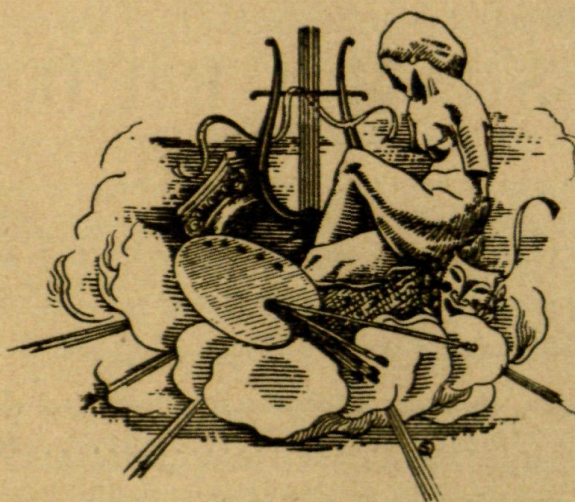


ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

6



PRIMER CUATRIMESTRE

MADRID
1960



ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLIII. XVIII DE LA 3.ª ÉPOCA - TOMO XXIII - 1.º CUATRIMESTRE DE 1960

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

DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



S U M A R I O

	Págs.
MANUEL JORGE ARAGONESES.— <i>Acerca de unos vidrios moldados de la huerta y campo de Murcia</i>	1
ARTURO PERERA.— <i>Vidas olvidadas. Francisco Ortego. El «Gavarni» español</i>	9
ELISA BERMEJO.— <i>Exposición «Grandes Maestros españoles» en el Museo Nacional de Estocolmo</i>	19
JOAQUÍN DE LA PUENTE.— <i>A propósito de la pintura española actual</i>	25
<i>Los diarios de viajes de José María Rodríguez Acosta. (Continuación)</i>	38



Acerca de unos vidrios moldados de la huerta y campo de Murcia

Por MANUEL JORGE ARAGONESES

POR herencia de pasadas generaciones el labrador murciano conserva en su hogar un buen contingente de objetos de vidrio y cristal. En las alacenas gemelas de la cocina-comedor, en los vasales del tinajero o sobre la repisa que en algunas casas bordea la campana de humos (1) aparecen en plural manifestación; y ello, a pesar de las naturales rupturas impuestas por el uso (2) y de las pérdidas que de un tiempo a esta parte ocasiona la continua venta al comercio de antigüedades. El vidrio (3) convive con la loza (4) a lo largo y a lo ancho de la provincia, en misión de dotar a los interiores campesinos de una decoración auténtica, decoración que en días de gala refuerzan las flores, la albahaca y los frutos de la Huerta. De Yecla a Lorca, de Caravaca a Cartagena rara es la vivienda donde no llaman la atención del visitante estas exposiciones permanentes de arte popular y, en ellas, la presencia de unos vasos, de vidrio grueso y gran relieve, surtidos de forma,

(1) Vg. en Aledo.

Sobre las características y distribución de la casa popular murciana deben consultarse:

MARÍN BALDO, J.: *La barraca, cuadros de costumbres murcianas*, Murcia, 1879.

AMADOR DE LOS RÍOS, R.: «Murcia y Albacete». En la col. *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*. Barcelona, 1889.

BYNE, A y STAPLEY, M.: *Provincial Houses in Spain*, Nueva York, 1925

BAESCHLIN, A.: *Casas de campo españolas*, Barcelona, 1930.

GARCÍA MERCADAL, F.: *La casa popular en España*, Madrid, 1930.

TORRES BALBAS, L.: «La vivienda popular en España». Tomo III de la obra *Folklore y costumbres de España*, dirigida por Carreras Candi, Barcelona, 1934.

CARO BAROJA, J.: *Los pueblos de España. Ensayo de Etnología*, Barcelona, 1946.

GIESE, W.: «Los tipos de casa de la Península Ibérica». *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, Madrid, 1951.

HOYOS, N.: «La casa tradicional en España». Vol. XX de la col. *Temas españoles*, Madrid, 1952.

OTERO PEDRAYO, R.: *Geografía de España*, Barcelona, 1956. T. IV, primera edición en la parte concerniente a Murcia, la firmaban RUIZ FUNES, M.

SEIQUER ZANÓN, JOSÉ: *Artesanía*, en la Revista financiera del Banco de Vizcaya. Homenaje a la economía de Alicante y Murcia, Bilbao, 1953, págs. 260-263, con tres fotografías de bellas tinajeras.

SOBEJANO ALCAYNA, A.: *Reino de Murcia en el T. III de la Geografía Universal Gallachi*, Barcelona, 1929, págs. 412-434 y especialmente 421-422.

TORRES FONTES, J. y HOYOS RUIZ, A.: *Murcia. Pueblos y Paisajes*, Murcia, 1957. El Tinajero.

(2) Este fue siempre restringido. Sólo en las grandes solemnidades familiares se ponían en servicio. Aunque un tanto radical, las palabras de Marín Baldo en 1879 (*Ob. cit.*) son muy elocuentes al respecto: «pero así como todos los otros utensilios que venimos describiendo jamás se usan».

(3) Junto a las copas y vasos destacan unas botellas globulares—en algunos lugares llenas de agua permanentemente—, alguna que otra compotera, un frutero, saleros, etc.

(4) En la actualidad las piezas de auténtica cerámica murciana son muy escasas. Algo más abundan las lozas pintadas de Manises y Triana y las estampadas de Cartagena. Véase: LLUBIA MUNNE, L. M.^a y LÓPEZ GUZMÁN, M.: *La cerámica murciana decorada*, Murcia, 1951.—CALANDRE, E. «La loza de Cartagena». *Archivo Español de Arte*, T. XXII, Madrid, 1949.—JORGE ARAGONESES, M.: «La Amistad» (1845-1893) y la problemática de sus motivos cerámicos. *Arte Español*, Madrid, 1959.

tamaño y hasta color, que en la región se conocen bajo el nombre de *copas huertanas de pellizco o repellizco*. Es precisamente de estas piezas, aún no incorporadas a la bibliografía especializada, de las que hoy queremos ocuparnos.

En el momento actual dos circunstancias imponen su estudio. De una parte los ejemplares aislados que existían en colecciones particulares (1) y en algunos Museos (2) cuentan ahora con una amplia y sistematizada representación en el Museo Arqueológico de Murcia (3) que es necesario publicar. De otra, conviene dar noticia del hallazgo de unos catálogos de la industria vidriera que moldeó las susodichas copas; catálogos, perdidos en el olvido, y que ahora han permitido sistematizar sus tipos y colores, concretar la denominación exacta de las mismas, fecharlas y, lo que más nos interesa, probar que no se trata de manufacturas de carácter popular como tradicionalmente se creía, sino de obra muy industrializada (4).

En efecto, ante los catálogos de la denominada «Fábrica de Cristal y Vidrio de Santa Lucía, de Herederos de Valarino» seguirá siendo correcto tan sólo, tener las *copas huertanas* como productos populares, en cuanto el labrador de Murcia las viene usando desde hace cien años; pero el término será por completo inexacto, si pretendemos aplicarlo a su proceso de fabricación. Estos catálogos, de fecha explícita y con una terminología abundante, han reportado, asimismo, buen servicio en la datación de tipos y en la correcta designación de los mismos; al consignar los precios unitarios proporcionan curiosos datos para la historia económica de nuestro siglo XIX y sientan las bases para su correcta valoración. Por todo ello, se reproducen en este estudio aquellas hojas que tienen relación más directa con los ejemplares que ahora nos ocupan.

Pero antes de adentrarnos en la descripción y análisis de los distintos tipos, conviene historiar a grandes rasgos la vida de la fábrica que los dio ser (5).

El 5 de junio de 1834, la Viuda e Hijos de D. Angel Valarino Mordeglija solici- taban del Gobernador Militar y Político de Cartagena, autorización para fundar una fábrica de cristal y vidrio blanco en el barrio de Santa Lucía, junto al mar y a extramuros de la Ciudad (6). Concedida ésta, muy pronto se levantaron los edi- ficios para albergar hornos, talleres, almacenes y oficinas. Sabemos que en 1893 constaba el inmueble de «...dos naves, de hornos, talleres, almacenes, habitaciones

(1) Es frecuente que en algunas casas de la ciudad, se reproduzcan tinajeros como motivo de decoración y recuerdo simbólico de la Huerta.

(2) En el Museo Nacional del Pueblo Español, por ejemplo, se custodia alguna pieza. En el comercio de antigüedades abundan extraordinariamente.

(3) JORGE ARAGONESES, M.: «Instalaciones recientes en los museos de Toledo y Murcia». *Archivo Español de Arte*, número 127, Madrid, 1959, pág. 270-1.

(4) Algo semejante ocurría con las lozas pintadas de tema floral, cocidas en los hornos del Borricen (Cartagena) y equi- vocadamente tenidas por populares. Véase, JORGE ARAGONESES, M.: «La Amistad...», pág. 136 y láms. XI-XII.

(5) Breves noticias de esta fábrica en:

AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Murcia y Albacete*. Barcelona, 1889, pág. 598.

ALZOLA y MINONDO, P. de: *El Arte Industrial en España*, Bilbao, 1892, pág. 512.

CASAL MARTÍNEZ, F.: *Nuevo libro de la Ciudad de Cartagena y su término municipal*, Cartagena, 1933, pág. 231.

Catálogo de los objetos presentados en la I Exposición de Cartagena Retrospectiva que se inaugurará el día 3 de abril de 1952 en el Museo Arqueológico, pág. 1 y núm. 106.

ESTRADA y MAURESO, NICASIO: *Guía General de Cartagena y sus alrededores*, Cartagena, 1902, págs. 85-86.

PÉREZ-BUENO, L.: «Vidrio». Tomo II de la obra *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, 1934.—Segunda ed. diri- gida por CARRERAS CANDI, págs. 533-534.

PÉREZ BUENO, L.: *Vidrios y Vidrieras*, Barcelona, 1942, pág. 149.

TORMO, ELÍAS: «Levante». *España. Guías regionales Calpe*. Núm. III. Madrid, 1923, págs. 367-368.

El único trabajo monográfico: CAÑABATE NAVARRO, EDUARDO: «Vidrios cartageneros del siglo XIX». *Rev. Murgetana*, Murcia, 1958, núm. 11, págs. 61-73, con 10 láminas.

(6) Documento transcrito y fotografiado por Cañabate, *loc. cit.*, pág. 16, nota I y Lám. I.

para obreros, Director y demás empleados, muelle, cerca y dos trozos de terreno al Sur y Norte de lo cercado, comprendiendo la parte edificada una superficie de siete mil trescientos treinta y seis metros cincuenta decímetros cuadrados, y los trozos de fuera de la cerca, seiscientos ochenta y un metros cuarenta y seis decímetros...» (1). De los hornos, dos, ardían constantemente: uno para los cristales planos y fanales y el otro para las piezas huecas y los vasos (2).

En este complejo fabril se mueven buen número de obreros especializados, aparte del personal directivo y del peonaje para las labores auxiliares y de transporte. Se contratan maestros europeos, belgas y franceses principalmente, siendo designado en 1884 para el cargo de Maestro de Gran Plaza, el francés Adam Dimnet Dam (3).

La calidad de sus productos consigue para la fábrica cartagenera la Medalla de Oro de la exposición organizada en Madrid por la Sociedad de Amigos del País el año 1841; la Cruz de Carlos III al año siguiente en la misma capital; el Uso de Sello en la Exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Murcia, el año 1851; una Menció Honorífica en la Exposición Universal de París de 1878; el Gran Diploma de Honor de la Exposición de Madrid de 1883; y, finalmente, las Medallas de Oro de la Exposición de Barcelona de 1888 y la de Murcia de 1900. El 23 de octubre de 1862, la Reina Isabel II y su esposo D. Francisco de Asís habían visitado la Fábrica (4).

Su potencia industrial queda confirmada no sólo ante estos galardones sino por unos hechos de hondo significado económico: las exportaciones al Norte de Africa, a través de Orán y Argel, y la intensa actividad comercial desarrollada por la fábrica dentro de nuestras fronteras. Las zonas más batidas por los productos cartageneros en el mercado nacional fueron Levante y Andalucía, menudeando los envíos a Madrid. En lo que a Murcia se refiere, Cartagena terminó prácticamente con las remesas que desde Valencia, Orihuela, Bussot y Salinas abastecían la Plaza (5) y otro tanto debió ocurrir con las salidas del horno que en el primer tercio del siglo XIX se había montado en las afueras de Murcia (6).

A juzgar por los catálogos, la fábrica de Santa Lucía lanzó una extensa rama de especialidades: vidrios planos, lunas, servicios de mesa (7), fanales para buques e imágenes (8), vidrios sanitarios (9) y farmacéuticos (10), etc (11). La técnica de la época carece de secretos para los vidrieros de Cartagena. Ellos trabajan desde el

(1) Obligación Hipotecaria de 26 de agosto de 1893, ante D. Ramón Martínez representante de D. Luis González Martínez, Notario de Madrid.

(2) PÉREZ-BUENO, L.: *Ob. cit.*, pág. 149.

(3) CAÑABATE NAVARRO, E.: *Ob. cit.*, pág. 9.

(4) Así se desprende de las noticias y medallas reproducidas en las portadas de los distintos catálogos. También debe consultarse el *Catálogo general de los objetos presentados en la exposición (sic) pública de Bellas Artes e Industria de la provincia de Murcia, promovida por la Sociedad Económica de Amigos del País de la capital e inaugurada el 19 de noviembre último...* Murcia, 1851, pág. 4 y la obra de MARTÍNEZ CAÑADAS, A.: *Nuestra Exposición Murciana de 1900*, Murcia, Imp. de la Viuda de Perelló.

(5) CAÑABATE, E.: *Ob. cit.*, págs. 7-8.

(6) PÉREZ-BUENO, L.: *Ob. cit.*, pág. 147.

