintura de paisaje, y abren, con su enseñanza, el fecundo camino que pronto han de recorrer, como un entusiasmado ejército del ideal, millares de prosélitos de todas las latitudes.

El alma del paisaje — la luz — no está todavía claramente impresa en los pintores del primero de esos dos grupos: en el llamado «de Barbizon», por el nombre del lugar en que se instalan. Ni lo está en los paisajes de Rousseau (el más vigoroso del grupo), ni en los de Daubigny (el más fino), ni en los de Dupré, ni en los de Díaz; ni tampoco en esos bituminosos bosques del célebre Corot; ni en las escenas campesinas de Millet; ni en las de Troyon. Como tampoco está la luz del sol todavía en los bien contruídos paisajes del maestro Courbet, contemporáneo de los *barbizonianos*, con quienes tiene más de un punto de contacto.

Pero, siguiendo a Constable (el que decía: «¿por qué estar siempre viendo y copiando los lienzos viejos y ennegrecidos, en vez de contemplar la vegetación y el sol?») y siguiendo a Turner (el que decía: «las cosas no hay que pintarlas como son, sino como se ven»), Courbet y los pintores de Barbizon lo que hicieron fué preparar, con su estudio directo de la Naturaleza, con su pintura honrada, hecha cara al natural, de espaldas a la tramoya histórica y literaria, el advenimiento de los impresionistas.

Procede esta feliz denominación, como es sabido, del certero título que puso a un pequeño cuadro suyo el paisajista más eminente de los impresionistas: Claude Monet.

En 1874, en plena lucha del impresionismo por abrirse paso en la conciencia artística del mundo, cuando estaba en París el palenque ardoroso de esa lucha, que fué dura y no corta, Monet presentó al público una nota de color, lo que llamamos una «mancha», y la tituló *Impression, soleil levant*. De aquí arrancó el apelativo de «impresionistas» que se dió entonces a quienes formaban aquel grupo, y se llamó «impresionismo», por tanto, a la corriente común que ellos sustentaban.

No cabe ahora un análisis de las características del impresionismo. Rocemos solamente una de ellas: el estudio de la luz solar, de los reflejos de la luz abierta sobre las cosas.

«El paisaje se renueva en el impresionismo — se ha dicho — por el amor a la luz y el conocimiento de ella. La necesidad de intensificar la luz en los cuadros produce una nueva técnica que, para exaltar los tonos, los divide». Se llega al divisionismo, al puntillismo, «consecuencia lógica de la doctrina de los impresionistas; en resumen, la de la división de los rayos luminosos». «Las escuelas académicas sólo habían conocido una distribución artificial de la luz, una luz de taller, con sombras negras y claridades frías; los impresionistas consagraron sus esfuerzos al análisis de la luz no separada del aire libre y, para aumentar su vibración, aislaron sus elementos.» La luz fué, al fin, como quería Manet (como anunció gloriosamente nuestro Velázquez), «el protagonista del cuadro». «La luz — escribía en 1884 Emilio Zola, gran defensor y amigo de los impresionistas — dibuja tanto como da color; la luz, y sólo la luz, es la que pone cada objeto en su término, pues ella es la vida de toda escena reproducida por la pintura.»

Con la nueva tendencia se aclaró extraordinariamente la paleta de los pintores; se desterraron los colores oscuros y pesados; los negros, las tierras, los asfaltos llegaron a desaparecer; se abrió plaza a los amarillos vibradores, a los azules claros, a los verdes brillantes y a los blancos rosados. Se advirtió — una conquista de la pintura — que las sombras tienen luz también, que por ellas también circula el aire, y llegaron los tonos violáceos a dar transparencias a las sombras. La ley de los colores complementarios, aplicada con rigor, en algunos momentos científico, al arte de la pintura, contribuyó a dar a ésta lo que le faltaba: luminosidad, brillo, jugo, alegría, riqueza, en fin. No mezclados en la paleta, para no quitarles su propia vivacidad, sino puestos en el cuadro, puros y radiantes, los colores, cuya fusión armónica producíase en la retina del contemplador, lograban efectos luminosos de gran fuerza, de acento muy vivo y atrayente. Definitivamente quedó impuesta, junto a la pintura de interior, de taller, con su juego, más o menos convencional, de luces y sombras, la pintura de aire libre, de exterior, con su juego de colores claros, con los mutuos reflejos de sus tonos intensos.

No podía tardar en expandirse por el mundo el impresionismo, y no tardó, en efecto. Ya en la Exposición Universal de París de 1900 se vió lo extendido que se hallaba. Desde entonces creció más. En busca de los nuevos motivos incorporados a la pintura y a favor de las nuevas maneras de interpretarlos, muchos pintores, que antes no hubieran salido de las paredes del estudio, salieron, con sus ligeros caballetes y sus cajas de pintura, al campo, y a la calle, y al mar...

En poco más de medio siglo, en todas las naciones con historia artística, y aun en algunas desprovistas de ella, los paisajistas, los herederos de aquellos viejos y rancios paisistas que llegaron con sus agonizantes fórmulas hasta los mismos finales del siglo XIX, han hecho ya su grande y laboriosa obra; muchos de ellos han logrado ya hombrearse con los mejores pintores de figura y disputar a éstos fama, prestigio y mercado, y alcanzar sonoros y merecidos triunfos; y — lo que más importa — enriquecer considerablemente, con nuevos temas y bellezas, problemas y soluciones, el inmenso y fecundo radio del arte universal.

Ahora no puede decirse, en conciencia, que sea la pintura de paisaje un género inferior. No lo es, ni por la calidad de lo ya conseguido, ni por las emociones que

ha aportado, ni por las conquistas pictóricas que ha traído, ni por la nota nueva, real y positivamente nueva y distinta a todo lo ya hecho, que ha sabido poner en el arte; ni por lo difundido y apreciado que está; ni por lo que ha contribuido a aumentar el buen gusto y a afinar la sensibilidad de los hombres. Ya no tienen a menos el pintar paisajes los grandes pintores. Así, en España, figuristas modernos de la categoría del valenciano Joaquín Sorolla, del andaluz Gonzalo Bilbao, del vasco Ignacio Zuloaga, del catalán Hermenegildo Anglada, firman abundantes y espléndidos paisajes. Algunos otros, como Mariano Barbasán y Antonio Muñoz Degraín, dan en sus obras respectivas mucha más importancia al paisaje que a la figura; tanto, que ambos pueden ser llamados, antes que nada, paisajistas. Paisajes pintan los famosos Fortuny, Villegas, Pradilla, Pinazo, Domingo, Ferrant... Hoy los hacen Marceliano Santa María, Gustavo Bacarisas, Alfonso Grosso, Eduardo Chicharro, Francisco Pons Arnáu, Ricardo López Cabrera, José Morell, Cristóbal Ruiz, Juan Soler Puig, Francisco Labarta, Teodoro Andréu y tantos más.

No, no es esta pintura de paisaje inferior ni superior a la de figura; es diferente, y con eso nos basta. Tiene un amplísimo campo de acción, una enorme variedad de temas y coloraciones, un horizonte ilimitado. A nuestro juicio, por ser pintura más joven, de tradición menos valiosa, ofrece hoy más posibilidades de progreso y avance que su ilustre hermana, de la que hay ya, en numerosos museos, ejemplares de casi imposible superación que, siendo su gloria, son su lastre. Acaso el porvenir le destine al paisaje insospechadas maravillas.

¿Cómo hemos de aceptar, así, sino a título de frase humorística, la opinión que sobre el paisaje emitió, hace varios años, uno de nuestros más distinguidos retratistas actuales, cuyo apellido no viene ahora al caso? «Yo pinto la figura — dijo el aludido — porque, la verdad, eso de ponerse a pintar un árbol no me parece cosa seria.»

¡Ay, maestro! ¡Cuántos árboles se han pintado ya en cuadros que valen mucho más que tantos y tantos cuadros de figura!

Vengamos nuevamente a la pintura española, ya para no salir de ella.

En España, ¿qué ocurría cuando, entre las arboledas de Fontainebleau, los maestros de Barbizon aunaban sus esfuerzos para hacer adelantar la pintura de paisaje?

No pasaba nada digno de contarse elogiosamente. El paisajismo español con acento moderno bien puede decirse que no existía aún. Los pintores que, según la frase despectiva de nuestro Pacheco, «se contentan con el ejercicio de pintar países», eran muy pocos, y sus nombres — Vicente Camarón, Fernando Ferrant, Nicolás Gato de Lema, Mariano Alcaide, Cosme Algarra — no nos traen ningún eco de gloria. Uno solo merece recordarse: Jenaro Pérez Villaamil, ferrolano de hidalga apostura que, después de viajar por el extranjero, se había radicado en Madrid. Era excelente en el dibujo, como lo prueban sus acuarelas de monumentos españoles. Hombre de temperamento desatadamente romántico y de labor, por consiguiente, románticamente desatada, aquí en Madrid daba, por aquellas proximidades del año 50, la clase de paisaje en la Academia de Bellas Artes. Y la daba, ¡en el aula!, sin asomarse con sus discípulos al campo, haciéndoles copiar trasnochadas láminas dentro del patrón o tipo de paisaje falso y aparatoso que el romanticismo italiano había impuesto. Quien, discípulo de Pérez Villaamil, pudo llegar a ser luego renombrado paisajista, gracias a su contacto en París con pintores de la

escuela de Barbizon, Martín Rico, cuenta en el amenísimo folleto de los *Recuerdos* de su vida, el modo de enseñar pintoresco y disparatado, absurdo, que tenía su maestro. Empezaba éste por hacer que sus alumnos «se soltaran la mano», para lo cual les obligaba a llenar, durante varios meses, muchas resmas de papel con palotes «imitando la hierba», y luego les hacía copiar litografías de Calame, Ferrogio, Hubert, Valerio, etc., al lápiz, tinta china y sepia; y «cuando estaban concluídas las copias — dice Rico —, las corregía Villaamil con blanco y negro, poniendo acentos que en el original no había; otras veces las retocaba a la acuarela, poniendo tonos a capricho, de puestas de sol, o de amanecer o de mediodía; pero sin más explicación, porque hablaba poco. Nos gustaba extraordinariamente su habilidad — sigue Rico —, pero sin comprender gran cosa de la corrección; después, el visto bueno y... a otra cosa. Me acuerdo que nos poníamos todos alrededor mientras pintaba, y nos decía: «Por Dios, no me toquen ustedes el brazo.»

Así enseñaba y, lo que es peor, así pintaba el paisaje un hombre que tenía, sin duda, condiciones salientes de artista; pero malogradas por lo desviado e insincero de su orientación.

Alguien hubo entonces que se dió cuenta de que aquella no era forma de entender el paisaje. ¿Quién? Un discípulo de Villaamil que murió joven, alcoholizado, después de llevar unos años apartado de la pintura. Llamábase Vicente Cuadrado. Nada se conoce de él y nada de él se sabe, fuera de las breves palabras cariñosas que le dedicó Martín Rico. Oigamos a éste otra vez: «Cuadrado fué el primero que vió claro. Nos enseñó unos estudios que había pintado en El Escorial, en los ratos que podía trabajar, y verdaderamente nos sorprendió, porque era enteramente opuesto a lo que hacíamos. Era una pintura de lo más sincera y sencilla que se puede hacer, y en la cual ya estaba señalado el camino que debíamos seguir. Además nos decía él con aquella manera brillante y pictórica que tenía: «¿Qué significa esa pintura hecha a churretes? Es preciso abandonar ese género, que no conduce a nada; copiar inocentemente el natural, y ésa es la pintura de paisaje.» Efectivamente — confiesa Rico —, «al cabo de los años que han pasado, veo que ése es el secreto. Ahora bien: ¿dónde había aprendido Cuadrado aquello? ¿Cómo pudo ver tan justo, no habiendo salido de Madrid y sus alrededores? Ese es el genio: el que, en medio de los errores que le rodean, ve cómo son las cosas de verdad».

En 1857 sucedió a Villaamil en la dirección de la enseñanza oficial del paisaje D. Carlos de Haes, que vino de Bélgica, su patria, rodeado ya de cierto prestigio y que supo, viviendo entre nosotros, acrecentarlo.

La crítica ligera suele tratar despectivamente a Haes, ni más ni menos que porque la pintura de este hombre no alcanzó la luminosidad que lograron luego algunos de sus discípulos.

Haes, que era un pintor — no se olvide — anterior a los impresionistas, sin genio para poder anticiparse a ellos, de sangre no meridional y con retina empapada en las griseas y húmedas nubosidades de su tierra nativa, no supo ciertamente captar la luz radiante de España; pero tampoco, en su tiempo, la pudo apresar nadie. ¿Quién, por aquellos años nuestros de mediados del siglo, llenos aún de efervescencias románticas, con resabios literarios en la pintura, con prejuicios artísticos tenazmente agarrados, sobrepujó, ni igualó siquiera, entre nosotros, la obra paisajística de D. Carlos? Bastará, para guardar a éste las debidas consideraciones, el saber sólo una cosa: que fué, como vulgarmente se dice, quien «trajo las gallinas»; que

fué quien primero en España salió a pintar el paisaje «del natural», y que así, frente al natural, orientó, corrigió y enseñó a sus alumnos.

Nada extraño resulta, pues, que ya entre ellos asomaran los primeros paisajistas españoles propiamente dichos; aquellos que abandonaron totalmente el paisaje romántico, espectacular, compuesto.

De cuantos salieron de la enseñanza de Haes, muchos no imprimieron un gran avance al paisaje; otros, siguiendo el honesto camino señalado, lograron alguna mayor vivacidad que el maestro; los que alcanzaron edad más dilatada, pudieron fácilmente encarrilarse de lleno en la corriente impresionista, dando a sus obras más aire y más luz. Y hubo dos que, estudiando en el extranjero, ya a últimos de siglo, supieron ver con toda claridad lo que el paisaje había de ser en seguida. Son, como se comprenderá, los dos paisajistas más notables y notorios de aquel grupo: Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos.

He aquí los otros discípulos de Haes que obtuvieron cierta nombradía: Ceferino Araújo, Agustín Riancho, José Jiménez Fernández, Jaime Morera, Agustín Lhardy, Cristóbal Ferriz, Juan Espina, Rafael Monleón, Tomás Campuzano (estos dos dedicados, más que al paisaje, a la marina), Nicolás Alfaro, Eugenio Arruti, Santiago Regidor, Leandro Latorre, José de Entrala, Manuel Ramos Artal, Enrique Casanovas, Hermenegildo Estevan y uno que vive todavía y pinta, con sus ochenta años auestas: Augusto Comas.

Beruete, hombre muy culto (uno de los poquísimos pintores cultos que hemos tenido; autoridad indiscutible en la crítica de arte), amplió fuera de España lo que pudo aprender de Haes, y luego de Martín Rico, de quien fué también discípulo, y extrayendo conocimientos de los impresionistas franceses, consiguió dar a sus cuadros de Castilla — rincones de Madrid, Toledo y Cuenca, principalmente — cierto vivaz luminismo; en algunas ocasiones, un poco agrio de verdes, pero muy a menudo certeros.

Regoyos viene a resultar hoy el paisajista más «actual» (digámoslo así) de cuantos por aquella época vivieron en España. De Haes no aprendió casi nada, y disconforme con el rumbo que aquí se seguía, ávido de luz para sus cuadros, marchó a la busca del impresionismo, del que se empapó, más que en Francia, en Bélgica, en íntima amistad con artistas de esa tendencia. Vuelto a la patria, como un solitario introductor de «avanzados modernismos de extranjis» (cosa nefanda para casi todos nuestros críticos y artistas de entonces), vivió mal comprendido, menospreciado, y pintó con preferencia finezas del ambiente norteo, en obras de tamaño reducido. La vibración de su colorido se juzgó detonancia arbitraria, y su puntillismo, cosa extraña e infantil. Auténtico embajador del impresionismo entre nosotros, no ejerció influencia sino años después de su muerte. Con algunos de sus paisajes de cortas y nerviosas pinceladas divisionistas, alcanzó notas de luminosidad rica y jugosa, que ahora ya se aprecian en lo mucho que valen.

De Jiménez Fernández, pintor de factura decidida y corpórea, algo influido por Daubigny, a quien estudió en París, se ha dicho que hubiera llegado a ser uno de los mejores paisajistas españoles; pero la muerte, prematura, cortó sus afanes.

Riancho, en cambio, fué el paisajista español de más larga existencia: ochenta y ocho años. Después de haber vivido alrededor de veinte en Bélgica, encerróse la segunda mitad de su vida en su terruño santanderino y llegó, en sus últimos tiempos, a pintar el paisaje con mancha suelta y fogosa (exagerada a veces).

Otro ochentón, Juan Espina, tuvo aciertos de color, más que en las gamas cálidas, en las grises. El y Morera — el pintor de las nevadas alturas del Guadarrama — fueron los únicos discípulos de Haes que vieron premiada su labor con la primera medalla en las Exposiciones Nacionales de Madrid.

Paisajistas de nombre fueron también, además del ya mentado Martín Rico, madrileño, y prescindiendo ahora de los catalanes, de quienes hablaremos muy pronto, el santanderino Casimiro Sáinz, el valenciano Antonio Gomar, los gallegos Serafín Avendaño y Alfredo Souto, el cubano Eduardo Pelayo, el mallorquín Antonio Ribas, los hispalenses Emilio Sánchez Perrier, Andrés Cánovas y Manuel García y Rodríguez, el granadino Tomás Martín, el cordobés Mariano Belmonte, el manchego Angel Andrade, el toledano Ricardo Arredondo, el jerezano José Lafita y el gaditano José Pinelo.

Martín Rico, más influído por las graciosas menudencias de estilo de su amigo Fortuny que por los impresionistas, acaso no llegó a dar cuanto se esperaba de su talento; se quedó algo retrasado. Entre lo que pintó en su juventud, en Francia, se halla tal vez lo mejor de su producción. Luego, instalado en Venecia (donde murió a los setenta y cinco años, cuando ya el impresionismo había triunfado totalmente en la pintura europea), se consagró a las tablitas de rincones venecianos: piezas agradables, límpidas, de toque fino y habilidoso y venta fácil.

Sánchez Perrier, el principal de los andaluces citados, bastante apreciado en París, donde vendía casi todo lo que pintaba en España (generalmente, en el pueblo sevillano de Alcalá de Guadaira), no firmaba sino cuadritos de entonación gris, sin sol, dentro de una factura muy apurada y meticulosa, un tanto fría.

De Casimiro Sáinz se ha dicho, con razón: «Fué un paisajista serio, delicado; sobrio y jugoso a un mismo tiempo; un temperamento de poeta paisajista, capaz de hallar el alma de la Naturaleza sin recursos extraños al paisaje.»

De nombre muy inferior a su mérito, Antonio Ribas Oliver, artista modesto, desdeñador de exhibiciones y aplausos, casi no salió de su encantada isla balear, donde pintó, con la calma deleitosa del hombre feliz, plácidas calas, gallardos pinos y retorcidos olivos.

Lejos de la meseta castellana, en el campo magnífico de Cataluña, comenzaron a formarse los primeros paisajistas de aquella región, cruzada ya la mitad del ochocientos. Siempre han tenido los catalanes un apasionado amor a su tierra; un amor que va, desde el afán de cultivarla y enriquecerla, hasta el deseo de embellecerla y pintarla. Lógicamente, los paisajistas tenían que aparecer allí pronto.

No conocemos libro ni estudio alguno que recoja tema tan interesante como éste: el desarrollo del paisajismo catalán, desde sus iniciadores hasta los nombres actuales. Empresa sería ésa digna de que alguien capacitado la acometiera; capacitado — recálquese —, porque de incapacitados que se hayan puesto a escribir de arte tenemos ya excesivo número.

Es casi un siglo de ascendente movimiento paisajístico. Durante él consigue Cataluña mantener — puede decirse que sin interrupción — su supremacía dentro de la pintura española de paisaje. Mientras en Madrid y en el resto de España dominan los figuristas hasta los mismos momentos presentes, en la región catalana son siempre los paisajistas quienes señalan el tono más alto y dan mayor contingente de obra. Los dos primeros que impulsan este movimiento son contemporáneos de Haes. Llámense Luis Rigalt y Ramón Martí Alsina. En seguida llegan seis: José



CLAUDIO DE LORENA.—*El Vado*.
(Museo del Prado.)



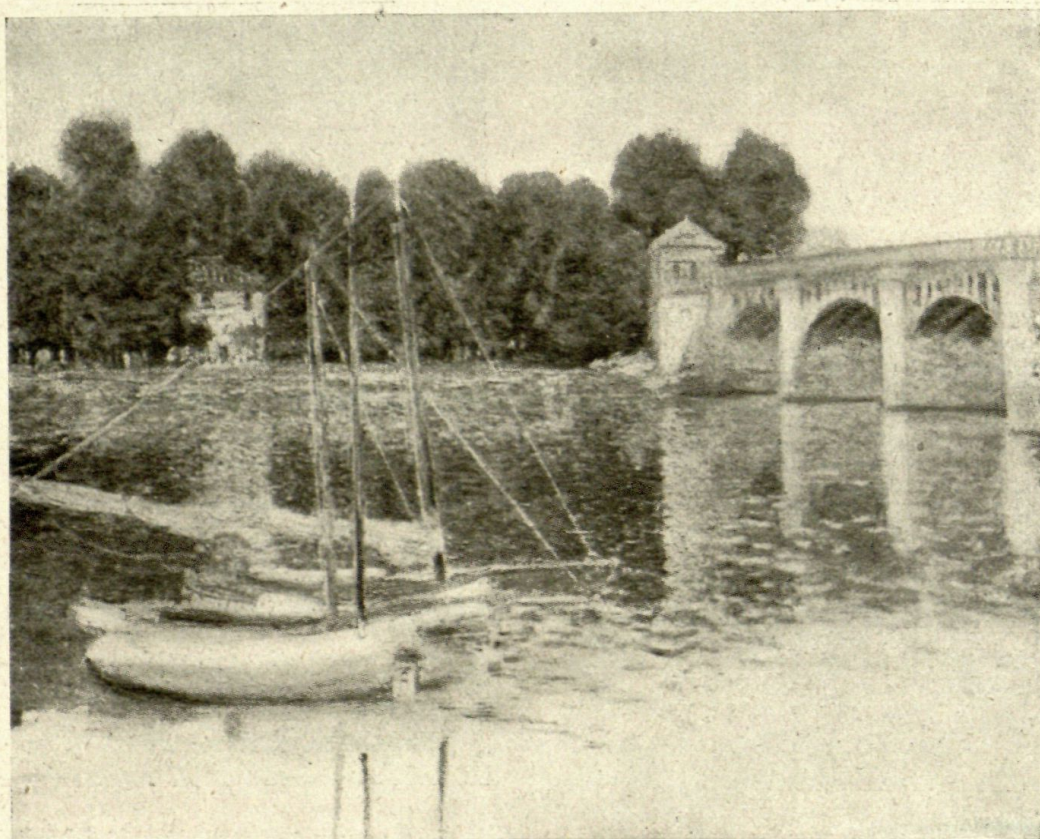
JOHN CONSTABLE.—*Casa de Hampstead*.
(National Gallery, Londres.)



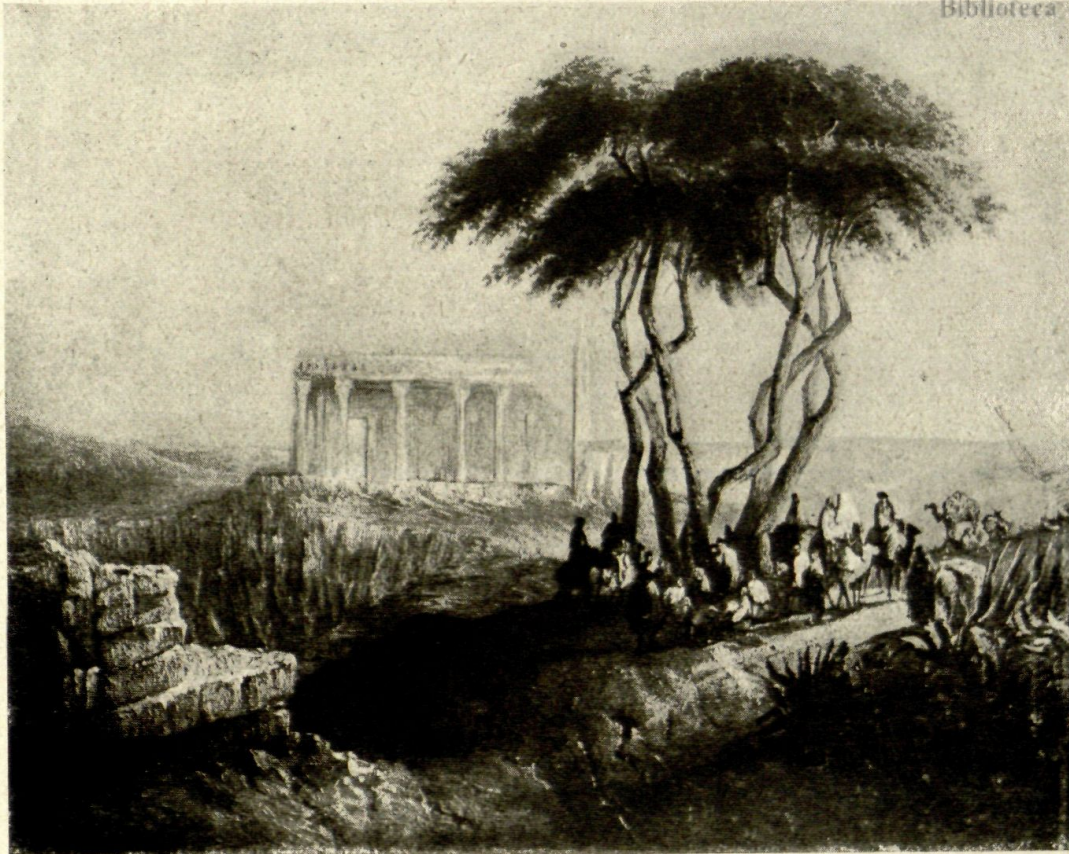
VELÁZQUEZ.—*Vista de la Villa Médici en Roma*.
(Museo del Prado.)



CAMILLE COROT.—*La mañana.*
(Museo del Louvre, París.)



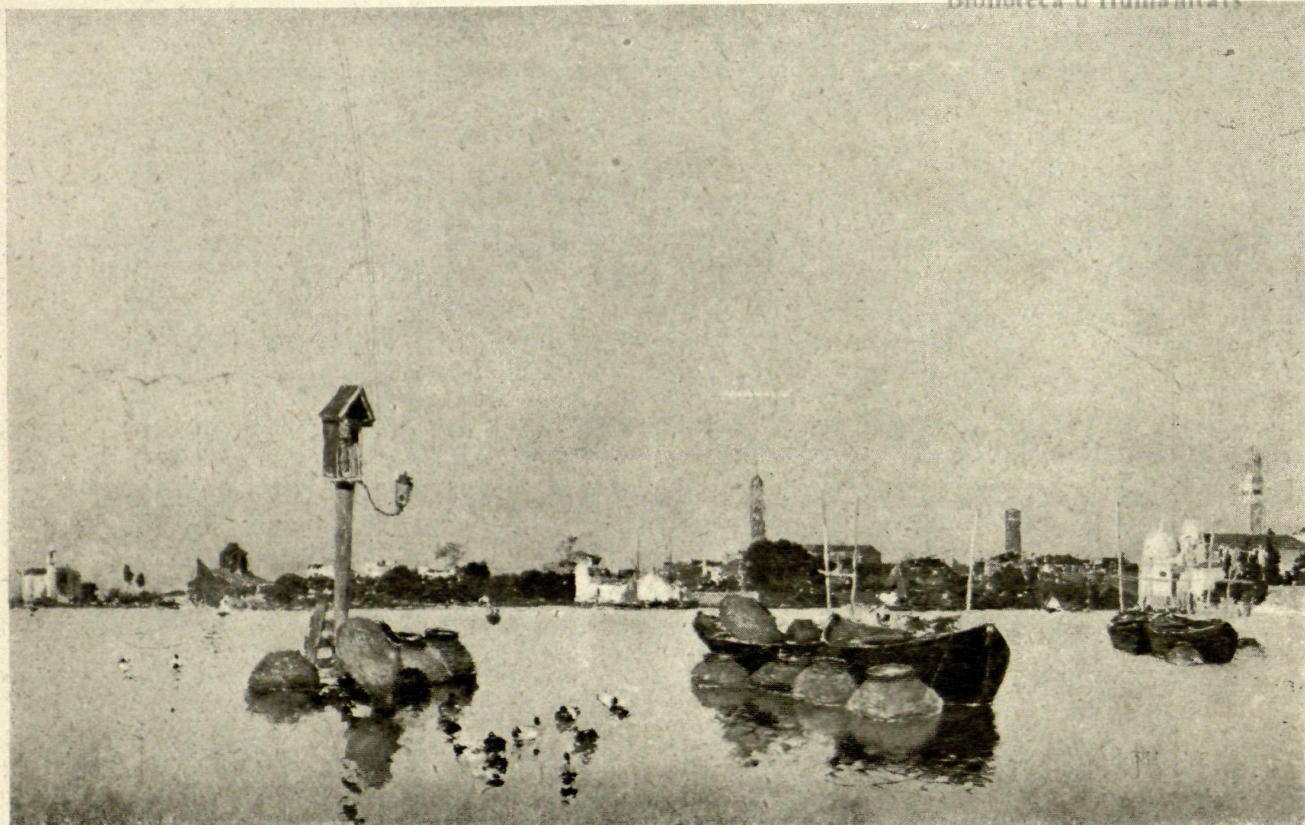
CLAUDE MONET.—*Argenteuil.*



JENARO PÉREZ VILLAAMIL.—*Paisaje oriental.*
(Museo Romántico, Madrid.)



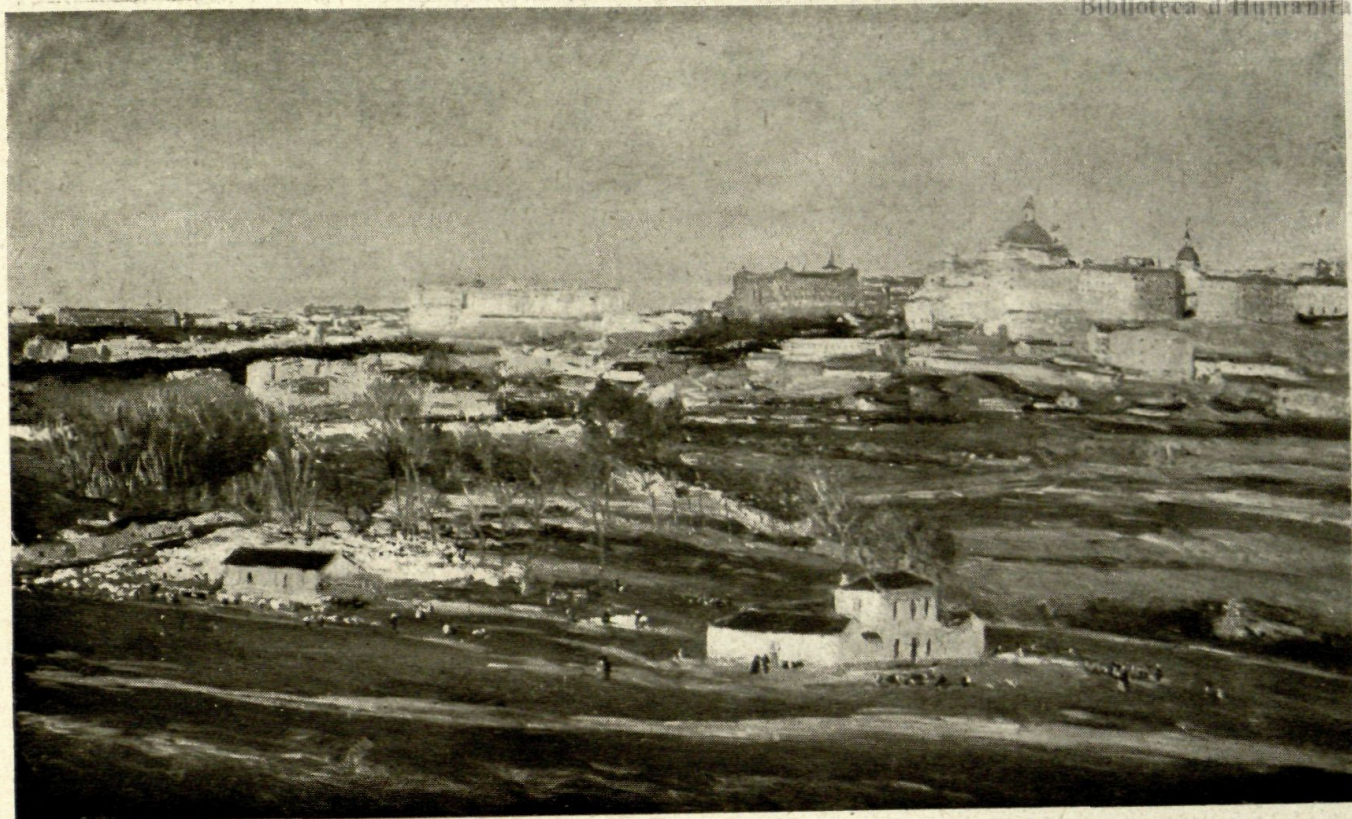
CARLOS DE HAES.—*El molino.*



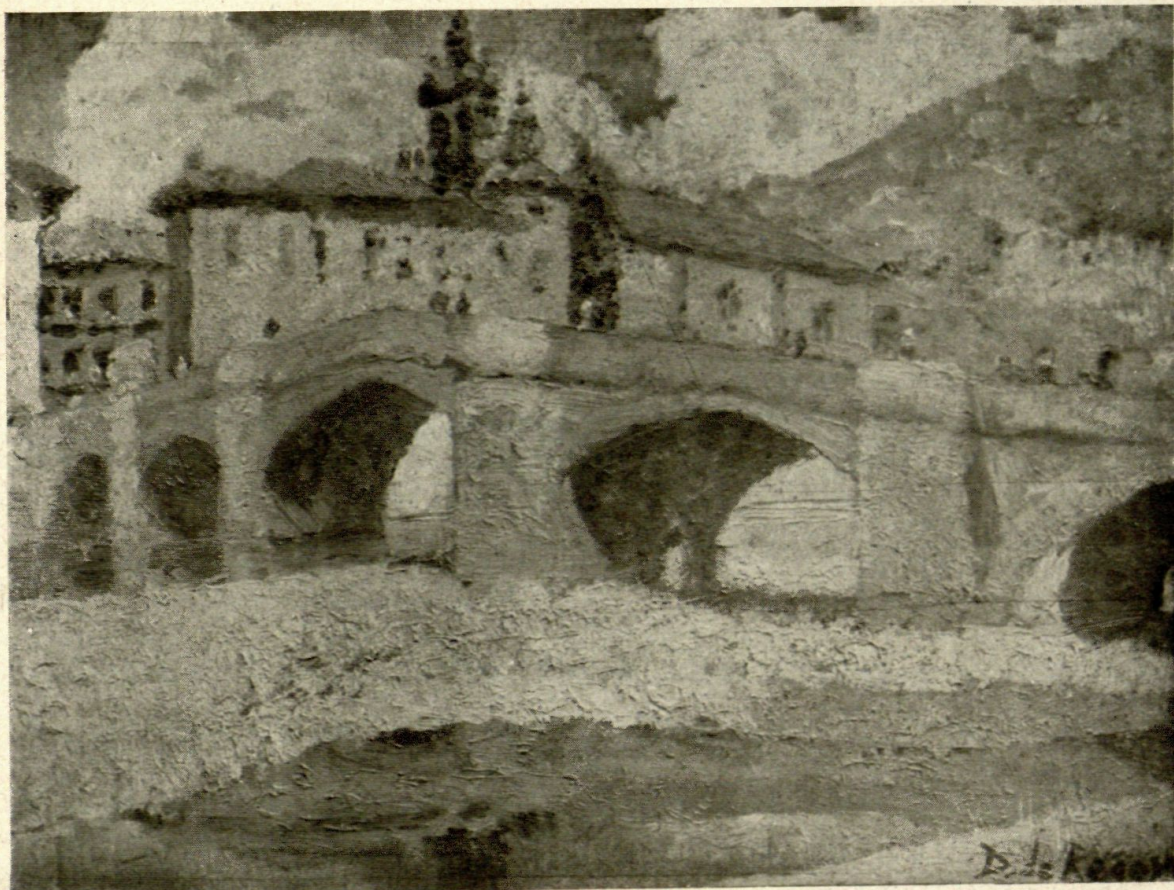
MARTÍN RICO.—*Venecia.*



ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN.—*Chubasco en Granada.*
(Museo de Arte Moderno, Madrid.)



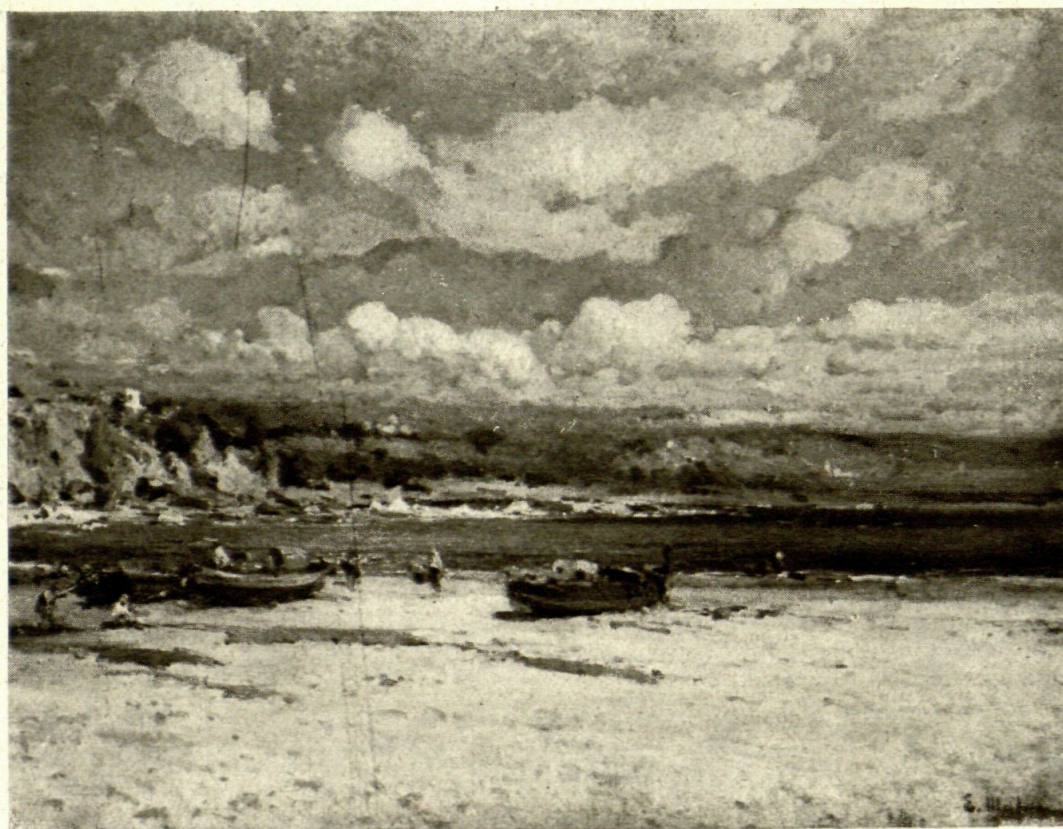
AURELIANO DE BERUETE.—*Alrededores de Madrid.*



DARÍO DE REGOYOS.—*Paisaje del Norte.*



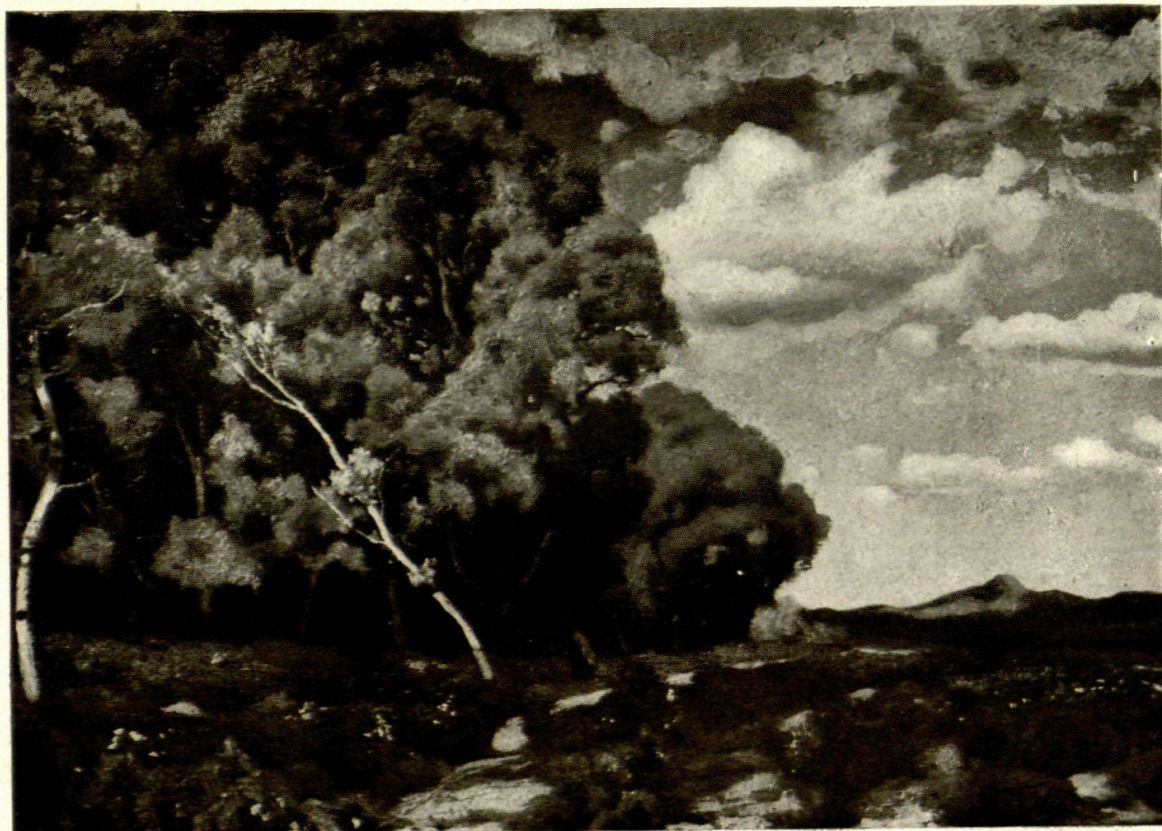
JOAQUÍN VAYREDA.—*Una fuente en Olot.*



ELISEO MEIFRÉN.—*Playa de Santa Cristina.*



SANTIAGO RUSIÑOL.—*Noviembre.*



ENRIQUE GALWEY.—*Paisaje.*



JOAQUÍN MIR.—*Paisaje.*



IGNACIO ZULOAGA.—*Visión de Toledo.*

Armet, Modesto Urgell, José Masriera, Joaquín Vayreda, José Berga y Francisco Torrecassana.

Martí Alsina, figurista también, y muy notable, fué, sin duda, de los ocho, el pintor más completo y más valioso; pero quizá no el más representativo del paisajismo catalán de la primera hora. Este título correspondería mejor a Joaquín Vayreda, el fundador de la llamada «escuela de Olot», que viene a ser, en el arte, el Barbizon de Cataluña. De Vayreda, muy inferior desde luego a Martí Alsina, lo más encomiable es la «honradez» de su pintura, sencilla, tranquila, no exenta de amable tono bucólico.

Concurrieron todos esos pintores catalanes a las Exposiciones Nacionales de Madrid, que se celebraban (cada dos años, por lo general) desde 1856; y todos, menos Berga, vieron premiados en tales certámenes sus paisajes, si bien la recompensa superior sólo Urgell la obtuvo. Martí Alsina consiguió dos premios: uno de tercera clase y otro de segunda, en las Exposiciones de 1858 y 1860. Rigalt, mención honorífica de primera, en la de 1858. Torrecassana, ordinaria, en la de 1864. Armet, en ésta, una mención especial y tercera medalla en la de 1868. Masriera y Vayreda, sendas medallas de tercera clase en la de 1878. Y Urgell, finalmente, cinco recompensas: mención honorífica especial, de primera, dos segundas medallas y una de primera, en los certámenes de 1864, 1867, 1876, 1892 y 1895, respectivamente. Cuando, a fines del siglo, el artista alcanzaba en Madrid el supremo galardón oficial, con el que se premiaba el romanticismo, un poco gastado y monótono, de sus melancólicos atardeceres, ya los catalanes tenían cuatro paisajistas que no tardaron mucho en escalar la más elevada categoría. El primero, en orden cronológico, Eliseo Meifrén; el segundo, Santiago Rusiñol; el tercero, Enrique Galwey; el cuarto, Joaquín Mir. Debemos recordar también, en este lugar, a Francisco Gimeno, pintor de figura y paisaje, digno de ser siempre evocado con la más viva simpatía. Artista admirable, se fué del mundo sin haber sido admirado. Un año mayor que Meifrén, vivió desconocido, oscurecido, y murió, ya setentón, sin que sus paisanos ni nadie le hubieran hecho la menor justicia. Ahora, sí, la firma de Gimeno es altamente apreciada y cotizada en Cataluña; pero el pobre pintor — no se olvide — tuvo que vender sus cuadros, para poder comer, a precios irrisorios.

Meifrén, Rusiñol, Galwey y Mir, traspasando el ámbito puramente regional, exponiendo en Madrid repetidas veces, dieron a sus nombres vasta resonancia. Los cuatro obtuvieron sus primeras medallas en nuestras Exposiciones Nacionales, después de haber ganado las de segunda clase, siguiendo el mismo orden: Meifrén, en 1906; Rusiñol, en 1908; Galwey, en 1915, y Mir, en 1917.

Meifrén dejó una labor copiosísima y multiforme — de paisaje y marina —, con grandes aciertos de ambiente y de celaje y alardes de ejecución espontánea y rápida que nadie osará negar. Fué, como he hecho constar en el libro que recientemente le he dedicado, el pintor catalán que primero y con más brío que los otros encaminó su arte por la ruta del impresionismo. Rusiñol, acaso el más conocido de todos nuestros paisajistas, con fama, también merecidísima, de ingenioso escritor, fué principalmente el elegante y emotivo pintor de los jardines (después de haberlo sido de figuras), a los que supo imprimir serena poesía. Galwey, el mejor hasta ahora de cuantos han pintado en Olot, nos legó pastosas, densas y construídas visiones del campo catalán, con altas arboledas y doradas nubes; y Mir, especie de fauno del paisaje, audaz y exaltado colorista, enérgico y fuerte impresionista, si tuvo en

vida el máximo prestigio, continúa siendo el paisajista español más prestigioso, y en su tierra, el que mayor influencia ha ejercido. Nunca delicada, impetuosa siempre, su obra es como un canto al color y a la luz del Mediterráneo.

Quienes habían de formar, con esos ilustres nombres, la lista de los paisajistas más salientes que hasta la fecha lleva dados Cataluña, pintaban ya en el primer cuarto de nuestro siglo montañas y valles, costas y pueblos de su patria. Y eran (a la hora actual, unos muertos y otros vivos), en primer lugar, dos maestros indiscutibles: Nicolás Raurich y Juan Colom. Luego, Segundo Matilla, Joaquín Vancell, Baldomero Gili Roig, Olegario Junyent, Agapito Casas Abarca, Mariano Pidelaserra, Alejandro de Cabanyes y José Civil. Más jóvenes, Darío Vilás, Ivo Pascual, Ignacio Mallol, Buenaventura Puig Perucho, Manuel Sagnier, Arturo Potau, Juan Vila Puig, Francisco Llop, Rafael Durancamps, José Olivet Legares, Joaquín Terruella, Francisco Guinart. Nacidos en el siglo XX, hay ya no pocos excelentes paisajistas catalanes que deben agregarse a los citados. Con el temor de olvidar en la mención algunos nombres meritorios, limítome ahora a señalar aquellos cuyas obras conozco. Son: José Puigdengolas, Miguel Farré, Vilá Cañellas, López Ramón, José y Gabriel Amat, Miguel Renom, Rodríguez Puig, Ramón Reig.

Pintan los paisajistas catalanes, por lo general, motivos de su tierra nativa. Poquísimos son los que cruzan la frontera catalana para pintar. Buena parte de ellos trabaja en la muy bella provincia de Gerona, que tiene campiña y costa realmente tentadoras. Olot, Cadaqués, Tossa de Mar, Calella de Palafrugell, por no indicar más lugares pintorescos, reciben en los veranos una afluencia de paisajistas tal, que empieza a ser molesta. Mir y Meifrén son los dos maestros a quienes se sigue, con preferencia a otros. Suele resolverse allí el paisaje (cuando los pintores lo «resuelven», por supuesto, que, como se comprenderá, no es en la mayoría de los casos) de espaldas al dibujo riguroso y a la construcción detenida. No es costumbre hacer el paisaje «apretado», ajustado de formas y calidades, sino ligero, muy suelto de pincelada, puesta la atención en la luz. Pintura, pues, de franco rumbo impresionista.

Desde hace unos años, a favor de determinadas circunstancias económicas, en numerosas salas de exposiciones, que tienden a aumentar, los paisajes catalanes de los catalanes solicitan de continuo las miradas del público barcelonés, al que gusta mucho ese género. Producción desmesurada, con desaforado exhibicionismo y demasiada prisa por vender. De donde la calidad artística sale resentida. Pintores que están en condiciones de darnos maduro fruto no ofrecen sino labor apresurada y jornalera.

En las otras regiones españolas, el paisaje no tiene, ni por lo remoto, la importancia y el número de cultivadores que en Cataluña. Pero hay firmas, no escasas, que compiten con las catalanas. Forzoso es recoger, ante todo, los nombres de los seis poseedores de primera medalla en Madrid: Francisco Lloréns, el maestro celebrado del paisaje gallego; Eduardo Martínez Vázquez, el admirable intérprete de la sierra de Gredos; Aurelio García Lesmes, el pintor insuperado de los tendidos campos de Castilla; Juan Angel Gómez Alarcón y Francisco Núñez Losada, ambos paisajistas de rico y vibrátil colorido, y Timoteo Pérez Rubio, autor de delicadas visiones grisáceas.

Reclaman también la elogiosa cita dos viejos paisajistas que aun trabajan con entusiasmo: uno, acaso el más anciano que hoy tenemos: Lorenzo Cerdá, mallor-

quín, nacido en 1862; el otro, el vitoriano Fernando de América, hombre de setenta y siete años, que pinta en el norte de España, directamente del natural, telas grandes, con pincelada amplia, luminosa y fresca.

No debemos olvidar tampoco a varios que ya se hundieron en la muerte: Carlos Lezcano, Ernesto Gutiérrez, Antonio Esteve, Luis Huidobro, Rafael Forns, Octavio Bianqui, María Luisa Pérez Herrero, Eugenio Gómez Mir, José Robledano, Antonio Collar, Vicente Albarranch.

Vengan, finalmente, a reunirse en las páginas de este ensayo trazado por un paisajista, los compañeros no ausentes de la memoria: Emilio García Martínez, Fernando Tarazona, Juan Bautista Porcar, Pedro Serra Farnés (el único paisajista catalán radicado en Madrid), Francisco Bonnín, Jesús Basiano, José Seijo Rubio, Antonio Ramírez, Carlos Dal Re (italiano de nacimiento y origen, pero incorporado, desde hace más de cincuenta años, a la pintura española), Javier de Winthuysen, Luis Gallardo, Enrique Simonet Castro, Fernando Sánchez Argüelles, Ricardo Tárrega, José Guiteras, Juan Ferrer Carbonell, Pedro Roig Asuar, Francisco Aldana, Manuel Abelenda, Joaquín Vaquero, José Nogué, Florentino Soria, Adolfo Durá, Vicente Renau, Félix Herráez, Gregorio Prieto, Gerardo de Alvear, Ricardo Baroja, Manuel Ramírez, Rafael Padilla, José Frau, Luis Bayón, José Cubas, Tomás Gutiérrez Larraya, Enrique Igual Ruiz, Imeldo Corral...

A la lista de todos los pintores de paisaje que hemos citado, entre los cuales no es de suponer que falte ninguno verdaderamente importante, podemos agregar un párrafo antes de terminar, con los nombres de quienes, al lado de los paisajistas, se han consagrado a la pintura de marinas. Nuestros marinistas, no muchos, forman un conjunto de tono mediocre. Son los más conocidos, de los pertenecientes a la primera generación, aparte los ya mentados Monleón y Campuzano, Antonio Brugada, el primero en el tiempo, y el malagueño Emilio Ocón. Posteriores hay tres valencianos: Salvador Abril, Javier Juste y Benito Lleonart; un asturiano: Juan Martínez Abades, y cinco andaluces: Justo Ruiz Luna, José Gartner, Guillermo Gómez Gil, Ricardo Verdugo Landi y José Fernández Alvarado; estos cuatro últimos, malagueños y discípulos de Ocón.

También pudiéramos agrupar en otro párrafo a nuestros grabadores de paisaje. Los más destacados son: con Espina y Campuzano, de quienes ya se hizo mención, Fernando Labrada, Francisco Esteve Botey, Eduardo Navarro, Manuel Castro Gil, Julio Prieto Nespereira y Enrique Bráñez.

No hay paisajista moderno español, de los que cuentan, que no esté amamantado por la gran enseñanza del impresionismo. Unos son impresionistas declarados y convencidos. Otros, sin abandonar la paleta de claridades y transparencias legada por los impresionistas, empiezan a marcar mayores preocupaciones por la forma, mayor atención al dibujo y al carácter.

Sólo nuestros dos maestros de fama universal, Zuloaga y Anglada, en los paisajes que pintan, apártanse de la ruta impresionista, a la inversa de lo que hicieron, años antes, Sorolla y Bilbao, que trabajaron dentro de ella. Los paisajes de Anglada, como sus fastuosas composiciones, no llevan otra finalidad que la decorativa: una exaltación del color, de la riqueza del color, al margen de todo problema de luz, de hora. Tampoco de la luz se preocupa Zuloaga, sino de señalar virilmente lo que pudiéramos llamar el «carácter» del paisaje, su forma, el juego de sus amplias masas, todo desprovisto de transparencias atmosféricas y de finezas lumínicas.

Los paisajes de ambos artistas son obras señeras, interesantísimas, y no es posible hablar del paisajismo español sin contar con ellos.

A mi juicio, quienes tienen delante de su arte más dilatadas y ricas y fecundas perspectivas; los que pueden imprimir más originalidad a la pintura de paisaje y hacerla avanzar hacia el futuro, son los que, partiendo del impresionismo, no desconociéndolo ni desdeñándolo, agregan a él la gran tradición clásica de la forma. Con lo que volvemos, ya para concluir, a las primeras palabras de este breve estudio.

Indicando en ellas las dos maneras esenciales que hay de entender el paisaje, insinué la posibilidad de una tercera. ¿Existe, en efecto, manera de conciliar y resolver, en un plano de armonía, la eterna lucha, que aquí en el paisaje también se manifiesta, entre la forma y la luz, entre la línea y el color?

Sostienen muchos cultivadores del paisaje «de ambiente» (uno de ellos era Mei-frén) que no puede apurarse la forma, ajustarse la construcción en un paisaje, sin detrimento de los valores luminosos; que se va perdiendo luminosidad y aire, conforme se va «apretando» el dibujo. ¿Es esto enteramente cierto? Yo me permito dudarlo. Y hay ya paisajistas que, con su obra, lo niegan.

El mayor reproche que se ha dirigido a los impresionistas ha sido, como todos sabemos, el de decirles que descuidaron, por atender luz y aire, las formas y las calidades; que, por seguir los vacilantes, inaprensibles juegos cromáticos, abandonaron lo firme y sustancial de contornos y volúmenes. Lo que da a la pintura impresionista ese sentido de cosa no resuelta, no concluída, vaga, inconsistente, frívola.

Bien; pues precisamente para no quedarse estacionados en esa superficialidad de los paisajes impresionistas, paisajistas de hoy, noblemente ambiciosos, quieren hacer adelantar la pintura que cultivan, partiendo de las conquistas del impresionismo, no negándolas; pero agregando a ellas lo que el impresionismo, en sus días de pelea, no pudo tomar en cuenta: el rigor del dibujo, el amor a la construcción de las cosas, el deseo de que éstas, iluminadas, acariciadas por el aire, no pierdan su estructura propia, como efectivamente no la pierden en el natural.

La Naturaleza, como siempre, marca el camino de horizonte infinito, amigos artistas. Ved. Para los pintores anteriores al impresionismo, un árbol, por ejemplo, no era más que la forma de un árbol, sin luz determinada. Para los impresionistas, el árbol era lo opuesto: un tono informe: el de la luz, el de la hora. Para la Naturaleza, más honda, rica y bella, un árbol lo reúne todo: desde su forma, perfectamente definida, hasta el beso fugaz del minuto de sol que lo calienta y el levísimo soplo que le mueve musicalmente las hojas tocadas de oro...

El Palacio Real de Madrid en el barroco de Bernini

Por MANUEL LORENTE JUNQUERA

EN las líneas que siguen vamos a tratar de fijar algunas características del estilo a que corresponde nuestro Alcázar de los Borbones.

El estilo del monumento ha recibido generalmente las designaciones: Barroco italiano, Barroco clasicista y otras que hemos visto muchas veces en libros y publicaciones. Tales designaciones encierran, desde luego, un fondo de certeza; pero su misma variedad indica, en cierto modo, su imprecisión.

Cabe, a nuestro parecer, encajar claramente, dentro de una de las grandes escuelas italianas, las características generales de nuestro monumento.

Recordemos rápidamente cuáles han sido en Arquitectura las escuelas italianas desde mediados del siglo XVI. En este período, la arquitectura italiana, especialmente en los palacios, se desenvuelve dentro de los tipos clásicos fijados por Peruzzi y Sangallo el Joven. Podemos considerar como ejemplo representativo el Palacio Caetani, de Roma, comenzado en 1564 por Bartolomeo Ammanati para Ludovico Mattei (fig. 1). En su fachada se leen las características de extrema severidad y de una sobriedad tal en la decoración, que algún crítico italiano califica de «pesante» (1).

Deben señalarse en esta fachada la abolición de los órdenes clásicos y de los frontones en los guardapolvos de las ventanas, la presencia acusada de las cadenas de ángulo, la horizontalidad acentuada por las impostas y la gran cornisa de coronación que por la multiplicidad de pisos alcanza gran altura. En este ejemplo, los paramentos están revocados, y en otros casos, el ladrillo queda descubierto.

Simultáneamente, como reacción a esta tendencia, Miguel Angel abre las puertas al gusto barroco, tratando los elementos clásicos con la libertad que su imaginación genial podía permitirse.

Así puede observarse en todas sus obras, entre las que vamos a presentar el último piso del patio del Palacio Farnesio y la Porta Pía (figs. 2 y 3).

Pero Miguel Angel vuelve al empleo de los órdenes clásicos, y en los ábsides de San Pedro (fig. 4) y en los palacios del Capitolio vemos el orden Corintio abarcando varios pisos (2), lo que imprime a estas fachadas un efecto de grandiosidad, opuesto en cierto modo al principio de conservación de la escala que se observa en los órdenes superpuestos de Bramante (3).

Es probable que el empleo del orden gigante fuese sugerido a Miguel Angel a la vista de los templos de la antigüedad, que, adaptados para viviendas ofrecen

(1) R. PALUCCHINI, en *L'Arte*, enero de 1936. En el Palacio Caetani o Negrone, que es como lo denomina Letarouilly, acaba de ser instalada la Embajada de España cerca del Quirinal.

(2) Un precedente del empleo del orden gigante en el siglo XV está en la fachada de San Andrés de Mantua, obra de Alberti.

(3) Por ejemplo, en la Cancillería y en el Palacio Giraud.

un aspecto pintoresco con sus pequeñas ventanas intercaladas en las grandes columnatas (1). Sin embargo, las ordenaciones gigantes no llegan a constituir un tipo bien adaptado a las fachadas de los palacios, sino en manos de Palladio, el gran arquitecto de la Escuela de Venecia, que trabajó principalmente en su ciudad natal, Vicenza.

Así, vemos en el Palacio Valmarana (1566) el orden gigante (fig. 5), con su basamento bien acusado, sustentando el gran orden Corintio, sobre cuya cornisa existe un piso ático. El conjunto comprende ya todos los elementos que hemos de ver en épocas posteriores, y las proporciones de los intercolumnios responden a los cánones clásicos, estando los detalles tratados con más corrección y simplicidad que en las obras de Miguel Angel.

Como resumen de lo que precede, vemos que al finalizar el siglo XVI, en Italia existen dos grandes corrientes que han de sellar inconfundiblemente las obras de los artistas en el período siguiente, o sea en el barroco del siglo XVII. En esta época, el sentido general revolucionario que impuso Miguel Angel llega a informar indefectiblemente toda la producción artística.

Pero esto no ocurre en un grado uniforme para todos los arquitectos, y si en unos hay más afinidad hacia Miguel Angel, otros inician la tendencia hacia Palladio. Y así, en tanto que Borromini en Roma y Guarini en Turín, en sus obras interesantísimas, desbordan las libertades miguelangelescas, en cambio, Bernini, en su extensa producción como arquitecto, se muestra en general particularmente clásico. Y lo que ocurre en Italia puede extenderse a toda Europa, o sea que los arquitectos posteriores a Miguel Angel y a Palladio se inclinan indefectiblemente a uno u otro de estos dos genios, si bien, como ya hemos dicho, al comienzo del siglo XVII la influencia de Miguel Angel era general. En Francia la reacción Palladiana fué acusadísima con la creación por Luis XIV de la Academia de Bellas Artes en París y su filial en Roma para el estudio del Arte Antiguo.

Se puede decir en conjunto, para los siglos XVII y XVIII, que la influencia de Miguel Angel es decreciente, en tanto que la de Palladio es creciente, imponiéndose definitivamente en el período neoclásico, en el que se llega a rendir a Palladio en toda Europa un culto que puede decirse sobrepasa a lo puramente humano.

Una característica miguelangelesca es el naturalismo y la tendencia a vitalizar formas arquitectónicas, que si en las volutas de los capiteles jónicos de Miguel Angel creemos ver orejas de enormes mamíferos (figs. 6 y 7), en las aletas del ático, en la portada de Guarini en la Catedral de Turín, por ejemplo, se ven desnudos que se cubren bajo el vientre (fig. 8).

El arte de nuestras portadas barrocas hasta principios del siglo XVIII sigue, sin duda, la tendencia general de Guarini.

Bernini, entretanto, ha desarrollado en Roma una arquitectura de tal importancia, que le coloca al lado de Miguel Angel como figura cumbre de los arquitectos barrocos. Debemos hacer notar que Miguel Angel solamente fué arquitecto en los últimos años de su vida, en tanto que Bernini simultaneó durante toda su carrera los trabajos de escultor con los de arquitecto, alcanzando en los dos aspectos un renombre europeo.

Pero su arquitectura, tanto en la Columnata de San Pedro como en el Palacio Odescalchi (1665), está impregnada de la claridad paladiana y el barroquismo se

(1) En el año 1928, todavía el Hadrianeum ofrecía tal aspecto,

observa tan sólo en ciertos detalles; por ejemplo, las guarniciones de las ventanas del piso alto. Este Palacio Odescalchi (fig. 9), que se ha llamado también de los Santos Apóstoles, por la plaza en que está situado, es para nuestro objeto una obra capital. Su ordenación clásica nos recuerda al Palacio Valmarana ya citado; pero, sin duda, el orden gigante está mejor adaptado con su importante basamento, comprendiendo semisótano y planta baja, y así, el conjunto gana en claridad. La cornisa, sobre ménsulas que ocupan el friso resulta enriquecida, logrando además unos elementos verticales que, dentro del friso, vienen a llenar una función estética análoga a los triglifos en el orden dórico.

El Palacio Odescalchi puede decirse que es el modelo pleno de suntuosidad que ha de ser imitado repetidamente por los artistas italianos que trabajan en Europa, halagando la vanidad de los magnates. Así, el Palacio Liechtenstein, en Viena, obra de Martinelli del final del siglo XVII, puede servirnos como ejemplo (fig. 10).

Y anteriormente, cuando, bajo Luis XIV, en 1664, se emprende la construcción de la fachada oriental del Louvre, el gran Rey no duda en llamar a Bernini, y, recibéndole como a un príncipe, le confía la obra. El proyecto de Bernini (fig. 11) gustó mucho al Rey, pero no tanto a Colbert y a los arquitectos de cámara, que con habilidad hicieron demorar indefinidamente la ejecución. Bernini fué espléndidamente recompensado y despedido con todos los honores, sin que, al parecer, se llegase a enterar de que su proyecto iba a ser abandonado. Los principales inconvenientes que se encontraron al proyecto estaban en su falta de adaptación a las necesidades y al gusto puramente franceses, a lo que Bernini contestaba, con alguna razón, que para construir un palacio en estilo francés no era necesario haberle llamado (1).

Y con este proyecto del Louvre tocamos ya un precedente casi inmediato de nuestro Alcázar borbónico reconocido por la crítica. Así, Marcel Reymond, en su monografía de Bernini (2), llega a decir que nuestro Palacio es una verdadera copia de dicho proyecto. Si la afirmación es exagerada, no deja de contener un fondo de verdad; así, las proporciones del orden y el basamento son casi idénticas, como también el reparto de los cuerpos avanzados. En el basamento se debe hacer notar que sólo están acusadas las juntas horizontales, lo que es una característica que toma en el siglo XVIII gran boga en la arquitectura francesa.

En cuanto a la balaustrada, vemos que está decorada con estatuas, idénticamente a como fué proyectada la de nuestro Palacio.

Pero el edificio existente, que sin duda es el precedente más claro de nuestro Alcázar, es el Palacio Madama, en Turín (fig. 12), obra de Filippo Juvara; lo que tiene ya una explicación clara, pues sabemos que Juvara fué el arquitecto designado por Felipe V para realizar el proyecto del nuevo Palacio madrileño. Juvara se había formado en Roma, como arquitecto, al lado de Fontana, discípulo de Bernini. Pero cuando, en 1734, Juvara recibió el encargo de proyectar el nuevo Palacio, al haberse incendiado el Alcázar de los Austrias, hacía ya cincuenta y cuatro años que había muerto Bernini, y Juvara era, en cierto modo, su sucesor, como artista de renombre europeo, que había construído en Sicilia, en Roma, Lombardía y Piamonte, y después de construir el Palacio Real de Lisboa y de visitar

(1) Los proyectos aparecen reproducidos en la *Gazette des Beaux Arts*, año 1928, pags. 77-92.

(2) *Le Bernin* en la colección «Les Maîtres de l'Art».

París y Londres, terminaba en Mantua la cúpula de la iglesia de San Andrés, la gran obra de Alberti.

La inexistencia por entonces en España de arquitectos formados en el clasicismo, explica que Felipe V llamase a un extranjero; pero que él, habiendo sido educado en la Corte de Versalles, contase con un italiano antes que con un francés, se explica, en primer lugar, por la influencia que ejercía la Reina Isabel de Farnesio. Por otra parte, entre los artistas italianos, Juvara no le era desconocido, ya que había trabajado mucho para Víctor Amadeo II, Duque de Saboya, o sea el padre de María Luisa Gabriela, su primera mujer.

El artista fué también encargado de la construcción de la fachada a los jardines del Palacio de la Granja, que fué ejecutada según su proyecto.

Pero sus planes para el Alcázar madrileño, cuyos dibujos podemos ver en el Museo Municipal, corrieron peor suerte, pues no satisfacían por completo a Isabel Farnesio, que no los encontraba de estilo absolutamente italiano. Esto se explica porque Juvara, saboyano de adopción, es decir, aclimatado a la comarca más francesa de Italia, no dejaba de inclinarse en cierto modo al gusto francés. Así, en su proyecto se ve un gran despliegue de masas de sentido horizontal, con patios abiertos, a la manera de Versalles, y las cubiertas del edificio aparecen bien acusadas, con fuerte inclinación.

Juvara muere al año de estar en Madrid, cuando contaba cincuenta y uno de edad, y preguntado por el Rey, designó como sucesor a su discípulo J. B. Sacchetti, quien realizó la obra que admiramos en estilo absolutamente berniniano (fig. 13).

Algunas características principales ya quedan señaladas, pero vamos a insistir en ciertos detalles. Así, de los capiteles de las fachadas se ha dicho que son de carácter francés, porque el Rey hizo modificar el diseño. En realidad, sí hay un cierto recuerdo en las guirnaldas que cuelgan de las volutas; por lo demás, en la proporción general están mucho más cerca de los capiteles compuestos el Palacio Madama, de Turín (Juvara), o de los del Palacio Odescalchi, en Roma (Bernini), que de los capiteles jónicos perfectamente apaisados de los modelos franceses.

Sobre el patio del edificio, bien regular a la manera italiana (fig. 14), ya ha sido señalada su semejanza con el del Palacio Ducal de Módena (fig. 15) (1), pero hemos de indicar alguna característica. Así, las arcadas del piso primero tienen sus centros bien levantados sobre los arranques, detalle que se observa en la Scala Regia, de Bernini, en el Vaticano, y las impostas de dichas arcadas reposan sobre pequeñas columnas a la manera paladiana, lo que se observa también en el patio del ya mencionado Palacio Odescalchi, de Bernini. En el patio de Módena, la ordenación Paladiana se repite en los dos pisos y los entablamentos quedan cortados sobre las pilastras. Por todo ello el patio de nuestro Palacio le aventaja en monumentalidad.

Sobre la escalera hemos de hacer también alguna indicación. Construída por Sabatini durante Carlos III, el modelo de su trazado y composición fué la del Palacio de Caserta (fig. 16), que el mismo Monarca había hecho construir cerca de Nápoles (2). Pero la escalera del Palacio de Caserta presenta una cierta frialdad en la decoración que no observamos en la de nuestro Palacio. El estilo de ésta queda por ello más cerca de la del Palacio Madama, en Turín, sin dejar de notarse un

(1) MIGUEL DURÁN, en *Arquitectura*, abril de 1927.

(2) Es la residencia llamada Versalles italiano, creemos que únicamente por el carácter de los jardines.

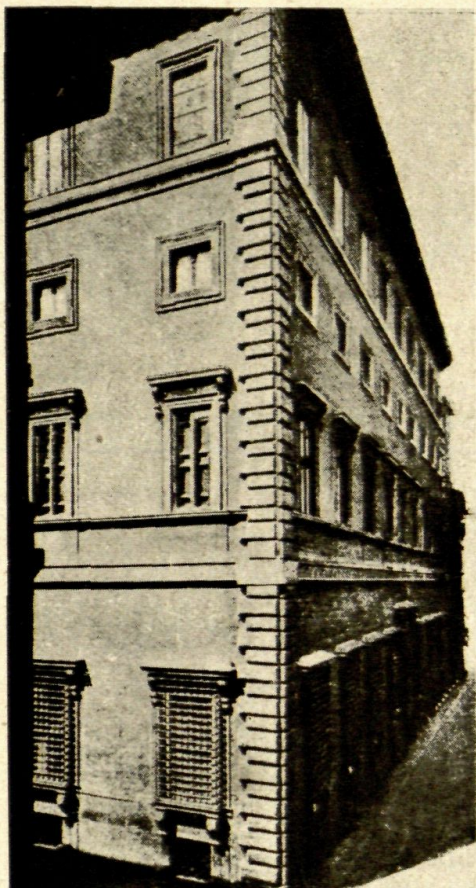


Fig. 1: AMMANATI. — Palacio Caetani en Roma.