(7) Copas de agua, vino, jerez, licor de sorbete, vermouth y absenta, de champagne—altas o abiertas—; botellas, garrafas, brochs, tapa-quesos con plato, gueridones para tapa quesos, frutereros, vinagreras, saleros, mostaceros, vasos, chops y bochs, botellas para licores, juegos de agua de seis piezas, licoreras de ocho piezas, azucareros, mantequeras, compoteras y botes para conservas, platitos para entremeses y pastas.

(8) También hizo aisladores para pianos.

(9) Jarros y palanganas, juegos de agua, enjuagues, frascos de tocador, escupideras, orinales para enfermos.

(10) Matraces, retortas, embudos, morteros, potes agitadores, etc.

(11) Y floreros, peceras, bebederos para pájaros, candelabros, palmatorias, etc.

crystal fino de paredes delgadísimas y tintineantes hasta las gruesas formas moldadas; desde las tallas a la rueda, hasta los mecánicos grabados guillochés y al ácido; desde las pastas diáfanas y los vidrios deslustrados o traslucidos, a los de doble color y a los azules, verdes, melados y opalinos (1).

La industria gira bajo la razón social *Herederos de Valarino* y el nombre comercial adoptado es el de *Fábrica de cristal y vidrio de Santa Lucía*.

Desde un principio dirige la empresa D. Tomás Valarino. Su fallecimiento en 7 de marzo de 1877 pone al frente de la misma a su yerno D. Joaquín Togores. Muerto éste el 2 de diciembre de 1904 y hasta 1908, en que la «Unión Vidriera de España, S. A.» convierte la fábrica de Santa Lucía en su Factoría núm. 1, el principal accionista y directivo es D. Esteban Mínguez. Incorporada a la sociedad catalana, la fábrica de Valarino pierde su peculiar personalidad y en estas condiciones permanece hasta el cierre y desmantelamiento de las instalaciones en 1952.

Tres son los Catálogos decimonónicos que conocemos de la Fábrica. Corresponden a los años 1883, 1892 y 1897 y en todos aparecen reproducidas las famosas copas huertanas (2).

El Catálogo de 1883 distingue perfectamente las copas (lám. VII) de los vasos con pie (lám. VIII); en cambio, en el de 1897 a los antiguos vasos los denomina copas. Ateniéndonos a la terminología de oficio el vaso tiene en el mejor de los casos, *pie*; la copa, en cambio, posee siempre *pie* y *pierna*.

Los distintos tipos de vasos con pie reciben nombres sonoros alusivos, la mayoría de las veces, a la forma que reproducen. El vocabulario es extenso. *Luneta*, *chinesco*, *almendra*, *exágona*, *alcachofa*, *diamante cuadrado*, *prismas* y *óvalos*, *faceta larga*, *faceta diamante*, *prismático*, *faceta perla*, *perla* y *diamante*, *lenteja*, *italiana*, *oliva*, *facetas* y *filetes*, *bambú*, *laurel*, *óvalos* y *filetes*, etc. (lám. VIII). Entre las copas moldadas, el mismo catálogo registra los términos de: *cónica de pierna con botón*, *faceta oliva reforzada*, *faceta larga reforzada*, *faceta larga de pierna con botón*, *faceta larga de pierna alta*, *bambú*, *faceta de pierna con doble botón*, *costas laurel*, etc. (lámina VII).

Desde el punto de vista decorativo las trazas ornamentales de los vasos cartagenos resultan fundamentalmente del empleo aislado o en combinación de varios elementos: la faceta, las series prismáticas, las retículas romboidales o poligonales, el óvalo y la penca floral. El filete siempre se utiliza como molduración de carácter auxiliar. La decoración, en la mayoría de los casos, desarrolla sus temas sobre la superficie natural del vaso, superficie de planta circular. Sólo en los modelos *luneta*, *óvalos* y *filetes*, y *lenteja*, los sectores ornamentales adoptan disposición poligonal en la que se inscribe el círculo perfecto del borde. Los pies unos son circulares y otros polígonos de seis u ocho lados.

A juzgar por los datos del precitado catálogo todos los modelos no se fundieron

(1) Acerca de la técnica de la elaboración del vidrio, de las diferencias entre cristal fino, medio cristal y vidrio, y del empleo de óxidos metálicos para las distintas coloraciones remitimos a:

BERSCH, J.: *Recetario Industrial y Doméstico*, Barcelona, 1937. Tercera ed. pág. 955 y ss. y 317.

HISCOX, G. D. y HOPKINS, A. A.: *Recetario Industrial*, Barcelona, 1953, Segunda ed., pág. 1225 y ss.

(2) En Cartagena y en poder de D. E. Cañabate Navarro existen los tres; en el Archivo Municipal de Murcia se custodia el de 1883 (Est. I; Tabla A; núm. 10).

El Catálogo de 1883 mide de alto 0,385 m. por 0,275 m. de ancho y fue impreso en la litografía de M. Ventura, de Cartagena.—El de 1892, apaisado, mide 0,30 m. por 0,440 m.—El de 1897, salió de las prensas barcelonesas de Blasi, con las láminas en azul. Las medidas de este catálogo son: 0,32 m. por 0,22 m.

en la misma escala de tamaños. De los tipos *faceta diamante*, *prismático* (1), *faceta perla*, *lenteja*, *oliva*, *bambú*, *óvalos y filetes*, *oliva con asa* (2), *bambú* (copa), *faceta larga de pierna con botón*, *faceta con pierna de doble botón* y *costas laurel* (3) sólo consigna existencias en un tamaño; el de copa o copa y media de capacidad, tratándose de vasos con pie. En cambio, de otras formas acusa dos (*exágona*, *facetas y filetes*, *faceta oliva reforzada*, *faceta larga reforzada* molde viejo y nuevo y *faceta larga de pierna alta*); tres (*almendra*, *alcachofa*, *diamante cuadrado*, *prismas y óvalos e italiana*); cuatro (*luneta*, *chinesco*, *faceta larga*, *perla y diamante y laurel*) y hasta siete, como la *copa cónica de pierna con botón* (4). Traducida a vocabulario corriente, esta escala confirma el uso de los modelos moldados cartageneros como vasos para agua, vino y licor.

El tamaño se refleja numéricamente en el catálogo de 1883 por copas y cuartillos de capacidad, mientras el de 1897 da ésta en gramos, señalando, además, la altura de la pieza en milímetros.

El precio depende no sólo de la capacidad sino de otros factores como son el acabado, la calidad del vidrio y su color. El importe lo marcan los tres catálogos por pesetas ciento en fábrica y este no afecta a las distintas formas siempre que sean de igual tamaño.

Para los vasos con pie—«las copas huertanas»—el ciento del tamaño mayor (3 copas de capacidad) vale en 1883, 62,75 ptas. sin limar y 65,25 limadas, lo que representa unos 65 ctms. para la copa de mayor tamaño y mejor acabado. El precio de los tamaños inmediatamente inferiores son los de 47 ptas. sin limar y 49,50 pesetas limadas para los vasos de medio cuartillo; 36,75 ptas. sin limar y 38,25 pesetas limadas, para los de copa y media; 33,25 ptas. sin limar y 33,75 limadas, para los de una copa; y, 22,50 sin limar y 25,00 ptas. limadas para los de cuarto de copa.

En los ejemplares con asa la labor del limado también sube el costo. Vg. el tipo *oliva* vale, en la capacidad de una copa, igual que otros tipos sin asa del mismo tamaño en la variedad sin limar; en cambio, al ser limados se incrementa desde 33,75 pesetas el ciento a 48,75 (5).

En las piezas se patentiza de manera clara la labor de retoque a que aluden los anteriores ejemplos. En los carentes de acabado cruza desde el borde al pie la línea de rebaba que corresponde a la junta de las dos valvas del molde; en los repasados, esta línea o desaparece o es casi imperceptible.

Asimismo, cuando el cristal aparece *reforzado* el precio aumenta. Tal es el caso del tipo *italiana* sin limar, que vale 33,25 ptas. en vidrio corriente y 43,25 en la modalidad reforzada.

Según indica la portada, que abre la sección de artículos moldados en el catálogo de 1883, los antedichos precios se incrementaban en un 20 % al ser coloreados en azul, amarillo y verde, y en un 40 % cuando se trataba de colores icroides. En efecto, aunque la mayoría de estos vidrios son incoloros existen también ejempla-

(1) Catálogo de 1883, hoja, 61; Lám. VIII, a.

(2) Catálogo de 1883, hoja, 62; Lám. VIII, b.

(3) Catálogo de 1883, hoja, 63; Lám. VII, b.

(4) Las relaciones de capacidades y precios aparecen junto a las respectivas figuras en el Catálogo de 1883 y en página aparte confrontada con la correspondiente lámina de perfiles, en el de 1897. Láms. VIII y X.

(5) Véase la lám. VIII, b.

res melados (1), verdes y azules; y nosotros en Cartagena (2) hemos tenido en las manos un vaso de vidrio transparente cuyas aristas quedaban reforzadas por una fina línea color miel (3).

El vidrio de los vasos cartageneros, limpio y de gran transparencia en general, suele a veces presentar burbujas de aire en el interior de sus paredes o imperfecciones de forma: bordes pseudocirculares y perfiles torcidos. Como es natural, tales defectos contribuyen a depreciar el ejemplar que los presenta.

En los catálogos de 1883 y 1892 se concede gran importancia a los vasos con pie moldados; en cambio, en el de 1897 frente a los veintitantos tipos anteriores sólo subsisten tres y en los catálogos de principio de siglo (4) no figura ya ninguno. Ante este hecho parece lógico conjeturar que su fabricación fue decayendo paulatinamente durante la segunda mitad del siglo XIX.

Los vasos con pie y las copas de cristal que aquí hemos estudiado, no fueron privativos de la fábrica de Cartagena. Responden, por el contrario, a una moda de época que dió origen a series análogas en distintas fábricas nacionales y europeas, especialmente francesas y belgas. De ahí que para evitar falsas atribuciones, se imponga cada día con más fuerza la necesidad de analizar productos y publicar catálogos de las fábricas coetáneas (5) así como de delimitar en lo posible el área de sus mercados. En cuanto al Campo y a la Huerta de Murcia se refiere podemos afirmar con certeza que los vasos y copas moldados que en ellos aparecen son cartageneros siempre que su forma se adapte a las de los catálogos que hemos comentado.

Desde Cartagena las remesas de vidrio después de inundar la faja litoral de la provincia y el campo cartagenero irrumpían a través del Puerto de la Cadena en la Vega del Segura y abastecida ésta alcanzaban las tierras altas del interior. El comercio no se interrumpía; las carretas andaban y tornaban de Cartagena a Murcia y de ésta al mar. Tan intenso tráfico queda justificado por la gran aceptación de que gozaron los vidrios de Santa Lucía, ya que su bajo precio y sus gran resistencia a los golpes los hacía muy estimados en los medios rurales.

Gracias a tan enorme demanda y a la consiguiente producción en serie, es aún posible contemplar bellas *copas de pellizco*, adquiridas un día por el bisabuelo del actual propietario para beber el agua de la acequia de enero (6) o paladear con delectación el jumillano tinto después de un juego de bolos o de la partida de malilla (7).

(1) El Museo Arqueológico de Murcia posee un ejemplar del modelo *faceta diamante*. El color se obtiene adicionando óxidos metálicos a la pasta. El verde con óxido de cromo o con una mezcla de óxido de cobalto, óxido de antimonio y cloruro de plata; el azul intenso con óxido de cobalto y el celeste con deutóxido de cobre; los tonos pardos con sesquióxido de hierro y el blanco lechoso, que también fabricó Cartagena, con fosfato de cal. La transparencia de los vidrios coloreados de Santa Lucía prueba que se emplearon la mínima cantidad de fundentes y materias primas muy puras.

(2) Propiedad de D. Víctor José Conesa, c. Sagasta, 47.

(3) Este procedimiento tiene su paralelo cerámico en las lozas blancas con aristas perfiladas en azul o en naranja cocidas en los alfares del Borricen por la misma época y bajo la misma Sociedad Industrial que poseía las vidrieras de Santa Lucía, la de Herederos de Valarino. Sobre otras relaciones decorativas entre ambas fábricas, véase: JORGE ARAGONESES, M.: «*La Amistad*», pág. 140 y lám. XX.

(4) Alguno posee también D. Eduardo Cañabate Navarro, Cronista Oficial de la ciudad de Cartagena.

(5) Para las españolas conviene consultar las obras citadas de Pérez Bueno y Alzola Minondo, así como los catálogos de los Certámenes y Exposiciones de Artes Industriales que durante el siglo XIX se celebraron. La fábrica de vidrio y cristal de la Granja lanzó piezas moldadas semejantes en forma a las cartageneras. En general, estos vidrios segovianos (Marqués de Lozoya: «*Coleccionismo, Vidrio de la Granja*»: Revista *Arte y Hogar*, núm. 16, Madrid, 1945, págs. 32-35). De la exposición de esta manufactura inaugurada por Isabel II en 1845, se imprimió catálogo. Son más límpidos y hacen decoraciones doradas a menudo. Véase, por ejemplo, una licorera y una copa adquiridas en 1959 por el Museo Nacional de Artes Decorativas.

(6) El agua se recogía en las tinajas con la luna menguante de enero ya que por esas fechas el caudal de las acequias y el del Segura corre limpio.

(7) Recordemos los óleos de los costumbristas murcianos Adolfo Rubio (*El juego de bolos, 1862; La partida de malilla, 1867*) o de José María Sobejano (*Mientras rule no es chamba, 1875*) con estos temas. «*Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones.*» Murcia, 1923, págs. 40 y 44-45.