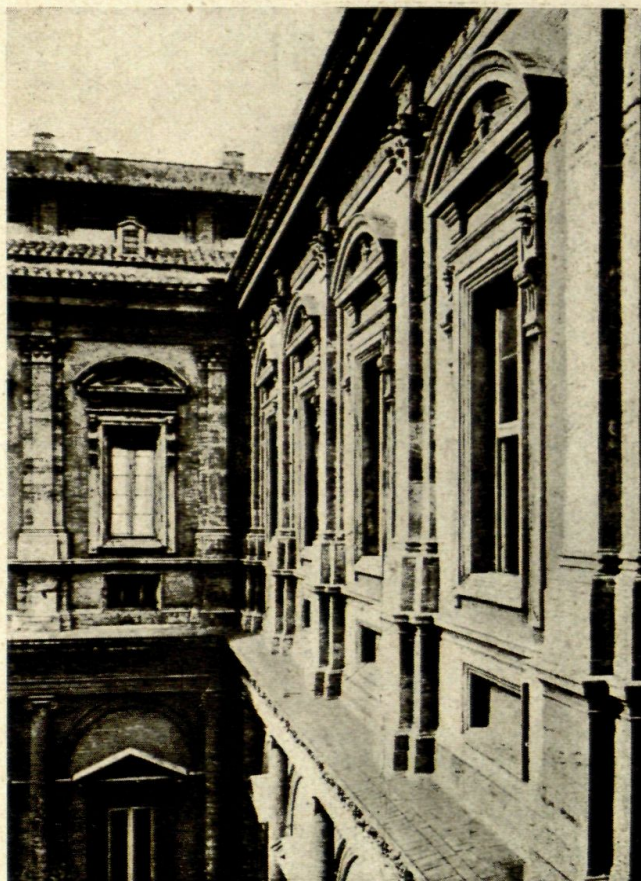


Fig. 2: MIGUEL ANGEL. — Patio del Palacio Farnesio en Roma.

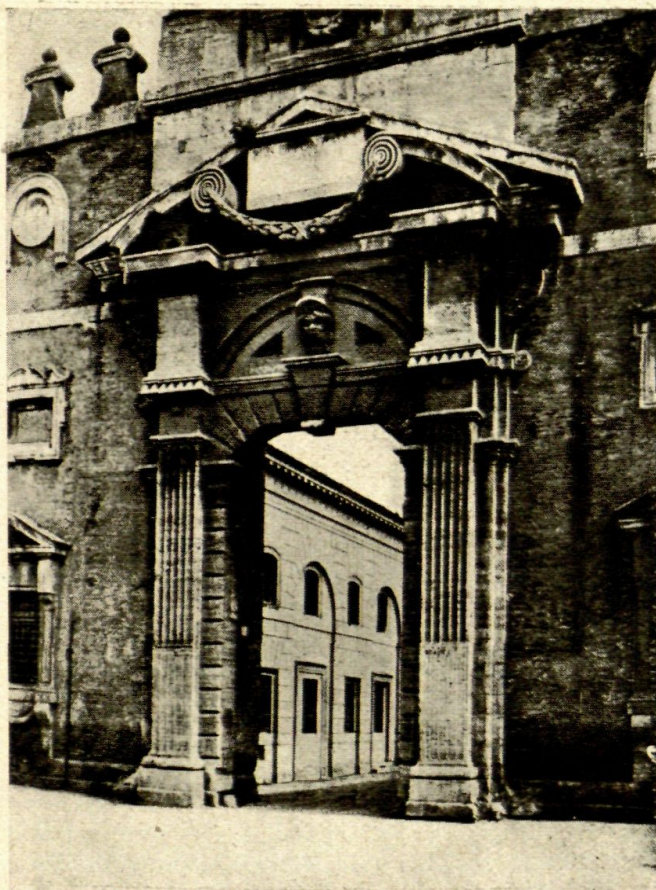


Fig. 3: MIGUEL ANGEL. — Porta Pía en Roma.

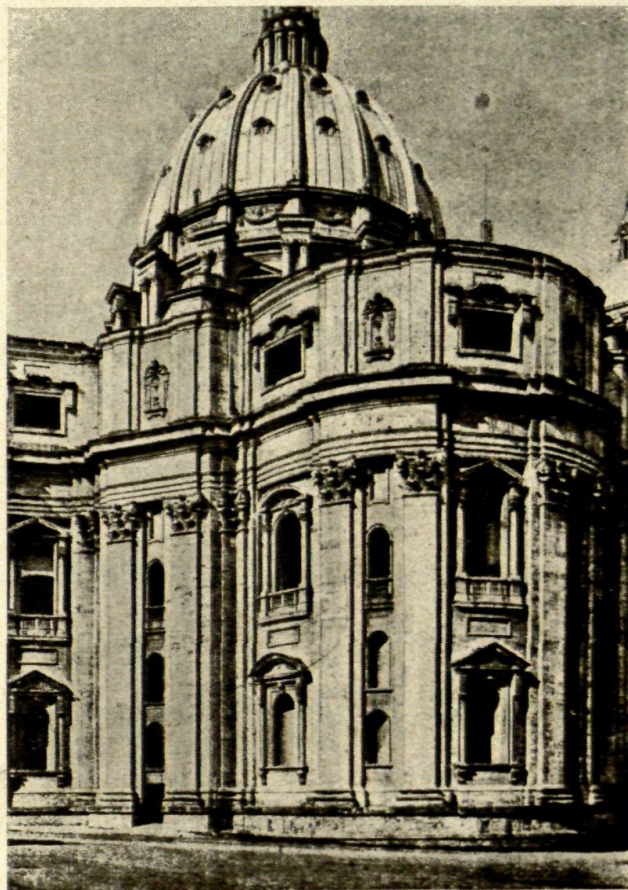


Fig. 4: MIGUEL ANGEL. — Abside de S. Pedro en Roma.

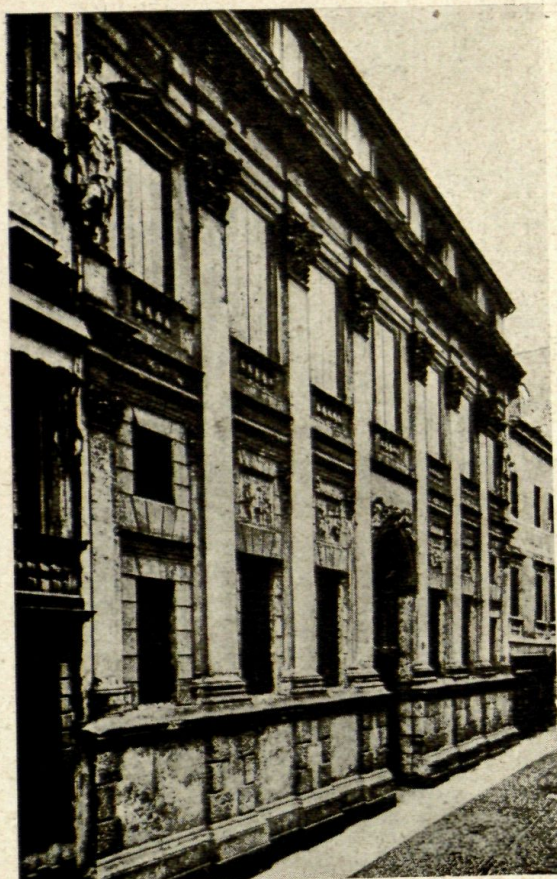


Fig. 5: PALLADIO. — Fachada del Palacio Valmarana en Vicenza.

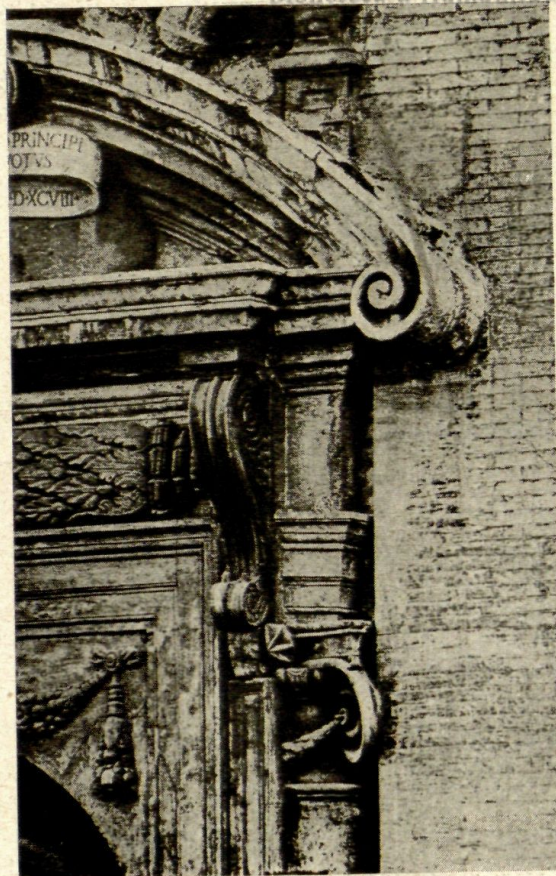


Fig. 6: MIGUEL ANGEL. — Detalle del Palacio Senatorio en Roma.

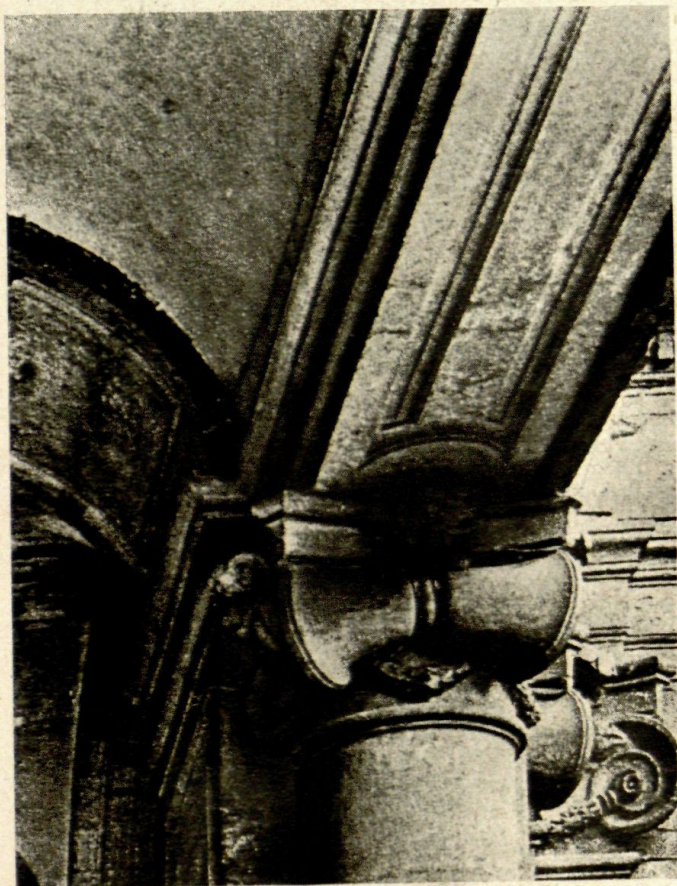


Fig. 7: MIGUEL ANGEL. — Detalle del Palacio del Capitolio en Roma.

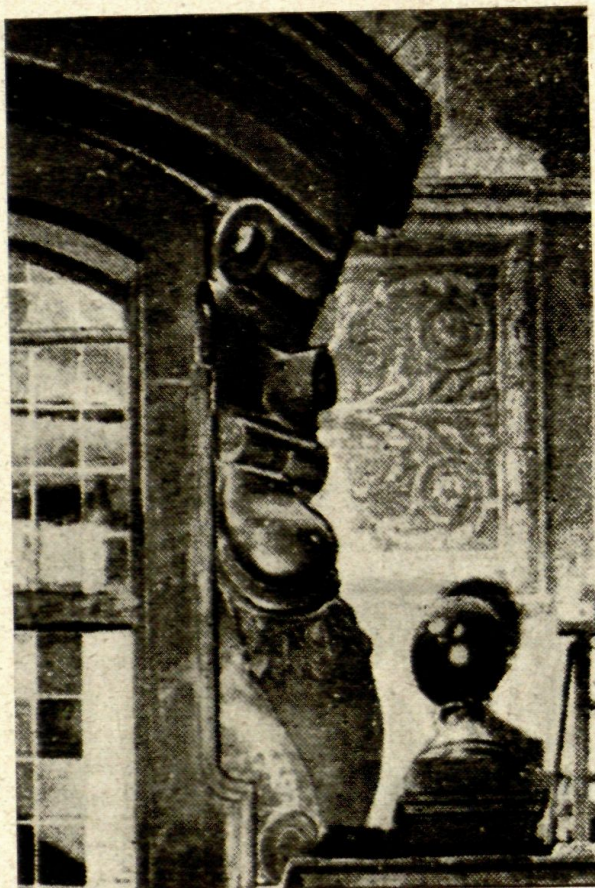


Fig. 8: GUARINI. — Detalle de una portada en la Catedral de Turín.

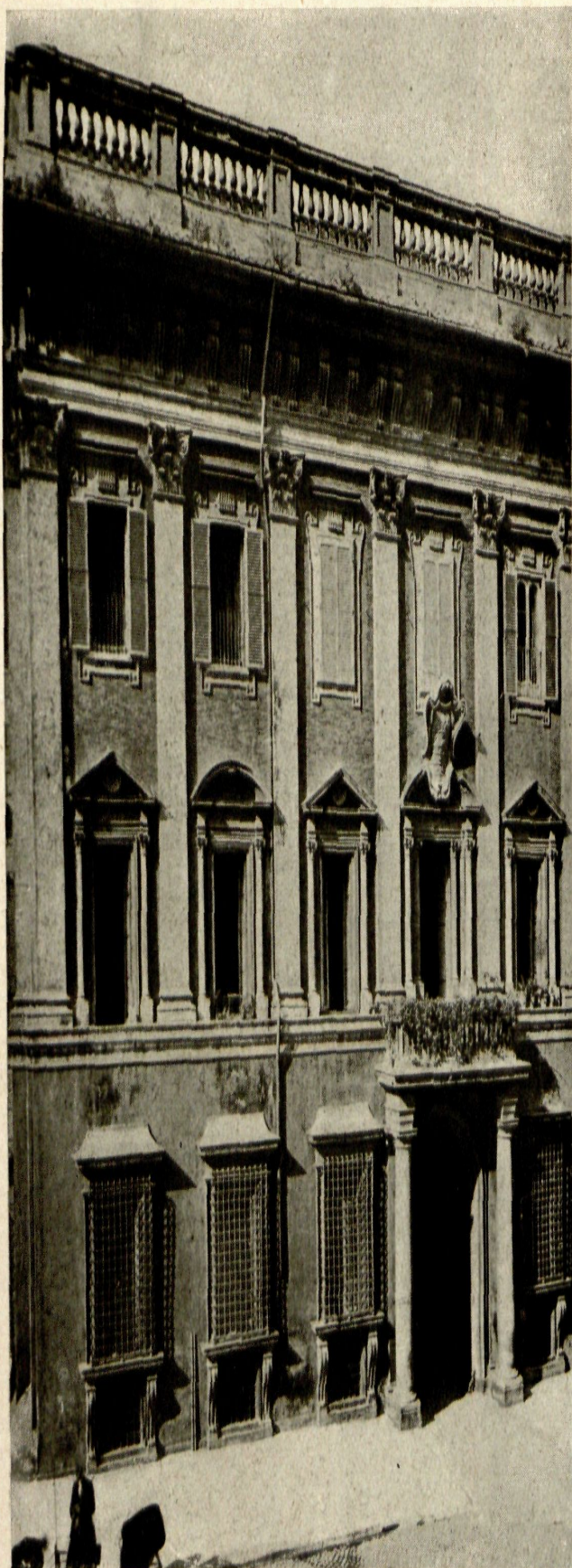


Fig. 9: BERNINI. — Palacio Odescalchi en Roma.



Fig. 10: MARTINELLI. — Palacio Liechtenstein de Viena.

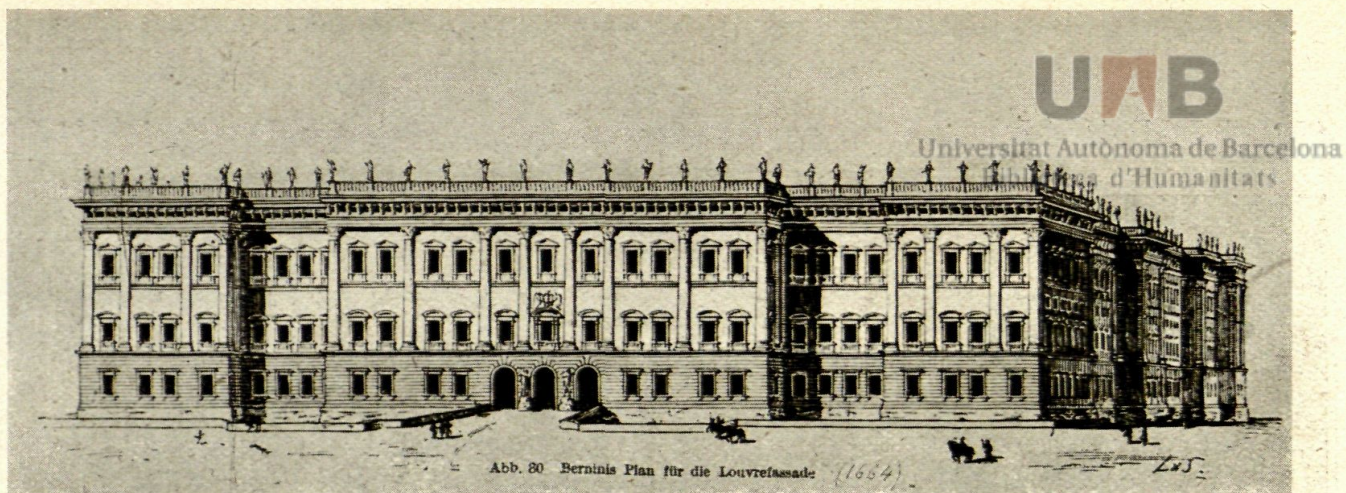


Fig. 11: BERNINI. — Proyecto para la fachada oriental del Louvre.

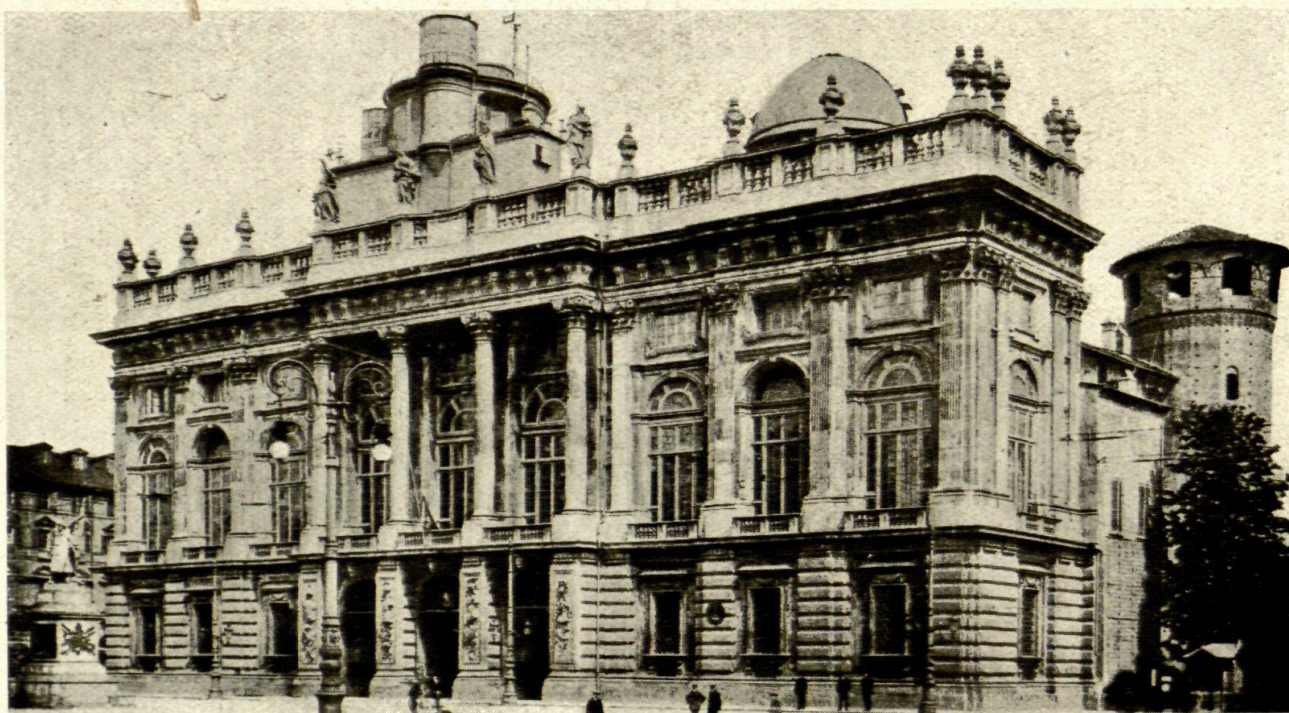


Fig. 12: JUVARA. — Fachada del Palacio Madama, en Turín.

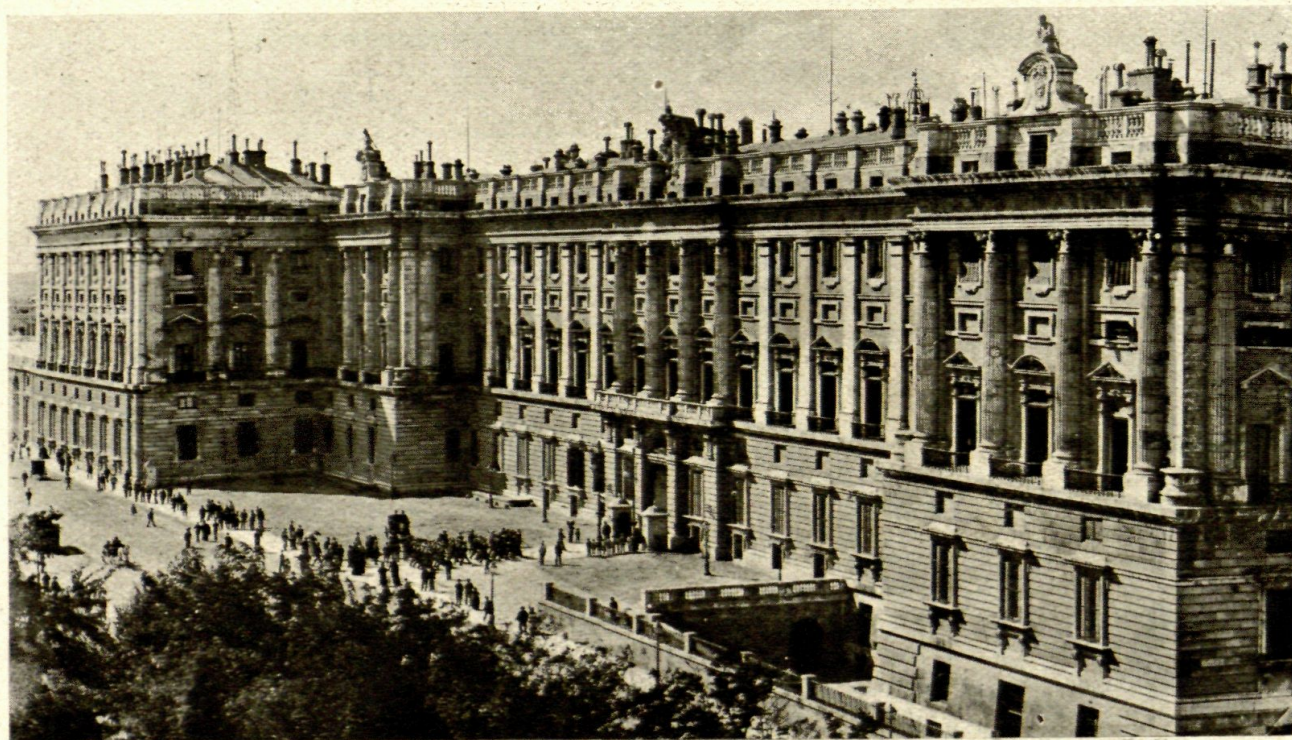


Fig. 13: SACCHETTI. — Palacio Real de Madrid.

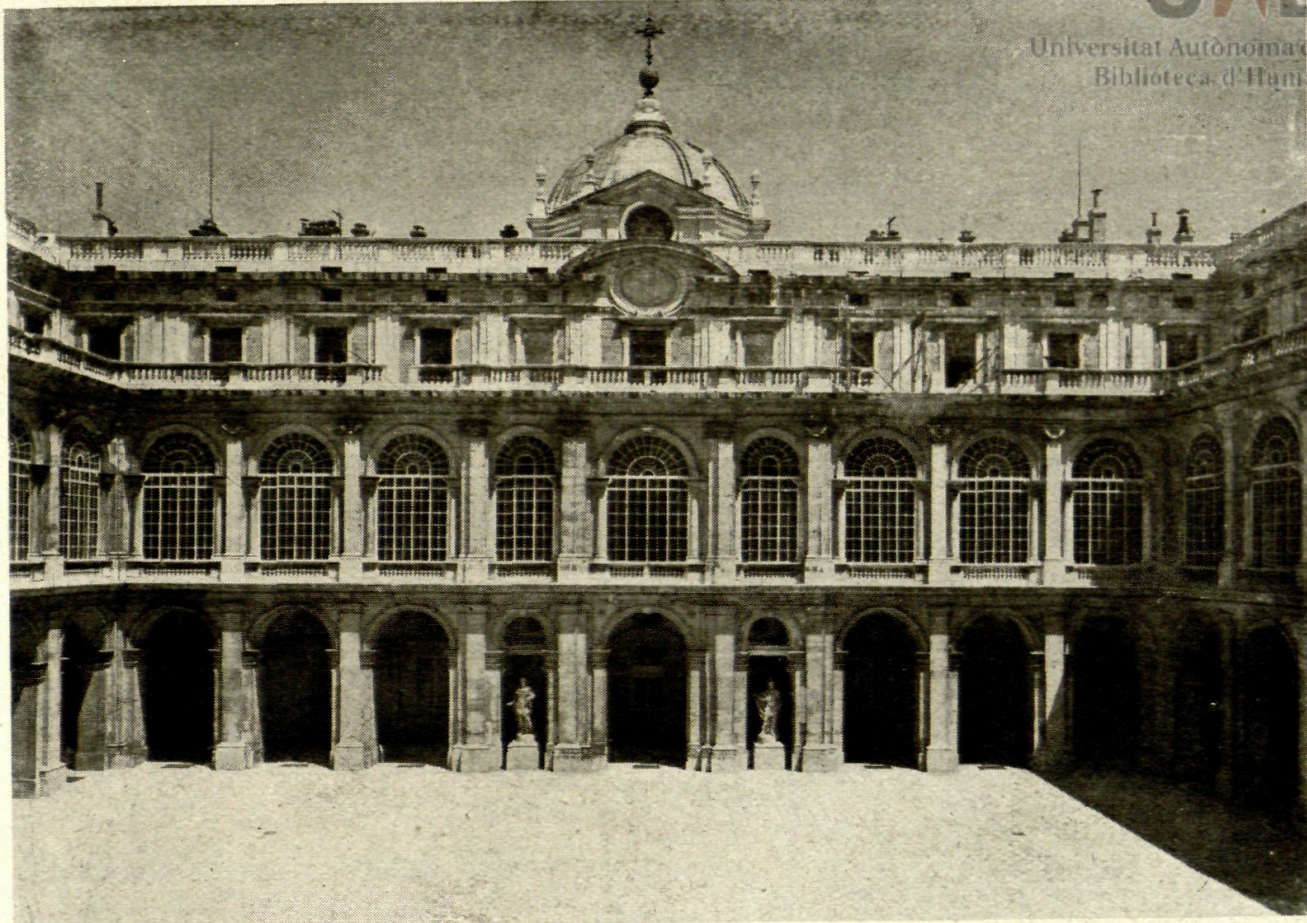


Fig. 14: SACCHETTI. — Patio del Palacio Real de Madrid.

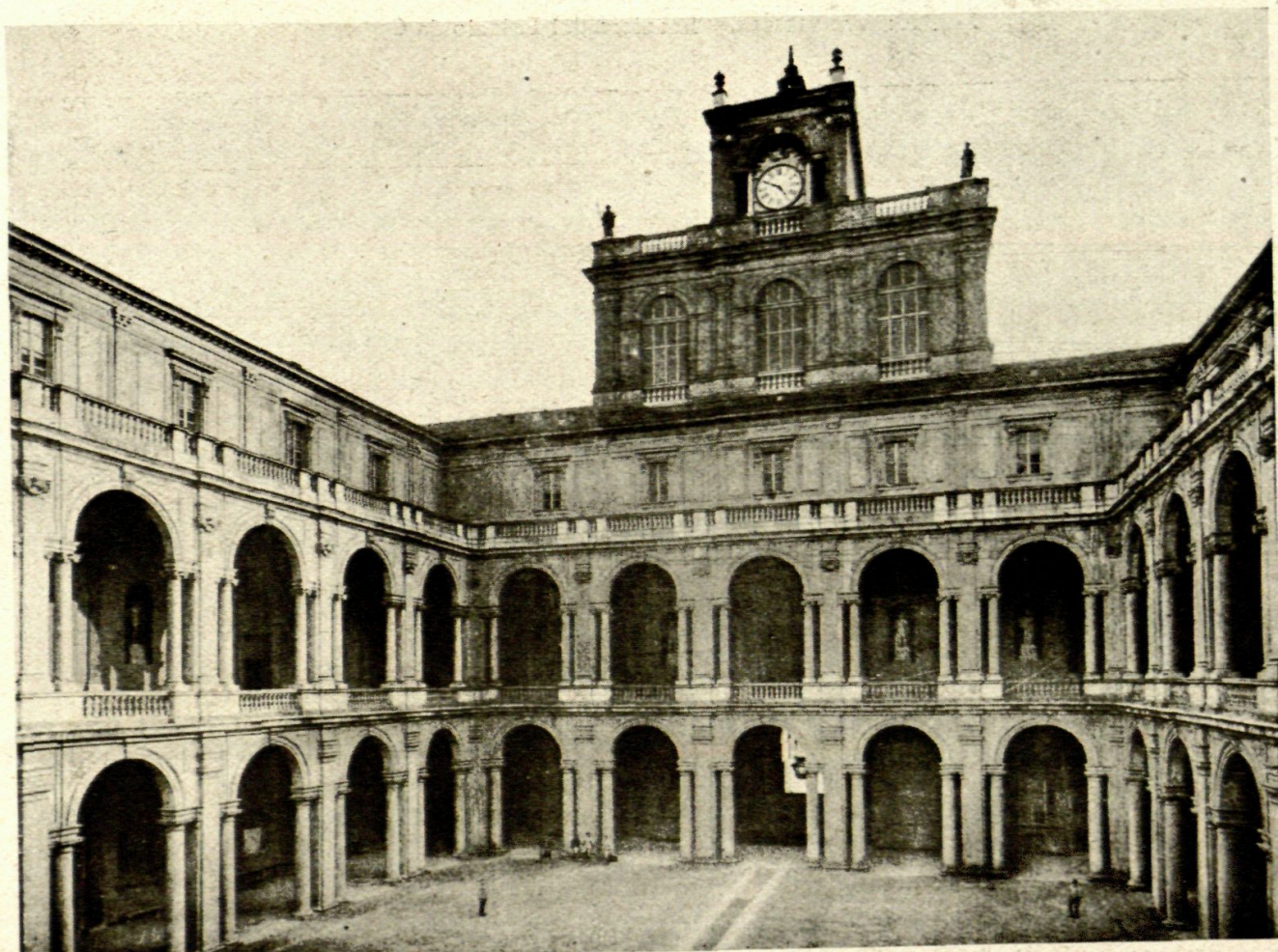
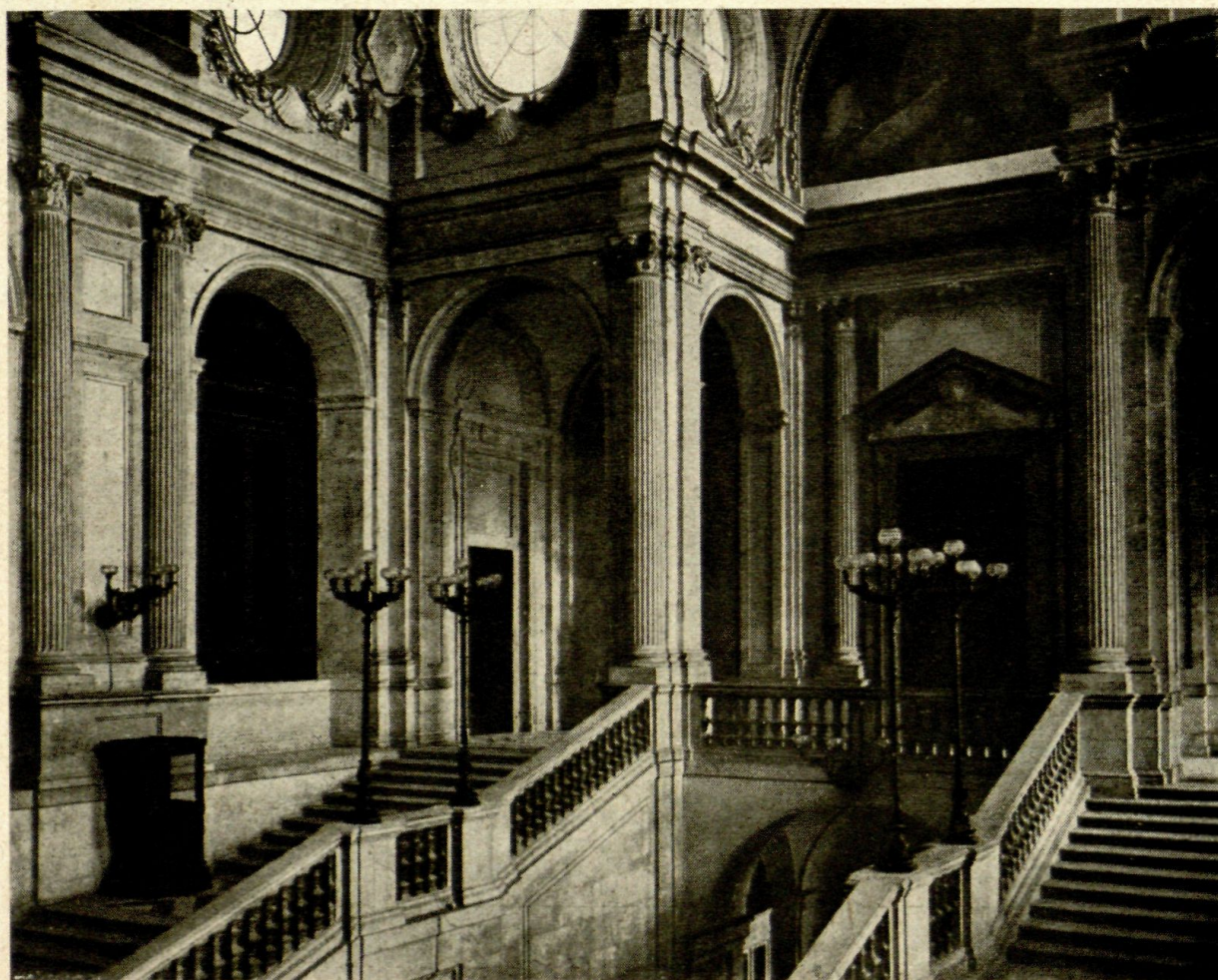


Fig. 15: AVANZINI. — Patio del Palacio Ducal de Módena.