VIDRIOS MOLDADOS DE LA FABRICA DE SANTA LUCIA, CARTAGENA

**TABLA DE CORRELACIONES NUMÉRICAS ENTRE LAS FIGURAS DE LOS CATÁLOGOS DE 1883, 1892 y 1897
Y LOS EJEMPLARES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA.**

TERMINOLOGÍA	N.º Catálogo 1883	N.º Catálogo 1892	N.º Catálogo 1897	MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA	
				Altura	D. boca
Vasos sin pie.					
1. Forma inglesa.....	124	475	348	0,058 m.	0,047 m.
2. Faceta larga.....	125	476	354		
3. Media faceta.....	126	477	363	0,060 m.	0,045 m.
4. Liso.....	127	478	356		
5. Forma inglesa de oliva.....	128	479	361	0,065 m.	0,050 m.
6. Taberna de Madrid.....	129	481			
7. Caña para manzanilla.....	130		365		
Vasos con pie.					
8. Luneta.....	131	483		0,135 m.	0,090 m.
				0,107 m.	0,082 m.
9. Chinesco.....	132	484		0,150 m.	0,103 m.
				0,125 m.	0,085 m.
10. Almendra.....	133	487		0,130 m.	0,092 m.
				0,150 m.	0,100 m.
11. Exágona.....	134	490		0,145 m.	0,108 m.
12. Alcachofa.....	135	491		0,130 m.	0,085 m.
13. Diamante cuadrado.....	136	488		0,140 m.	0,095 m.
14. Prismas y óvalos.....	137	489		0,112 m.	0,085 m.
15. Faceta larga.....	138	485		0,150 m.	0,095 m.
				0,095 m.	0,075 m.
16. Faceta diamante.....	139	493	424	0,142 m.	0,095 m.
17. Prismático.....	140	496		0,135 m.	0,095 m.
18. Faceta perla.....	141	494		0,130 m.	0,093 m.
19. Perla y diamante.....	142	492		0,140 m.	0,090 m.
20. Lenteja.....	143	497		0,125 m.	0,095 m.

TERMINOLOGÍA	N.º Catálogo 1883	N.º Catálogo 1892	N.º Catálogo 1897	MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA	
				Altura	D. boca
21. Italiana.....	144	498	425	0,145 m.	0,090 m.
22. Oliva.....	145	495			
23. Facetas y filetes.....	146	499			
24. Bambú.....	147	500			
25. Laurel.....	148	486		0,105 m.	0,070 m.
26. Ovalos y filetes.....	149	501		0,115 m.	0,080 m.
27. Oliva con asa.....	150	502			
28. Vaso con asa faceta saliente....			371	0,104 m.	0,082 m.
Copas.					
29. Cónica de pierna con botón....	151	503			
30. Faceta oliva reforzada.....	152	504			
31. Faceta larga reforzada.....	153	505		0,095 m.	0,055 m.
32. Faceta larga reforzada molde nuevo.....	154	506			
33. Faceta larga de pierna con bo- tón.....	155				
34. Faceta larga de pierna alta....	156			0,160 m.	0,105 m.
35. Bambú.....	157	508	508		
36. Faceta pierna doble botón....	158	509	509		
37. Costas laurel.....	159				



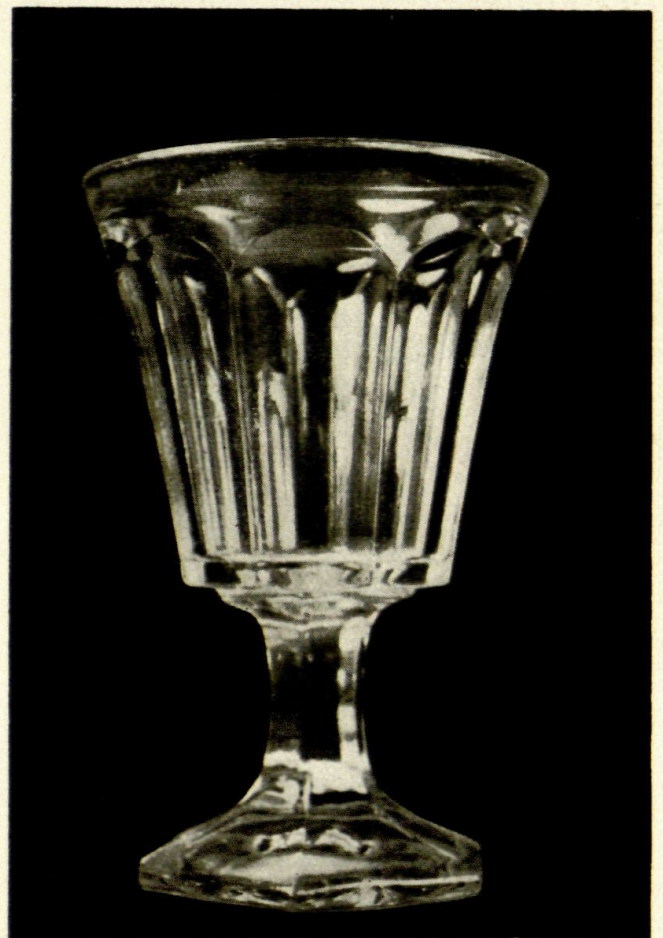
Vidrios moldados de la Fábrica de Santa Lucía (Cartagena). Siglo XIX. Vasos con pie de los tipos *exagona*, *chinesco*, *perla* y *diamante y diamante cuadrado*. Museo Arqueológico de Murcia.



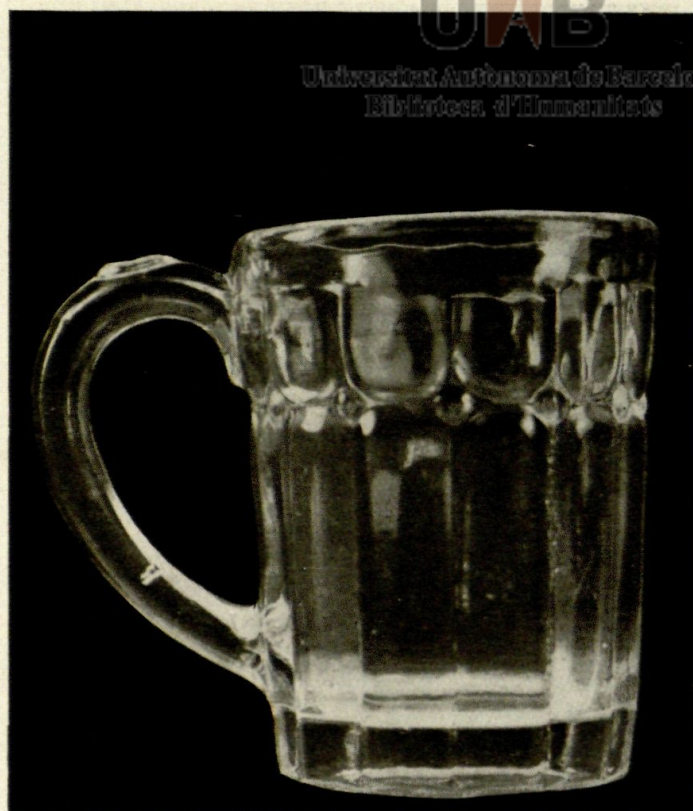
Vidrios moldados de la Fábrica de Santa Lucía (Cartagena). Siglo XIX. Vasos con pie de los tipos *oliva*, *luneta*, *prismas* y *óvalos* y *faceta diamante*. Museo Arqueológico de Murcia,



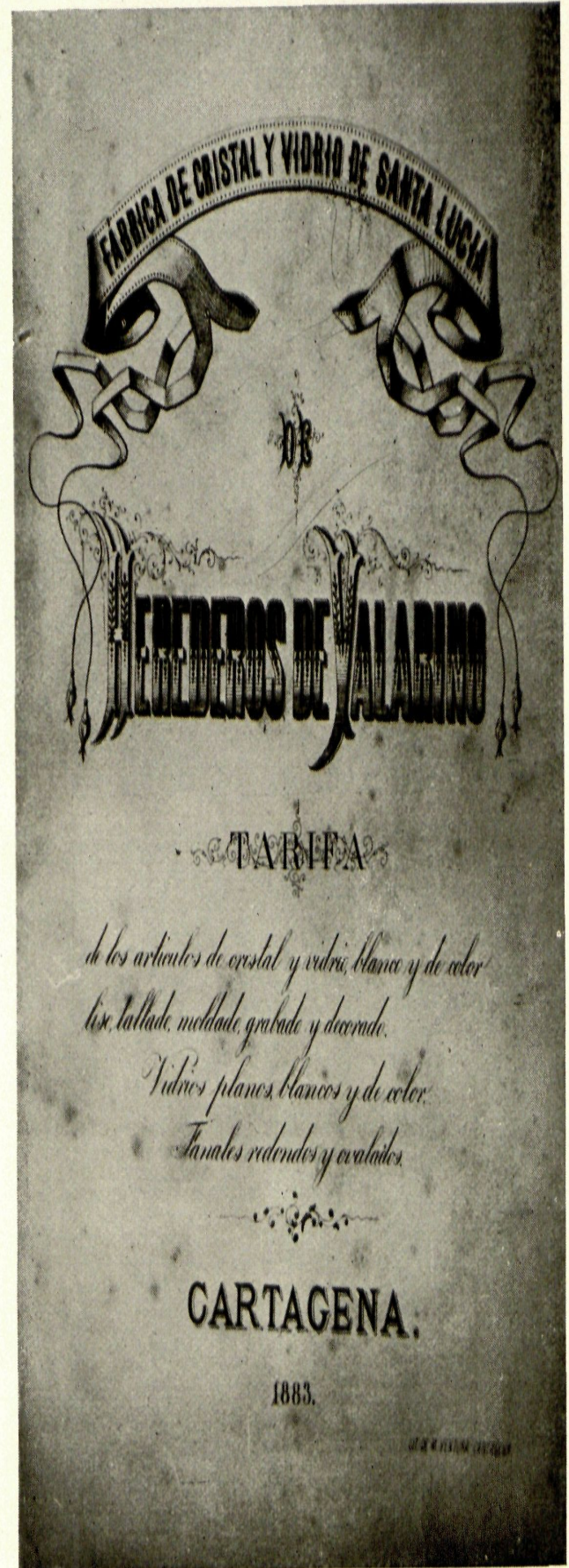
Vidrios moldados de la Fábrica de Santa Lucía (Cartagena). Siglo XIX. Vasos con pie de los tipos *alcachofa*, *almendra*, *prismático* y *faceta perla*. Museo Arqueológico de Murcia.



Vidrios moldados de la Fábrica de Santa Lucía (Cartagena). Siglo XIX. Vasos con pie de los tipos *lenteja*, *laurel*, *óvalos* y *filetes* y *faceta larga pierna alta*. Museo Arqueológico de Murcia.



Vidrios moldados de la Fábrica de Santa Lucía (Cartagena). Siglo XIX. Vaso con pie tipo *faceta larga*. Vaso con asa *faceta saliente* (núm. 371 del catálogo de 1897). Vasos sin pie modelos *media faceta*, *forma inglesa de oliva* y *forma inglesa simple*. Museo Arqueológico de Murcia.







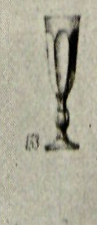
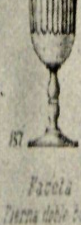




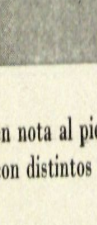
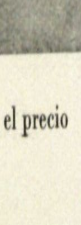
Segunda parte.

Artículos moldados.



Nota. Los platos moldados de Color Azul, Amarillo y Verde, aumentan un 40 % sobre su valor.
El color verde, amarillo y azul aumentan el 40 %

COPAS MOLDADAS.

Código para el color.	Nº	PRECIOS		Faceta larga Pierna con talón.	Nº	PRECIOS	
		Sin limar por 100	Limada por 100			Sin limar por 100	Limada por 100
	1	67	00	70	00		
	2	62		65	00		
	3	53		55	20		
	4	44	00	60	40		
	5	38	00	40	00		
	6	33	00	35	20		
	7	33	00	35	00		
	5	42	50	45			
	6	36		37	50		
	5	42	50	45			
	6	36		37	50		
	5	42	50	45			
	6	36		37	50		
	5	42	50	45			
	6	36		37	50		
	5	42	50	45			
	6	36		37	50		

VASOS MOLDADOS CON PIÉ.

61

Nº	Cubda	PRECIOS		Nº	Cubda	PRECIOS	
		En Ancho	En Alto			En Ancho	En Alto
131	1 1/2 Cops	62	75	136	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
132	1 1/2 Cops	62	75	137	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
133	1 1/2 Cops	62	75	138	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
134	1 1/2 Cops	62	75	139	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
135	1 1/2 Cops	62	75	140	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85

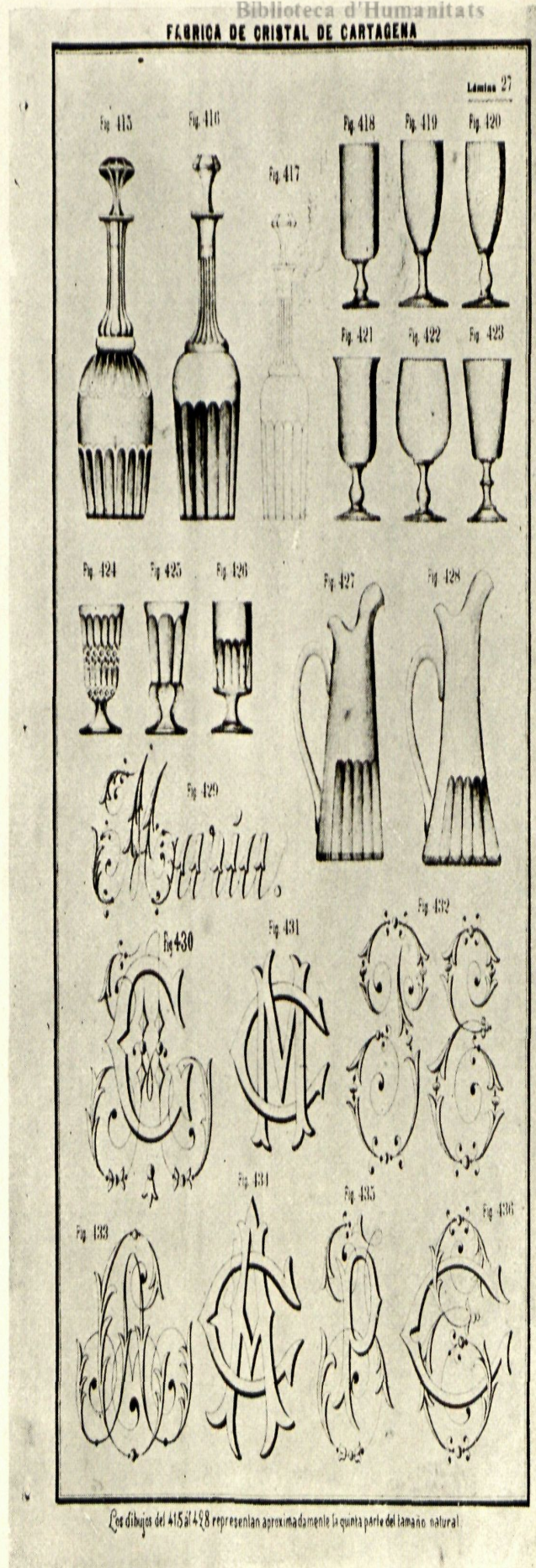
VASOS MOLDADOS CON PIÉ

62

Nº	Cubda	PRECIOS		Nº	Cubda	PRECIOS	
		En Ancho	En Alto			En Ancho	En Alto
141	1 1/2 Cops	62	75	146	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
142	1 1/2 Cops	62	75	147	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
143	1 1/2 Cops	62	75	148	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
144	1 1/2 Cops	62	75	149	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85
145	1 1/2 Cops	62	75	150	1 1/2 Cops	62	75
	2 1/2 Cops	47	60		2 1/2 Cops	47	60
	3 1/2 Cops	36	75		3 1/2 Cops	36	75
	4 1/2 Cops	35	85		4 1/2 Cops	35	85



Catálogo de 1892. Dos hojas con vasos simples y con pie, copas, saleros dobles y sencillos, y garrafas (bambú, óvalos y filetes, luneta, costas melón, etrusca para agua y etrusca para vino).