Fig. 16: VANVITELLI. — Escalera del Palacio de Caserta.



cierto gusto francés en la gran suavidad del conjunto. Las escaleras son un motivo arquitectónico cuya importancia va subiendo desde la Edad Media hasta el Barroco, época en que alcanzan máximo esplendor. Por los efectos perspectivos a que se prestan, se explica que sean el motivo favorito de dicho período.

Acerca de la importancia de la escalera principal de los conjuntos barrocos y la valoración de los efectos perspectivos y de las gradaciones luminosas, ha insistido Weisbach con gran acierto (1).

Pero ya antes hemos mencionado la Scala Regia, de Bernini, en el Vaticano, y debemos decir que su adjetivo no tiene nada de casual, sino que es bien representativo de su carácter. Así, al genio del gran artista napolitano se debe el importante motivo arquitectónico de las escaleras barrocas, que después de difundirse en las residencias principescas de Europa, pasará a los edificios públicos, principalmente a los teatros, en la arquitectura de los siglos XIX y XX.

(1) *Historia del Arte Labor*, vol. XI, pág. 89.

En recuerdo de Casto Plasencia

Por FELIX G.-FIERRO

A requerimiento de mi distinguido amigo el ilustre catedrático e infatigable investigador D. Enrique Lafuente Ferrari, voy a presentar ante los cultos lectores de la revista ARTE ESPAÑOL una página, tal vez desconocida para muchos o al menos olvidada ya por casi todos, referente a la vida del eximio artista D. Casto Plasencia.

Me refiero a su proyecto de establecer en San Esteban de Pravia (Asturias) una «Colonia artística», permanente, en la que pudiesen sus discípulos trabajar el mayor tiempo posible en contacto directo con aquellos paisajes tan admirables que él supo interpretar como nadie, inspirándole cuadros bellísimos, al decir de los artistas y críticos más renombrados de su época.

Fué Plasencia de los primeros que propugnaron por salir a pintar al aire libre, abandonando los museos y estudios en que trabajaban, en su tiempo, la mayoría de los artistas dedicados a *fabricar* los famosos «cuadros de historia» a que tan aficionados fueron por entonces. Y guiado de ese pensamiento, al que hubo de llevarle, sin duda, los éxitos que alcanzaba en las temporadas que pasaba en Muros, en casa de su discípulo predilecto D. Tomás G. Sampedro, decidió *fixar* en aquella zona a los amigos que le seguían ya varios veranos, y, a la vez, atraer a cuantos, en lo futuro, sintiesen las mismas inquietudes y afanes.

Para ello empezó por gestionar terrenos donde poder levantar los estudios y alojamientos necesarios para albergar a los que pudieran formar la Colonia proyectada.

Sólo facilidades debió de encontrar, pues a «don Casto», como todos le llamaban allí, le querían mucho.

Por su parte, el Marqués de Muros (gran mecenas para todo lo que redundase en bien de aquel Municipio) empezó por ofrecerle una hermosa finca que poseía lindando con la junquera del puerto; y el Ayuntamiento seguramente se comprometería a ceder cuantos terrenos necesitara de dicha junquera hasta completar la superficie requerida para llevar a cabo sus proyectos.

Con esta base se volvió a Madrid, y aquí encargó, a arquitectos amigos, el levantamiento de los planos correspondientes.

Según referencias verbales que he recogido, parece ser que dichos planos fueron levantados, y los edificios que habrían de construirse serían en forma de «hórreos», típica construcción de la «quintana» asturiana, tantas veces recogida en los maravillosos cuadros del artista, y especialmente en los denominados *La Fuente de Roque*, *El Mentidero*, etc., etc.

En confirmación de lo que vengo diciendo está el acuerdo tomado por el Ayuntamiento de Muros, en 25 de enero de 1890, que, transcrito, dice así:

«Examinado detenidamente por este Ayuntamiento el expediente y proyecto instruido a instancia de D. Casto Plasencia, vecino de Madrid, que solicita desecar y aprovechar dieciocho mil trescientos setenta y seis metros cuadrados de las marismas situadas en la playa de San Esteban, con el objeto de crear una Colonia artística, esta Corporación, atendiendo a los fines que dicho Sr. Plasencia se propone, y considerando que el proyecto ha de producir beneficiosos resultados al país y particularmente a esta localidad, acuerda por unanimidad informar favorablemente dicho expediente y proyecto, puesto que con su realización no se causa ningún perjuicio a tercero.»

Desgraciadamente, todos los entusiasmos que él ponía en la ejecución de este proyecto se vinieron abajo ante el inesperado desenlace de tan ilustre artista, acaecido en la noche del 17 al 18 de mayo del mismo año, de resultas de una pulmonía. Fué ello una pérdida irreparable para el arte y especialmente para Muros, ya que, a partir de ese momento, alejaronse de aquellos lugares casi todos los amigos que venían invariablemente con él, a pasar el verano en dicha villa. Según nuestras noticias, componían dicha Colonia artística, además del maestro y de su discípulo predilecto, D. Tomás García Sampedro, los Sres.: Robles, Lhardy, Pla, Peña, Muñoz, Bertodano, Andrade, Romea, Campuzano, Rafael de la Torre, Perea, Alcántara y Polak.

A ellos se unían los escritores Cañete y Blanco Asenjo y el celebrado autor de *Marina*, Arrieta, que, atraídos por la amistad del artista, acudían allí, convirtiendo aquella región en momentánea Atenas, y la tranquilidad de la comarca, en mundo de alegría, en frases de su compañero y amigo el pintor José Robles.

La pérdida de Plasencia fué sentida en Asturias tal vez más que en ninguna otra región de España. Los principales hombres de letras del Principado lo expresaron con motivo del póstumo homenaje que en memoria del genial autor de *La Siesta*, *El Mentidero* y *La Fuente de Roque* dedicó la revista *El Nalón*, en su número 13, publicado en la villa de Muros en 1.º de julio de 1897; y así, se lee en ella lo siguiente:

Firmado por *Clarín*:

«... de Casto Plasencia (por amor del cual va escrito cuanto precede) no puedo yo hablar por falta de competencia.

Porque aborrezco la crítica meramente literaria... de la pintura.

Pero si no del notable, del malogrado pintor, puedo hablar del esteta que vió, como ve el artista, la belleza de Asturias; que descubrió *La Fuente de Roque*.

En el calendario del arte, Plasencia puede figurar como fundador. Fundó una colonia de adoradores de la santa Naturaleza, según Dios la quiso hacer en Asturias...

... Plasencia quiso tener una patria en Muros, porque allí se enamoró de los bosques, del río, de los prados, de los colores, de las brumas, de los reflejos de luz... de tantas y tantas cosas como él vería en esos divinos paisajes.

¡La fuente de Roque! ¡Cuán suya!...

Y a estas horas...

«¡Surgit amari aliquid medio de fonte!...»

¡La amargura de la eterna ausencia!

¡Qué de prisa se mueren los buenos, los poetas, los artistas!... ¡Cuántas almas nobles me faltan! ¡Ya no hay Plasencia!...

... ¡Que la artística Colonia de Muros consagre, años y más años, culto ferviente a la memoria del pintor que hizo una especie de templo estético de la fuente de Roque!»

Y por Aramburu Zuloaga:

«... Asturias fué para Plasencia su amor de última hora. Aunque joven y alentado, acaso tuvo el presentimiento de su próximo fin, y ese presentimiento le empujó aquí.

La muerte para el bueno es una ascensión. Del hondo «valle de lágrimas» a las cimas de la eterna dicha, la distancia es inmensa. ¡Qué alto está el cielo!, exclamó un día a mi lado, echada atrás la cabeza, una niña de cinco años, la más agraciada y más amable para mí. Y aquella exclamación de una niña me hizo pensar largo rato como hombre...

Plasencia, bajo el influjo de aquel presentimiento, pudo también pensar eso a su manera.

Las dificultades de su ascensión estaban en sendas porciones vencidas por su hombría de bien y por sus dotes geniales. Quiso buscar un nuevo escalón, y vino a Asturias, donde pintó sus postreras magistrales obras.

De ahí al cielo debe de haber mucho menos que desde cualquier otro punto de la tierra. Y si Plasencia no murió *ahí de hecho*, murió de *idea*.

Su retina y su corazón guardaban vivos y palpitantes esos paisajes sin segundo...»

De Palacio Valdés son las siguientes líneas:

«... Vivir consagrado al Arte; tocar con la frente en la esencia divina de las cosas y dejar a sus pies a la muchedumbre ciega y guerrera agitarse sin tregua por cualquier bagatela. Luego no tomarse mucho tiempo para morir: quedar dormido para siempre sobre un libro como Petrarca, o acariciando las imágenes de un cuadro como Plasencia. ¡Qué gran felicidad!»

Su compañero y amigo José Robles, que, aprisionado por los mismos encantos, llegó a formar hogar en aquel pueblo, donde nació su hija la conocida y distinguida actriz Margarita Robles, también le dedicó un hermoso y sentido artículo, del que entresacamos los siguientes párrafos:

«Nada tan grato a la memoria de Plasencia como este número, cariñoso recuerdo de amigos, discípulos y admiradores; pues, a la par que debido obsequio a su nombre, redunda en beneficio de la región que tanto amó.

Para los que conocíamos sus sueños y proyectos respecto a Muros y San Esteban, en la pequeña revista, heraldo de estas deliciosas riberas, en ese ferrocarril, en esas obras del puerto de San Esteban, en todo este conjunto de casuales esfuerzos que prometen para breve plazo nueva era de riquezas, vemos algo como la protección cariñosa de Casto, que, desde un mundo mejor, no olvida la comarca donde tan valiosas obras concibió.

Intimamente está unido Muros a la historia del artista. No sólo hizo aquí lindísimos cuadros de costumbres asturianas: *La Fuente de Roque*, *El Mentidero*, etc., sino que tomaba en la grandiosidad y hermosura de esta naturaleza sin rival, inspiración y energía para immortalizar su nombre; con la decoración de San Francisco



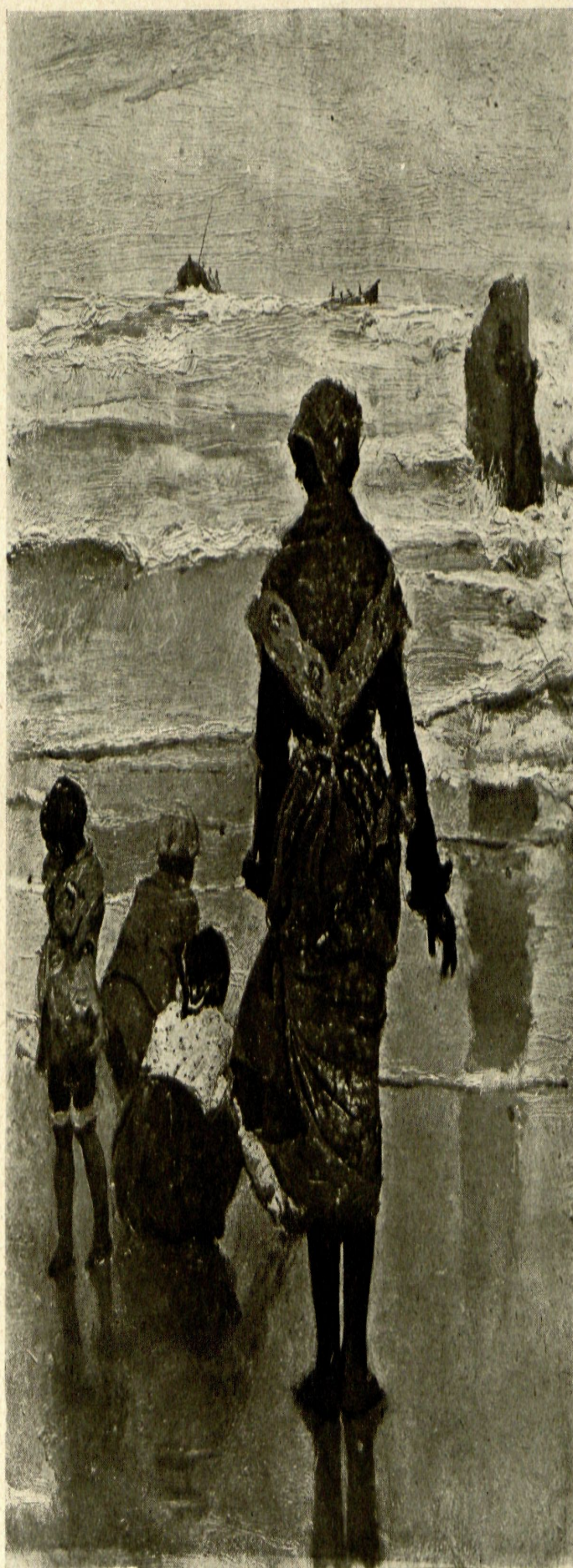
Calle y Ermita antigua de San Esteban de Pravia.



El Mentidero.



Adán y Eva.



Costa Cantábrica.

el Grande, los bellísimos techos que tienen en su palacio del Pito los señores de Selgas y otros cuadros, retratos y figuras que, aunque de menos importancia que las obras citadas, pertenecen todas a la época más floreciente del artista, o sea a la de su primer viaje a Asturias. Cantidad de obras que no sólo admiran por lo valiosas, sino por las facultades colosales que suponen, pues lo que hizo en el espacio de tres años o cuatro años llenaría la vida de cualquier artista; y es que Casto, a semejanza de Anteo, tomaba fuerzas excepcionales al pisar de nuevo esta tierra querida.

¡Todo ha huído! Aquellos días en que alegre colonia de pintores daba vida y animación a estos paisajes, pasaron quizá para no volver...

La *Fuente de Roque*, sitio preferido por Casto para pintar sus cuadros, perdió su encanto y poesía, cual si no hubiese querido sobrevivir con su hermosura al artista que hizo inmortal su nombre. La carretera de San Esteban, que diariamente recorría, también, con la corta de pinos y castaños va perdiendo su agreste hermosura, su sombra bienhechora. ¿Será que, efectivamente, este delicioso rincón ha perdido parte de sus encantos, o será que, cual dice el poeta, es la vida del color del cristal con que se mira, y que estos sitios que por Casto conocí, y él me hizo amar, me parecen sin él yermos y tristes?

Cuando en esas noches de espléndida luna, en que la luz misteriosa aumenta la belleza de estos paisajes; en que la ría desde la Arena al Rosico parece espejo de bruñida plata, reflejando el almenado Castillo, el pintoresco Soto del Barco, las blancas casitas de San Esteban y la esbelta silueta de Muros, recuerdo las muchas veces que con Casto y su discípulo querido (Tomás Sampredo) hemos admirado con nuevo y creciente encanto el mismo panorama.

En esas noches purísimas aun me parece que su espíritu me acompaña en mis paseos...»

Para terminar, traeremos aquí unos versos del ilustre y festivo autor asturiano Vital Aza, que están dedicados a esta «Colonia» y dicen así:

EL SANTO DE LOS PINTORES

—¿Cuál santo es el santo
a quien en España
todos los pintores
admiran y alaban?

—San Roque

—No es ese.

—San Bruno.

—¡Bobada!

—San Lucas.

—Tampoco.

—San Plácido.

—¡Basta!

El santo patrono.
de artistas de fama
es...

—¿Cual?

—¡San Esteban...

de Muros de Pravia!

Manuel Abril

Por CARLOS FERNANDEZ CUENCA

Si es personalidad el exclusivismo artístico, prefiero no tenerla y escoger como característica la diversidad.

MANUEL ABRIL, en el prólogo a su primer libro (1906).

I

EL HOMBRE

Manuel Abril nace en Madrid el 5 de septiembre de 1885. Muere, en Madrid también, el 19 de enero de 1943.

En plena niñez queda huérfano de padre. A los veinte años es perito electricista y a los veintitrés obtiene el doctorado de Filosofía y Letras en la Universidad Central. Consigue después una credencial burocrática del Ministerio de Hacienda; pero no tarda en quedar excedente voluntario para poner todo su tiempo al servicio de la literatura y de las artes. Colabora en muchos periódicos y revistas de España: hace, años y años, crónicas formativas y de actualidad estética en *Blanco y Negro*, *A B C*, *Luz y Arriba*; sigue la vida del teatro en *La Ilustración Española y Americana*, *Por Esos Mundos*, *Buen Humor*; escribe de todo y sobre todo en *Revista de Occidente*, *Alfar*, *La Esfera*, *Cruz y Raya*, *Revista de las Españas*, *Hospes*. Durante nuestra guerra de Liberación, que pasa en Madrid, sufre muchas dificultades de todo orden, compensadas espiritualmente cuando puede *camuflarse* en la llamada Junta de Defensa del Tesoro Artístico y desde ella defender de veras nuestro tesoro insustituible contra la rapacidad del Gobierno rojo y de sus dictadores soviéticos.

Su primer libro es de 1906; Manuel Abril se anuncia como poeta. Luego abordará toda clase de sugerencias literarias. Esta avidez de ataque, vitalidad magnífica del escritor, le perjudica en el aprecio general de sus contemporáneos. La escasa facultad de atender que es característica del español, se desorienta y aturde frente a lo prolífero que escapa a elementales clasificaciones. Parece como si, por contraste con la ingente riqueza geográfica de España, se exigieran al espíritu actitudes enterizas y de una sola cara. No se admite en la obra intelectual esa multiplicidad paisajista que nos enorgullece y que presentamos como una de nuestras maravillas nacionales. Mientras que el lector medio de otros países abre el libro nuevo, curioso de saber qué faceta de la vida o de la ensoñación le descubrirá, al lector de España le irrita que cada volumen de un determinado escritor sea distinto de los demás. Aquí no se concibe a un Chesterton o a un Arnold Bennett. Aquí el nove-

lista está en la obligación de hacer nada más que novelas, y versos el poeta, y comedias el hombre de teatro, y ensayos el ensayista y crítica de arte el grave erudito de mentalidad impermeable a todo lo que no sean fechas, nombres y detalles de una técnica particular.

Si Manuel Abril sólo hubiese sido crítico de arte, o crítico de arte y comediógrafo, su labor habría alcanzado resonancia popular más intensa. Pero Abril era, por irresistible vocación, muchas cosas; y si el aprecio máximo que se le concedió corresponde, y con justicia, a su aguda y copiosa personalidad estética, bastaría cualquiera de las otras expresiones de su numen — la poesía, el ensayo, la novela, la producción teatral, la literatura infantil — para situarle con energía, y al margen de encasillamientos, en el mejor panorama de la literatura española en lo que va de siglo. Y, sobre todo, en la literatura matritense.

La condición de madrileño está presente en toda su obra. Sin falsos casticismos de sainete, su estilo jugoso se esmalta de giros y de modalidades netamente enraizadas en la genuina literatura de Madrid. Manuel Abril era un madrileño típico. Lo era en su conformación mental, batida por todos los vientos sanísimos de las Sierras; lo era en su conducta, abierta a todas las generosidades; en su hombría de bien y en el elegante silencio que guardaba para sí todas las adversas jugadas del destino.

Y de madrileño puro, ejemplar, era también su amor al café. Aunque en la primera juventud gustó sobre manera de los espacios abiertos y le entusiasmaban las excursiones campesinas, acabó por sumirse en el embrujo de la ciudad, de su ciudad. Y como buen escritor matritense, solía escribir en los cafés. Dijimos de él en cierta ocasión que era un profesional del café. Llegaba con sus papeles y sus libros bajo el brazo, se sentaba; daba el primer sorbo al vaso de café; se quitaba las gafas, que metía en el bolsillo superior de la chaqueta, y empezaba a escribir: unas veces, con su letra pequeña y no exenta de complicaciones; otras, cuando el pensamiento corría más que la mano, lo trasladaba al papel en signos taquigráficos. Sus bolsillos contenían siempre montones de cuartillas y de octavillas de notas, de apuntes, de observaciones. Al cabo de una hora, de dos cuando más, pagaba su consumición, recogía papeles, libros y dibujos, se calaba las gafas y salía a la calle. Quince minutos después, tras cumplimentar al paso algún quehacer urgente, penetraba en otro café para repetir idénticas operaciones. Hombre de café, no gustó nunca de las tertulias del café, que le robarían tiempo para su trabajo. Y Abril era un infatigable trabajador. Como él no sentía impaciencias publicitarias, tampoco le satisfacía someterse a apremios editoriales. Más de una vez abrió paréntesis en la elaboración de algún libro encargado, para abismarse en otras tareas sin ninguna prisa, pero más gratas a la eterna tensión de su pensamiento.

Aunque estético importante, no es la suya una obra esteticista. Se lo impedía, ante todo, su catolicismo, cada vez más acendrado. *El arte no es otra cosa que la expresión adecuada a la finalidad de una obra. El arte es una idea expresada en forma sensible*, definió Abril en su sabroso ensayo sobre *Arte moderno y arte sagrado* (en *Cruz y Raya*, núm. 1, abril de 1933). Señala en esas páginas que el arte moderno, en lo que tiene de irrepresentativo, de pura abstracción, que elude asuntos, símbolos, ideologías y sentimientos, no puede ser arte sacro, aunque tampoco sea arte anti-sacro; no puede servir a la Iglesia porque la Iglesia quiere, y con razón, arte moral, que sea representación de movimientos y de ideales religiosos. Sólo en el arte repre-

sentativo, es verdad, cabe lo inmoral, lo herético; pero sólo ese arte es capaz de acercar el alma a Dios. *La obra que inquiete estéticamente a los fieles — dice — será inoportuna, porque les distraerá de su rezo; pero la obra que les encante por estética será igualmente inoportuna, porque les distraerá lo mismo.*

Enamorado del arte moderno, pero queriendo, incluso inconscientemente, llevarle a los más altos fines que a la función humana corresponden, y que son procurar la salvación eterna, Abril predicó con el ejemplo, apartando de su obra todo holocausto a la doctrina trasnochada del arte por el arte tal y como finisecularmente se entendía. Quiso que el arte fuera serio, y empezó por dar seriedad a su arte literario; seriedad, que no es lo mismo que gravedad y menos todavía que adustez. Seriedad de fondo y gracia de forma. No rebuscaba, ni buscaba siquiera, la imagen, que es sólo deleite cerebral, sino que revestía del ropaje más elegantemente sencillo la solidez de las ideas.

II

LA OBRA

POESIA

Manuel Abril se asoma por primera vez a los escaparates de las librerías con un volumen de versos: *Canciones del corazón y de la vida* (Imprenta de la «Revista de Archivos», Madrid, 1906). Ocho años después saldrá su segunda contribución bibliográfica a la poesía: *Hacia la luz lejana* (Imprenta de «Nuevo Mundo», Madrid, 1914).

En la nota que encabeza el primero advierte: *Esta es mi sangre, no mi ser completo, y... por tanto, mis libros venideros serán tal vez de índole distinta, y acaso parecerán, si nos fiamos de un juicio algo somero, casi contradictorios.* Ni siquiera entre los dos libros de poesía asoma la contradicción, que no existe nunca en la obra de Manuel Abril; antes al contrario, es obra perfectamente armónica, como aspectos distintos, pero no distantes, de una mente clara y ordenada con buena preparación tomista.

La diferencia esencial que existe entre *Canciones del corazón y de la vida* y *Hacia la luz lejana* es la lógica del tiempo. En el primer libro está la floración de los veinte años, fecha inaugural de las actitudes eficaces ante el mundo, de la sedimentación de las ideas y la conquista de la personalidad. *Hacia la luz lejana* es ya expresión de la treintena, cuando el poeta — el hombre — se ha encontrado a sí mismo. *Canciones del corazón y de la vida* fluctúa, como casi toda la producción poética española de esos años — los del modernismo —, entre dos influencias acusadas: la de Juan Ramón Jiménez y la de Rubén Darío, y otra más inconcreta: la de Salvador Rueda. Predominan en ese libro, muy vario de metros, las formas romanceadas y las inspiraciones sentimentales. En algunas poesías asoman los juegos de ritmos quebrados y de colorido chispeante que marcarán la técnica personalísima de *Hacia la luz lejana*; por ejemplo, «Habanera», que es una estampa madrileñista llena de garbo cadencioso, sin oropeles presuntamente casticistas. *Hacia la luz lejana* es libro de madurez poética: rico de formas, sabroso de metáforas, sorprendente en la adjetivación y en la resolución de dificultades técnicas.

Parte de la doctrina lírica de Manuel Abril está expuesta, aunque como comen-



Manuel Abril.

tario a un motivo de actualidad — la muerte del Abate Brémond y un repaso a su polémica —, en el largo ensayo *Las sílabas de Dios o la Poesía pura* (Cruz y Raya número 7, octubre de 1933). Para él, la poesía es esencialmente una expresión de amor: *El lenguaje natural del amor es la música; el contenido natural del amor es el fervor: la plegaria. El lenguaje natural del amor será una unión de música y plegaria, y eso es la poesía.*

Si la labor poética de Abril es menos importante que la de ensayista y crítico de arte, y no llega a elevar el vuelo del faisán verbal, que diría Ortega y Gasset, tiene en sí misma, desde luego, calidad suficiente para merecer el elogio. Ninguna historia de la lírica española que aspire a merecer consideración podrá prescindir de su estudio.

ENSAYOS

El segundo libro — en realidad, sólo folleto — que Manuel Abril publica es *La filosofía de Parsifal* (Ediciones de la Asociación Wagneriana, de Madrid, 1914). Es, añadidos un prólogo de D. Adolfo Bonilla y San Martín y una nota brevísima del autor, el texto de la conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 16 de enero del mismo año. La autoridad de Bonilla, su maestro, le da el espaldarazo filosófico: es — dice el prologuista — un poeta y un filósofo.

La preparación filosófica de Abril resplandece en este trabajo. *La influencia de Schopenhauer fué decisiva en mi existencia*, había declarado Wagner. Y Schopenhauer era, justamente, el filósofo preferido por Abril, el que más a fondo estudiara. *Quien no conozca la doctrina de Schopenhauer — escribe — leerá «Parsifal» y quedará desconcertado, confuso y perplejo, sin saber por qué tantas idas, tanta tramoya, tanta consagración y tanto clamor.* Del concepto de la experiencia desde Locke, del concepto de tiempo y de espacio desde Kant, surgen diáfanos el sentido de la Voluntad y el de la Representación en la filosofía de Schopenhauer. La exposición de esa filosofía conduce a la limpia interpretación de la trama y del simbolismo del festival sacro wagneriano. Sin pedantería intelectualista ni aparato de erudición, Abril explica cómo Amfortas personifica el Dolor, cómo Kundry es la Voluntad de vivir (y no el eterno femenino), cómo la lanza es la Voluntad esclavizada, cómo Klinsor es el Fenómeno, cómo el Santo Grial es la Cosa en sí, cómo Parsifal, el héroe, es el triunfo de la Renunciación sobre el Deseo. Para cortar el paso a errores, declara Abril — y será éste uno de los postulados fundamentales de su labor futura — que las obras no se salvan sólo porque contengan símbolos elevados, sino porque posean altos valores estéticos.

En 1917 aparece *Felipe Trigo. Exposición y glosa de su vida, su filosofía, su moral, su arte, su estilo* (Editorial Renacimiento, Madrid). En el prólogo sitúa Abril este libro como primero de una serie en la que se proponía *ir glosando la obra de no pocos escritores contemporáneos*: Galdós, Clarín, Azorín, Baroja, Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Picavea, Costa, Maeztu y Eugenio d'Ors. Este atrayente plan de estudios críticos no se llegó a cumplir; atento en lo sucesivo, y más cada vez, al análisis, comentario y erudición de las artes plásticas, las monografías sobre escritores quedaron en proyecto: sólo vió la luz la dedicada a Trigo, y ello tal vez por presiones editoriales derivadas de la actualidad trágica, casi morbosa diríamos, que el suicidio del autor de *Las ingenuas* ofrecía como negocio.

Demasiado libro para tan poco novelista, dijo José Serrán en *La Correspondencia de España*. Seguramente, el afecto personal a Trigo y a sus familiares — en *Hacia la luz lejana* hay una poesía (pág. 33) dedicada a Luisa Trigo, hija del escritor —, condujo a Abril a llenar las 272 páginas en 8.º de esa obra, que es un estudio completísimo, con más apasionamiento de abogado defensor que serenidad de juez. Hay en este examen minucioso, sin embargo, la presencia rotunda de un temperamento crítico nada vulgar, y al través de él queda bien a las claras lo que en la labor de Trigo hay permanente, y que es, por encima del regusto en la elección de temas, hoy inactual, la realidad de un novelista de costumbres lleno de preocupaciones éticas y sociales. *La obra de Felipe Trigo* — dice Abril (pág. 95) — *no debe ser estudiada como obra de arte, porque ni lo es ni fué escrita con propósito artístico. Trigo fué un analista, un crítico y un propagandista social: su obra tiende a examinar, a demoler o a propagar, todo ello con fin ético*. Esta coyuntura permite al autor explayar sus conceptos sobre lo ético y sobre lo artístico. Para Abril, el arte que se llama de ideas empieza por no ser arte, *por no tener que ver apenas con la Estética* y por estar mucho más cerca de la Biología. *Si hay algo de belleza, será exterior, y tal vez pese a la tesis; pero no consecuencia o condición intrínseca de ella*.

Felipe Trigo quedará aislado en la producción de Manuel Abril. En cambio, volverá el autor sobre los temas filosóficos de que en la mentada conferencia demostró la sólida cimentación. De cuando en cuando, con el pretexto de cualquier sugestión de la actualidad, gustará de apurar consecuencias en las elevadas regiones del pensamiento. De intención filosófica son algunos de sus mejores trabajos en la revista *Cruz y Raya*, donde mantuvo con serena energía, inmunizado por la fe de toda contaminación posible, la bandera del catolicismo. Recordemos *El poder de las tinieblas* (*Cruz y Raya*, núm. 12, marzo de 1934), que es un estudio agudísimo de Mary Baker-Eddy, la gran farsante, fundadora en los Estados Unidos de la *Christian Science*, una de las innumerables sectas con apariencias religiosas. La actitud de Abril es magistral; su catolicismo apasionado no ofusca la razón para el limpio estudio. Los tres mejores biógrafos de Mary Baker-Eddy le suministran copiosa información: la enfervorizada discípula Sybil Wilbur, la implacable detractora miss Milmine, el frío psicólogo Stefan Zweig. Ninguno consigue la justa interpretación que el trabajo de Manuel Abril ofrece. La explicación, sobre verdadera, contiene luz de mediodía: es sencillamente el satanismo, en sus formas clásicas de simulacro y de destrucción, lo que anima a Mary Baker-Eddy.

Otro importante ensayo extenso, de raíz y factura filosóficas, es el que consagró a estudiar la famosa teoría de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte. Conocemos de este trabajo dos versiones, que se completan entre sí: la primera, con el título de *Sobre la deshumanización del arte*, en *Cruz y Raya* (núm. 2, mayo de 1933), con motivo de la publicación de las Obras Completas de Ortega; la segunda, un mes más tarde, apareció en el número segundo (y último) de la revista *Arte*, y ostenta el rótulo de *Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano*. Ambos estudios, aunque coincidentes en las afirmaciones esenciales e inclusive respondiendo a la misma intención, difieren en el enfoque y en la forma general. Juntos llegan a constituir lo más serio que se ha dicho en torno a los problemas suscitados por Ortega en sus memorables folletones de *El Sol*.

Entre los trabajos de Manuel Abril que a su muerte quedaron inéditos, hay dos libros largos de significación religiosa y filosófica; dos libros que, además, deberán

contarse entre los más sólidos de su autor. Es el uno *El Padre Nuestro*; el otro lleva el título provisional de *Rusia y el Catolicismo*. Constituye *El Padre Nuestro*, cuya elaboración abarca cerca de diez años (se concluyó en 1942), una exégesis de cada una de las palabras de la oración fundamental. Puso Abril en esta obra, que mereció la aprobación eclesiástica, todo el entusiasmo de su madurez: teología, filosofía y poesía se unen para glosar el sagrado texto con enjundia y penetración. *Rusia y el Catolicismo* es un examen riguroso, desde el punto de vista filosófico y social, de las consecuencias catastróficas del comunismo y, en luminoso contraste, las consecuencias consoladoras, fuentes de cultura y de vitalidad, que el mundo debe a la doctrina de Nuestro Señor.

TEATRO Y CINE

El Teatro, como tarea de autor y también como totalidad de entendimiento artístico — tan cerca de la plástica pictórica —, fué siempre uno de los grandes amores de Manuel Abril.

La primera obra con que se asoma a un escenario, es *La princesa que se chupaba el dedo*, cuento burlesco en tres actos, estrenado en el teatro de Eslava, de Madrid, el 14 de diciembre de 1917 (impreso al año siguiente por la Editorial Renacimiento). *Me siento atraído* — decía en la autocrítica de la obra, publicada en el diario *La Tribuna* la misma noche del estreno — *hacia este género de arte, en donde todo puede tomarse, y tiene que tomarse, en broma y en serio al mismo tiempo, sin que acaso haya nada en él que pueda tomarse en serio o en broma aisladamente.*

Casi toda su obra escénica posterior, aunque ya no sean cuentos de ingenua apariencia en países imaginarios, responde a esa enunciación de su gusto teatral. *La princesa que se chupaba el dedo* sorprendió al público y le ganó prestamente con su brío de perfecta construcción, de ingenio caprichoso y desbordado. Luego vino *¡Pero si yo soy mi hermano!*, dos actos de maravilla técnica teatral, surgidos en la hora culminante de la revelación de Pirandello en España, revelación de la que venía a ser consecuencia desorbitada, y no parodia, como por algunos poco avisados se quiso entender. En *El doctor Prometeo* predomina la hondura dramática, llena de inquietudes espirituales. *Se desea un huésped* y *Andanzas de Aquilino hasta encontrar, por fin, el buen camino* mezclan los elementos de la comedia, de la farsa y del sainete; la dosificación está hecha con tanto tino, que el producto es natural y suave, fluyendo acción y palabra con grata limpieza. El tono dominante es el de broma, el más adecuado para envolver y hacer accesible al gran público el sentido elevadamente moral de las obras.

Gran parte de la labor teatral de Abril ha quedado inédita: *El amor de él y ella*, especie de misterio sacramental en tres actos bellísimos, del que hizo una nueva versión, con el título de *El perfecto matrimonio*, más fácil para la comprensión de los espectadores; las comedias *Ya sé lo que es un marido*, *Un amor extraordinario*, *Bien nacida*, *El vampiro del Parque del Oeste*, *El hijo de don Severo*, *Se vende una cabeza*, *Los pobres ricos*, *¡Cuidado, que duerme papá!*, *Un caballero escrupuloso*, *El hijo perdido*; las comedias líricas *La rosa con el puñal o todo pasó como en cuento* y *El amor con antifaz*, y una serie de piezas breves — varias de ellas imitando con gran donosura el estilo de los autores en boga: los Quintero, Benavente, Arniches —, compuestas con destino al nonato «Teatro del Peón de Música», que preparó con

Rafaelita Haro y Luis Ballester como primeras figuras de la compañía; un teatro que hubiera sido, de llegar a realizarse, espectáculo de sorpresa y de encanto sensacionales. Hemos sentido — escribía Abril en el folleto de propaganda destinado a los empresarios, a la Prensa y al público — *el afán de formar esta compañía, a fin de ensayar un género sencillo, no intentado hasta ahora entre nosotros; género que reúna, en aspectos diversos y dentro de una movilidad siempre constante, las ventajas de las «varietés», en cuanto a canciones, manifestaciones personales y variedad de maneras breves; la ventaja de la zarzuela en cuanto a los atractivos de la comedia y de la música, alternadas y enlazadas por la concepción de un poema dramático; las ventajas de la opereta en cuanto a la ligereza vistosa y a la movilidad pintoresca... Las ventajas de un género que, coincidiendo con lo tradicional, difiera, no obstante, de ello en el estilo, ya de obras y de escenografía, ya de interpretación.*

Como estético de primer orden que era, le preocupaba, y por eso le dedicó mucha atención en numerosos artículos, el problema de la representación plástica de las obras teatrales, tan descuidado en España hasta hace muy poco tiempo.

Ya en 1915 publica en *La Ilustración Española y Americana* — revista en la que colaboró asiduamente y donde dejó múltiples pruebas de su ingenio y su cultura — una serie de siete artículos sobre *La escenografía moderna*, que constituyen a la sazón un magnífico panorama de todo lo interesante que en el mundo se hacía para dar calidad plástica a las obras de teatro sin incurrir en ninguno de sus dos graves enemigos, así bautizados por Abril: el *isidrismo* y la *propiedad*. *El arte escénico* — dice — *debe estar totalmente al servicio de la obra dramática. El fin del arte escenográfico debe ser alcanzado por medio de la ilusión.* Y en otra parte («Emoción y pirueta», artículo en *Blanco y Negro* del 1.º de febrero de 1925) añade: *El escenógrafo necesita buscar solamente la disposición de las masas y los tonos de las líneas y de la luz para que produzcan una resultante emocional, un estado de alma en consonancia con la obra que vaya a presentarse en aquel medio.*

Por su sed insaciable de asomarse a todos los horizontes de belleza, Manuel Abril entró en el mundo del cine. Había comprendido como pocos la alta significación estética de este nuevo lenguaje expresivo; sobre algunas películas valiosas que el público no supo entender — *Sombras*, de Arthur Robison, o *Entre sábado y domingo*, de Gustav Machaty —, escribió comentarios tan agudos como aleccionadores. Y también hizo guiones para films. Sólo uno de ellos ha sido realizado: *Leyenda rota* (producción Roptence, Madrid, verano de 1939), dirigido por Carlos Fernández Cuenca, con fotografía de Henry Barreyre, decorados de Luis M. Feduchi y Francisco Escriña, música de Manuel Santander e interpretación de Maruchi Fresno, Juan de Orduña, la bailarina Mari-Paz, Manuel Arbó y Fernando Freyre. Tratábase de una farsa impagable, en la que con ingenio exquisito, de la mejor donosura tradicional, se evidenciaba el error de la idea que de España tienen muchos de los extranjeros que se dicen sus amigos y que sólo buscan en ella inexistentes pintoresquismos tenebrosos.

Otros dos guiones cinematográficos de Abril han quedado inéditos: *De la portería al cielo*, que es una trama humorística con cierto aire sainetesco, y *La sangre del racimo*, exaltación de los vinos españoles en una acción que funde sabiamente lo dramático y lo divertido.

NOVELA Y CUENTO

Una sola novela larga publicó Manuel Abril: *La Salvación, Sociedad de Seguros del Alma* (Colección de grandes novelas humorísticas, Biblioteca Nueva, Madrid, año 1931). Una historia divertida, sorprendente y de extraordinaria originalidad. Y de positiva hondura también.

En estilo llano, jugoso, de medula madrileñísima, presenta el autor una visión de realidades de las inquietudes del mundo en 1931: tiempos de utilitarismo, de materialismo, de prisas y de complicaciones de todo género. Cuanto sea terrenal puede lograrse a saltos, mejor que caminando un paso tras otro; cuanta menos vergüenza se posea, mejor para deslizarse por el tobogán del éxito. Lo único que en ese mundo queda desguarnecido, abandonado, olvidado casi, es el alma. Se ocupan y preocupan los humanos de asegurar la salvación efímera de sus vidas conquistando alturas y no se cuidan del destino de sus almas. Por eso hay una enorme conmoción cuando aparece, organizada de manera formidable, una extraña entidad casi mesiánica: La Salvación, Sociedad de Seguros del Alma. Es, nada menos, el Cosmos surgiendo del Caos, cual inevitable generación redentora de una nueva Creación de la Humanidad.

Como algunos amigos le dijeran que el propósito trascendente del libro se empuqueñecía en la forma novelesca, e incluso ciertos aspectos de la cuestión resultaban oscuros e incomprensibles, compuso Manuel Abril un libro — terminado durante nuestra guerra y todavía inédito — que es el desarrollo del tema en un plano puramente intelectual, con frecuentes escapadas al campo de la articulación filosófica.

La literatura para niños no es fácil. Y quizá por ello mismo sedujo siempre a Manuel Abril. Su ternura de hombre de bien encontraba en el cuento infantil cauce encantador para correr sobre los patines de una fantasía exuberante. Desde el micrófono de Unión Radio, en el semanario *Chiquilín* y en otras publicaciones cultivó asiduamente, sin firma muchas veces, esta clase de narraciones. Pero su contribución más importante al género está constituida por los dieciocho cuadernos que, agrupados en tres series, editó la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, de Madrid, a principios de 1931, con dibujos en colores y en negro, de Tauler, Climent, Esplandú y otros. He aquí los títulos:

Colección Diablos y Diabluras: *Los tres hijos del diablo, Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompofoff y la Señora Romboedro, Don Poldito el atrevido, Napoleón el chico, El niño que quiso ser gigante y La nuez de Bartolo y el constipado del diablo.*

Colección Aventuras asombrosas: *El secreto de Garlopilla, El arte de Birlibirloque, El cuento de no es verdad, El Lord, John y el marabú, Las sombras y Doña Semana.*

Colección Aventuras de animales: *Trampolín y la Pájara pinta, Panfrito y Borla de polvos, El cuento del pío pío, Limpiaplumas, El domador de leones y el brujo Estrujalimones y Las aventuras de don Veloz.*

Lectura deliciosa para los chicos, es también grata para los grandes la de estos cuentos. Ternura, ingenio e imaginación son los tres bellísimos ingredientes que nutren la obra.

TRADUCCIONES

Todavía estudiante universitario, tradujo Manuel Abril del italiano una obra de técnica mecánica. Esta clase de versiones de textos científicos queda aislada en

su obra; en lo sucesivo sólo traducirá, y no con demasiada frecuencia, obras literarias. Entre ellas: *Margot*, novela de Alfred de Musset (Biblioteca Estrella, Madrid, 1918), y *Olimpicas* (*Los Once ante la Puerta Dorada* y *El paraíso a la sombra de las espadas*), de Henry de Montherland (Biblioteca Nueva, Madrid, 1926).

Durante nuestra guerra emprendió y llevó a cabo la traducción completa, para el editor Manuel Aguilar, del *Trattato della Pittura*, de Leonardo da Vinci. Sólo una versión al español existía de esta obra: la de Diego Antonio Rejón de Silva (Madrid, 1827), que sobre hartó difícil de encontrar, no responde en modo alguno a las necesidades del estudioso moderno. La traducción de Abril, además de fidelísima al original, según las mejores interpretaciones del *Codex Atlanticus* de la Biblioteca Ambrosiana, de Milán, llevaría un prólogo poniendo al día las últimas aclaraciones sobre Leonardo.

ESTETICA Y CRITICA DE ARTE

La faceta de la personalidad de Manuel Abril que más nos interesa — y la más importante del conjunto, sin duda — es la de historiador y crítico de arte.

A estudiar el arte y a traducir en textos numerosos sus agudas observaciones dedicó Abril buena parte de su vida. Pero hizo más: en materia artística, y del arte español sobre todo, no se limitó a contemplar y a exponer sus juicios, sino que participó de la creación misma como impulsor tenaz y desinteresado. Cuantos en España se interesan por estos conmovedores quehaceres del espíritu, le deben gratitud impagable a este hombre bueno y generoso que se esforzó para elevar el nivel de nuestra vida artística, para ensanchar sus horizontes, para incrementar la calidad de las obras, para divulgar los méritos.

Prueba de esta actividad incansable de Manuel Abril para fomentar nuestro mundo del arte lo fué la Sociedad de Artistas Ibéricos. Nacida por el 1925, gracias a su atención y a su entusiasmo, sólo cristalizó de momento en una Exposición que trajo polémicas y movió plumas y palabras en copiosos y apasionados comentarios; así resultó de importante, por encima de filiaciones e incluso de calidades, merced a la búsqueda y a la insistencia de Abril, distraído y apático por lo común cuando de cosas propias se trataba, pero incapaz de fatiga o desánimo al ocuparse de ajenas funciones artísticas.

Todos los pintores jóvenes — de alma, por lo menos — que en aquella sazón atestiguaban entre nosotros inquietudes renovadoras, allí tuvieron representación suficiente para el estudio y la estimativa de los valores. Algunos traían, en alas de la inquietud, mensajes de categorías auténticas; otros sólo lucían efímeros chisporroteos de bengala; otros se quedaron prendidos de la ilusión, cuando no se estrellaron al fallarles las fuerzas para el salto excesivamente ambicioso.

Pero la Sociedad de Artistas Ibéricos, en aquella su salida inicial, consiguió siquiera esa cosa importantísima que es airear un ambiente, despertar estados de ánimo. Fué ello nuevo acicate para Manuel Abril, que ya no cejaría hasta articular otra vez, en 1932 y ahora con bases más sólidas, la agrupación. En la circular de constitución de la nueva Sociedad de Artistas Ibéricos (que tenía su sede en Torrijos, 13, domicilio particular de Abril) se sientan algunas afirmaciones de entendimiento estético muy útiles para fijar la posición de nuestro escritor, de quien son a todas luces las líneas de que se trata. Por ejemplo: *Ideológicamente, nosotros esta-*

mos fuera de tendencias y de escuelas. Defendemos el arte moderno; pero no lo defendemos por «moderno» — lo «moderno», por sí solo, no tiene en arte sentido —, sino por creer que ese arte contiene en sí, bajo apariencias multiformes y cambiantes, las leyes más eternas y más fundamentales de la estética. O esto otro: El «arte por el arte», la plástica por la plástica, ante todo, pudiera ser nuestro lema; pero entendiendo con ello no la torre marfileña de hace años, en donde el artista quería dar de lado lo más hondo y entrañable de las cosas, sino queriendo recabar para las artes y para el concepto humano de la vida la creencia y la convicción de que el arte, en el sentido de que hablamos, concierne a la entraña misma del ser y del Universo. Pretendemos que la plástica profundiza mucho más cuando es solamente plástica que cuando se pone al servicio de otros fines, a los que no puede servir directamente, sino sólo de manera instrumental y, por ende, subordinada.

Quizá el trabajo más importante de Manuel Abril como exposición de su actitud frente a las formas estéticas nuevas, pertenece a ese tiempo y figura en el número 1 (septiembre de 1932) de la revista *Arte*, editada por la Sociedad de Artistas Ibéricos y dirigida por el propio Abril; una revista tan atractiva de contenido como breve de existencia: sólo publicó dos números, con no menos de nueve meses de intervalo entre ellos.

El trabajo en cuestión se titula *El Paraíso perdido y el arte moderno*, y ocupa totalmente ocho grandes páginas, que abordan con originalidad de visión y certeros flechazos un arduo problema en pie.

Para la gente, el espectáculo del arte en los últimos treinta o cuarenta años es un simulacro del Caos. Abril, en cambio, sostiene que es un simulacro del Cosmos. En aquellos días en que surgió el *Cosmos del Caos* — dice — el fenómeno aquel, tan extraordinariamente sorprendente y nunca visto, consistía precisamente en la aparición de formas y más formas, todas ellas a cual más diferentes y distintas. A cada segundo creaba el Creador formas opuestas y cambiaba cada día de tendencia... Pasaba entonces, pues, exactamente lo mismo que ahora pasa: todo cuanto ahora se le achaca al arte actual podía habersele achacado en aquel tiempo al Autor de todas las cosas. Los átomos y los ángeles turbios podían haberse extrañado de que el Señor, al crear, por ejemplo, una encina, lo hiciera sin tomar por modelo nada de lo existente y sin otra representación que la de ser una obra bella en sí misma. No se parecían a nada las estrellas, pero ¿y qué? Bastábale a nuestro padre Adán, poeta Adán, sentir aquella música de plata, virginal centellear de las noches profundas, para que Adán rezara sin palabras. No pensaba Adán: «¿Por qué ha de ser esto bello si no se parece a nada?» Todavía la voz de la serpiente no había resonado en el Edén; la sensibilidad del hombre estaba pura, su intuición gozaba entonces, y era la función contemplativa de nuestro padre Adán la única función que Adán ponía en juego. «En juego» realmente, porque Adán, en aquel tiempo, rezaba y jugaba nada más. En el Paraíso Terrenal sólo había cabida por entonces para la Poesía en sus dos formas: el juego y la oración.

Pero el Paraíso se perdió cuando la serpiente mostró a Adán que la manzana era algo más que una forma bella, algo más que una emoción capaz de bastarse a sí misma. En cuanto el hombre que admira un pino — anota Abril — se pone a calcular la cantidad de vigas de madera que podrá sacar del tronco, o la cosecha de piñones que podrá obtener de sus piñas, deja ya de ver y atender y saborear la belleza de los pinares. En cuanto un hombre que contempla un río piensa en la posibilidad de instalar allí una turbina, desaparecen la contemplación y la belleza.

Arrojado del Paraíso, Adán vaga por el mundo. Tiene que ganarse el sustento, pero conserva la facultad contemplativa, que era el privilegio supremo de su vida edénica. Y al cabo de los siglos descubre un día, en la pintura, la *naturaleza muerta*; Cézanne pinta sobre un lienzo nada más que unas manzanas vulgares, y estas manzanas vuelven a ser como aquellas del Paraíso: bellas por sí, origen de una emoción que se basta a sí propia. Significó este hallazgo una verdadera revolución: *Había ocurrido que el hombre, por primera vez desde que salió del Paraíso, volvía a considerar la Creación como una obra divina, sobrenatural, por lo tanto*. Así nació el arte moderno, el arte nuevo. *El arte representativo no podía ser verdaderamente original, puesto que representar equivale a presentar por segunda vez lo que ya estuvo presentado en otra parte, y una obra será «original» solamente cuando en ella esté el «origen» de la emoción que produzca*. Por eso una gran parte del arte actual quiere ser irrepresentativo, como fundamento para retornar al Paraíso perdido. *El arte irrepresentativo, cuando es arte de verdad — concluye Abril —, no es otra cosa que un cántico o un rezo, un baile, un entusiasmo en colores y en líneas. Nada más. Algo inédito, como en el Paraíso. Algo sobrenatural, como en el Paraíso. Algo desinteresado, de ocio puro, como en el Paraíso*.

Quizá puedan señalarse ciertas lagunas en la cultura estética de Manuel Abril; por ejemplo, un conocimiento poco profundo del tecnicismo de algunos períodos arquitectónicos. En cambio, nadie le negará información extraordinaria en cuanto al arte moderno ataño. Como buscó siempre explicar con las palabras más sencillas las cosas más complicadas, dijo en términos accesibles a todos exactitudes y sutilezas sobre el arte moderno. Así es de clara y convincente esa definición de la trascendencia de las nuevas formas artísticas; así es, tomado al azar, esto: *La pintura de Santa Cruz pertenece a ese género de arte del cual dicen las gentes: «Explíqueme usted esto, porque yo no lo comprendo.» Cuando tú, espectador, no te lo expliques, ten solamente la bondad de recordar todas aquellas emociones de tu vida que hayan sido «inexplicables». Ya verás cómo son, precisamente, las más hondas*. (En el catálogo de la Exposición de Pinturas y Dibujos de Francisco Santa Cruz, Madrid, abril 1931.)

El primer trabajo extenso de erudición artística que publicó Manuel Abril es el Apéndice sobre escultura y pintura españolas al tomo VI (arte moderno y contemporáneo: 1750-1924) de la traducción a nuestro idioma de la *Historia del Arte*, de Karl Woermann (Editorial Calleja, Madrid, 1925). Ocupa el trabajo de Abril casi cien páginas de buen tamaño: exactamente, de la 668 a la 754. Más que llenar vacíos del texto original, lo que nuestro escritor hizo fué un auténtico ensayo histórico capaz de sostener por sí mismo su valor. En él se apuntan ya algunas de las ideas que, definitivamente granadas, nutrirán el libro más considerable de Abril: *De la Naturaleza al Espíritu* (Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1935).

Este ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso obtuvo, por unanimidad, el primer premio del Concurso nacional de Literatura convocado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1934. Formaban el Jurado: Concha Espina, Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, Emilio Cotarelo y José Francés.

Aunque escrito con motivo del concurso, no fué pensado para él ese trabajo. Desde tres años antes tenía planeado Abril, y en su forma primitiva constituyó el guión de una serie de cinco lecciones en el Curso para extranjeros. El concurso resultó la coyuntura favorable para dar forma orgánica a las notas, haciendo una obra que precisamente sostenía en ocasiones lo contrario de lo que las bases de la

convocatoria fijaban. Pedíase, por ejemplo, examinar *aquella línea dorsal del siglo XIX que empieza en Goya y llega, con los albores del siglo XX, hasta Zuloaga, y en la que se marcan personalidades de tan singular relieve como Eduardo Rosales y Joaquín Sorolla*. Y a Manuel Abril, lógicamente, le resultaba imposible concebir una línea dorsal en donde sean eslabones congruentes Goya, Rosales, Sorolla y Zuloaga. Pero aunque compuesto el libro con fines ulteriores al concurso y presentado a él sin ninguna confianza, el importante galardón que se le concedió vino a ser reconocimiento solemne de su importancia.

Con magnífica objetividad y sin propósitos exhaustivos reúne Abril a los pintores de más alta significación en una serie de grupos según sus tendencias y orientaciones: naturalismo, idealismo, intimismo, decorativismo, plasticismo del arte moderno y liquidación del siglo XIX. El balance es por demás satisfactorio: *no hay actualmente en país alguno conjunto semejante de pintores en donde para cada dirección o rumbo estético existen varias personalidades de primera categoría, mejores que las similares de otras partes, y ofreciendo entre ellas una diferenciación absoluta y asombrosa de personalidad sin par en la historia de nuestro tiempo*.

Para Abril, todas las variantes que la Historia del arte nos presenta están determinadas por estos dos elementos: Naturaleza y Espíritu. *Si se aleja demasiado de la naturaleza, pierde cuerpo, pierde materia. Si se aleja demasiado del espíritu, pierde arte, pierde estilo*. Y lo que diferencia unos rumbos de otros es justamente la proporción en que ambos elementos se dosifiquen. Presentar cómo del predominio de la Naturaleza se llegó al predominio del Espíritu en la gracia y el misterio, que son signos de toda gran creación artística, es lo que Manuel Abril hace en este libro, imprescindible para el estudio de nuestra pintura en los últimos cuarenta años.

Como obras menores, pero realmente sugestivas y de verdadera eficacia divulgadora para el gran público — Abril fué, siempre que pudo, divulgador, noble tarea que no se debe confundir con la de vulgarizador —, debemos consignar los dos bellos volúmenes *Los niños en la pintura y en la fotografía* y *El arte de las sombras*, únicos publicados (en 1936) de una colección, «Estampas de Vida y Arte», dirigida por Manuel Abril (M. Aguilar, editor, Madrid, S. A.).

En *Los niños en la pintura y en la fotografía* recoge el escritor, prologa y comenta delineando los conceptos estéticos en párrafos transidos de ternura, una serie abundante de actitudes infantiles de los maestros pintores y fotógrafos. La monografía *El arte de las sombras* tiene mayor enjundia, no sólo para el aficionado a las ilustraciones, sino también para el estudioso. Constituye un examen bastante completo, dentro de su orientación popular incompatible con los ropajes eruditos, del vetusto cultivo de las siluetas, de ilustre prosapia, tentación para el artista y para el científico, El arte, en sus remotos tiempos inaugurales, es sólo silueta, figura en negro, contorno que quiere aprisionar más de lo que puede; son las pinturas de hombres, de bestias y de árboles que existen aún en las cavernas prehistóricas. En el siglo XVIII, los perfilistas abundan en todos los países; en el siglo XIX, hasta la invención de la fotografía, gusta el retrato en silueta. Goethe mismo cultiva con habilidad este arte difícil y minucioso, que exige firmeza de pulso y buen dominio de los nervios. Hoy se siguen haciendo siluetas, como capricho y como especialidad, y se usan para el retrato, para la ilustración, para ser elemento emotivo en el cine y en el teatro. Al comentar los preciosos ejemplos que dan la rica parte gráfica al libro, hace Abril una verdadera historia de este atrayente mundillo artístico, des-

cribe procedimientos, explica evoluciones y define significados. Y rinde con ello un buen servicio.

La muerte ha dejado inconclusos dos trabajos de verdadero interés, en los que Manuel Abril se afanaba desde hacía tiempo: *Historia del Arte* y *El arte de conocer los estilos*. Del primero, que escribía a petición del editor Afrodisio Aguado, tenía compuestas, aproximadamente, tres cuartas partes: faltaba sólo la época contemporánea, o sea la que, por familiarizado con ella como pocos, le sería más fácil a su autor redactar. Pretendía hacer una obra de síntesis, un poco a la manera de «Apolo», de Salomón Reinach, utilísimo un día, pero ya anticuado y fuera de ambiente. El otro libro que se truncó, *El arte de conocer los estilos*, respondía a un encargo del editor Manuel Aguilar; de él había escrito ya buena parte de cuartillas, para las que el dibujante Angel P. Palacios hizo las oportunas ilustraciones.

Madrid, primavera de 1943.

La Catedral de Valladolid y el concurso para su terminación.

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Reflexiones sobre la crítica de Arquitectura.

ENRAIZADA la obra arquitectónica a la vida colectiva —pues es, sin duda, ésta exigencia indeclinable de su justificación—, todo el que se halle familiarizado con la historia de las artes ha podido observar que los grandes períodos de la Arquitectura coinciden siempre con un interés directo en la edificación monumental por parte de las clases gobernantes. Muchos de los monarcas famosos en la Historia han pasado y permanecen con legítimo y no disputado derecho en los anales del pasado, por las construcciones que iniciaron y son hoy testimonio de la grandeza de sus concepciones. En el deseo de regir el mundo y de imponer leyes, surge como correlativa necesidad espiritual la de imponérselas a la materia, organizándola en agrupaciones monumentales, en grandiosas masas pétreas que surgen por tensión de voluntades conjuntas para albergar las supremas necesidades humanas.

Puede ciertamente pensarse con cuánta frecuencia han podido extinguirse inéditas grandes vocaciones de arquitectos, si no han hallado la fortuna de sintonizar con una voluntad política rectora, o mejor, de servirla. Pero nos hacemos a la idea de que en las sociedades del pasado la selección de las capacidades era naturalmente fácil y, sin difusión ni propaganda, sin premios ni escuelas, cuando se trataba de edificar una vasta y representativa obra, el monarca que la iniciaba tenía la seguridad de hallar sin titubeos una alta capacidad a su servicio. En esto, como en tantas otras cosas, nos llevan ventaja las épocas pasadas.

De todas las artes fué, sin duda, la Arquitectura la que cayó más bajo en el siglo XIX. Convirtiéndose, por un conjunto de circunstancias históricas, en una industria en cuanto a sus condiciones de realización, y en una *técnica* en lo que a las capacidades del arquitecto se refería, entendiendo la palabra técnica en un sentido ingenieril, muy respetable, pero que alejaba considerablemente de toda preocupación artística la concepción fundamental de la obra. Los arquitectos se esforzaron inútilmente por convertirse en ingenieros, o derivaron hacia la Arqueología; pero, en todo caso, se fueron desentendiendo de la misión esencial de crear un arte para su época. Las gentes correspondieron a esta dejación desentendiéndose de la Arquitectura, y puede decirse en realidad que, prácticamente, dejó de pesar la Arquitectura de un modo efectivo en la vida artística, a partir de la segunda mitad del siglo. Engendros monstruosos e insinceros o pastiches grotescos de los estilos de la antigüedad fueron los

productos de este extravío, representativo de su época. Pues cuando la Arquitectura se descarría, mal va todo el negocio del arte. Que no puede abdicar la arquitectura, sin graves consecuencias, de su papel principal de hermana mayor de las artes todas; si se desmoraliza o prostituye, perdida queda la familia de las Musas.

Se inicia hoy en las nuevas generaciones una preocupación preferente por la arquitectura y un gusto por lo específico de sus problemas, que acaso deba interpretarse como un síntoma, uno más, de ese retorno al orden que exigen las necesidades y la vocación de la época presente. Y debemos ayudar en la medida de nuestras fuerzas a esa reinstauración de la jerarquía de las artes, otorgando a la arquitectura su noble puesto entre ellas dentro de la vida artística española.

Para que este deseo llegase a ser plenamente una realidad, sería preciso predicar sin cansancio unas cuantas verdades y reeducar en cierto modo al público interesado, poco habituado a ver y juzgar la arquitectura del presente. Siempre nos ha parecido una incongruencia lamentable el hecho de que la más insustancial exposición de acuarelas o de óleos de un pintor, en muchos casos modesto y aun a veces simplemente aficionado, merezca indefectiblemente los honores de un comentario en los periódicos y en las revistas, mientras se silencia la erección de las edificaciones que con mayores o menores pretensiones de monumentalidad se van imponiendo en calles y plazas a nuestra mirada, y van alterando de modo poco rectificable la fisonomía de nuestra ciudad. De los óleos a las acuarelas insustanciales no volveremos, afortunadamente, a acordarnos; pero la arquitectura, aunque sea del más lamentable género, se nos impondrá a nuestro pesar, aparecerá constantemente a nuestra vista y asistirá presente e inevitable al deambular ciudadano de nuestros afanes, sirviendo de fondo permanente, de paisaje obligado, a la película cotidiana de nuestra vida urbana. El monumento grato o el horrible adefesio los encontraremos ahí, una y otra vez, al levantar los ojos de nuestra preocupación ambulante, imponiendo su bella o su estúpida evidencia a los azares de los días, y llegaremos quizá a amarlos o a detestarlos con violencia e incluso a concederles el poder de modificar nuestros humores. Creo que, ciertamente, no sean demasiadas las gentes con una sensibilidad agudizada de este modo para impresionarse ante la arquitectura; pero su número no importa. Basta que ello sea posible para que quede bien patente la *responsabilidad estética* del arquitecto al presentarnos de modo perenne e inamovible el fruto de sus logradas o inmaduras vigiliias. Pero es el caso, y a ello íbamos, que ésta es una responsabilidad casi nunca exigida, y que lo menos que para hacerla efectiva se necesita es la existencia de una *crítica de arquitectura*. Que no quede sin la sanción de un juicio público, favorable o adverso, la obra nueva de fábrica que un día se nos muestra libre de andamios en la vía pública. Que reciba plácemes o vituperios el arquitecto por su trabajo, con mucho mayor motivo que el pintor que por breves días o semanas expone su obra en local cerrado, al que no es obligado, sino voluntario, acudir. Y así, al que nos impone de por vida la visión de su descabellado proyecto, impongámosle por unos momentos —¡blanda pena!— la expresión pública de nuestro desagrado. No cabe, pues, mayor justificación ni mejor fundamentación moral de la necesidad de la existencia de la *crítica de arquitectura*. Pero no es sólo necesidad: es justicia. Es lamentable que los esfuerzos del talento afortunado queden tan silenciados como el fracaso del inepto, y que sea el arquitecto el único artista que no coseche de sus contemporáneos el tributo de admiración o vilipendio, el testimonio corroborador de su mejor o peor fortuna, de labios y plumas de contemporáneos. Pues si el juicio con-

temporáneo es a veces recusable, otro tanto puede afirmarse en el caso de la pintura o la escultura.

Es el caso que en España no sólo se levantan obras y monumentos, sino que con relativa frecuencia se acometen empresas de algún vuelo o se celebran concursos de proyectos importantes, sin que, aparte la exposición de los trabajos —cuando más— y la publicación de los fallos, tengan el menor eco ni logren comentarios que prueben un interés socialmente denso en estos asuntos.

Pero conviene salir al paso de equívocos y errores que más de una vez he escuchado de labios de arquitectos. Pretenderán algunos que sólo arquitectos podrán juzgar de arquitectura. Nótese que venimos hablando de *responsabilidad artística* y de *criterio estético*, o sea aquellos puntos de vista únicos que pueden servir para justificar una *crítica de arquitectura*. A los profesionales, lo puramente técnico; pero de *lo otro*, es decir, de lo que es *arte* en la arquitectura, de eso pueden y deben juzgar los no arquitectos. No caigan, y a esos errores me refiero, en un espíritu de Cuerpo mal entendido, en una soberbia profesional cerrada a dar oídos a los no iniciados. Con ese estrecho criterio, sólo podrían hablar de pintura los pintores, y de teatro los autores dramáticos. El *Zapatero, a tus zapatos*, es muy sabio aforismo referido al hacer, pero no al juzgar; pues el que sabe dónde le aprieta el zapato es precisamente el que lo usa y padece, y no el artesano que lo fabrica. Y ya hemos visto que las obras de los arquitectos las usamos y aun las padecemos todos. Quede, pues, bien entendido, que recusamos y combatiremos dondequiera que aparezca ese sórdido criterio sindical que desearía erigir su profesión en coto vedado a los juicios y opiniones de los demás. Ese puede ser, y de hecho lo es, el criterio válido para las profesiones de mera técnica; pero nunca podrá ser válido ese clandestino hermetismo para aquellas actividades humanas que pretenden entrar en el recinto, abierto no a la mera capacidad técnica, sino a la sensibilidad y al gusto, reservado a la creación artística.

La catedral de Valladolid y su significación en nuestra arquitectura.

Era preciso este introito, al menos para el que esto escribe, porque quería salir al paso de opiniones oídas a veces en la conversación privada, que pretendían justificar esta recusación del no profesional para juzgar obras de profesionales; y no puede extrañarnos la aparición de este error entre los arquitectos, ya que entre los mismos pintores y escritores se da, de vez en vez, la fobia del crítico, la recusación del crítico. Pero basta ya de preliminares para decir que todo esto viene a propósito de que creemos deben discutirse y airearse las cuestiones referentes a las grandes empresas arquitectónicas que en nuestros días se acometen, y que la mejor señal de que se siente la arquitectura como algo vivo y de general interés, es que no se pasen en silencio las pocas o muchas iniciativas de verdadera importancia que surgen y toman cuerpo entre nosotros.

Creemos no errar mucho al decir que los concursos más importantes que han tenido lugar en España desde el fin de nuestra guerra han sido el convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza para la edificación de una nueva Casa Consistorial, y el que nos va a ocupar en estas páginas: el anunciado por la Dirección de Bellas Artes para premiar proyectos de terminación de la catedral de Valladolid.

Todo el que tenga sentido histórico y sensibilidad no sólo para gustar de las obras

de arte como productos brutos, sino para ese engarce entre lo artístico y sus circunstancias, ha tenido que sentir una singular emoción contemplando la inconclusa iglesia metropolitana de la ciudad del Pisuerga. Se desprende de aquellas adarajas de los lienzos de muros, brutalmente interrumpidos, un símbolo a la vez de la alta ambición y de la tremenda fatiga que se dieron en nuestro esfuerzo histórico del siglo XVI. La unidad nacional estaba hecha y la potencia española se dejaba sentir en todo el mundo; pero todo se había precipitado con exceso y no estaba aún bien trabado —la posteridad lo demostró— el cimiento sobre el que se edificaba una grandeza demasiado expuesta a fisuras y grietas. La unidad no había tomado cuerpo en una concreción representativa del Estado; España no tenía capital. La elección de Madrid fué un tanto improvisada y provisional. Se sentía la necesidad de un centro de irradiación del Poder; al no elegirse una ciudad costera, marítima acaso, por no descen- trar la sede del gobierno, las diversas y opuestas atracciones con que nuestra Monar- quía se hallaba solicitada dieron por resultado una solución neutra, más racional que vital. Entre Europa y el Estrecho, entre la Italia mediterránea y las rutas atlánticas, imanes de nuestros intereses geográficos y políticos, tan opuestos, las fuerzas se neu- tralizaron y vino a pensarse en una ciudad de la esteparia Castilla. Y aun así, las dudas y oscilaciones mantuvieron el péndulo indeciso entre Madrid, villa insignificante, más próxima el centro geométrico del ruedo ibérico, pero apenas enraizada a intereses y economía fuertes, y la llana Valladolid, villa abierta, cabeza de región triguera y de ya secular abolengo universitario. Los cazaderos próximos de El Pardo y de la Sierra y la proximidad de El Escorial decidieron la capitalidad para Madrid, lo que fué, probablemente, uno de los varios errores del buen Rey Prudente. Pero frente a la triunfante Madrid, Valladolid, que al fin y al cabo era la villa natal de Felipe II, mantuvo su crecimiento y su ambición de ser más. Ello cuajó en dos iniciativas que significan, en algún modo, cierto latente anhelo de capitalidad que Valladolid no ha dejado de abrigar a lo largo de su historia. Mientras Madrid no vió erigirse sobre su pobre recinto medieval monumento alguno de importancia —aparte los forzosos ensanchamientos de la casa de los Reyes— que atestigüe su rango más nominal que efectivo de Corte de la primera Monarquía de Europa, Valladolid ve comenzarse su catedral, formidable iniciativa que no llegó a término. Mientras Madrid sigue hasta hoy con su moderno título de *villa*, que vino a ser por su incongruencia casi una coquetería para una urbe sin ambiciones, Valladolid alcanza el rango de *ciudad* por provisión de Felipe II fechada en 9 de enero de 1596. El año anterior había logrado el propio Rey que el Papa Clemente VIII, Hipólito Aldobrandini, erigiese una nueva Silla episcopal en la ciudad del Pisuerga, elevando a catedral su colegiata, sede que con el tiempo y el crecimiento de la población vino a exigir en el Concordato de 1851 su elevación a metropolitana, cuando, como es sabido, Madrid no alcanzó ser cabeza de sede episcopal, y para eso unida en el título a la antigua y languideciente Alcalá, hasta 1885.

Cuando la concesión papal se otorga a la ciudad de Pedro Ansúrez, ya estaban en actividad, desde hacía quince años, las obras de la actual catedral vallisoletana. Y no deja de ser singular el hecho de que hasta en las circunstancias de su erección concurren particularidades notables que no he visto en ningún autor comentadas. Son las catedrales obra y misión de las ciudades medievales, y el gótico el verdadero estilo representativo en nuestra Patria de las iglesias madres de nuestros burgos. Por ello, aparte las raras excepciones —catedrales del XVIII de Cádiz o nueva de

Lérida, o reconstrucciones como en Vich—, son nuestras catedrales obras del gótico en su mayor parte, pues las catedrales andaluzas se elevan ya en obra renacentista —con la crisis significativa del cambio de estilo en la de Granada—, por consecuencia natural del retraso en la reconquista para la fe cristiana de aquellas regiones. La catedral de Valladolid es, y de aquí su valor representativo, la fábrica filipina que había de significar entre nosotros *la gran catedral de la Contrarreforma*. Surge, pues, inmediatamente después de la edificación singular de El Escorial, la que a los ojos de la Historia representa hoy la tensión hispánica, personalizada en el Rey Prudente, en pro de la lucha europea por el mantenimiento de la fe católica. El genio del Rey y del arquitecto Juan de Herrera dieron en sutil colaboración evidente expresión adecuada y española al movimiento contrarreformista, y por ello no ha pasado sin ser advertido por los más sagaces historiadores de la Arquitectura, el hecho de que, tanto en su espíritu como en sus formas, puede percibirse, por el que no se paga de lugares comunes, en el magno cenobio serrano, un viraje hacia el barroco de la Arquitectura clásica bebida en fuentes italianas.