Catálogo de 1897. Cubierta y hoja núm. 27 con varias piezas moldadas y los característicos chops con asa canet, conocidos en la región bajo el nombre de jarras cartageneras (números 427-428).

Vidas olvidadas.—Francisco Ortego

El «Gavarni» español

Por el Dr. ARTURO PERERA

UNA de las más lamentables condiciones del espíritu español, es su aptitud para olvidar (hablo siempre en términos genéricos y, por así decir, «populares») a cuantos hombres de valía han nacido entre nosotros. Una nación que, en buena parte alardea de tradicionalista, lejos de merecer ese dictado por conservar el culto a la memoria de los hombres meritorios que nos precedieron, incurre en el pecado de punible olvido.

Otros países, Inglaterra, Alemania, la misma Francia no sólo en tratados eruditos o libros de consulta, sino a diario, en el periódico, en las aulas, ensalzan y alaban (acaso a veces con exceso) en suma, *recuerdan* continuamente a sus hombres eméritos y, con ello, además de formar un *corpus* de valores que ostentar y que enfrentar con los de otras naciones, constituye de por sí una suma de reputaciones de valor más o menos universal con los que siempre habrá que contar cuando de arte, de ciencia o de letras se trate. Y esto, que cuando se refiere a hombres de excepcional valer tiene menos importancia pues a recordarlos y realzarlos contribuyen también no escasos humanistas beneméritos de otras naciones, es más lamentable cuando se refiere a tantos ingenios que, si por sí solos no alcanzan la talla de los anteriores, sumados todos ellos constituyen lo más nutrido del acervo cultural de un pueblo.

Viene todo esto a cuento del olvido en que hoy yace un artista, pintor y dibujante de excepcional valía, que si en su época, no muy lejana, adquirió singular popularidad y nombradía, hoy su nombre nada dice a los actuales amigos del arte. Y esta misma popularidad la adquirió(y ello en cierto modo es comprensible y por tanto disculpable) por una de sus facetas artísticas, pero no la de más categoría; como dibujante satírico.

En efecto sus actividades comprendían desde el cuadro de historia o de cabellete hasta el dibujo para unas «Aleluyas»; y desde la ilustración de libros, hasta la caricatura política en algún periódico no pocas veces semi-clandestino y que, probablemente no tendría otra recompensa para el artista que una estancia en el «Saladero» (1).

Coincidencias con Gavarni.

La razón de parangonarle con el famoso y por tanto *no olvidado* dibujante francés Gavarni, es por las múltiples coincidencias que tanto en la vida de ambos,

(1) Llamaban así la cárcel provincial de Madrid, debido a que se había habilitado para tal fin un matadero y saladero de cerdos, al que fueron trasladados en 1831, desde la *Cárcel de Corte*, los presos que en ésta había, porque una epidemia contagiosa allí nacida, amenazaba con acabar con todos sus alojados. Quede también entendido que esa *Cárcel de Corte* no era el edificio para ella fundado, hoy *Ministerio de Asuntos Exteriores*, sino un conjunto de sórdidos y repugnantes edificios. El *Saladero* todavía en 1870 era el mismo «presidio correccional» al que se agregó, como decimos, el contenido de la *Carcel de Corte*.

como por el papel que desempeñaron en su tiempo y en sus respectivas patrias, se ofrecen nada más que con enunciar sus actividades.

Ambos en efecto eran, sobre todo, *dibujantes* en sus múltiples manifestaciones ornamentales, satíricas y moralizantes; ambos descollaron como ilustradores de libros en múltiples ediciones. De ambos se hicieron y editaron volúmenes que recogían parte de la inmensa labor por ellos creada; y ambos, en fin, con mediana fortuna, buscaron más amplio ambiente y mejor remuneración fuera de sus patrias. Y toda esta labor, en épocas singularmente azarosas políticamente, tanto en España como en Francia, les acercaba también—como apuntábamos—en cuanto a su actuación de positivos resultados en las facciones y banderías de la proteiforme política de las respectivas naciones.

Sus diferencias.

En dos cosas, sin embargo, se diferencian: una de ellas es para ventaja del español: y es como pintor de cuadros. Tanto en sus principios (como enseguida veremos) como al fin de su vida Ortego no cesó de pintar y de pintar bien y éste es uno de los aspectos suyos que más quiero resaltar: en tanto que Gavarni no rebasó nunca los límites del dibujante, amplios desde luego, pero de notoria inferioridad técnica y artística respecto a la pintura.

Otra de las diferencias estriba en la manera de interpretar las caricaturas: al paso que Gavarni en sus numerosas series de dibujos apenas deformaba los personajes representados, aun los más apropiados para ello, Ortego los dibujaba francamente grotescos, exagerando hasta lo posible la faceta ridícula y dándoles un cierto «aire» un cierto parentesco físico, que permite reconocer siempre sus dibujos entre los de otros autores. Mientras Gavarni dejaba que el chiste brotase de la apostilla del dibujo o si acaso del ridículo natural del sujeto representado, nuestro artista forzaba hasta lo posible lo cómico, por lo grotesco de los tipos creados.

En cambio ¡quién lo diría!, como vamos a ver en seguida, al dibujar ilustraciones para obras literarias, Ortego es otro: se transfigura e incluso en ocasiones alcanza un valor artístico muy superior en aquéllas al de sus dibujos satíricos, no pocas veces algo chabacanos.

Las estampas para *Las tardes de la Granja*, *La Princesa de los Ursinos*, *La aurora de la vida*, etc. alcanzan en ocasiones valor bastante para ser equiparadas a las de los dibujantes franceses del siglo XVIII y, en este aspecto, desde luego, también a las de Gavarni.

Espíritu de su obra.

En la tristeza de su vida, durante la cual, pese a su inmensa labor, puede decirse que no disfrutó ni siquiera de un modesto bienestar económico; cargado de familia desde su prematuro matrimonio, sufriendo a veces por sanciones gubernativas; enfermo y obligado para subsistir a un trabajo abrumador, asombra pensar cómo su espíritu pudo, a pesar de todo, ostentar en sus composiciones un inagotable humorismo. Y no el humorismo un tanto amargo y a veces macabro como el de Dau-

mier, sino un humorismo de veta popular sana; acaso un tanto «callejera» en ocasiones, pero siempre sin rozar tan siquiera lo triste y menos lo lúgubre. Con la psicología del payaso, sus preocupaciones y amarguras, al pasar de su corazón al lápiz se transmutaban en una ironía sin hiel, en una censura sin acritud, en una repri-menda comprensiva y benévola.

Del conjunto de su labor puede decirse que creó tipos representativos de diversos estratos sociales y, muy en particular, los populares de su época: al lado del prepotente banquero, el «cesante»; al lado de la gran dama o de la «entretenida» (como entonces se decía) la vendedora ambulante. Y así también manolas, frailes, soldados y cien más.

Grevin (a quien en parte se asemeja) hizo algo parecido en Francia y como Daumier creó el «Roberto Macaire» y Monnier a «Prud'homme», Ortego creó no uno sino varios tipos que hablaban y a veces moralizaban por él. Es, en suma, su labor, la representativa de su época. Abraza desde la *pintura de historia*—en su apogeo en aquellos años—, hasta lo popular, bullicioso y heterogéneo del pueblo español de entonces, en sus múltiples facetas políticas, sociales y costumbristas, sin olvidar las reminiscencias «goyescas» nunca enteramente desvanecidas entre nosotros. Estudiar su labor es más que conocer a un artista: es conocer una época; recordar su vida, es más que una biografía; es la biografía de toda una pléyade de artistas, de una bohemia más bien dotada artísticamente que suficientemente ali-mentada.

Vamos a verlo.

* * *

S U V I D A

Don Francisco Ortego Vereda nació en Madrid en 1833, año de la muerte de Fernando VII. Y bien pronto fue discípulo aventajado de la Escuela Especial de Pintura, dependiente de la Real Academia de San Fernando.

Dotado de extraordinaria facilidad para el dibujo, como sus contemporáneos Eugenio Lucas y Lucas Villaamil, no obstante sus primeras producciones fueron cuadros de historia como en su lugar veremos: pero simultaneaba esta labor con la de dibujante, que pronto tuvo acogida «editorial». Lo que quiere decir que empezó a ganar dinero.

Casado en temprana edad, poco se sabe respecto a sus intimidades familiares: por deducción parece desprenderse que su mujer, si bien no fue musa inspiradora, cosa por lo demás difícil dado el género satírico a que se entregó (y en este caso hubiese sido ingrato) nunca fue, como en tantos otros casos, rémora para su trabajo y acompañó al artista a quien dió varios hijos, humilde y olvidada, perdonando sus despilfarros, siguiéndole en sus vicisitudes y compartiendo resignada su miseria: resignación y abnegación en las que entrarían acaso, tanto el sólido amor conyugal, como la estimación por el artista infortunado.

El caso es que, a pesar (según un biógrafo contemporáneo y amigo suyo) (2) de los «grandes caudales agenciados por su labor» (¡ya sería algo menos!) así como

(2) Así dice textualmente José Pellicer en el «prólogo» que escribió en el «álbum» editado por Gaspar y Roig, para contribuir al socorro de sus familiares. Este Pellicer, dibujante meritísimo, sucedió a Ortego en la ilustración de libros y Revistas, entre éstas en *El Cohete* y fue durante años amigo de Ortego del que conocía bien su vida.

Gaverni se trasladó a Francia en busca de una mejor remuneración a sus trabajos, nuestro biografiado lo hizo a Francia, a París en 1871. Tampoco es disparatado suponer que la restauración no ofrecía el mejor «clima» a quien tanto se distinguió combatiendo las monarquías. Pero quiso su adversa suerte (queremos creer que fue ésta) que no lograra sus propósitos. Allí, aun trabajando enormemente no logró ni siquiera una *áurea mediocritas*; hizo entonces más de 300 dibujos y acuarelas cuya mayor parte se reprodujeron en cromos, representando casi siempre tipos y escenas populares de España (fig. 7). Pintó también primorosos cuadros de caballete, en general en tabla (figs. 2, 3 y 4), colaboró en revistas francesas, casi siempre con caricaturas alusivas a la guerra franco-prusiana y a los subsiguientes acontecimientos, mostrándose partidario, huelga decirlo, de las ideas republicanas de la nación (3). En fin, todo lo intentó y con nada pudo, como decíamos, encontrar la solución buscada. Fue en aquella época cuando le prestó ayuda un antepasado mío, mi abuelo materno, hombre de excepcional valer (4). Y lo hizo de la manera más honrosa para un artista: comprándole a *muy buen precio* y en varias ocasiones, bastantes cuadros: dos de ellos están en posesión de quien esto escribe (fig. 2-3). Otros dos deben figurar en el Museo del Arte del siglo XIX, al que los legó una hija de aquél (5) y otros en poder de sus descendientes.

Diez años estuvo en Francia; los últimos fuera de París, en un pueblecito no lejano al que acudió intentando recuperar la salud perdida. Todo inútil: el trabajo sin reposo, la insuficiente alimentación, todas las circunstancias, en fin, que condicionan aun en los menos predispuestos, la producción de una tuberculosis pulmonar, se dieron en él y vino a caer enfermo de este mal. Aún así, con la trágica, pero evidente activación imaginativa que la fiebre y las toxinas tuberculosas provocan en estos enfermos, trabajaba sin cesar. Pero el plazo inexorable de la sentencia fallada se cumplía y en 1881, *recién cumplidos los cuarenta y ocho años*, moría en el pueblecito en cuestión, en Bois-Colombes, y en tal miseria (¡no pobreza!) que a propuesta de Pellicer, entonces en París, se hizo una cuestación entre los amigos para, por el momento, ¡pagar su entierro!....

La *Correspondencia de París* dió la noticia de su fallecimiento y anunciaba que se había abierto una suscripción para costear los funerales y socorrer en lo posible a la familia.