Ahora bien: El Escorial es un monumento aislado, único, apartado por decidida voluntad de su erector de toda concentración urbana. Lugar de sepulcro y de retiro, ascéticamente vuelto de espaldas al mundo y de frente a las cumbres de granito y al límpido zafiro del puro cielo de alta montaña, El Escorial simboliza ese mismo deseo de apartamiento y de desgana, piadosa desgana que fué un error político, de Felipe II; el rey que no quiso como corte a Lisboa, centro natural de nuestra política de expansión atlántica. El Escorial quedaba, pues, como un teorema, claro, sencillo y verdadero; pero relegado a una esfera racional inoperante, como monumento y como ejemplo, respecto de la vida española.

La catedral de Valladolid viene por tanto a corroborar en una iglesia de plena función urbana, un estilo ya logrado; y las formas severas de ese estilo, esa voluntad y esfuerzo de contrarreforma que, presidiendo una ciudad con su categoría de recinto episcopal, manifiestan lo que hay de sentido pleno y de significación profunda en las iniciativas del rey Felipe y en las fórmulas artísticas de Juan de Herrera. Era, pues; mejor dicho, iba a ser la de Valladolid la *única y magna catedral de la arquitectura de la Contrarreforma en España* erigida en el Centro de Castilla y en la ciudad que acaso por razones geográficas e históricas hubiera podido ser la capital de la gran España. Pues bien: para ser representativa, esa catedral iba a resumir en sí también ese conjunto de esfuerzos incompletos, de empresas fracasadas, de suprema fatiga de empresas gigantescas que vemos repetirse en la historia de nuestro siglo XVI. Si queremos dejarnos llevar por ese gusto spengleriano de las aproximaciones entre fenómenos de muy distintos órdenes, para acercarnos de una manera intuitiva y no racional a la explicación de las cosas de la Historia, podríamos decir que el muñón lisiado que hoy nos ofrece en su inconclusión la catedral de Valladolid, nos presenta ese mismo rasgo de fracaso de otras empresas españolas. La catedral de Valladolid no se termina, sin duda, por razones históricas semejantes a las que hacen que la Armada Invencible se pierda sin hacer mella en el poderío naval inglés; y así, queda sin domar la rebeldía protestante, y sin conquistar la orilla superior del Africa Menor, nido de piratas y amenaza constante; sin expulsar al Turco de Europa, ni lograr ser abatido el poderío francés... Alta ambición, esfuerzo sobrehumano, escasos medios, inconstancia y fatiga...; éste parece ser el sino de las grandes empresas españolas de aquella gran época.

La catedral va a ser la gran obra personal de Juan de Herrera, ya que en El Escorial tuvo el pie forzado de iniciativas anteriores. Su historia aun no está hecha, y sería ésta una buena ocasión para que un investigador vallisoletano acometiese los archivos para explicarnos las etapas y vicisitudes de su construcción. El problema es muy distinto del de El Escorial: gran catedral procesional con planta de cruz latina con el crucero en el centro, *sin cúpula*, presbiterio rectangular, tres naves y dos más de capillas embebidas, y cuatro robustas torres de ángulo que son, sin duda, lo más escurialense del proyecto. Sobriedad decorativa análoga a la del monasterio, dentro del mismo lenguaje arquitectónico; al exterior, pilastras sin capitel a modo de fajas, recuadros lisos, ojos de buey, nichos, guardapolvos sobre las puertas, remates de bolas, cúpulas trasdosadas en las torres. Orden toscano en las portadas, y en los vanos de los balcones fuertes dinteles que rebasan la anchura de las jambas, iniciando así lo que después serán las orejas del barroco. En el interior, grandeza nobilísima de las proporciones; concisión de ornato templado por el rico capitel corintio; perfecto juego de clásicos volúmenes en los cañones, lunetos y pilastras. En vez de la cúpula a la italiana de El Escorial, la modesta y española solución de la bóveda baída en el crucero.

Muere Herrera, muere el rey, los dineros escasean y el empuje hispano decae bajo el anodino y piadoso rey Felipe III. El péndulo de la capitalidad lleva la Corte por pocos años a Valladolid, que dice definitivamente adiós a sus esperanzas. En 1668 se celebra la primera función religiosa en el templo; la decadencia se acentúa, España languidece exhausta. Se multiplican en Europa las ediciones del *Quijote*, y cuando se quiere rematar de algún modo la fachada inconclusa, ya España se ha entregado a la dinastía rival, y el gracioso barroco de Alberto Churriguera, movido y no exento de fuerza y sentido, altera los severos ritmos herrerianos. Nuestro genio deriva en abundosidad expresiva una voluntad educada en más severas disciplinas. No deja, con todo, de trabajarse algo, y el siglo XIX aun ve levantarse una absurda torre que parece poner un incongruente y mal entendido recuerdo de los prismas octogonales de las torres del gótico catalán en una fachada que exigía mayor seriedad en sus enmendadores.

Y así llegamos a nuestros días. La conciencia de la significación del monumento vallisoletano mueve a la Dirección de Bellas Artes a pensar en ofrecer como tema posible a los jóvenes arquitectos, plenamente encendidos hoy en el culto de Herrera, la terminación de la catedral, y surge el concurso que, celebrado hace unos meses y fallado ya, merece ciertamente ser comentado en las páginas de esta Revista.

Las soluciones para su terminación; el concurso de 1943.

Los proyectos presentados han sido cuatro. Sin duda, los dos más importantes han sido el de los Sres. De Miguel y Martínez Chumillas, de un lado, y el de los señores Chueca, Sidro y Subirana, por otro. Obtenido el primer premio por el de los dos primeros señores citados, fué objeto el segundo de los honores de ser propuesto para una recompensa mucho más elevada de la fijada para el segundo premio, en atención a sus notables calidades. Los otros dos fueron obra de los señores Candeira —que obtuvo un accésit— y González Iglesias. Cada uno de los proyectos acometió el problema de la terminación de la catedral con criterio personal y

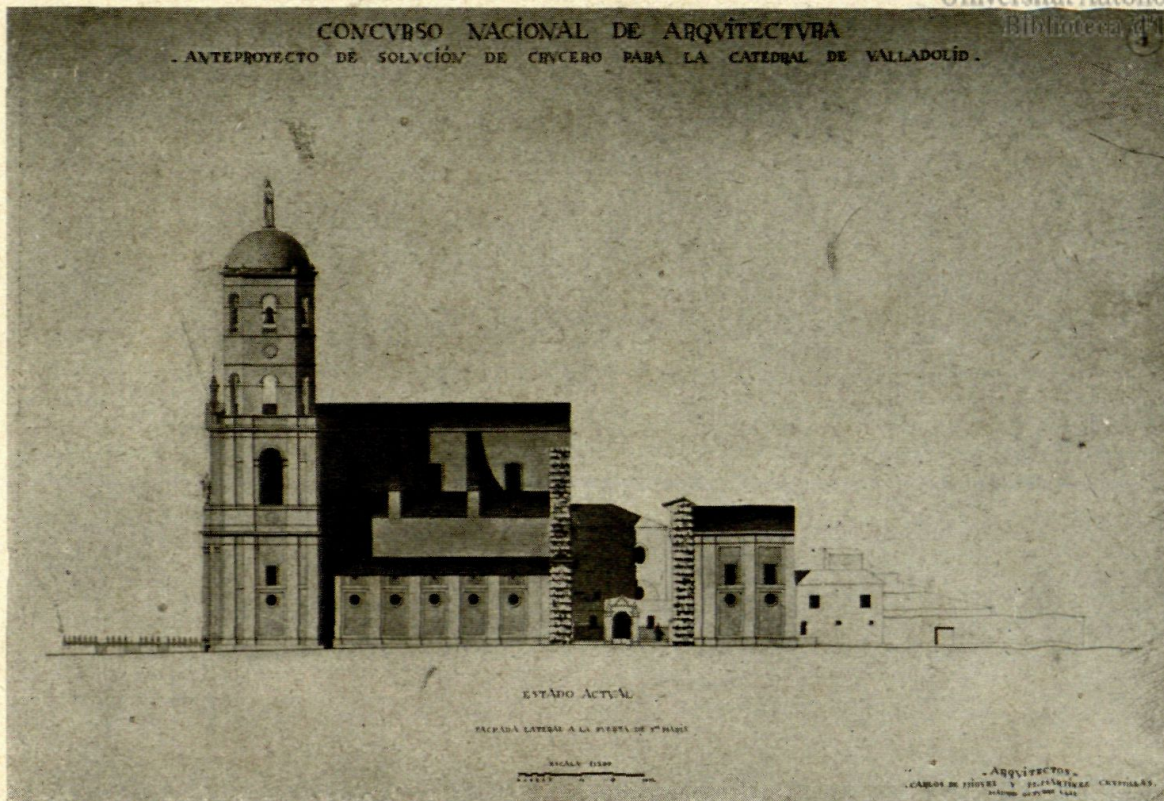


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Estado actual. Fachada lateral a la puerta de Santa María. (Estudio De Miguel - Chumillas.)

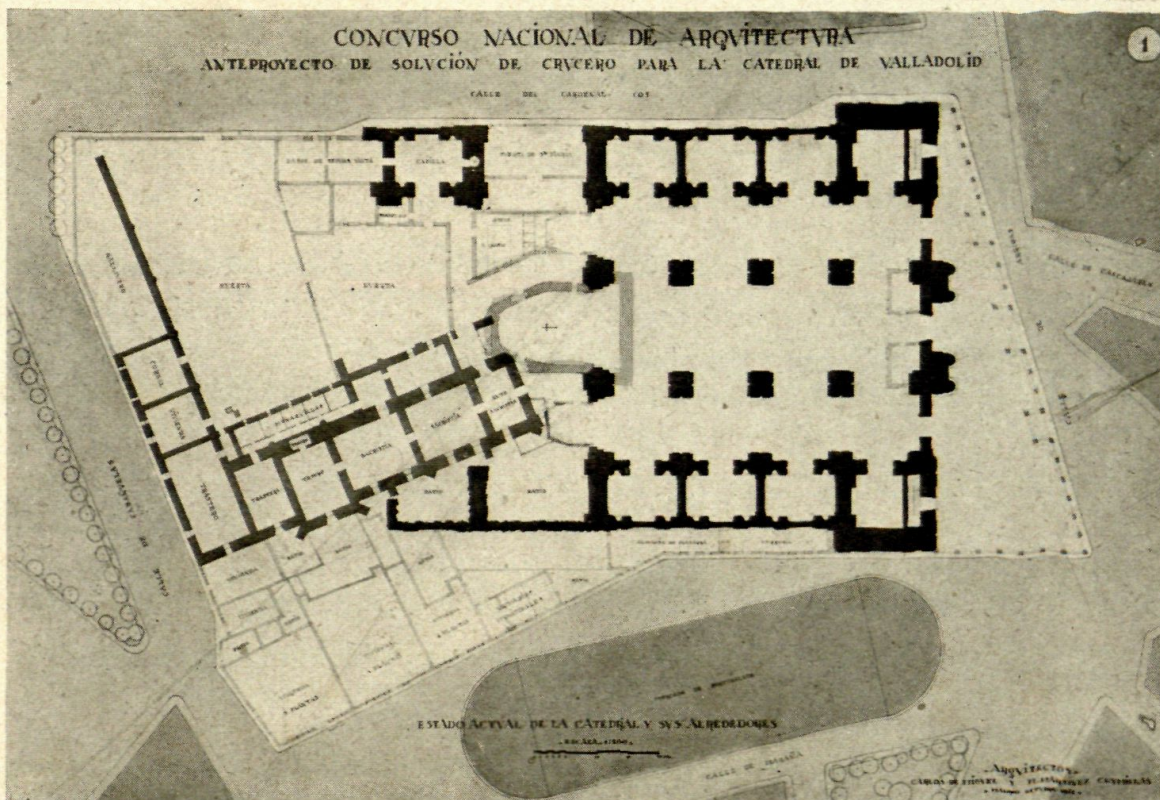


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Estado actual, Planta. (Estudio De Miguel-Chumillas.)

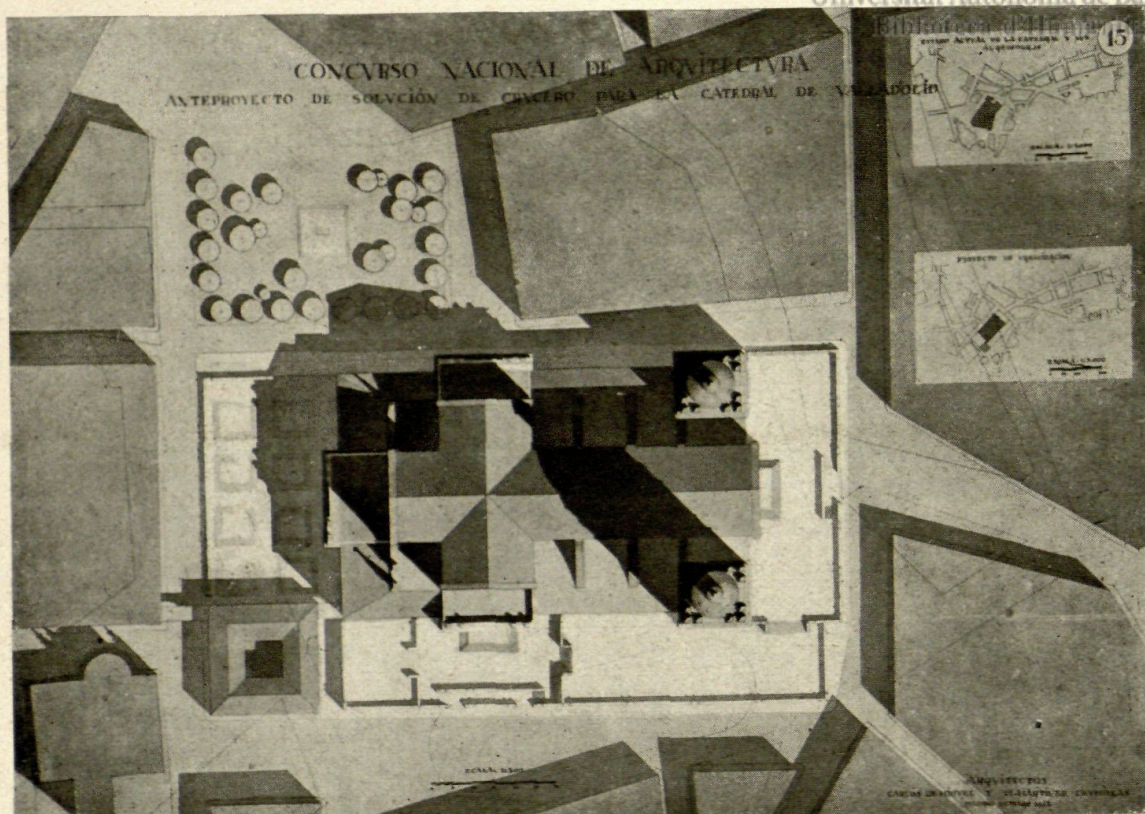


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Proyecto de solución de los arquitectos De Miguel - Chumillas.



Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Sección longitudinal del proyecto De Miguel - Chumillas.

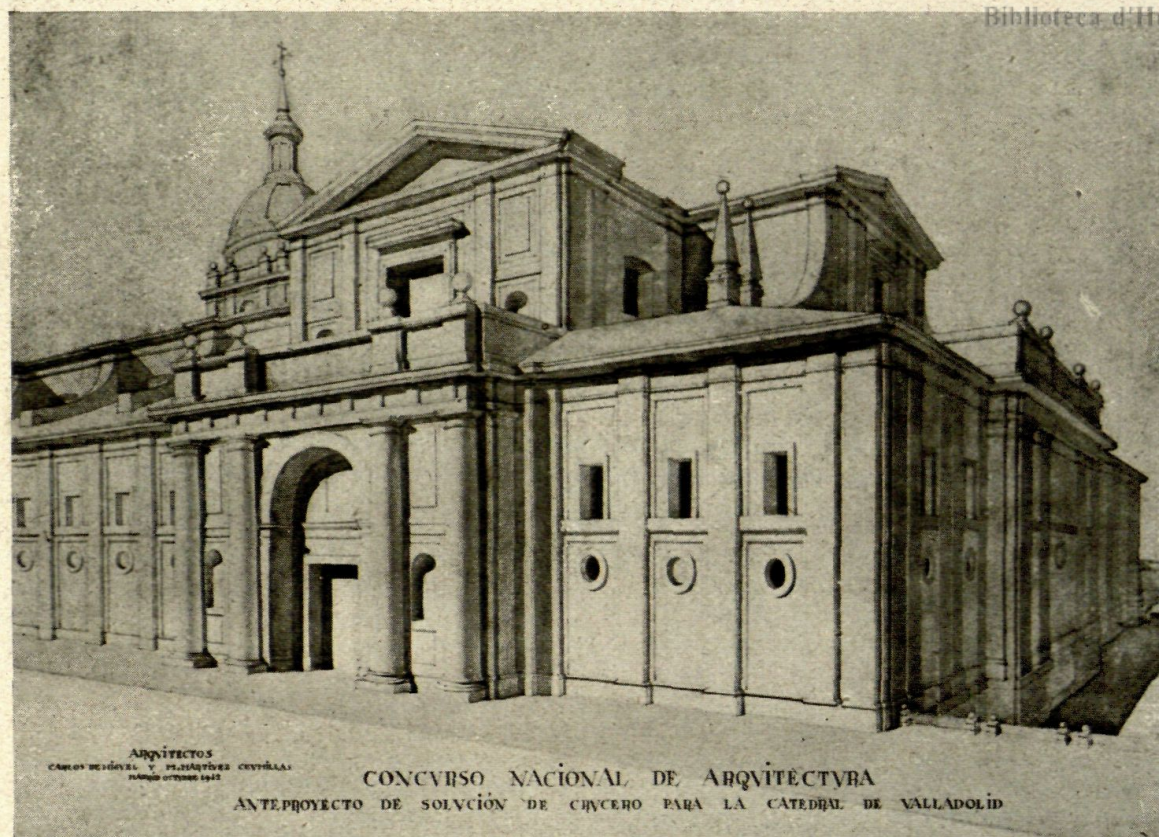


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Crucero y cabecera. Proyecto De Miguel - Chumillas.

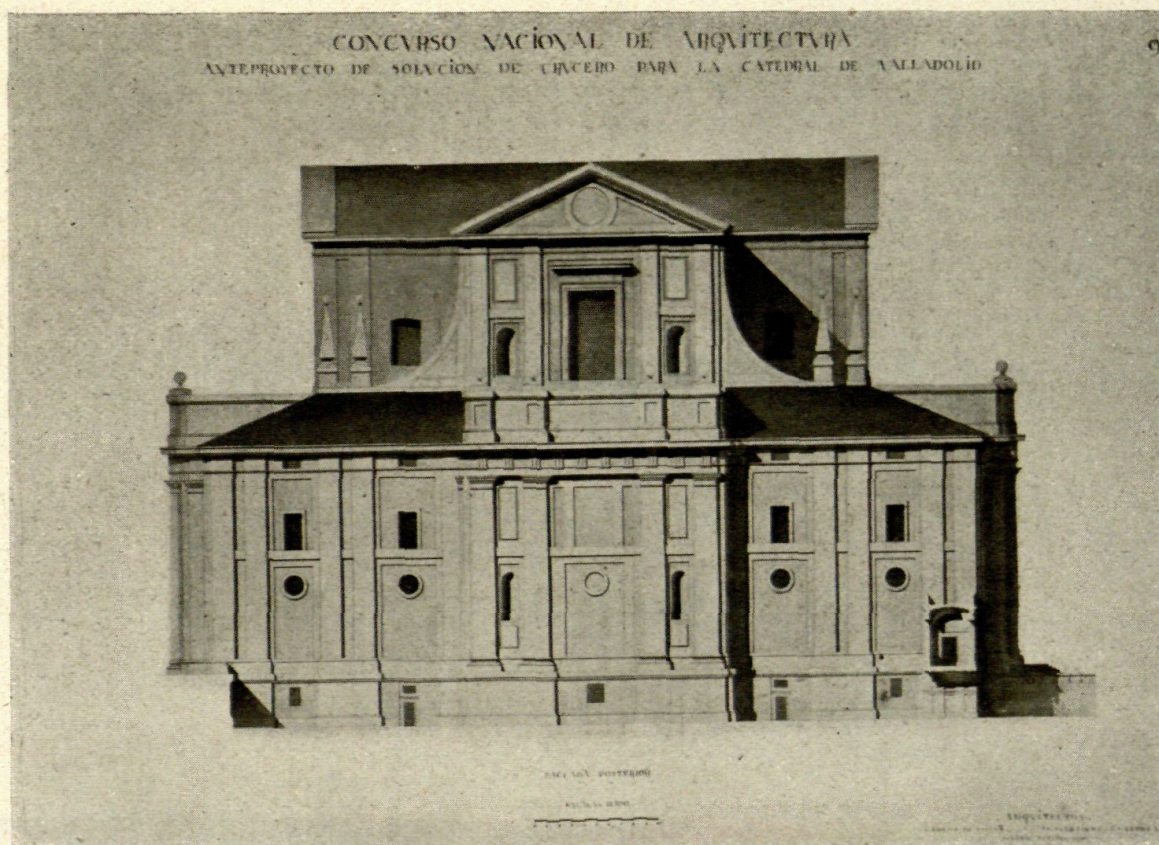
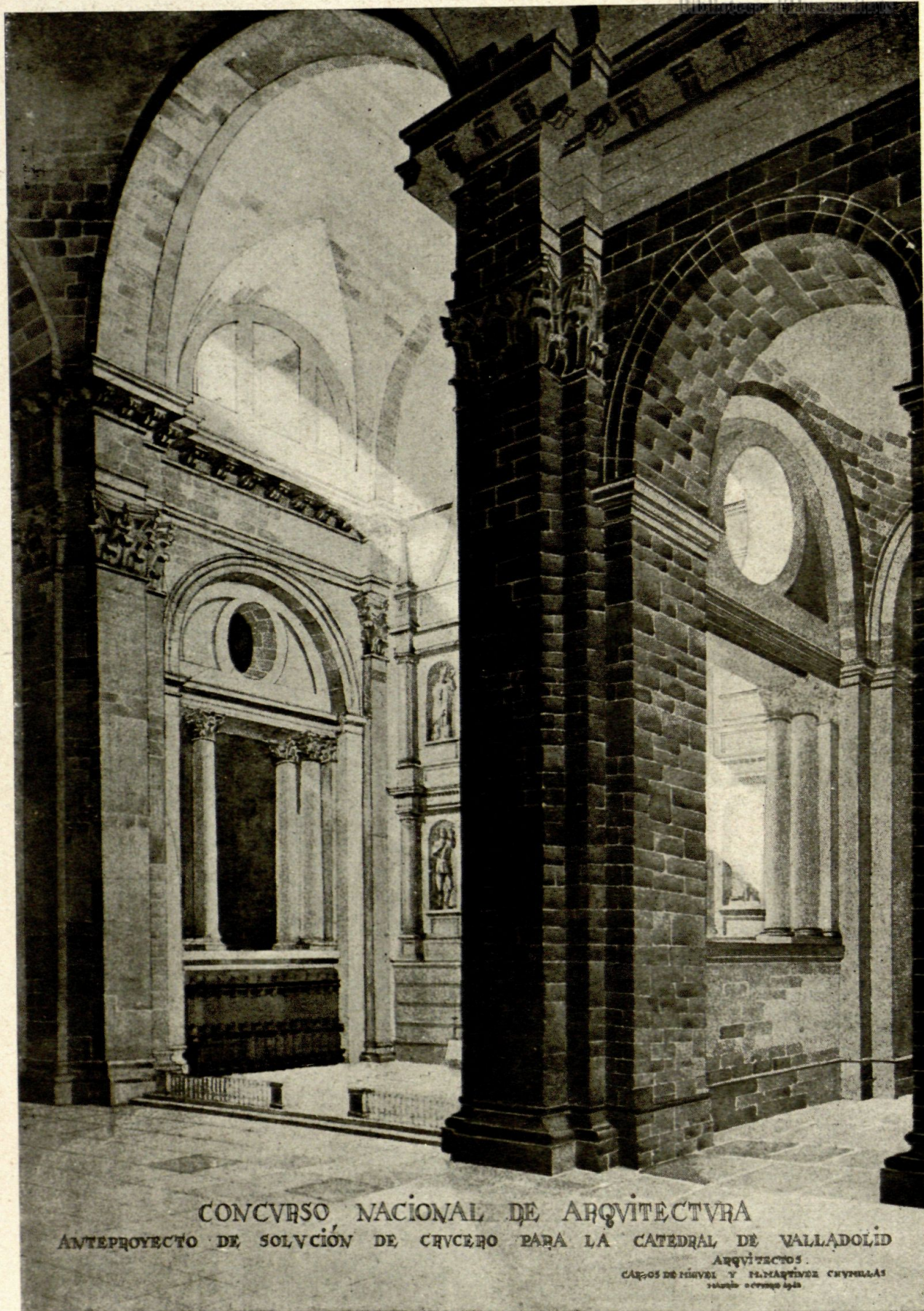


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Fachada posterior. Proyecto De Miguel - Chumillas.



CONCURSO NACIONAL DE ARQUITECTURA
ANTEPROYECTO DE SOLUCIÓN DE CRUCERO PARA LA CATEDRAL DE VALLADOLID
ARQUITECTOS:
CARLOS DE HUEL Y F. MARTINEZ CHUMILLAS
solución o concurso 1914

CATEDRAL DE VALLADOLID. — Crucero y capilla mayor del proyecto De Miguel-Chumillas.

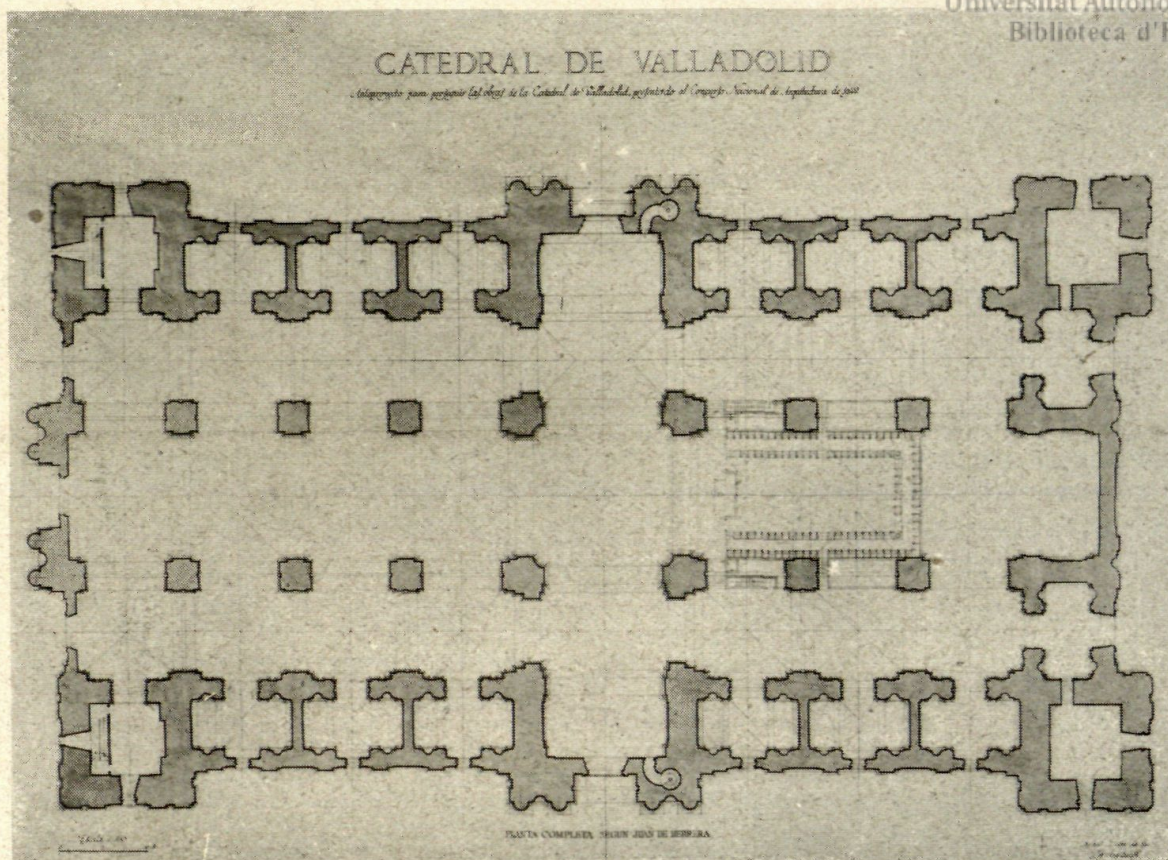


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID.—Planta de Herrera, según Chueca-Sidro-Subirana.

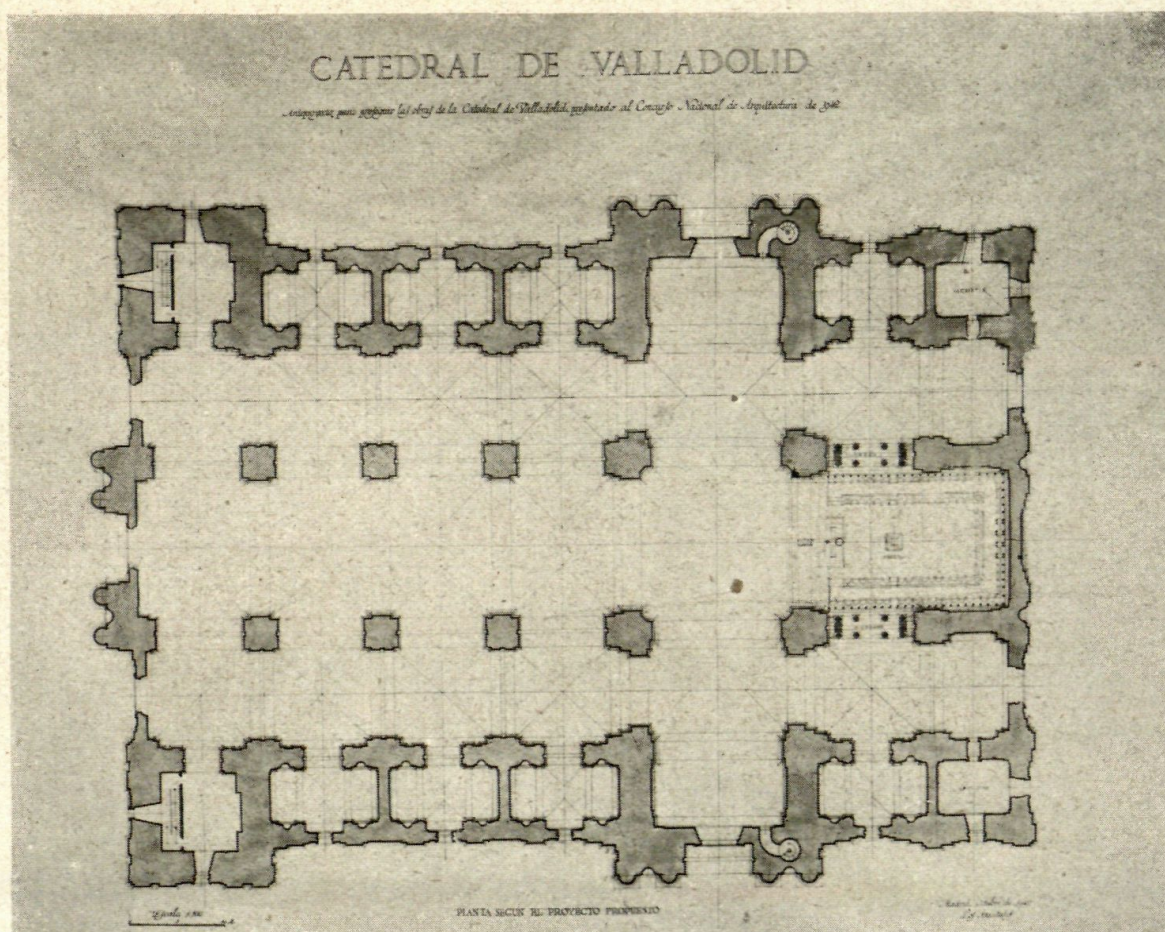


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID.—Planta propuesta en el proyecto Chueca-Sidro-Subirana.

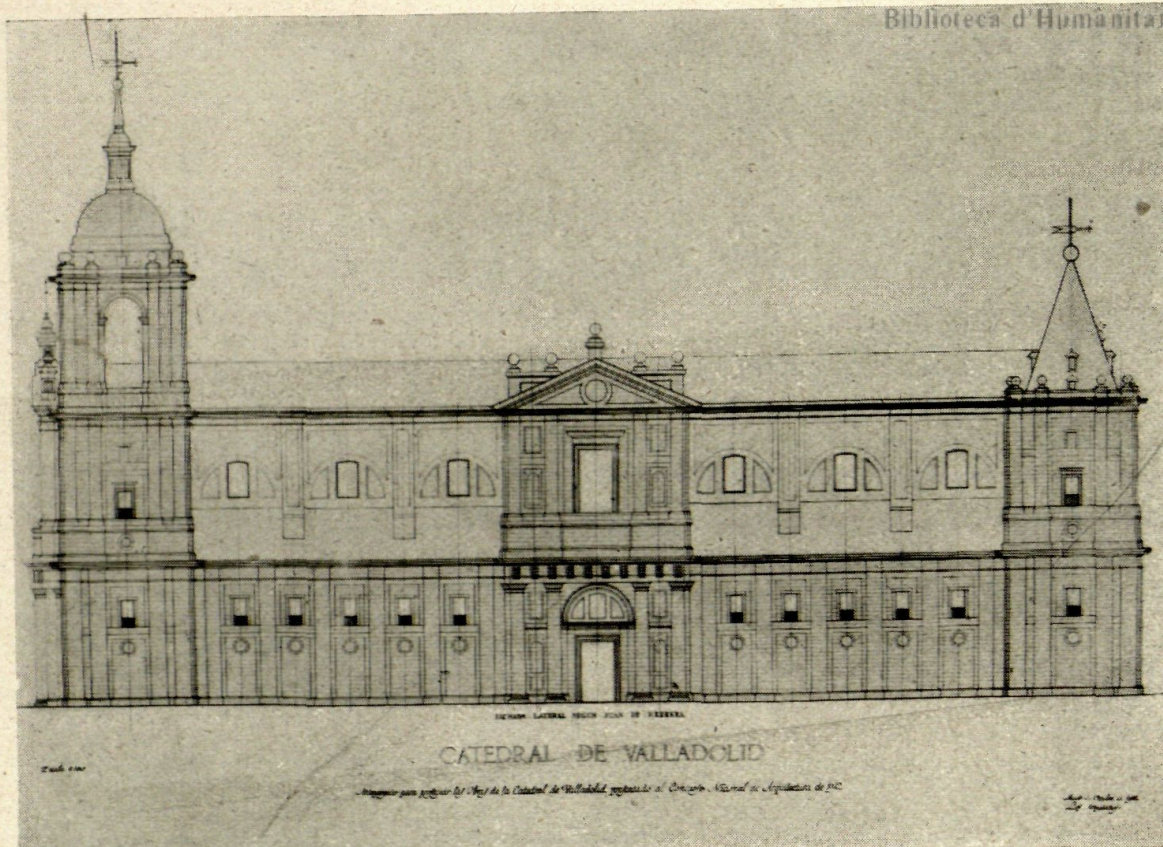


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Fachada lateral según Herrera. Dibujo del estudio Chueca - Sidro - Subirana.

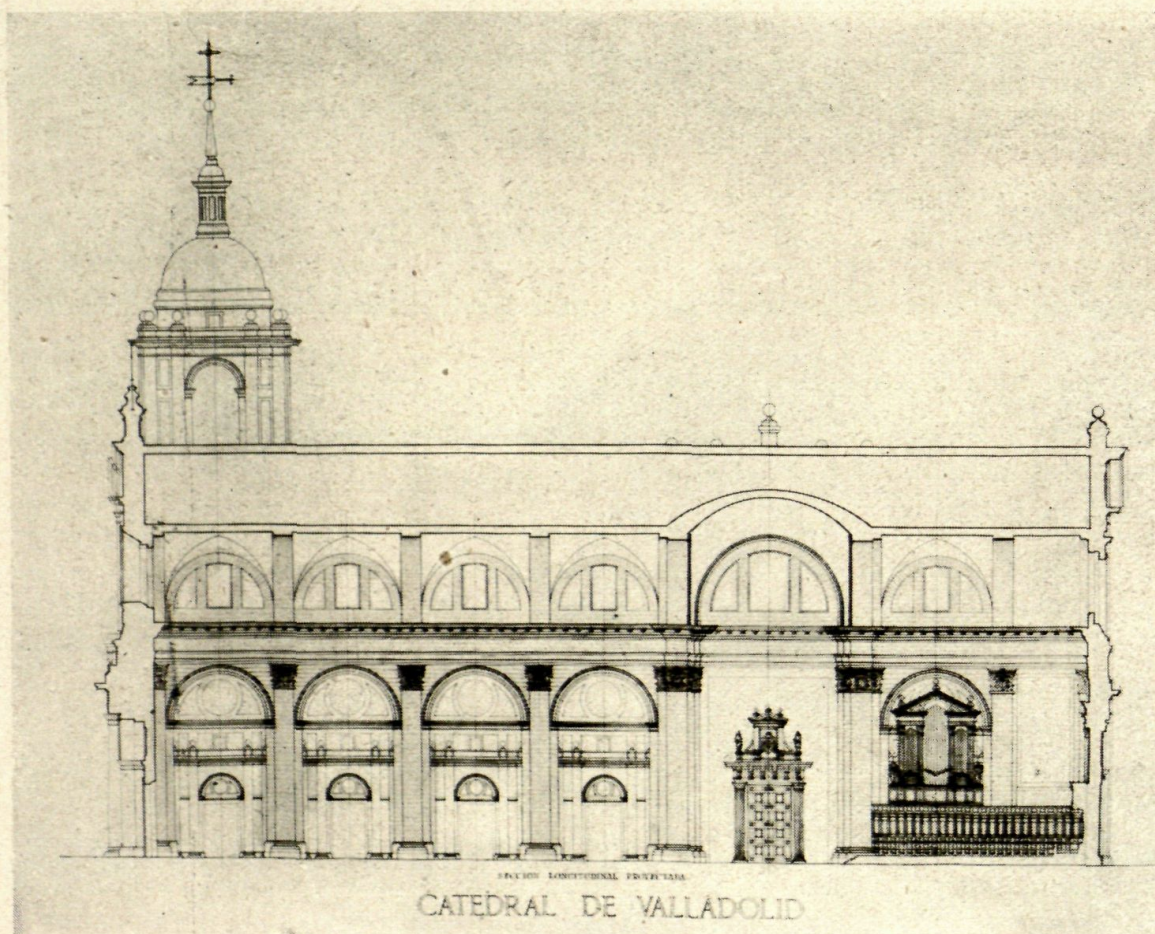


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Sección longitudinal del proyecto Chueca-Sidro-Subirana.

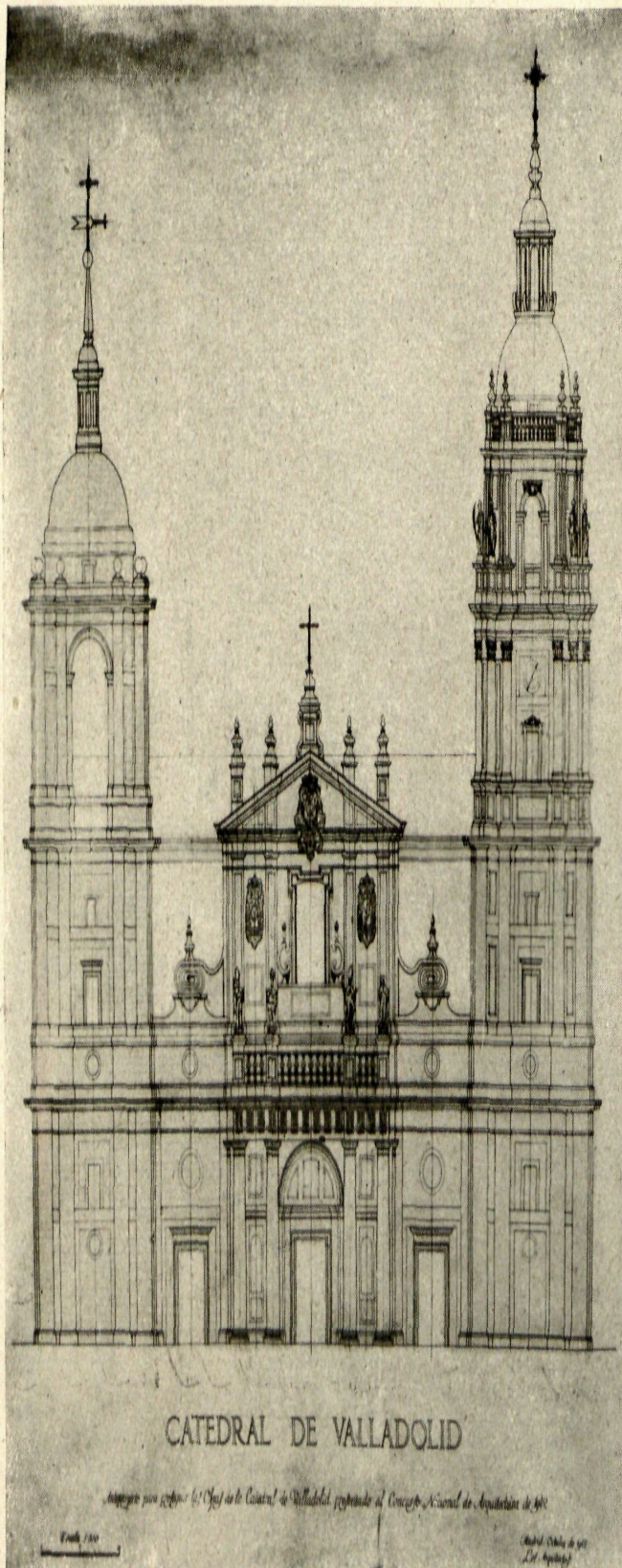


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Una de las soluciones de fachada del proyecto Chueca-Sidro-Subirana.

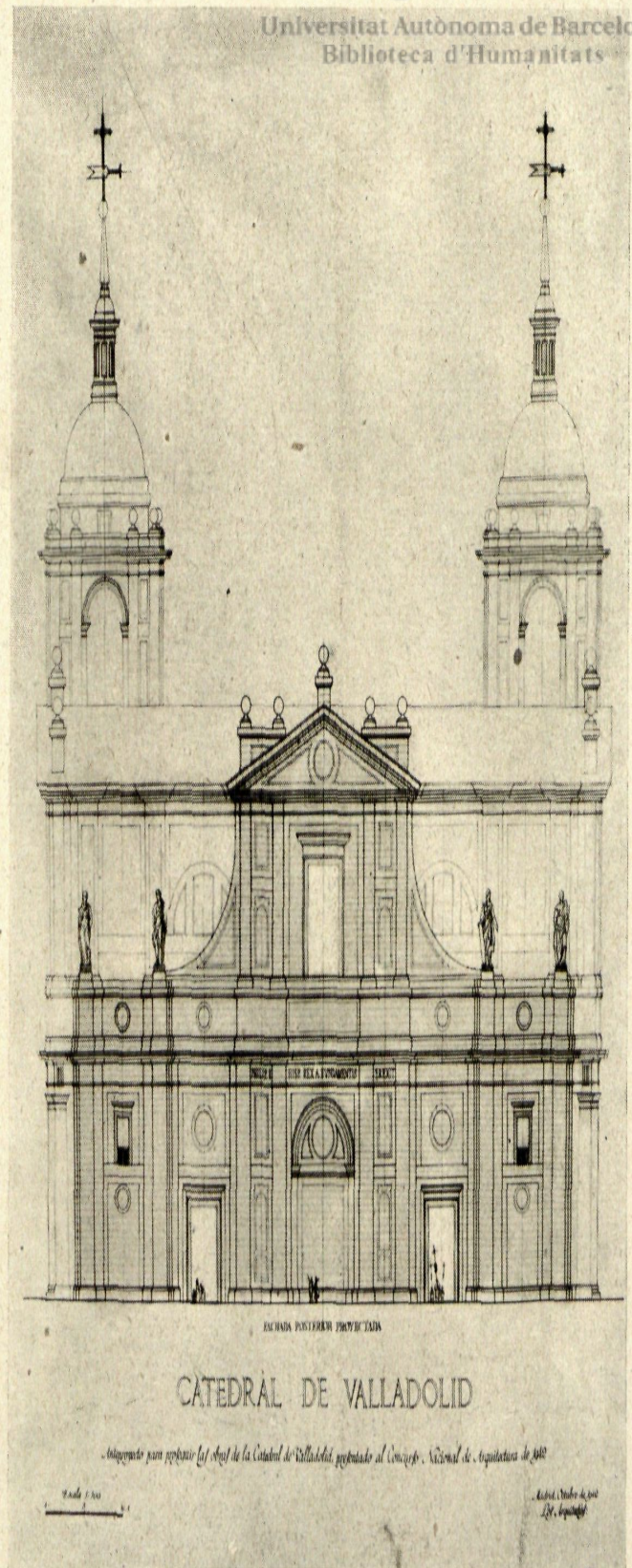


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Fachada posterior del proyecto Chueca-Sidro-Subirana, (Solución de las dos torres herrerianas gemelas en la fachada principal.)



CATEDRAL DE VALLADOLID.—Perspectiva del proyecto Chueca-Sidro-Subirana.



CATEDRAL DE VALLADOLID.—Proyecto de Candeira.

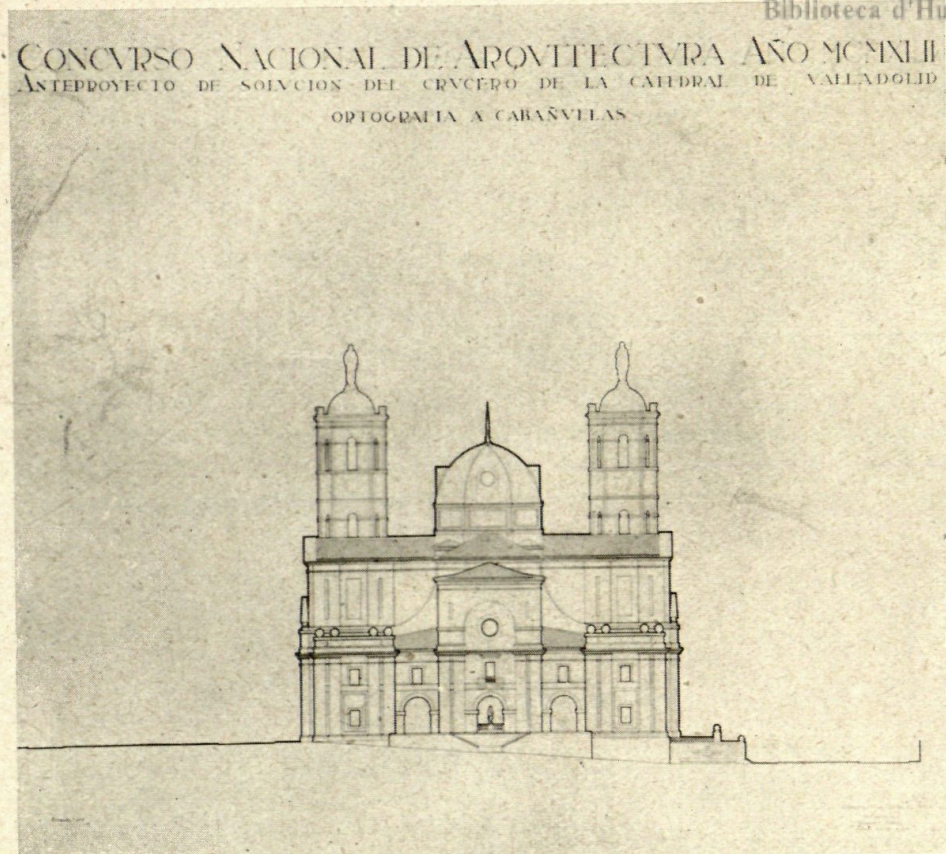


Fig. 1: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Fachada posterior del proyecto de González Iglesias.

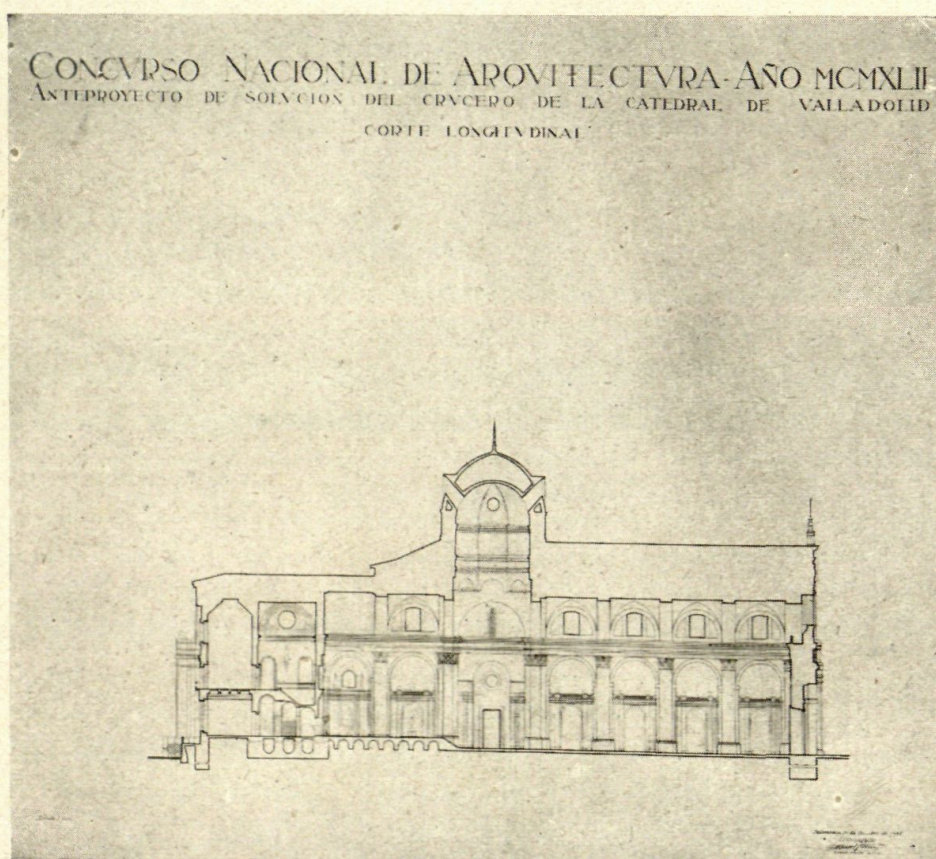


Fig. 2: CATEDRAL DE VALLADOLID. — Sección longitudinal del proyecto de González Iglesias.

soluciones propias, que merecen ser aquí expuestas con la brevedad que el espacio nos impone.

El proyecto premiado en primer lugar (De Miguel-Martínez Chumillas) era, sin duda, el mejor presentado, el que llevaba una documentación más extensa en planos y alzados. Tenía, sobre todo, el interés documental de presentar estudios detallados del estado actual de la catedral truncada; pueden verse dos de ellos en la Lám. I. Puede en ambós apreciarse el verdadero carácter de muñón arquitectónico de lo edificado, la impresión pobre y ruinoso de la edificación interrumpida en el crucero, la pobre solución adoptada por los que quisieron aprovechar lo construido para el servicio del culto. Todo ello pregona, con lección histórica, la ruina y achicamiento de la Castilla del quinientos al correr de la centuria siguiente. La planta deja ver asimismo el caos de edificaciones que se penetran unas en otras en lo que había de ser la gran planta del templo según la traza de Herrera, traza que no presentaron De Miguel y Chumillas, y que hubiera su estudio exigido para la debida comparación con el plano de nuestra Fig. 2.

Como dan a entender la sección y la perspectiva caballera que reproducimos en la Lám. II, la solución adoptada para la terminación de la catedral por De Miguel y Chumillas consiste en lo siguiente: Terminar el tramo de crucero, construir la capilla mayor y un tramo posterior a ella para la utilización procesional, a modo de deambulatorio. Han pensado estos arquitectos en hacer un proyecto viable y de presupuesto el menor posible, dada la magnitud de la empresa, y para ello han llegado incluso a sacrificar la igualdad de altura en las naves, ya que, como puede observarse en las Láminas II y III, se construyen con menor elevación el tramo de girola y los extremos del brazo del crucero, lo que obliga al exterior al corte en ángulo recto a que dan lugar las azoteas con balaustrada ciega rematada en bolas, solución que se repite en la fachada posterior. Esta solución pudiera alegar como antecedente la adoptada en algunas basílicas romanas reformadas en el Renacimiento; con ello queda retranqueada, respecto del cuerpo bajo, la fachada de la parte alta de la nave; pero la solución romana, más feliz, en los ejemplos que pueden citarse (San Crisógono, San Pablo Extramuros, Santa María *in Dominica* y aun los mismos San Lorenzo Extramuros o San Lorenzo *in Miranda*) se emplea solamente cuando se trata de un pórtico abierto, independiente por entero de la nave misma que alza su muro detrás, lo que es más conforme con un severo rigor de la composición arquitectónica. La fachada posterior se ofrece como un bloque cerrado sin puertas de acceso, y en ella una diferencia de nivel prevista en la solución urbanística hace necesario un cuerpo de zócalo que no aparece en las restantes fachadas; mediante un arco de comunicación que salva una calle, se da el acceso a las dependencias catedralicias, que así quedan relacionadas, pero en cierto modo independientes, de la catedral misma. La capilla mayor (Lám. IV) está resuelta en planta cuadrangular con la sillería de coro dividida en dos partes a ambos lados del altar; para su diafanidad, en los costados se ha adoptado una solución neoclásica que recuerda a Villanueva en el gran dintel apoyado en dos columnas pareadas. Con muy buen acuerdo no se proyecta cúpula, sino una gran bóveda baída en el crucero, que era la propia solución de Herrera, ya que la monstruosa que aparece sobre tambor prismático en la maqueta que se conserva en Valladolid, y que Schubert trasladó al cuidadoso dibujo con que tradujo la maqueta en el dibujo publicado en su *Barroco en España*, es un añadido posterior poco feliz. En cuanto a las torres,

podemos ver por la Fig. 1 de la Lám. II —ya que los autores de este proyecto no presentaron estudio de fachada principal—, que De Miguel y Chumillas prevén la construcción de dos torres simétricas con arreglo a la idea de Herrera y, por tanto, la destrucción del cuerpo alto de la única hoy existente, la terminada en el pasado siglo.

El proyecto de Chueca-Sidro-Subirana comienza no por un estudio de lo actual, como el anterior, sino por desarrollar el proyecto de Herrera, presentando plantas y alzados de lo que debía haber sido la gran catedral soñada por Felipe II y planteada por el autor de El Escorial. Viene a querer decir esto que estos tres jóvenes arquitectos, y a ello responde su proyecto, no renuncian a la idea de que la magna obra de Herrera, esa gran catedral de la Contrarreforma que hubiera sido asombro y dechado de la arquitectura europea de su época, termine de realizarse algún día. Planean, pues, ellos una etapa más en la construcción de la iglesia que regularice el caos actual, que termine con escrupulosa fidelidad el crucero y la capilla mayor, pero no obstaculice la posible continuación del pensamiento herreriano en un futuro más o menos próximo. La comparación entre la planta de Herrera y la que Chueca y sus compañeros proyectan para satisfacer lo que el concurso exigía (Lám. V), deja ver bien claramente hasta qué punto su proyecto es respetuoso con la idea herreriana, y en qué tramo dejan suspendidas unas obras que ellos creen que deben continuarse algún día. La capilla mayor, grandiosa, llega hasta el muro de cerramiento, ocupando más de un tramo, sin llegar a dos; la sillería del coro corre adosada a los tres muros del presbiterio, proyectándose, por tanto, un altar exento. Los órganos ocupan los vanos de comunicación del tramo completo, y el muro del fondo se decora con una composición de nichos con imágenes. Se prescinde, por tanto, de girola, y se dota, en cambio, a la fachada posterior de dos puertas de comunicación al exterior, con lo que se facilita la salida de procesiones al recinto exterior, que está en este proyecto al mismo nivel de la iglesia; todas las naves son de igual altura y sobre el crucero se proyecta la cúpula baída de rigor.

Si el proyecto de Chueca-Sidro-Subirana extrema el rigor en el respeto a las normas herrerianas, estos tres arquitectos acometen de propio intento la tarea de planear tres veces la fachada, para ensayar y ofrecer con alarde de imaginación arquitectónica tres diferentes soluciones para las torres: 1.º, solución purista; dos torres con arreglo al proyecto de Herrera, con su trazado escurialense; 2.º, solución ecléctica. Dado que una torre no existe, esa se construiría en herreriano puro; pero para la otra ofrecen una solución que se basa fundamentalmente en el aprovechamiento de la antiestética edificación actual. Pues aquí acométese en este proyecto el problema con el que hay que enfrentarse. Existe la parte de fachada de Alberto Churriguera. ¿Cabría pensar en destruirla en aras de un rigor extremado? No. La solución churrigueresca es bella y su falta de armonía rigurosa con el cuerpo bajo está vencida con esa gracia de desenfadado sincretismo que presta acento tan singular a tantos monumentos españoles. Pues entonces piensan los autores en la posibilidad de levantar una torre barroca, de acento salmantino y estrecho parentesco respecto de la Clerecía de Salamanca, para dar la réplica al ático de Churriguera y aprovechar la torre actual revistiéndola como el proyecto indica. (Fig. 1, Lámina VII.) La solución podrá parecer una travesura, pero no deja de ser ingeniosa y muy española. Pero aun cabe una tercera solución, que también acometen con valentía Chueca y sus colaboradores: la de edificar dos torres barrocas gemelas

del tipo indicado, con lo que la composición arquitectónica gana y revalora con acierto el ático de Churriguera, aunque el conjunto se aleje decididamente del purismo herreriano.

En punto a purismo, la solución de Candeira, distinguido arquitecto gallego que lleva muchos años residiendo y trabajando en Valladolid, donde se ocupa también de su Museo de Escultura, del que es subdirector, es evidentemente de completa ortodoxia. Candeira planea, de acuerdo en esto con las ideas de los arquitectos del proyecto anteriormente mencionado, la total terminación de la catedral de Valladolid, según el proyecto de Herrera. Construcción de todos los tramos, de las dos torres de la fachada principal y de las dos posteriores con los chapiteles que figuran en la maqueta, igualdad de altura en las naves principales, ausencia de cúpula. Se respeta, eso sí, el ático barroco. El proyecto de Candeira, de singular interés, al parecer, en cuanto al estudio urbanístico de los alrededores de la catedral, con su idea dominante de dejarla totalmente exenta, tiene para ello que resolver el problema de las dependencias catedralicias, y, no queriendo llevarlas a la otra acera de la calle, como en el proyecto De Miguel-Chumillas, idea el adosamiento a la fachada lateral —de torre a torre— de un cuerpo de dos plantas que, siendo de estimable composición, incurre en el gravísimo defecto de ocultar casi toda esa parte del edificio, inutilizar una puerta del crucero y aparecer injustificado como un inexplicable aditamento a media altura de la nobilísima fachada herreriana.

Por último, el proyecto de González Iglesias, bien intencionado en cuanto a su realismo, es decir, a las posibilidades económicas de realización, nos parece una equivocación total. Pierde en su proyecto el edificio toda la grandiosidad magnífica que le otorgó el arquitecto de El Escorial, levanta una cúpula en el crucero escasamente afortunada de silueta, pero además muy poco de acuerdo con el carácter arquitectónico del templo, construye los cuatro tramos de cabecera para prescindir de dos, dedicándolos a servicios y dependencias, incluso dividiéndolos en dos pisos y, sobre todo, comete el error no sólo de conservar la horrible torre actual, sino de proponer la erección de otra gemela, incluyendo hasta la estatua del remate para extremar el *pendant*.

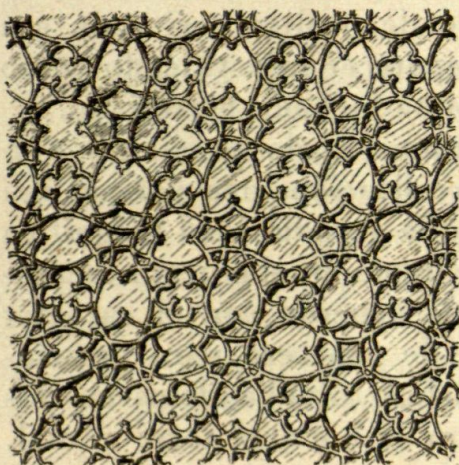
* * *

Quede aquí este somero resumen de observaciones sobre los proyectos presentados a este importante concurso para llevar a digno término la catedral de Valladolid, y quede sobre todo patente mi respeto y estimación a todos los concursantes. Que los modestos reparos puestos a algunos de los proyectos no se consideren como deseos de injerencia de un profano en terrenos reservados a los profesionales, sino como prueba de afán por atraer a los temas de arquitectura la curiosidad y la atención de círculos más extensos, como lo merece la que siempre fué considerada como la primera entre las bellas artes.

Los esgrafiados segovianos

Por LUIS FELIPE DE PEÑALOSA Y CONTRERAS

LA Ley artística de adaptación de la arquitectura al medio ambiente, algo desacreditada, como todas las teorías que pudiéramos llamar «liberales», y desmentida en el mismo Segovia — en donde ninguna condición climática justifica el predominio del tipo de vivienda romano y árabe de patio central sobre el norteno de bloque doméstico —, crea muchas veces, al contacto con esos imponderables, que hacen fracasar precisamente, en apariencia, la doctrina, tipos artísticos originales o curiosos. Uno de éstos es el esgrafiado segoviano; decoración que tiene por causa la pobreza de materiales constructivos de la región y que resulta, al adaptar el primitivo encintado, hecho para fortalecer y dar mayor belleza a la mampostería, al gusto mudéjar de repetición de un motivo geométrico con ligeras variaciones sobre el mismo, creando con ello un revoco que cubra decorosamente muros compuestos no sólo de piedras sin labrar (fig. 1), sino también de adobes, hiladas de ladrillo sujetando relleno, etc., dada la poca afición de los árabes al pulimento de minerales duros,



junto con su horror a las superficies lisas. Conócese dicho revoco, además de con el ya citado nombre de esgrafiado (a), con el vulgar de «aplantillado» que responde a una variante del mismo, llamémosla industrializada, «standard», si el nombre no repugna a tan castizo modo.

Son tantos los elementos que concurren a la formación de un nuevo tipo artístico y tan complejo cualquier problema de esta clase, que precisa siempre un minucioso examen analizar sus diferentes causas, de orden histórico o estético o puramente práctico. La que motiva la creación del esgrafiado es, en su origen, de orden práctico. Como se dijo antes, nace al rellenar de cal y arena el exterior de las juntas irregulares de las piedras, con objeto de sujetarlas más, evitar filtraciones, deterioros, etc. (b). En seguida este relleno se afina, convirtiéndose en una cinta que ribetea los pedruscos (c). Al colocarse un trocito de escoria en las

(a) *Esgrafiar* es, según el *Diccionario* de la R. A. E.: «Hacer labores con el grafio sobre una superficie estofada»; y *Esgrafiado*, la acción y efecto de esgrafiar.

La palabra viene del vocablo italiano *sgrafiare*: dibujar o hacer labores con el grafio sobre una superficie que tiene dos capas de color diferente. El esgrafito es procedimiento también italiano de decoración, que consiste en aplicar sobre un fondo de estuco negro una pasta blanca, o viceversa, levantada por surcos, de manera que formen dibujo.

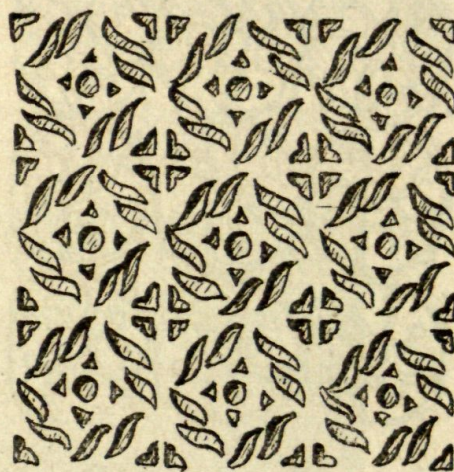
(b) Seguimos la opinión de Lampérez y de Lozoya, que ven su origen en el resalto de yeso que marca las juntas de las piedras en las obras de mampostería y sillarejo.

(c) Casa de Segovia, Torre de Hércules, antiguos muros del Alcázar, etc.

intersecciones de dicha cinta, nos encontramos ya ante un problema esencialmente artístico.

Se pueden distinguir en Segovia — el revoco es característico de la ciudad y, por extensión, de la parte del llano que carece de piedra, la zona más afectada por el mudejarismo — dos tipos de construcción: uno, la mampostería hecha con caliza irregular; otro, el ladrillo, mezclado con ésta en forma de hiladas y pilastras o sujeto por entramado de madera, al que hay que añadir el adobe de las construcciones rurales y un sillarejo menudo fraguado con barro, que se usa ya en construcciones muy antiguas. Muros enormes, como el recinto exterior del castillo de Turégano y parte de una casa que defendía la puerta de San Juan son así. La piedra más usada, aunque caliza, es resistente, y sólo en el siglo XVI se emplea el granito labrado; moda traída de fuera y que pronto cae en desuso, pues ya en la siguiente centuria se vuelve otra vez a los antiguos materiales, ceñidos frecuentemente por las ya conocidas hiladas de ladrillo. En edificios de este último tipo se decora a veces con esgrafiado la parte de relleno, dejando el ladrillo, encintado todo lo más, al descubierto.

Tenemos, pues, un primitivo procedimiento (fig. 2), del cual parte lo que nos atrevemos a denominar dos sistemas: uno, el más antiguo y extendido, que consiste en transformar estas formas irregulares, que resultan al dibujar el contorno de las piedras, en círculos tangentes que, adaptándose aun a la posición de éstas, las dejan perfectamente visibles inscritas en ellos. En los puntos de tangencia, como antes en las encrucijadas de las cintas, se colocan los trocitos de escoria, que en los edificios medievales es de hierro, y en las restauraciones modernas, de vulgar carbonilla. Así decorada, aparece la Torre de Lozoya (fig. 12) en la plaza de San Martín, el ejemplar más interesante y completo de esta segunda fase, localizada en el siglo XIV. En el XV, los círculos se independizan y toman posiciones simétricas, como puede verse en ciertos antiguos muros del Alcázar. En el mismo siglo se complican, se entrelazan y se cubren con figuras de estilo gótico (figs. 3 y 4), y, por fin, estos nuevos dibujos, desbordando el límite circular, se convierten en temas libres (figs. 5 y 6), que sólo en su repetición guardan lejano parentesco con lo que les dió origen.



Estrellas, margaritas, escamas, dispuestas generalmente en franjas, separadas o no por cenefas de pequeña anchura, cubren los edificios del período enriqueño; tal la torre de los Arias Dávila (figs. 7, 8 y 9), espléndido muestrario del esgrafiado de esta época.

Hasta ahora, los dibujos se habían hecho a cinta; esto es, tendiendo el estrecho cordón de mortero por el lugar preciso, al modo de ciertas habilidades confiteriles que — ¿por qué no? — pueden tener también un origen morisco, o al menos trabajando directamente con la espátula sobre la capa tendida de cal. ¿Cuándo se pasa de este procedimiento primitivo y honrado al moderno de trepa o plantilla? Es imposible precisarlo con exactitud; pero parece probable que sea en esta época, en que los dibujos se complican y ya no interesa dejar la piedra al descubierto.

Se cubre el muro con una capa de mortero, y sobre ella se coloca un calco o plan-

tilla del dibujo deseado, para raspar la parte hueca, dejando al descubierto el fondo. Más tarde se tienden dos capas: una, la inferior, de más oscuro tono — generalmente, bermellón —, es la que queda al descubierto, formando el fondo del dibujo, que se destaca en la más clara. También puede tenderse una sola capa — en este caso se usa arena muy fina —, sobre la que se coloca el modelo, y raspar ligeramente los vanos: lo preciso para que la decoración se destaque.

Comienza a adoptarse esta manera a principios del siglo XVI, para motivos renacentistas delicados: frisos principalmente.

Consiste el segundo sistema también en unificar la forma anárquica del encintado; pero no en la de círculos, sino en la de una especie de panelas u hojas de lilo, que han de convertirse después en verdaderos corazones o derivar hacia la repetición de un motivo ondeado, del que existe un modelo muy bello en una casa de la calle de Almira; motivo repetido después en diferentes edificios, y perteneciente al gótico flamígero que tanto gusta por naturaleza de esta forma.



No es esta segunda evolución tan clara ni tan sistemática como la otra, y el motivo de corazones aparece en muy distintas épocas, antes y después de alcanzarse la perfección de esta tendencia, que representa el ondeado.

Ahondando un poco en el espíritu que anima ambos sistemas, podría llegarse a definir cada uno como la realización de un distinto deseo. El primero, el de dar una disposición geométrica, inteligente, lógica, a lo que era tan sólo un simple recurso de albañilería.

El segundo, el de seguir ese oscuro instinto que todo hombre lleva dentro de sí, y que sólo se domina a fuerza de disciplina estética, de llenar de figuraciones — en las que nunca puede faltar cierta sistematización, pero cuyo impulso responde las más de las veces a un motor al que quizá cuadrarse bien el nombre de musical o rítmico — toda superficie llana que se presente ante su vista. En resumen: uno de tantos fenómenos de lo barroco.

* * *

Hemos dicho que el esgrafiado segoviano, como tal decoración, es una manifestación más del mudejarismo tan frecuente en la ciudad. Claro está que el procedimiento de encintado que se dirige a un fin constructivo, y que si tiene alguna aspiración artística es la modesta de que la obra aparezca como más terminada, puede ser de origen cristiano. Pero el tránsito de esta fase a la de círculos tangentes, o sea la transformación del encintado en un motivo ornamental, responde, sin duda ninguna, al ya indicado concepto mudéjar de la decoración: la repetición machacona de un tema con ligeras variantes, realizada en materiales blandos.

Entre las muchas pruebas que podrían aducirse en confirmación de esta hipótesis, está, además del gran número de alarifes moriscos que trabajaban en Segovia, la de que de las dos zonas en que clarísimamente está dividida la región en su aspecto arquitectural, una, aquella en la cual los edificios se adaptan al tipo norteño y son construídos por obreros indígenas, no usa apenas el esgrafiado, que,

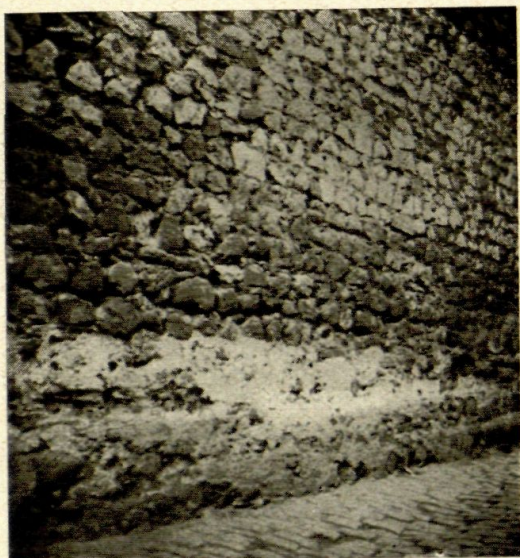


FIG. 1.—Muro de la Casa de Hércules.
Mampostería al descubierto.