El «Círculo de Bellas Artes», de Madrid abrió otra entre sus socios y la Casa editorial «Gaspar y Roig» que constantemente le contó entre sus colaboradores

(3) Se conservan varias caricaturas en este sentido. Vg. una, en la que Francia, simbolizada por una matrona con gorro frigio, desea conocer las habitaciones de Napoleón III en las Tullerías y el conserje de éstas le responde: «Espere Vd. un poco y podrá Vd. instalarse en ellas». Esto era pocas semanas antes de la «Comunne».

(4) Este antepasado mío, abuelo materno, fue D. Julián Prats Estupiña que, habiendo venido a Madrid de «mancebo» de una tiendecita de la calle de Toledo, a fuerza de laboriosidad, inscribiéndose en las clases nocturnas fundadas por el partido «progresista» llegó, en breves años, a Presidente del Círculo de la Unión Mercantil y de la Cámara de Comercio. Fue quien en las inundaciones de Murcia, puso antes que nadie a disposición de la Junta creada, todo el importe de su cuenta corriente en el Banco de España.

Trajo a Madrid, alojó e instruyó por su cuenta a todos los Prats, sobrinos suyos, fundadores del comercio madrileño de paños y tejidos; en un viaje a la Mancha, como viera la cantidad de vino que se perdía ideó y fundó las primeras bodegas de Alcázar de San Juan. En él se inspiró Galdós al crear la figura del padre del protagonista de «Fortunata y Jacinta» pues él era quien tenía de hecho el monopolio de importación de los «pañuelos de Manila» o de «la China» de cuyos proveedores chinos, citados por el novelista, aún se conservan los retratos y, en fin, fundó *El Defensor Mercantil* a cuyo frente como director puso a un muchacho, por él «descubierto» en los más modestos menesteres de la imprenta, que luego llegó al más alto puesto en el periodismo: este muchacho era D. Miguel Moya, padre político de mi ilustre colega el Dr. Marañón. recientemente fallecido.

(5) Esta señora, Doña C. P. de E. legó con estos dos lindísimos cuadros («Un manolo pescando») y («Un día de siesta») de manolas también, otros de Masriera, Luchy, etc., al Museo de Arte Moderno (hoy del siglo XIX); ignoro si ya están en él.

más asiduos, editó por su cuenta—a ejemplo de lo hecho con Gavarni por la casa Hachette—un *Album Ortego*, modesta antología de sus dibujos, para con el producto íntegro de su venta concurrir a engrosar las cantidades recaudadas para ayudar a sus desgraciados familiares...

Esta es, pues, la vida laboriosa y malventurada de Ortego: sin relieves ni rasgos novelescos, es la del arquetipo de un artista por su desgracia, superabundantemente dotado. Y digo por su desgracia, porque cuando la producción artística requiere un mayor empeño y trabajo para producirse, al ser más o menos pronto remunerada, el artista instintivamente «administra» mejor sus ganancias, no sea sino por lo mucho que le ha costado lograrlas. Pero quien casi inconscientemente produce y produce sin cesar y en más o menos encuentra retribuido su trabajo, no se para a medir sus dispendios porque esa misma facilidad de producción le da la seguridad de bastar a aquéllos. Y por lo que se traslucía para sus amigos, no era precisamente la buena administración cualidad que poseyera nuestro pobre Ortego.

ORTEGO, PINTOR

Ya hemos dicho que en los comienzos de su carrera artística y, desde luego, en su aprendizaje, sus propósitos eran llegar a ser, en lo posible, buen pintor y nada menos que cuadros de historia fueron los primeros frutos de aquél.

En la Exposición Nacional de 1864, es decir, cuando el artista tenía treinta y uno años, fue premiado con «Mención honorífica» (entonces menos numerosas que ahora) su cuadro *Muerte de Colón*, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno y hoy en la Universidad de Barcelona. Es una obra bien compuesta, un tanto «fría» pese a lo dramático del asunto: pero de bien ponderada composición (fig. 1) y colorido agradable, lográndose, sin embargo, dar a la escena la solemnidad debida.

Antes y después de este cuadro, había compuesto no pocos «de caballete», muchos con asuntos de los que es fuerza llamar «goyescos»: entre ellos se hicieron notar *El mágico prodigioso* (comprado por el acaudalado banquero Sr. Cueto). *Unos muchachos*, *Manolos jugando a las cartas*, *Costumbres de la época de Felipe IV* y otros varios.

Más tarde, en los cuadros de más pequeñas dimensiones, cultivó casi exclusivamente los temas de «Manolos y Manolas» (fig. 2) y los costumbristas populares sin faltar algunos de carácter picaresco, pero siempre ligero y nunca mordaz (figuras 3 y 4).

Son todos, como apuntábamos, de suelta y fácil composición; en algunos casos, muy «movida» sin que jamás se vea premiosidad ninguna en ella y, ¡cosa curiosa! en todos ellos campea una alegría, un cierto optimismo popular y pintoresco bien de notar, como decíamos, en quien por las vicisitudes de su vida parecía el menos propicio para reflejarla. El colorido siempre grato y también «alegre» sin muchas gamas ni medias tintas, pero siempre brillante, lo que en general se traduce bien en los numerosos cromos que los reproducían (fig. 5 y 6). Otro meritísimo artista español, Lizcano, también hubo de trabajar a «destajo» para vivir y también prodigó los mismos asuntos en sus cuadros que tienen muchos puntos de semejanza con los de Ortego; si bien aquél, por imposiciones editoriales hubo de emplear li-

mitada paleta con tintas que les da un tono verdoso y les hace desmerecer lamentablemente.

Es cosa curiosa que parte de los cuadros de Ortego, los compraban los editores Gaspar y Roig para sortearlos como regalo y aliciente entre los suscriptores del *Museo Universal*, primera publicación periódica en el mundo de carácter en cierto modo *enciclopédico*, ilustrada por dibujantes, el primero de ellos, nuestro pintor.

Como ya apuntábamos, buena parte de su labor en París consistía en producir cuadritos de escenas costumbristas, «goyescas» y populares con el fin de ser reproducidos en litografías en colores y editadas allí mismo. Sin embargo, en su mayoría se exportaban a España y aquí tenían relativa fácil venta, si bien, su misma abundancia, dañaba a su estimación económica. Los hombres de mi generación seguramente habrán visto en alguna ocasión dichos «cromos» en general enmarcados y pendientes de las paredes en el gabinete o en la «salita» de viviendas de clase media modesta, acaso alternando con algún otro de «bodegón» o bien de escenas andaluzas o de costumbres (fig. 7) (6).

En ellos se hacen patentes las mismas cualidades que acabamos de señalar en sus cuadritos de caballete: composición movida, sin premiosidad ninguna; de colores vivos, de gamas sencillas, con buen dominio de la perspectiva y todos, absolutamente todos, revelando alegría y despreocupación, mucho más adecuada en la España del paternal gobierno de Carlos IV, que en la de mediados del siglo XIX, pobre, difícil, revolucionaria y agitada por conspiraciones, algaradas, pronunciamientos, cambios de gobierno, etc. etc., que, al fin, terminaron felizmente con la Restauración: pero no, por desgracia, con las tribulaciones, escaseces y desventuras de nuestro pintor.

ORTEGO, DIBUJANTE

La enorme y proteiforme labor de Ortego como dibujante, puede clasificarse, a mi entender, en varias secciones, atendiendo al carácter predominante de sus composiciones y así tendremos: A) como *satírico-político*. B) como *satírico-costumbrista y moralizante*. C) como *reportero-gráfico*. D) como *ilustrador de libros*, ya de *novelas*, ya de *viajes*, *enciclopedias*, etc.

A) *Como satírico-político*.—Ocioso es decir que en una época de constante efervescencia política como fue en la que vivía, esta manifestación de su arte fue la que más popularidad le dió, si bien, en contrapartida, es la que le acarreó como es lógico, más disgustos. La lista de los periódicos en los que colaboró es bien extensa: figuran en ella *El Gil Blas*, *El Cascabel*, *El fisgón*, *Jeremías*, *Momo*, *El sainete*, *Don Diego de noche* y con carácter de información social (en especial criminal): *Los sucesos*. En todos ellos alardeaba nuestro hombre de singular chispa e ingenio, tanto más cuanto que no se limitaba a ilustrar ideas o pensamientos ajenos, sino que él mismo los ideaba y ponía «el pie» a sus originales. Puede decirse, sin exagerar, que fue el creador en España de este género en el que le imitaron y continuaron en el aspecto político, *Cilla* (el caricaturista de la Regencia), *Sileno* y

(6) Por estas mismas épocas se editaban en París magníficas cromo-litografías de originales de pintores españoles y asuntos en general de los «sucesos» de manolos y manolas, de chulas, chulos y toreros. No todas de igual calidad artística, claro es, pero algunas vg. las que reproducen cuadros de Perea, excelentísimas. Figuraban entre los establecimientos tipográficos las casas *Lemercier*, y *Goupil*.

Tovar, en sus incomparables creaciones de *Gedeón* y posteriormente, de «*A B C*». Hoy este género, o está muerto o sufre un colapso letárgico «por causas ajenas a la voluntad de los editores.

En sus sátiras políticas, he de insistir en que nunca pone mordacidad ni acidez; son el arquetipo de la *caricatura*, por la deformación grotesca de sus personajes y de la no pocas veces ingenua apostilla. Si en alguna ocasión pudieron doler, escocer o «levantar ronchas» cúlpese a los autores de los hechos criticados o a estos mismos; pero nunca a que el artista acudiera al fácil, pero ilícito recurso de la calumnia o de la crudeza dibujada o escrita (figs. 8 y 9).

Creo haber dicho más arriba que, singularmente en Francia, sus caricaturas sobrepasaron el ámbito de «campanario» en que antes se movían y, que en particular, con motivo de la guerra franco-prusiana y las vicisitudes de la promovida en pro de la Unidad Italiana, se le deben ingeniosísimos comentarios gráficos sobre ambas y los acontecimientos que a ellas siguieron.

B) Como satírico-costumbrista y moralizante.—Creo que deben figurar en este aspecto a la cabeza de su obra, las series numerosas que él titulaba *Antaño y hogaño* y *Lo que es, lo que fue y lo que será*.

Este contraste que buscaba y exhibía con fines moralizadores, era, en sus últimas consecuencias, más bien conservador, caso raro en su autor que, como entonces se decía, era de «ideas avanzadas»; pero es que muchas veces cuando el artista es *sincero* la fuerza de la verdad predomina sobre las doctrinas del momento. Esta curiosa serie está en su mayoría desperdigada entre su otra labor y en pocas ocasiones reunida y ¡cosa curiosa! figura también en parte en los infantiles pero atractivos pliegos de «¡Aleluyas!».

A esta serie, le sigue en importancia la que él mismo publicó por su cuenta titulada *Menestra* y que apareció en varios álbumes o volúmenes. Como su nombre indica, en ellos figuran entremezcladas caricaturas de diversa índole y asuntos que hicieron la delicia de nuestros abuelos, cuyo sentido de lo cómico (aquí no se trata de *humor* al modo inglés) era un tanto pueril e ingenuo. De ahí que, como hemos dicho, para nuestro gusto de hoy, menos inocente y más amargo, aparte de las caricaturas de «circunstancias» muchas de las cuales ignoramos (7), no alcancen a merecer de nosotros sino una benévola sonrisa. Ya el editor de *El Fisgón* hacía constar: «este periódico *no ataca reputaciones; pone hechos de manifiesto*. Por lo demás el público paga y lee» (fig. 10).

En la interpretación o personificación de los sujetos protagonistas de aquéllas (cuando no se trata de reproducir más o menos exagerados o deformados los tomados del sujeto original) sin que pueda decirse que repite monótonamente el mismo

(7) Esta historia de los periódicos satíricos de entonces, merecía (no sé si está hecha) más que unos renglones. En general de vida azarosa y efímera, los que más perduraron fueron *El Padre Cobos* sin caricaturas y que tuvo en jaque a la policía largo tiempo. *El Fisgón* del que salieron 24 números, los primeros con no menos que 28 ó 30 dibujos todos originales de Ortego, que figuraba como su único redactor gráfico: frecuentemente con uno o dos grandes dibujos y otros menudos, además de las series *Antaño y hogaño*; *Lo que es, lo que fue y lo que será* y siluetas; pero ya en los sucesivos, se contaban menos. Al *Fisgón* sucedió *Doña Manuela*, de vida efímera. A ésta (o acaso independiente) *El Sainete*, reiteradamente prohibido, al que después de 22 números, sucedió *La Gorda*, éste sin caricaturas y cuyo título parecía que prejuzgaba su fin, pues «falleció» a los tres años de existencia por asalto al periódico (el 31 de junio de 1870).

En el *Jeremías* también dibujaba nuestro hombre y duró hasta el 20 de junio de 1869, después de publicadas 86 *lamentaciones*, por cierto, las más de ellas, saladísimas.

Ya en los siguientes, *El Cohete* (del 27 de octubre del 72 al 2 de marzo del 73) dibujaba Pellicer en el *Jaque-Mate* (1-IX-72 a 8-XI-73), Daniel Perea y otros varios: vg. *Los Descamisados* (30-III-73) no tenían parte gráfica satírica o como *Don Manuel* duraban el breve término de un día.

o los mismos tipos, sí es cierto que tienen todos ellos cierto «aire de familia» que los asemeja y hace casi inconfundible sus dibujos. Así procedía en Francia, Daumier, pero en un mayor grado, lo que hace que sus caricaturas, estimadas en su conjunto, sean de una monotonía empachosa que, en el fondo no es sino falta de ingenio creador. Bien al contrario que en Gavarni cuya imaginación y destreza son harto mayores y si bien se reconocen sus dibujos entre los de otros, es más bien por esa que pudiéramos llamar *distinción colectiva* aun cuando represente mendigos o gente del hampa. Por lo demás ya hemos señalado que Gavarni se limita a *exponer* dejando al que contemple sus dibujos y lea sus rótulos la deducción satírica o moralizadora.

Puede estimarse, pues, la obra de nuestro Ortego, como un término medio entre la de uno y otro de estos franceses cumpliendo el añejo y sabido precepto latino «ridendo castigat mores».

C) Como «reportero» gráfico.—Este título, nunca mejor aplicado que en este caso (8) le pertenece a nuestro biografiado acaso con más mérito o, al menos, como el más sobresaliente de entre los suyos. Solamente la magnífica labor desarrollada en la guerra de Africa del año 60 enviado a ella por sus editores y que ilustra profusamente la obra de Pedro A. de Alarcón: *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (también éste cumpliendo los mismos fines como cronista) es, decimos, de las que por sí solas justifican una reputación sobresaliente.

Durante los episodios de aquélla, sufriendo incomodidades, privaciones y peligros, obtuvo una documentación de inapreciable valor, pero no circunscribiéndose tan sólo a reproducir los hechos bélicos, sino enriqueciendo sus álbumes con retratos de personajes árabes y cristianos, de tipos populares, de paisajes y monumentos de todo cuanto, en fin, podría tener algún valor documental e histórico (9).

Esta labor, precursora de la fotografía de hoy día, anticipó en más de medio siglo la que acarreó, con este medio mecánico, la reputación de los Campúa y tantos otros (figs. 11 a 17).

También en el semanario (o hebdomario) *Los Sucesos*, colaboró, no pocas veces, con el mismo carácter. Y, si bien se mira, su enorme labor en la magnífica publicación—de Gaspar y Roig—*Museo Universal*, obligado a representar más o menos imaginativamente episodios, personajes y aun perspectivas y monumentos (pocas veces interpretación de las primitivas fotografías de entonces) puede considerarse su labor como de reportaje gráfico, puesta a contribución su facilidad para el dibujo para esta magna empresa pero menos que medianamente retribuída, si bien, ya dijimos que entre los suscriptores de esta publicación se rifaron cuadros de Ortego.

Del mismo carácter son sus ilustraciones para el *Nuevo Viajero Universal* y váyase viendo por la suma de toda esta labor (que aún no hemos terminado de reseñar) lo enorme y polifacética de ella. Baste decir que sólo en los años de colaboración en el *Museo Universal*, suman sus dibujos (sin contar los de los *Almanaques*) la cifra de 304 (10).

(8) Sabido es que «reportar» es pasar una prueba litográfica de una piedra a otra.

(9) Hoy se ha llegado a dudar que estuviese presente en dicha contienda y se dice que sus dibujos eran «interpretación» de datos o apuntes suministrados.

(10) En esta excelente publicación de la que Emilia Páez ha elaborado un magnífico índice de la serie de los de las *Publicaciones periódicas*, serie ésta que dirige D. J. Sambricio bajo auspicios oficiales es de la que he entresacado buena parte de los datos que siguen.

ORTEGO, ILUSTRADOR DE NOVELAS

Una de las facetas menos conocidas de nuestro biografiado es la de ilustrador de obras literarias; y, sin embargo, es acaso en la que más categoría artística alcanza y, ¡cosa curiosa! el que en sus caricaturas, dibujos satíricos y morales y aleluyas, era fácilmente reconocible por su peculiar estilo y el «aire de familia» de sus personajes, aquí en los grabados para ilustrar obras literarias, es tan impersonal que no pueden identificarse sus dibujos con los que prodigó en diarios y revistas.

Ajustándose, en general, a la interpretación de los diversos pasajes del texto «se olvida» de dibujar *como Ortego* (si se me permite la frase) y en no pocas de sus ilustraciones alcanza un nivel artístico tan sólo comparable al de los citados Gavarni, Gravedon, Nanteuil, etc., acercándose mucho al de *Tony-Jeannot*, al que se asemeja en ocasiones.

Hasta ahora la relación más completa de las obras que ilustró es la siguiente: además de la ya mencionada *Diario de un testigo de la guerra de Africa* ya estudiada, *La princesa de los Ursinos*, *La esclava de su deber*, *El mundo al revés*, *Doña Blanca de Lanuza*, *Memorias de un hechicero*, *La aurora de la vida*, *Garibaldi* (novela biográfica).

A estas he podido añadir: *Don Juan Tenorio*, de Fernández y González (2 tomos) y *Las tardes de la Granja*, los ejemplares y casi bucólicos relatos que nuestros padres y abuelos recordaban de memoria y de los que recitaban las décimas que encabezaban aquéllos:

«*Arbol que crece torcido
nunca su tronco endereza
si se hace naturaleza
el vicio con que ha crecido...*»

Ambas figuran en mi biblioteca y, en particular, ésta última obra está adornada con los más elegantes dibujos que trazó nunca Ortego (figs. 18 a 25). También en la edición de lujo *De Madrid a Nápoles* del mismo Alarcón, figuran algunos retratos debidos a Ortego.

Colaboró Ortego durante diez años como dibujante también «universal». Lo mismo acontecimientos históricos (vistos o imaginados) que retratos: igual edificios que tipos populares, todo lo interpretó nuestro artista y todo bien. Sobresalen, a mi juicio, en cuanto a valor artístico, además de numerosos retratos, una colección de tipos y costumbres populares que luego continuó Valeriano Bécquer.

El recuento de sus dibujos en estos años de asidua colaboración es el siguiente según el asunto de los mismos:

Históricos.....	25	Tipos y costumbres.....	109	Sin contar 12 almanaques y «La
Vistas.....	3	Viajes.....	33	Galatea» de Cervantes que editó
Retratos.....	62	Caricaturas.....	51	la revista.
Rep. de cuadros.....	3	Animales.....	5	
Edificios.....	17	Artes y oficios.....	4	
Artificios.....	1	Máquinas.....	1	
		TOTAL.....	304	

Quiero hacer constar finalmente mi agradecimiento al Excmo. Sr. D. Antonio Rodríguez Moñino que nos facilitó el cuadro de su propiedad (fig. 4) para ser reproducido: al Sr. Rodríguez, conocido y culto librero que asimismo prestó los cromos de su propiedad para los mismos fines y, en fin, al Sr. López Fernández, anticuario experto que donó al autor los cuadernos de «muestra» para contribuir a este homenaje a Ortego.

FINAL

Este es, pues, Ortego: artista excelentemente dotado, no sólo para el dibujo sino para el más alto empeño de la pintura; si es cierto que alcanzó en su época auténtica estimación y popularidad, su arte, como dibujante satírico y moralista —si bien le proporcionaba un medio de vida—, atándole más al suelo le impidió volar a más altas esferas, aun teniendo sobradamente méritos para ello.

Que su valer fue conocido y estimado es indiscutible por cuanto se vió solicitado, tanto por los más poderosos editores como por cuantos deseaban publicar un periódico informativo o burlesco.

Testigo, por los años en que se desenvolvió su vida artística, de los más interesantes *acontecimientos políticos nacionales* (Isabel II, su boda, su marcha, guerra de Africa, primeros ferrocarriles, etc.); contemporáneo de *los más transcendentales internacionales* (guerra de Italia y franco-prusiana) y *sociales* (vg. inauguración del Canal de Suez) y, en fin, habiendo alcanzado a conocer los últimos ejemplares de tipismo y regionalismo pintoresco español, de todo, absolutamente de todo ello dejó recuerdo en sus dibujos. De él puede decirse que fue quien primeramente al servicio de la información, reflejó ésta en sus dibujos, constituyendo el primer «reporter» gráfico del mundo... De todos aquellos acontecimientos convividos nos dejó expresivos y cautivadores recuerdos.

Por otra parte, su misma vida ya dijimos que fue fiel reflejo de los avatares de los años del siglo XIX en que le tocó vivir y apenas pudo vislumbrar la aurora pacífica y laboriosa que se anunciaba y que después de tan tormentosa gestación y alumbramiento realizaba la Restauración en España.

Y tanto es así que además del valor artístico y moralizante de su obra, pudiéramos asegurar que él es, por antonomasia, el artista proteiforme de una proteiforme época, y que estudiar su obra es estudiar casi al vivo todo lo bueno y lo malo de buena parte del siglo más interesante de todos los tiempos; del siglo XIX.



Fig. 1.— *Muerte de Colón* (en la Universidad de Barcelona).



Fig. 2.— *Feliz terceto*. (Oleo sobre tabla. Col. particular.)

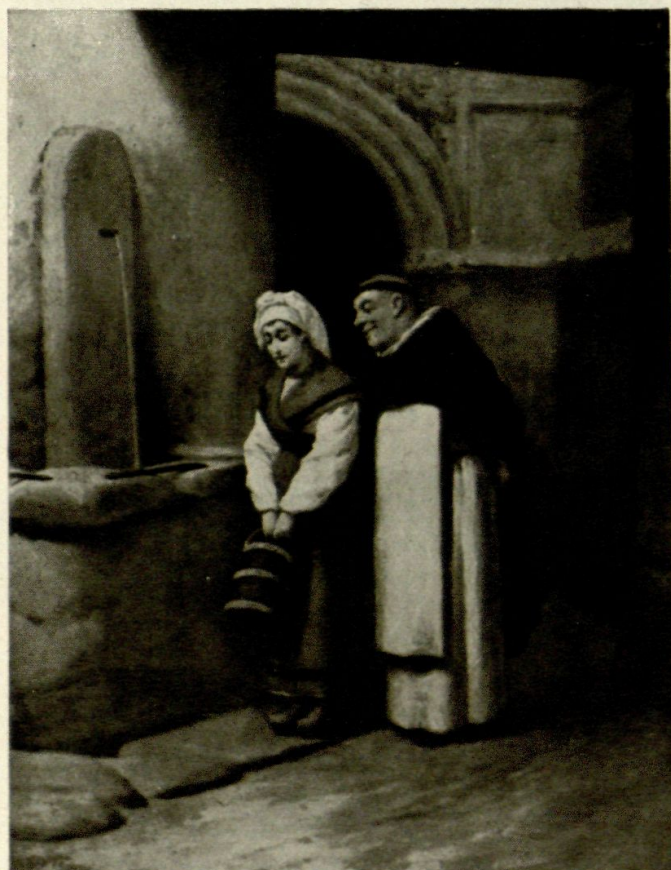


Fig. 3.— *Buenos consejos*. (Oleo sobre tabla. Col. particular.)



Fig. 4.—*Equipo completo para la Nochebuena.* (Oleo. Colección Rodríguez Moñino. Adquirida en la almoneda de Gutiérrez Solana.)



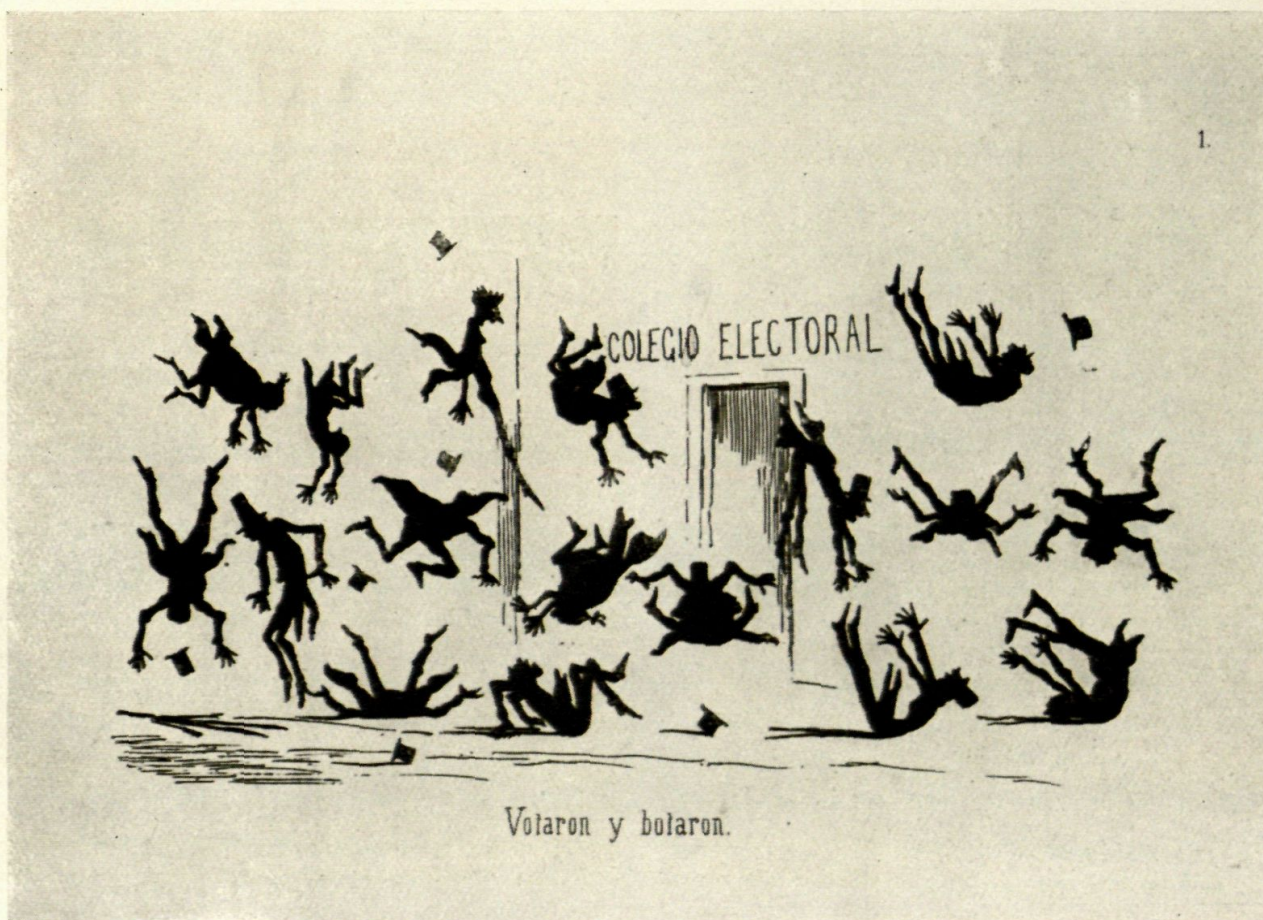
Fig. 5.—*Amor al acecho.* (Cromo.)