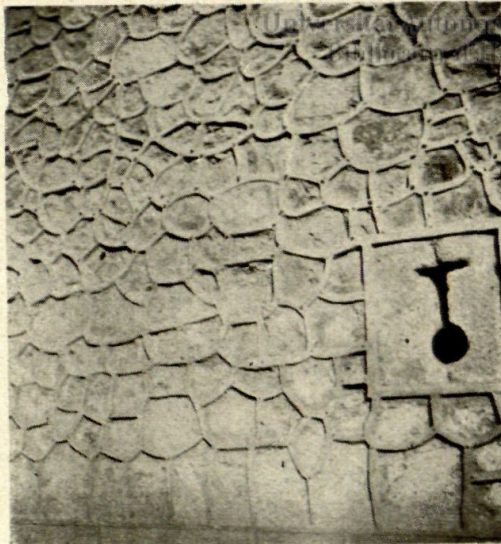


FIG. 2.—Encintado con escorias. Casa del
Mayorazgo de Cáceres. (Restauración.)

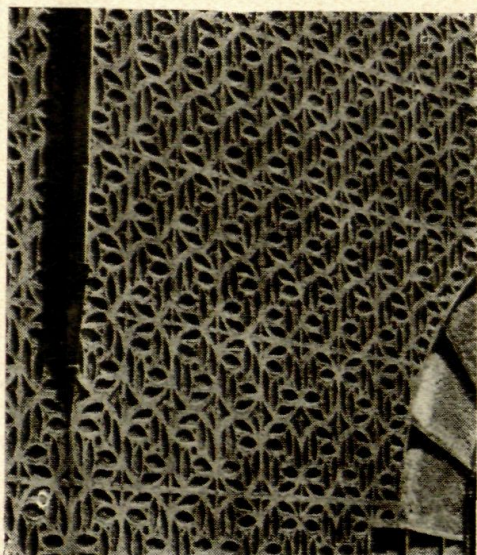


FIG. 3.—Círculos decorados.
Museo Provincial de B. A.

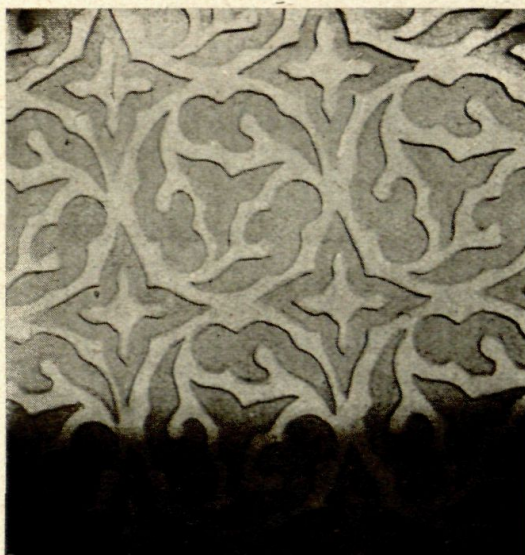


FIG. 4.—Círculos decorados.
Obra moderna.



FIG. 5.—Escamas.
Torreón de Arias-Dávila.

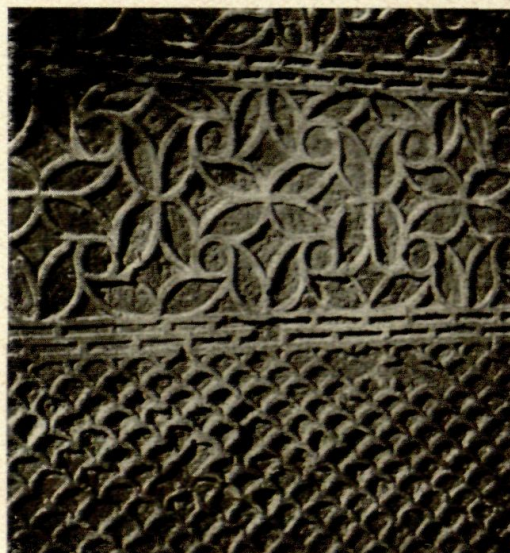


FIG. 6.—Torreón de Arias-Dávila. Franjas
horizontales. Dibujo libre y escamas sepa-
radas por hiladas de ladrillo encintado.

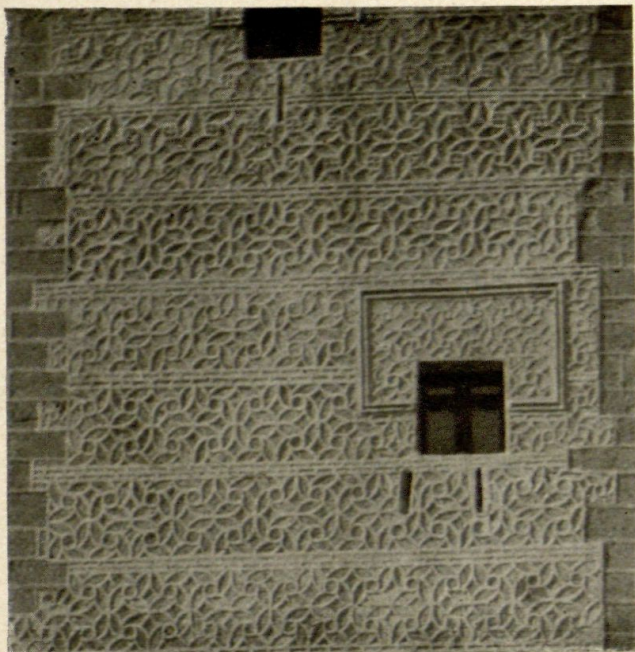


FIG. 7.—Torreón de Arias-Dávila.
(Fragmento.)

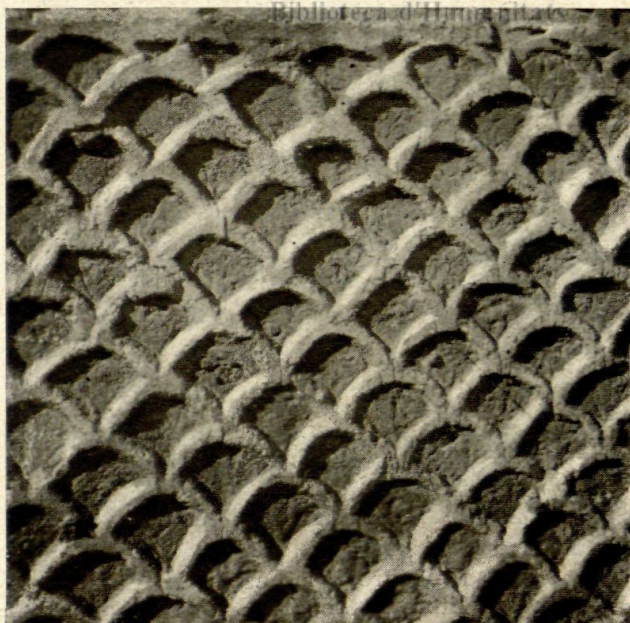


FIG. 8.—Torreón de Arias-Dávila.
(Detalle de la franja inferior.)



FIG. 9.—Torreón de Arias-Dávila.
(Detalle.)



FIG. 10.—Torre llamada "de Hércules".



FIG. 11.—Torre de la casa-fuerte
de los Arias-Dávila.

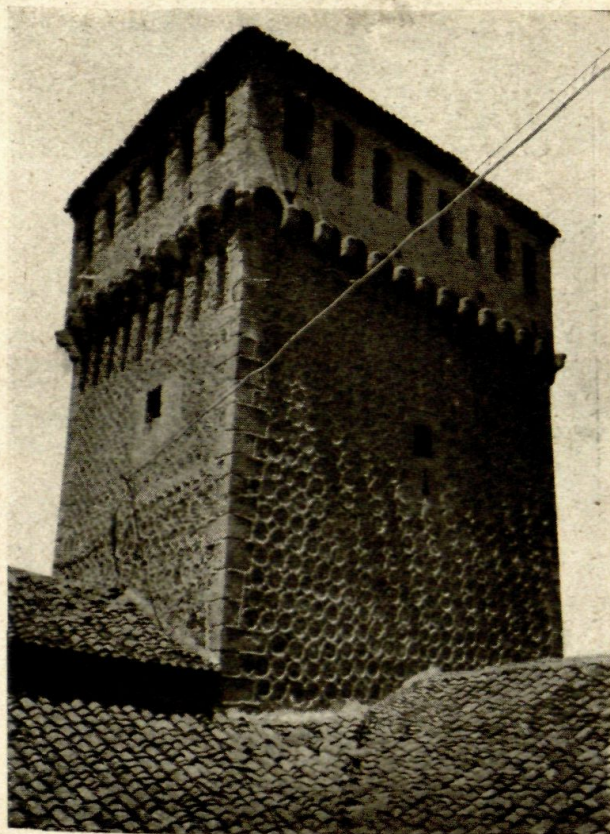


FIG. 12.—Torre de Lozoya.

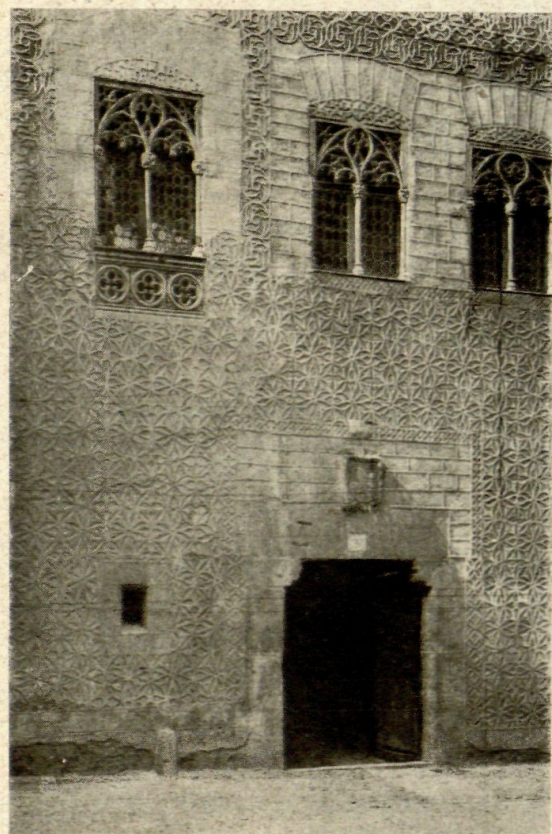


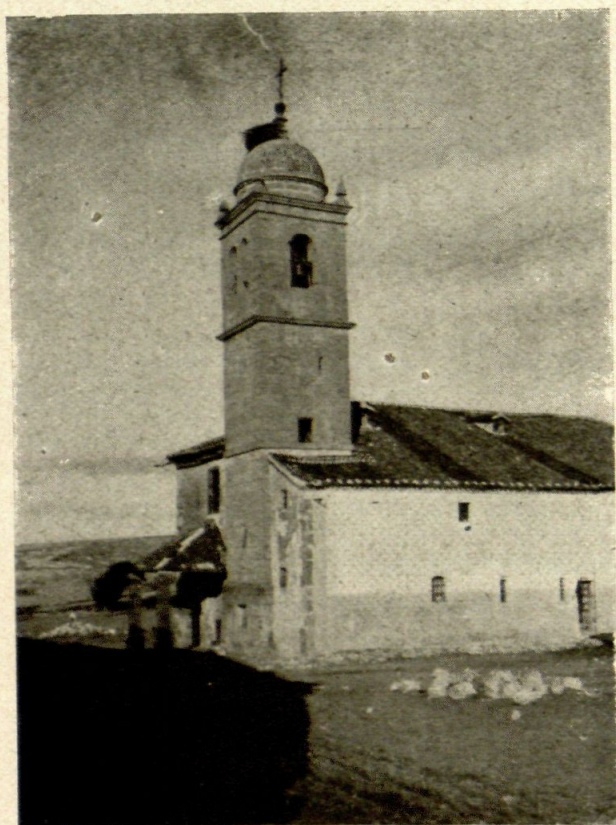
FIG. 13.—Esgrafiado de círculos decorados,
de distinto tamaño, sin franja de separación entre
los dos tipos de dibujo. Casa del Conde de
Alpuente.



Esgrafiado libre, de tipo catalán. A pesar de su modernismo conserva la disposición de franjas.



Esgrafiado de tipo popular en una casa hidalga de la provincia.



Esgrafiado popular en un templo.



Muestras de esgrafiado de tipo popular.

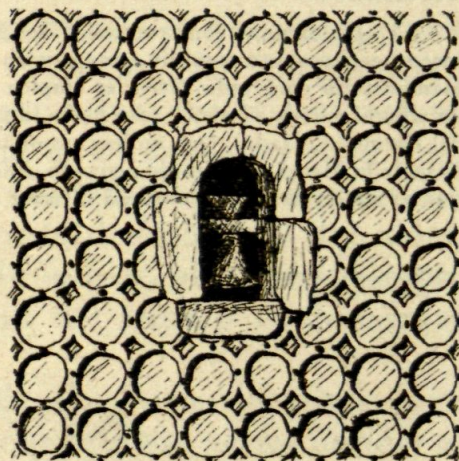
en cambio, es frecuentísimo en la otra, a la que pertenece la ciudad como avanzadilla y en donde las obras están hechas por cuadrillas de albañiles del sur (d).

El esgrafiado no es exclusivo de Segovia, pero sí típico, y es de creer que en ella autodidacto. Su empleo como decoración parece datar de la décimotercera centuria. Ya señalamos su fase inicial en el momento en que se colocan los trocitos de escoria en los puntos cruciales; pero el período de esplendor es el siglo XV, y en especial el reinado de Enrique IV, cuando la ciudad, favorita del monarca de las desdichas, es un foco de modas morunas. Otro tanto a favor de la influencia árabe.

La composición, en ocasiones de gran tamaño, se dispone, las más de las veces, en franjas horizontales, casi siempre de diferente tema, separadas por estrechas hileras de ladrillo encintado, como en la torre de Arias-Dávila, o por diferentes cenefas, pasándose también de unas a otras sin transición alguna, como en el palacio de Alpuente (fig. 13).

Característico es el deseo de romper la monotonía empleando, bien sea en cada franja, bien en los varios planos y también en recuadros, un modelo distinto, en los detalles, aunque semejante en lo esencial. En las cenefas se sigue también este mismo criterio.

Las nuevas corrientes llevan, buscando modelos renacentistas, a producir incluso grutescos, empleados con éxito en bellísimos frisos, como el de la puerta de la Claustro o el de la casa llamada "del crimen", por cierto trágico suceso ocurrido en ella a fines del último siglo, y que dejó honda huella en los anales provincianos. Se habían eliminado los trocitos de escoria al complicarse los dibujos, y desde ahora no se usan jamás, hasta las restauraciones modernas.



Los dibujos del cuatrocientos hasta el reinado de los Reyes Católicos, en que el esgrafiado sufre un breve y no total eclipse — una generación en materia de modas aborrece siempre lo que la anterior adoró —, son de estirpe ojival y reaparecen convertidos al plateresco, al cual se adapta maravillosamente el procedimiento, si bien desnaturalizándose en cierta manera, aunque desde el punto de vista de la etimología se conforme mejor con su conocida ascendencia italiana y aun con su significado estricto.

No es nada frecuente el esgrafiado en muros exteriores durante el siglo XVI, por la ya señalada moda de las fachadas de granito, que lo hacen contraproducente; pero continúa usándose en patios y escaleras. De esta época es la de la casa de la Mona, hermoso ejemplar en el que a un bello dibujo plateresco de raíz gótica se añadan frontones y pilastras «romanos».

Desde ahora, ya ni en apariencia guarda relación alguna la decoración con las piedras, y muy poco con la estructura interior. Únicamente suele conservarse la disposición horizontal.

Se abandona también el procedimiento de cinta, debido a la complicación de los dibujos, para cuya realización es casi imprescindible el uso de plantilla. Estos dibujos van aumentando de tamaño, y al final, ya en el siglo XVIII, simulan

(d) Es muy raro ver esgrafiados en los templos, exceptuadas algunas iglesias rurales.

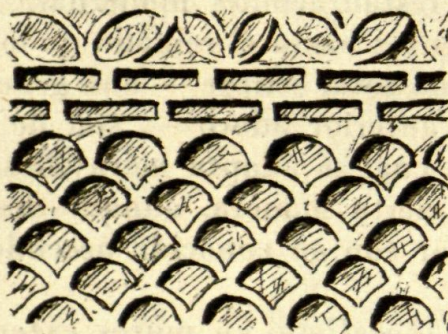
decoraciones completas al estilo de las catalanas, incluso con figuras humanas, como en la casa de la tierra, curiosa mezcla de verdadero esgrafiado y pintura al temple (e).

Dichas pinturas exteriores, cuyo ejemplar más antiguo — aparte de las medievales, que nada tienen que ver aquí — es probablemente el que acabamos de citar, habían de dar muerte a la castiza decoración tan típicamente segoviana, pues desde el segundo tercio del XVIII y durante casi toda la siguiente centuria, los viejos palacios medievales se decoran en suaves tonos con graciosas fachadas neoclásicas. Quizá el romanticismo, y más seguramente la restauración del Alcázar, tras el terrible incendio que le destruyó hacia el año sesenta, hizo revivir el antiguo sistema, que hoy día es casi unánimemente empleado, y en el que todos los albañiles segovianos han sido siempre hábiles maestros.

Segovia, enero de 1942.

(DIBUJOS DE JOSÉ IRUZQUIZA)

(e) En algunas construcciones del XVII y XVIII, con el empleo de hiladas de ladrillo para sostener materiales más toscos, es frecuente recubrir éstos con un revoco que a veces llega a simular — el pez que se muerde la cola — la primitiva mampostería encintada. Otras se emplea ésta, en realidad, pero siempre de un modo sencillo, y solamente por un capricho de albañil deriva en algún caso hacia la forma ya indicada de hojas de lilo o corazones, estilización de las piedras (convento del Carmen Calzado). Que no hay un olvido absoluto del esgrafiado al antiguo estilo, lo prueba la decoración del patio de la Casa de la Tierra, con dibujo pequeño, diferente de la decoración exterior, y algún otro ejemplar aislado más antiguo, como el que se conserva en una escalera interior del Parral.



La pintura de Lola de la Vega

Por «HESPERIA»

VIRTUD necesaria e imprescindible es, en el arte, el sentimiento; pero no lo es menos la armonía. Sin esa otra cualidad, ni la plástica obtiene su verdadera belleza, ni el sonido y la poesía pueden lograr su musicalidad, su rítmica expresión, ni a nosotros llega en su debida forma su poder emocional.

Nada fácil es conseguir un conjunto armónico, bello, sin menoscabo del sentimiento; más ardua es la tarea de alcanzar una armonía íntima, el unificar en una misma acción creadora el sentimiento, la inquietud espiritual, la imaginación. Nace el arte, desde luego, en el corazón; tiene en él su arranque, sus raíces profundas; pero es al mismo tiempo una necesidad del espíritu, una expansión suya que, consciente o inconsciente, lleva en sí un deseo de inmortalidad y en su inquietud o serenidad toma su forma; por lo tanto, es también, puede decirse, hijo del alma, como asimismo un poco de la inteligencia, encargada de unir y, al mismo tiempo, frenar impetuosidades del corazón, excesos de inquietud del alma o el desbordamiento de la imaginación.

La armonía íntima, esa perfecta compenetración de elementos interiores tan necesarios para la obra de arte, no es lograda con frecuencia; unas veces, porque el vehemente deseo de originalidad todo lo domina; otras, el afán de la expresión enérgica y el miedo a un exceso de sentimentalismo; muchas veces también, porque... más que artistas hay artífices, y el logro de unos u otros problemas técnicos, el afán de un dominio absoluto del oficio, le absorben hasta el extremo de anularse en su interior. Por estas razones, en muchos casos, su producción resulta o desequilibrada o insípida; es algo que no suele pasar de los ojos, y que si tiene algún contenido emocional es por completo efímero.

Otra razón que también casi anula la íntima armonía del artista, o por lo menos mucho le separa de ella, es la muy lamentable interpretación que corrientemente se le da al realismo, haciendo de él, en la mayoría de los casos, sólo un puro alarde técnico, como si decir realismo fuese decir la negación del sentimiento, espiritualidad y fantasía, olvidando asimismo que la visión real tiene su ambiente propio, su espiritualidad, su alma; podemos decir, que la caracteriza con una u otras expresiones enérgicas o sentimentales, dándoles infinidad de veces un gesto muy acentuado, como sucede, por ejemplo, con la montaña y el mar. Desde luego, el paisaje necesita sea recogida su visión con un sentido más realista que el de la composición, donde lo real es, en verdad, únicamente punto de apoyo, en el que la fantasía toma el modelo para su forma; pero es que realismo no es sólo obtener en el lienzo, con más o menos justeza, la espléndida belleza que nos ofrece la naturaleza, y en la que muchas veces los ojos se quedan como clavados, o por la seducción irresistible de una delicadísima belleza, o por la maravilla y magnitud del espec-

táculo; realismo es, además, dar al natural su ambiente, su espíritu; es lo que le da su carácter propio y sin el cual no se puede obtener esa sensación de realidad cuya expresión nos hace gozar por completo la hermosa visión de la naturaleza, tanto en su aspecto plástico como emotivo.

En el paisaje no caben, en verdad, convencionalismos, porque su base esencial es el realismo; mas como no es una realidad fría e insensible, sino que hay en ella un poder emotivo doble en su atracción, por lo general, que la de su belleza plástica, naturalmente, dada a la sensibilidad del artista, tiene siempre la interpretación, o sea la realidad recogida y expresada con arreglo a la manera de ser personal; lo que, además de ser admisible, es lo que debe ser, pues nunca el arte fué calco de la realidad.

Y he aquí cómo, tocante al paisaje, por esa obsesión de equivocado realismo, por esa especie de avaricia de recoger el natural hasta en sus más pequeños detalles, hay no pocos artistas que, absorbidos en la parte material, olvidan lo mismo su íntima armonía, como aquella que debe haber entre la naturaleza y su alma, sucumbiendo así y perdiendo interés una porción de obras.

Lola de la Vega, para suerte suya, ha sostenido siempre, en todo momento, su armonía íntima, aun en medio de aquel período efervescente y no corto de extrañas influencias e inquietudes sumamente intensas, tan propicias a la exaltación, sobre todo para la gente joven. Sigue manteniendo inalterable esta virtud al volver a incorporarse a la actividad, a pesar de haber pasado por ella, en el largo paréntesis abierto en su labor, la serie de contingencias que la vida encierra, sacudidas morales más o menos fuertes que son harto más influyentes y perjudiciales en la sensibilidad del artista que todos los esnobismos habidos y por haber.

En su obra de ahora, como en la de entonces, hay una perfecta armonía, tanto en el sentido plástico, en el que el color llega a alcanzar las mayores exquisiteces de tonalidad y el ambiente su máxima intensidad expresiva, como en su parte espiritual, todo es una completa armonía bella y delicada, que es reflejo exacto de su íntimo sentir, en el que nunca hubo desacorde alguno.

Esta artista ha sentido y comprendido el paisaje no con un realismo poético, como son los de Núñez Losada o los de Lloréns, sino dentro de un sentido realista, entre melancólico y algo enigmático, cuya fina expresión lo espiritualiza, diríase, lo nimba de idealidad. Lola de la Vega recoge e interpreta la naturaleza sintiéndola profundamente, haciendo pasar su visión enérgica o delicada por el tamiz de su espíritu, en el que hay mucho de serenidad, de la entereza de la montaña, y no poco de esa placidez, de esa finura de ambiente, casi imperceptible, del mar; nostálgico recuerdo, acaso inconsciente, a todo se impone; tal vez sea la razón de su perfecta, inquebrantable armonía íntima y exterior, la que ajusta en estrecha colaboración sentimientos, inquietudes y fantasías; lo que da a su obra las virtudes esenciales de toda obra de arte, el sello inconfundible de la personalidad, que se sostiene asimismo, sin la menor vacilación, en esa serie de dibujos finamente coloreados que, en alguna ocasión, llegan a la delicadeza del esmalte, y en los que hay la misma seguridad, la misma seducción de belleza, de exquisita espiritualidad de sus óleos, tan deliciosamente sugestivos, tanto en su forma plástica como en su fina e intensa emotividad.

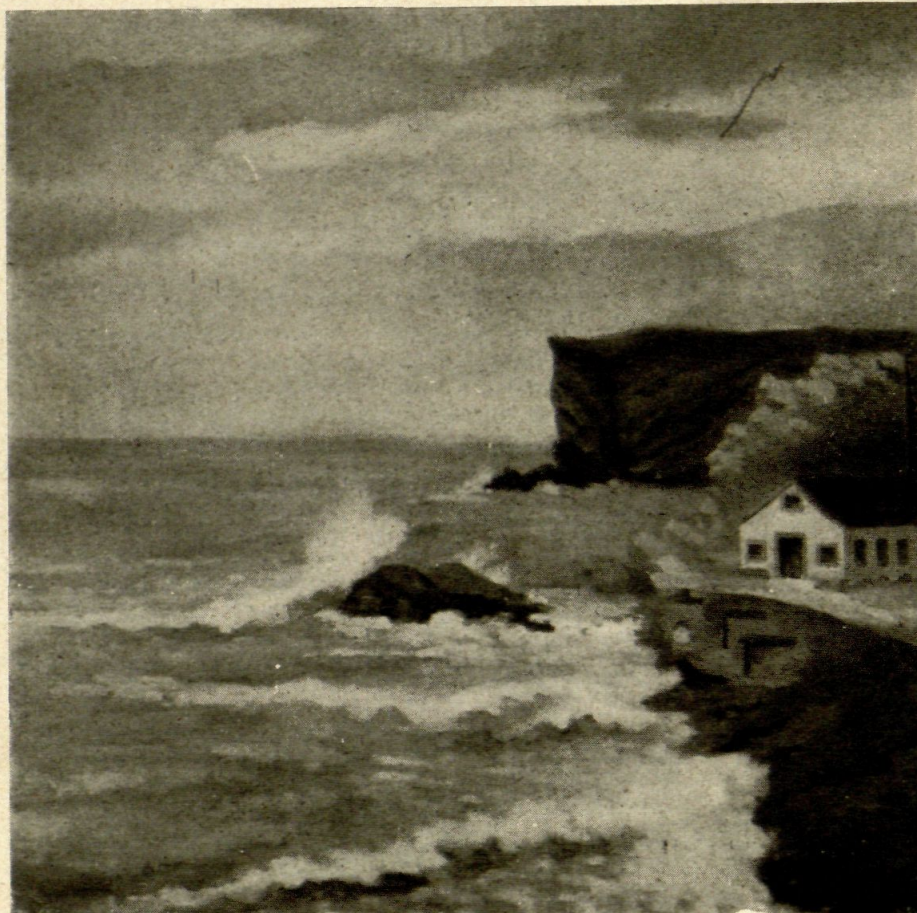
Armonía íntima y exterior, ésta ha sido, es y, seguramente, siempre lo será, la esencia y virtud de la obra de esta ya veterana en las filas del arte.



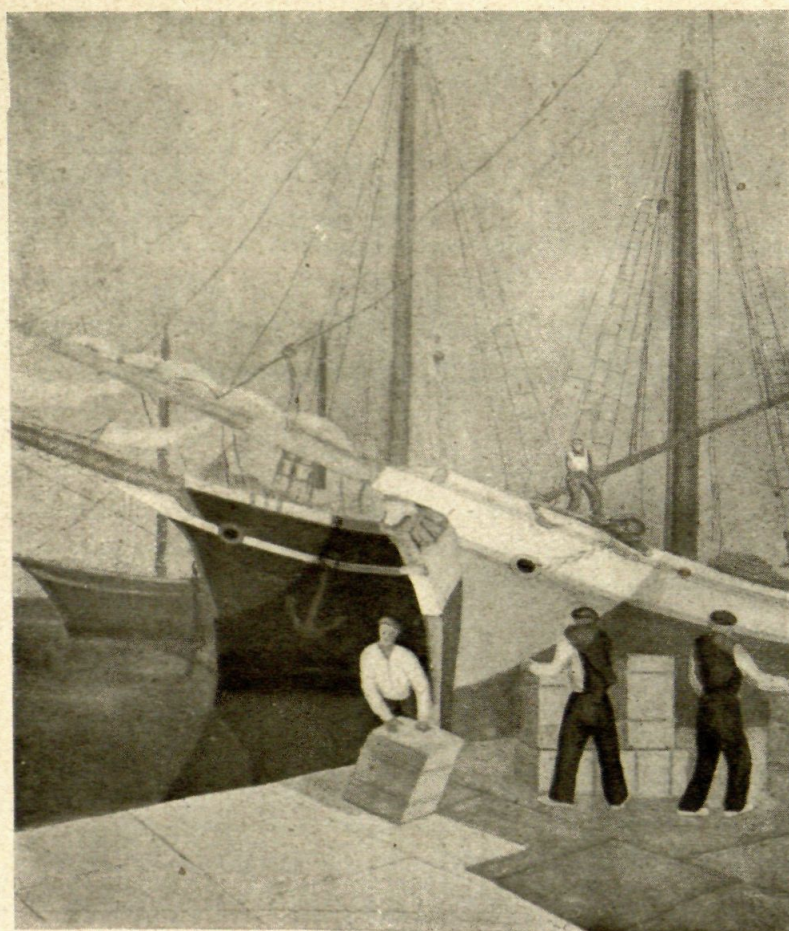
Luz de crepúsculo. Oleo original de Lola de la Vega.



Brumas. Oleo original de Lola de la Vega.



Marina montañesa. Oleo original de Lola de la Vega.



En el puerto. Oleo original de Lola de la Vega.

Bibliografía

LUIS MONREAL Y TEJADA: *La catedral de Vich y las pinturas murales de José María Sert*. Prólogo de Pedro Muguruza Otaño (Biblioteca de Arte Hispánico. Catedrales). Barcelona. Ediciones Selectas, 1942.

En la Biblioteca de Arte Hispánico, el libro de Monreal inaugura una serie dedicada a las catedrales españolas. La de Vich había alcanzado en los últimos años actualidad y renombre merced al ciclo pictórico, el más importante realizado en nuestro país en estos últimos tiempos, por José María Sert, uno de los artistas españoles que han alcanzado fama mundial como creador de vastas decoraciones murales, cuyo amplio aliento y vigorosa personalidad ha hecho recordar tantas veces a los gigantes de la pintura. La catedral misma, en la correcta insignificancia de su fisonomía arquitectónica neoclásica, obra de la renovación emprendida en 1781 por el obispo Artalejo y con la dirección del arquitecto ausonense José Morató, tiene riqueza y valor para merecer un estudio como este.

La decoración de Sert atrajo la atención hacia la catedral vicense cuando en 1926-29 va cubriendo con sus amplias composiciones los muros de la venerable sede catalana. La ruina de la catedral, incendiada, hace desaparecer este ciclo sertiano, excepcional en España y en nuestros días; pero terminada la guerra y comenzada la reconstrucción de la catedral, vuelve a plantearse por un milagro de voluntad y por un rasgo noble de deseo en el artista, un nuevo ciclo de pinturas de Sert que sustituye al primero. El caso es probablemente único en la historia artística del mundo.

Monreal hace primero una historia del monumento mismo. Es la catedral de Vich, de antiquísima fundación y complicada historia, una iglesia fundada en el siglo VI, que restauró, al ser reconquistada, Wifredo el Velloso. Hubo después una construcción románica, de iniciativa del famoso abad Oliva, consagrada en 1038; una reconstrucción gótica; reformas y ampliaciones en el XVII, y la total renovación neoclásica de Morató, que daba la fisonomía vigente al templo incendiado en 1936. Con toda esta larga y acciden-

tada historia, que Monreal puntualiza con sujeción a los últimos planos, hallazgos y estudios, la sede vicense aun vale como un resumen antológico de arte. Así seguirá valiendo, Dios mediante, después de la reconstrucción en curso, muy adelantada ya, cuando hace unos meses visitamos la noble y simpática ciudad catalana. Pues en su recinto pueden admirarse, a más de algunos restos visigodos recién descubiertos, una bellísima y esbelta torre del buen románico catalán; un notable claustro gótico con delicadísimas tracerías; una obra importante de la escultura de los retablos catalanes, en piedra, pieza maestra del escultor Pedro Oller, contratada en 1420; una estructura neoclásica, y esa decoración pictórica de vasto aliento realizada por uno de nuestros primeros pintores contemporáneos, José María Sert. De todo ello trata con precisión, sencillez y competencia esta excelente monografía, que deseamos vivamente vaya seguida de otras de la misma serie, en la que catedrales españolas que no lograron la fortuna de ser estudiadas en un estudio individualizado y al día, puedan ser acercadas al conocimiento y atención del gran público.

E. L. F.

Los grandes maestros de la Pintura española. I. El Greco. II. Velázquez. Doce reproducciones en fototipia con texto de Angel Dotor y Muncio. Edición L. Thomas, Barcelona.

La empresa editorial acometida por la casa Thomas de Barcelona es algo verdaderamente desacostumbrado entre nosotros, y más excepcional aún en las difíciles circunstancias que la guerra nos impone. El deseo de dar gran calidad a la presentación de unas obras dedicadas a temas de arte español, y la excelente intención de la serie, merece ciertamente la benevolencia del público y de la crítica. Ello no obsta para que debamos decir que el lujo en la presentación, el gran formato, acaso excesivo porque lleva consigo dificultad en el manejo; el magnífico papel y la bella im-

presión, sin olvidar el texto, breve y discreto, de Angel Dotor, nos parecen representar un sacrificio y un esfuerzo un tanto baldíos. Cada vez se apetecen más los libros de arte con predominio de las reproducciones de óleos de grandes maestros, en conjuntos y también en detalles, obras que sirven de excelente documentación para el trabajo; pero para llenar esta exigencia de utilidad es preciso que se trate de una abundante ilustración sobre la obra del artista respectivo. *Doce* obras de artistas bien conocidos en España es ciertamente poco; la publicación de detalles poco reproducidos hubiera justificado todavía la breve selección; pero no se ha adoptado este criterio, y aun en ese corto número se han encabezado los dos volúmenes con sendos supuestos autorretratos del Greco y de Velázquez, discutidos en cuanto a la identificación e incluso en cuanto a la atribución. Es también de aconsejar que, si la serie se conti-

núa, se cuide como merece la corrección de las erratas, que desmerecen mucho en alardes tipográficos como el que en estos dos libros se manifiesta.

Nos mueve a hacer estas leves observaciones el hecho de que en España, país extremado siempre, estamos expuestos a pasar de una carencia y en todo caso de una pobreza extremadas en materia de ediciones de arte, a la abundancia de iniciativas, muchas no demasiado meditadas, en publicación de libros de este tipo. Magnífico es hacer libros como éstos que honran a la casa editora desde el punto de vista de su presentación material; pero nos hubiera parecido más plausible el concentrar esas energías y esa capacidad mostrada por la casa Thomas, de antiguo acreditada en empresas de edición de arte, en libros de mayor densidad y mayor eficacia dentro de nuestra producción de libros de historia artística.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Marqués de Lema.* ♦ Vicepresidente: *Marqués de Valdeiglesias.* ♦ Tesorero: *Marqués de Aledo.* ♦ Secretario: *D. Miguel de Asúa.* ♦ Vocales: *Conde de Peña Ramiro. D. Francisco Hueso Rolland.—D. Luis Blanco Soler.—Conde de Fontanar.—D. José Ferrandis Torres.—D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.—Vizconde de Mambblas.—Marqués de Saltillo.—D. Gelasio Oña Iribarren.—Marqués de Lozoya.—D. Alfonso García Valdecasas.—Conde de Polentinos.—D. Enrique Lafuente Ferrari.—D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