Fig. 6.—*Golpe de viento.* (Cromo.)



Fig. 7.—*El horchatero.* (Litografía en colores. Col. en Francia.)

Fig. 8.—Dibujos satírico-políticos. (Del álbum *Menestra*.)Fig. 9.—Dibujo satírico-político. (Del álbum *Menestra*.)

LIBERTADES PUESTAS EN PRÁCTICA.

15.

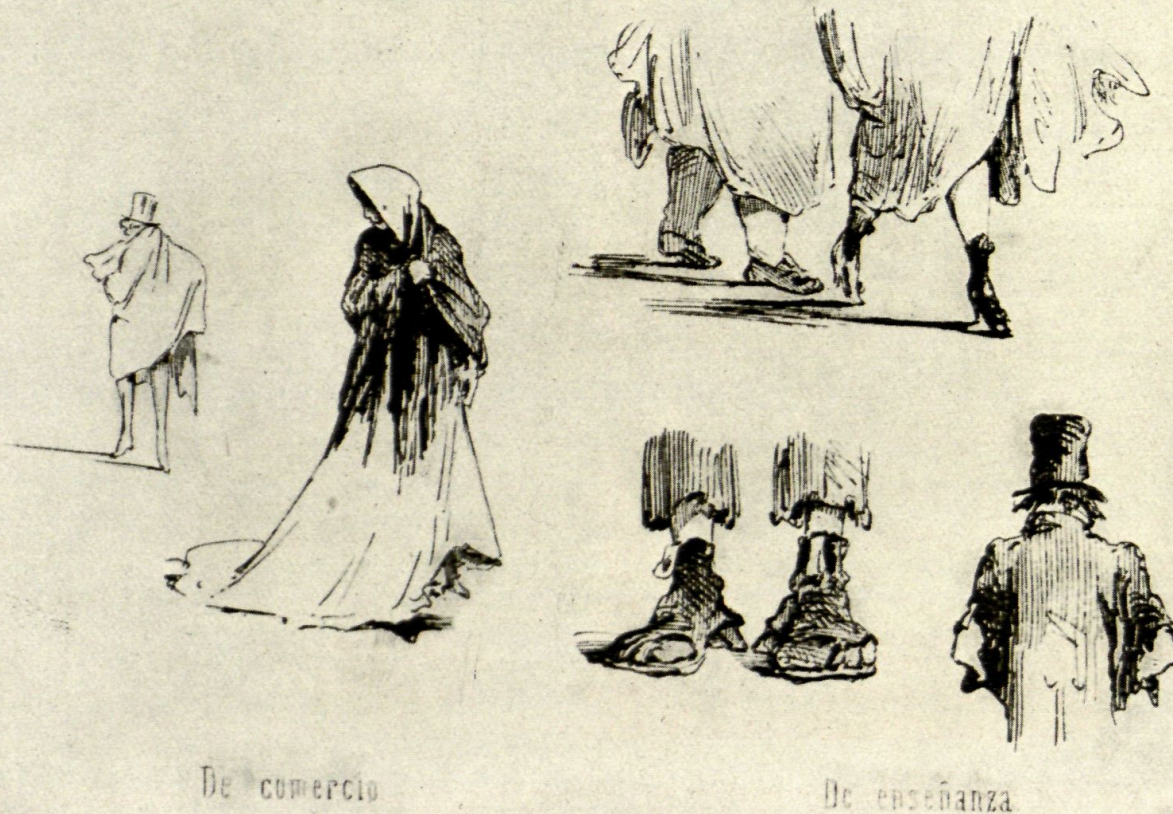
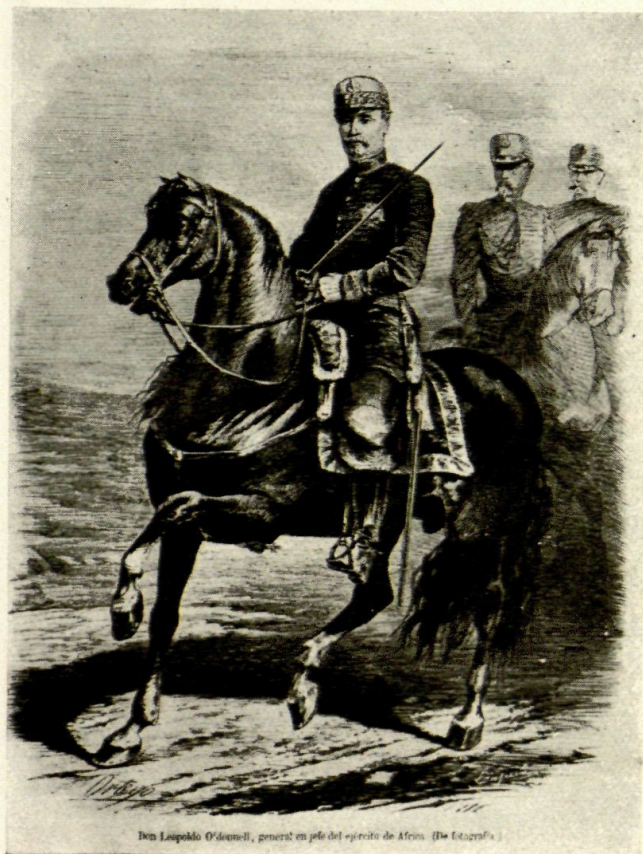


Fig. 10.—Dibujos humorísticos.



Don Leopoldo O'Donnell, general en jefe del ejército de África. (De Estampa.)

Fig. 11.—De la obra *Diario de un testigo de la guerra de Africa*.

El general Prim en la batalla de los Castillejos. (De un croquis.)

Fig. 12.—De la obra citada.



Batalla de Tetuán.—Asalto y toma de los campamentos marroquíes por los cuerpos de ejército de los generales Prim y Ros de Olano.

Fig. 13.—De la misma obra.



El general O'Donnell da la cruz de San Fernando al conde D'Eu.

Fig. 14.—De la obra citada.



Fig. 15.—Otro croquis de dicha obra.



Fig. 16.—Como la anterior.



Plaza de Petrarca, Il trada di Fontana.

Fig. 17.—De la misma.



Fig. 18.—Ilustración para *Las tardes de La Granja*.

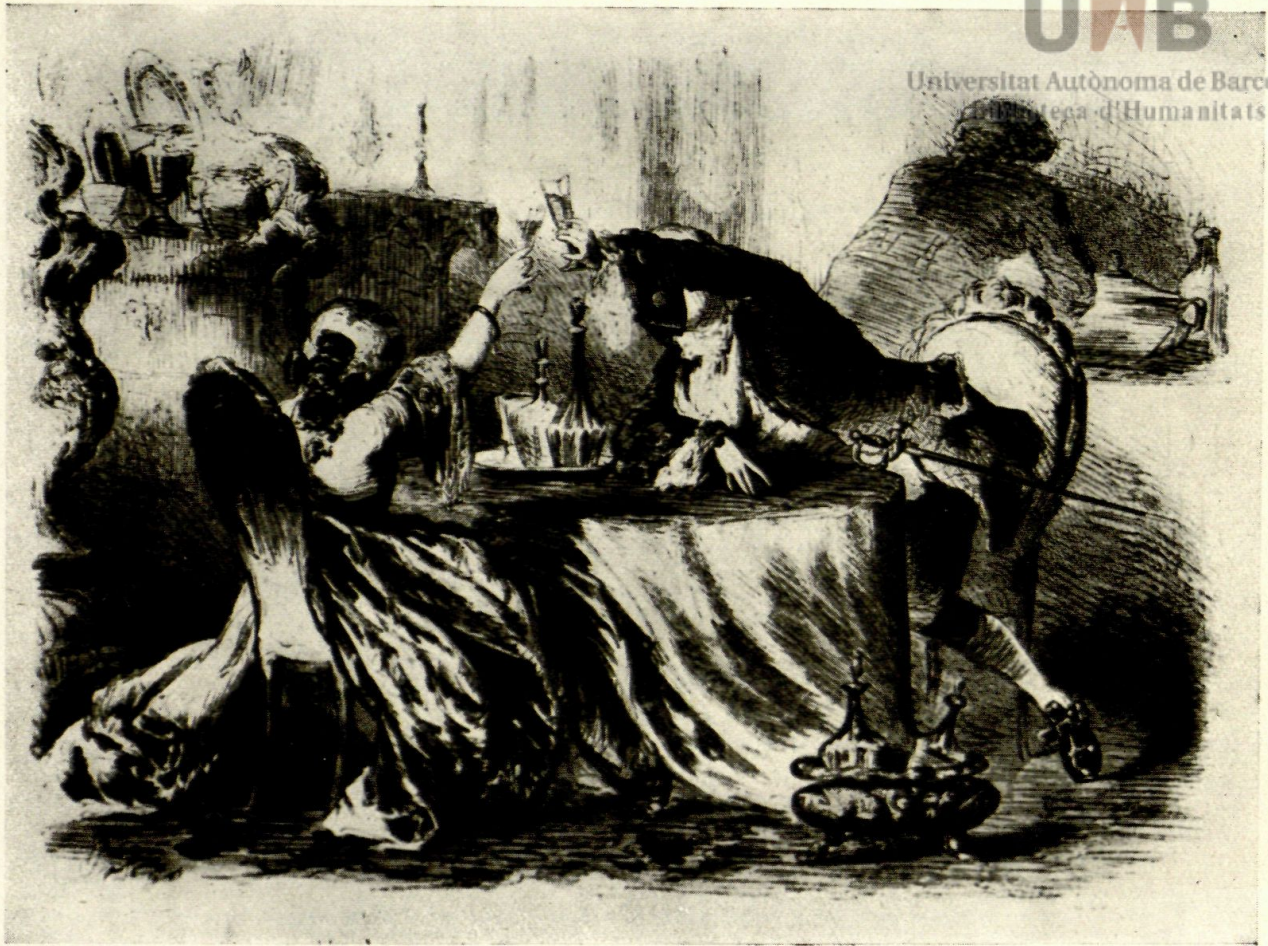


Fig. 19.—Ilustración para *Las tardes de La Granja*.



Fig. 20.—Ilustración para *Las tardes de La Granja*.



DON JUAN TENORIO.—LAMINA 13.—Aquel sin duda era el dormitorio de doña Inés.



DON JUAN TENORIO.—LAMINA 17.—Yo te emplazo por mí y por ella ante el tribunal de Dios!

Fig. 21.—Esta y las siguientes ilustraciones para la novela de Fernández y González *Don Juan Tenorio*.

Fig. 22.—*Don Juan Tenorio*.



DON JUAN TENORIO.—LAMINA 8.^a —Salid; no quiero que penseis que huvo de vos.



DON JUAN TÉNORIO.—LAMINA 7.^a—..... Dejó la linterna sobre un sillón y
acabó de colocarla sobre los colchones.



DON JUAN TENORIO.—LAMINA 3.ª—Tenue las riendas,—repuso Tenorio.

Exposición

«Grandes Maestros Españoles»

en el Museo Nacional de Estocolmo

Por ELISA BERMEJO

EL Museo Nacional de Estocolmo ha tenido el gran acierto de presentar, a la curiosidad del público sueco, un magnífico conjunto de obras españolas reunidas, para su exhibición, bajo el título de GRANDES MAESTROS ESPAÑOLES. Es justo hacer constar que ello ha sido posible, gracias al incansable entusiasmo de un sueco, residente entre nosotros, el Sr. Harry Svensson y a la generosa actividad del Director del citado Museo, Dr. Carl Nordenfalk. Ningún esfuerzo ha sido regateado para contribuir al éxito de la exposición y el premio se ha recogido en los cálidos elogios de más de ciento treinta mil visitantes que admiraron las trescientas veintitrés obras expuestas en diecinueve salas, con una cuidadísima instalación.

La inauguración oficial con asistencia de S. S. M. M. los Reyes de Suecia, se hizo coincidir con los actos que la capital sueca organiza, cada año, con motivo del reparto de los Premios Nóbel. Ninguna fecha con más solera, en la vida cultural del país, podía escogerse para prestigiar un acontecimiento artístico en el que nuestro arte estuvo representado, desde la Edad Media a Goya, con obras de primera calidad, siempre dentro de las limitaciones que su selección impone a los organizadores, por las dificultades, a veces insuperables, en la obtención de préstamos.

Constituyeron el Comité de Honor, de la exposición, altas personalidades del Gobierno y las Artes de Suecia y España y han colaborado, en su organización, un Comité sueco, presidido por el Dr. Carl Nordenfalk, Director del Museo de Estocolmo y otro español bajo la presidencia del Director General de Bellas Artes, don Antonio Gallego y Burín. Gracias al apoyo entusiasta de todos y cada uno y a la indudable calidad de las obras presentadas, no puede imaginarse una más digna embajada, de nuestra cultura artística, en el bello y lejano país escandinavo.

La expresiva espiritualidad, el acusado realismo y los tonos luminosos y cálidos tan propios de la pintura española, parecían cobrar más fuerza, más vida si cabe, en un ambiente exótico y lleno de contrastes.

MINIATURA Y FRESCOS ROMANICOS

Lucida representación la de los manuscritos miniados, con diecisiete ejemplares expuestos en vitrinas, a las que se acoplaron transparencias en color de las páginas

iluminadas de cada uno de ellos. Figuraron piezas de la importancia de los *Comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana*, de la Biblioteca Nacional de Madrid, las *Morales de Job de San Gregorio el Magno*, de la misma procedencia y de tan maravilloso sentido decorativo, así como la *Biblia Sacra* de la Biblioteca Nacional de París, realizada, al parecer, por un artista catalán. No necesitan comentario, por lo conocidos, el *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional de Madrid, el *Libro de los Juegos de Alfonso X el Sabio*, de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial y la profusa y elegantemente iluminada *Biblia de Alba*. Interesantes, el *Fuero Juzgo*, procedente de la biblioteca particular del Conde-Duque de Olivares y que, en la actualidad, conserva la Biblioteca Real de Estocolmo, un *Libro de Horas*, de la Biblioteca de la Universidad de Uppsala, en relación con el llamado «Misal Rico» de Cisneros, así como otro *Libro de Horas* con veintisiete miniaturas de hacia 1400, que pertenece a una colección particular de Dublín.

Frescos románicos enviados por el Museo de Arte de Cataluña, mostraban la fuerza expresiva de su dibujo en las *Dos Figuras de Apóstoles* procedentes de San Pedro de Bungal, la *Nave de la Iglesia* del Maestro de Sorpe y tres fragmentos que decoraron el claustro de San Pedro de Arlanza.

PINTURA GOTICA

La pintura gótica ha estado representada por veinte tablas de diversas escuelas, como la *Anunciación* del Maestro de Armisen que guarda el Museo Nacional de Estocolmo y el magnífico *Cristo de Piedad* de la colección Mateu de Barcelona, en el que se patentiza el acusado dramatismo de Bermejo. Del círculo de este mismo artista son, al parecer, la *Oración del Huerto* y *Cristo con la Cruz auestas*, de propiedad particular de Manchester. Pedro Berruguete lucía la delicadeza de su recio temperamento de castellano en la *Virgen con el Niño* del Ayuntamiento de Madrid y completan el conjunto obras de Bernardo Martorell, Francisco Solibes, Martín Soria y Miguel Ximénez, más algunas tablas anónimas procedentes de distintos países y colecciones que no cabe detallar dentro de los límites de una crónica.

El interés de su novedad nos hace dedicar un comentario especial a la deliciosa tabla de Nicolás Francés *Construcción de un Monasterio*, que se reproduce en estas páginas, y es propiedad del Sr. Bosquets de Barcelona. Los personajes que intervienen en la escena siguen, en sus actitudes el ritmo ondulado de los caprichosos montecillos, creando un conjunto de singular gracia y armonía de movimiento, a lo que hay que sumar la belleza delicada de los tonos pastel característicos del pintor.

SIGLO XVI

Dos obras de Morales en la exposición: *La Virgen de la Rueda* del Conde de Peñacastillo con su delicado modelado y el *Ecce Homo* propiedad de los Sres. de Martorell, cuya ilustración creemos de interés por ser una fina versión del tema, varias veces interpretado por el pintor extremeño.

Muestra del gusto y aptitud para el retrato de los pintores españoles del siglo XVI, son, entre otros, el del *Padre Sigüenza*, del Monasterio del Escorial, con

su aguda expresividad impregnada de ese algo espiritual que le dan fuerza y calidad de primer orden y, el retrato del *Gran Duque de Alba* debido a la fina sensibilidad de Sánchez Coello, que forma parte de las colecciones artísticas de los Duques del mismo título.

EL GRECO Y ZURBARAN

Con maravilloso acierto se instaló en la misma sala la espléndida representación de cuadros del Greco y Zurbarán. No es fácil poder contemplar, reunidas, obras tan de primer orden de cada uno de ellos y, sobre todo, es, ciertamente, interesante el poder valorar en todos sus matices y calidades la mística espiritualidad, que es común denominador en ambos maestros, y la diversa concepción interpretativa de su genio personalísimo.

España envió una escogida selección de pinturas del Greco; así el *San Lorenzo*, del Colegio de Jesuitas de Monforte de Lemos, el extraordinario *Sueño de Felipe II* del Monasterio del Escorial, que lucía todas las bellezas de su riqueza cromática, la fina versión de la *Oración del Huerto*, procedente de la Iglesia de Las Pedroñeras, que conserva el Museo Diocesano de Cuenca, el *San José con el Niño* del Museo de San Vicente, de Toledo, el *San Bernardino de Siena* con toda su mística elegancia y la figura blanca y luminosa del *San Bartolomé* del Museo del Greco. El Hospital de la Caridad de Illescas envió la *Natividad*, compuesta con originalidad y ternura y el Banco Urquijo de Madrid el *Crucificado* con la vista de Toledo al fondo.

Como complemento de este importante conjunto figuraban: el retrato de *Caballero desconocido* de Knoedler & Co. de Nueva York, que de ser, en efecto, del pintor cretense correspondería al período veneciano, la cabeza de la *Virgen María* de colección particular inglesa y la interesante *Fábula* propiedad de Mark Oliver. Escandinavia contribuyó con dos obras de gran calidad: las *Lágrimas de San Pedro* del Museo de Oslo y *San Pedro y San Pablo* que conserva el propio Museo de Estocolmo.

Francisco de Zurbarán estuvo representado por una de sus obras maestras el *Fray Jerónimo Pérez* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el retrato de *Fray Diego de Deza*, depósito del Museo del Prado y la versión que del mismo se encuentra en propiedad de Knoedler & Co. de Nueva York y que, a nuestro juicio, tiene menos calidad, la *Santa Faz* del Museo de Estocolmo, espléndida en su lograda sencillez y la *Santa Marina*, réplica de las de Londres y Sevilla del Museo de Göteborg, obra agradable de color.

De la serie de los Trabajos de Hércules, que se conserva en las reservas del Museo del Prado, despertaron gran interés los tres lienzos enviados: *Hércules detiene el curso del río Alfeo*, *Lucha de Hércules con la Hidra de Lerna* y *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*.

Además de estas obras, y como exponente del cariño por las naturalezas muertas del pintor de Fuente de Cantos, figuraban el *Bodegón de los membrillos*, del Museo de Arte de Cataluña que envió también un *San Francisco de Asís* y el *Bodegón del molinillo* de D. Felipe Bertrán y Güell, de Barcelona. El Zurbarán amable ha estado presente en la figura llena de graciosa ternura de la *Virgen Niña* de la colección Gómez-Moreno, de Madrid.

PINTURA DE BODEGONES

Aparte de los ya citados, de Zurbarán, y como faceta interesante de la pintura española, se expusieron varios bodegones de los siglos XVII y XVIII. La calidad del *Bodegón del cardo*, de Sánchez Cotán, del Museo de Bellas Artes de Granada, ejemplo típico de ese realismo espiritual de nuestro arte, fue quizá, uno de los cuadros que más admiradores encontró entre el público sueco. De la misma escuela toledana, el *Puesto de Aves y caza* firmado por Alejandro de Loarte en 1626, y una de sus mejores obras, cedido por su propietaria la Duquesa de Valencia. Muy interesante por sus calidades y por ser totalmente desconocido del público español es un estupendo *Bodegón con legumbres* que firma y fecha Antonio de Pereda en 1651 y que pertenece a una colección de Helsingfors. En este mismo grupo, aunque de escuela sevillana puede citarse la *Vendedora jorobada* de la Pinacoteca Múnich que, últimamente, algunos han atribuido a Murillo y que, en todo caso, es cuadro de factura muy fina del que sería interesante resolver el problema de quién pueda ser en definitiva su autor.

Del siglo XVIII, y de mano de Meléndez, son la *Caja de dulce y ciruelas, brevas y pan* firmados que, procedentes del Palacio de Aranjuez, se conservan en el Museo del Prado. Debidos al pincel de Goya, otras dos naturalezas muertas cierran este capítulo: *Mesa de carnicería*, del Museo del Louvre y *Cabeza de ternera*, propiedad de Wildenstein, de Nueva York. El tema poco grato, de la carne sanguinolenta, está compensado por la calidad excepcional que caracteriza toda la obra del pintor aragonés.

RIBERA Y MURILLO

De Ribera no fue enviada ninguna obra de España, porque las conservadas en Escandinavia son bastante representativas de la manera de hacer del pintor. Entre los cuadros expuestos, merecen especial atención, el *Muchacho del tiesto*, del Museo de Oslo y la *Muchacha de la pandereta* firmado en 1637, de colección particular inglesa. Ambos tienen el mismo formato y medidas y parece forman parte de una serie de los Sentidos. Al Museo de Estocolmo pertenecen otras dos obras: *Martirio de San Bartolomé* y *San Pablo ermitaño*, ambas firmadas y fechadas en 1644 y ejemplos bien típicos de su arte. Forma parte de la colección del Sr. Falkman, de Estocolmo, un lienzo atribuido al artista, la *Sagrada Familia adorada por dos frailes*. Es obra de extraordinaria calidad pero en la que no acaba de verse, clara, la participación de Ribera y hace pensar en alguno de sus seguidores napolitanos, con gran dominio del dibujo y el color del que, hasta la fecha, no conocemos el nombre.

Es lástima que la obra de Murillo haya estado representada por solo dos lienzos. *La Trinidad de la Tierra* del Museo de Estocolmo, nos presenta el Murillo pintor religioso, pero la obra no muestra las características típicas del artista. Interesa, sin embargo, por ser obra de juventud y aún, puede situarse al parecer, como una de las primeras. El otro lienzo, ejemplo de su pintura de género muestra el gracejo de la picaresca y su afición por los niños en los *Muchachos comiendo pastel* de la Pinacoteca de Múnich.

Por ser obra desconocida, entre nosotros, reproducimos un lienzo de escuela sevillana firmado por Sebastián de Llano y Valdés en el que se representa la *Cabeza de un obispo martirizado*, probablemente San Laureano, de factura delicada y suave modelado que se conserva en el Museo de Arte de Göteborg.

VELAZQUEZ Y LA ESCUELA MADRILEÑA

Antes de citar las obras velazqueñas, reunidas en la exposición, conviene hacer alusión al pequeño retrato de un *Caballero santiaguista* firmado y fechado por Pacheco en julio de 1625 y que posee en la actualidad el Williams College de Williamstonw, Máss.

Por encontrarse la mayor parte de las obras de Velázquez en Museos y Galerías en los que es norma, rara vez quebrantada, no consentir los préstamos, los lienzos expuestos no siguen la evolución del artista. Todos los presentados son retratos, que muestran la serena elegancia del pintor sevillano. Citemos por su fuerza el de la *Madre Jerónima de la Fuente*, propiedad de D. Alejandro F. de Araoz, el conocido *Demócrito o el Geógrafo* del Museo de Bellas Artes de Rouen y la interesante cabeza del *Caballero desconocido* del Museo de Wellington de Apsley House, de Londres. El Museo del Estado de Dresde envió el retrato del *Caballero de Santiago*, que estuvo en la Galería Ducal de Módena; obra interesante y graciosa es la rubia *Infanta Margarita* de las Colecciones Artísticas de los Duques de Alba; y de su yerno y discípulo Juan Bautista Martínez del Mazo, la *Dama de la Mantilla*, que se conserva en el Banco Exterior de España, de Madrid.

Entre las varias obras de taller o escuela de Velázquez figuran la *Vieja frutera* del Museo Nacional de Oslo, *Bufón con una copa de vino* del Museo Zorn, de Mora, que, en realidad, es una variante del *Geógrafo* de Rouen y la *Cacería de jabalíes en el Hoyo* interesante lienzo que pertenece al Dr. Moselius, de Estocolmo y es copia de taller de la Tela Real de la Galería Nacional, de Londres.

La escuela madrileña posterior a Velázquez, ha estado también presente con obras como el magnífico lienzo que representa al *Embajador Lerche* firmado por Antolínez en 1662, del Museo de Arte de Copenhague y dos retratos bien característicos de la manera de hacer de Carreño de Miranda: la belleza morena de *Doña Inés de Zúñiga*, *Condesa de Monterrey*, del Museo Lázaro Galdiano y un *Carlos II* propiedad del Banco Exterior de España, de Madrid, que repite el mismo modelo de los ejemplares del Prado y Berlín.

G O Y A

La obra de Goya, en sus diversas facetas artísticas, ha tenido una espléndida representación. Una amplia sala se dedicó a los Grabados; en la parte alta, se instalaron soberbias ampliaciones de algunos de ellos que le daban un aspecto fantástico. Había treinta y tres de la serie de *Los Caprichos*, de la Biblioteca Nacional de Madrid, veintiocho de *Los Desastres de la Guerra* del Museo Nacional de Estocolmo, dieciséis de *Los Proverbios* y catorce de *La Tauromaquia*, más los fechados en 1778, que representan personajes reales y bufones, copiados de modelos de Velázquez y que conserva el Museo sueco.

No menos de sesenta espléndidos dibujos, procedentes en su mayor parte del Museo del Prado, estaban repartidos en cinco salitas con una adecuada iluminación, que permitía valorar la aguda crítica del pintor.

Cerraba la exposición una sala de honor dedicada al Goya pintor, en la que lucía su técnica fácil, su inimitable fantasía y su prodigiosa sensibilidad de retratista, en los veintisiete lienzos y cuatro tapices en ella expuestos.

Los tapices fueron enviados por el Patrimonio Nacional de España y mostraban toda la alegría de su brillante colorido en temas como: la *Novillada*, *La Acerolera*, *La Maja y los embozados* y *Cuatro majos con un perro*.

No cabe en estas líneas un comentario a cada uno de los cuadros por lo que sólo citamos algunos de los más importantes. Entre los retratos no puede olvidarse el de *Ventura Rodríguez* del Museo de Estocolmo, la exquisita finura de la *Duquesa de Osuna*, propiedad de D. Bartolomé March Servera, *Carlos III en traje de caza* del Banco Exterior de España, la magnífica cabeza del *Arzobispo Company*, depósito del Prado, la figura arrogante de *La Tirana* de la colección del Sr. March Ordinas, el dedicado por Goya a Meléndez Valdés en 1797, que conserva el Banco Español de Crédito, de Madrid, el graciosamente compuesto de *Doña Joaquina Candado* de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y el de la sensible *Doña Antonia de Zárate* de colección particular irlandesa.

Todo el optimismo de sus primeras obras destaca en *El Columpio* del Duque de Montellano, en contraste con ese pesimismo que se apodera de su pincel en las obras de brujerías como el *Aquelarre* del Museo Lázaro Galdiano o *El Arzobispo de Quebeq, asesinado por los salvajes* y *Los Caníbales*, ambos del Museo de Besançon. Por último, magníficos de color y composición *La fabricación de las balas* de nuestro Patrimonio Nacional y *El Globo*, del Museo de Agen.

* * *

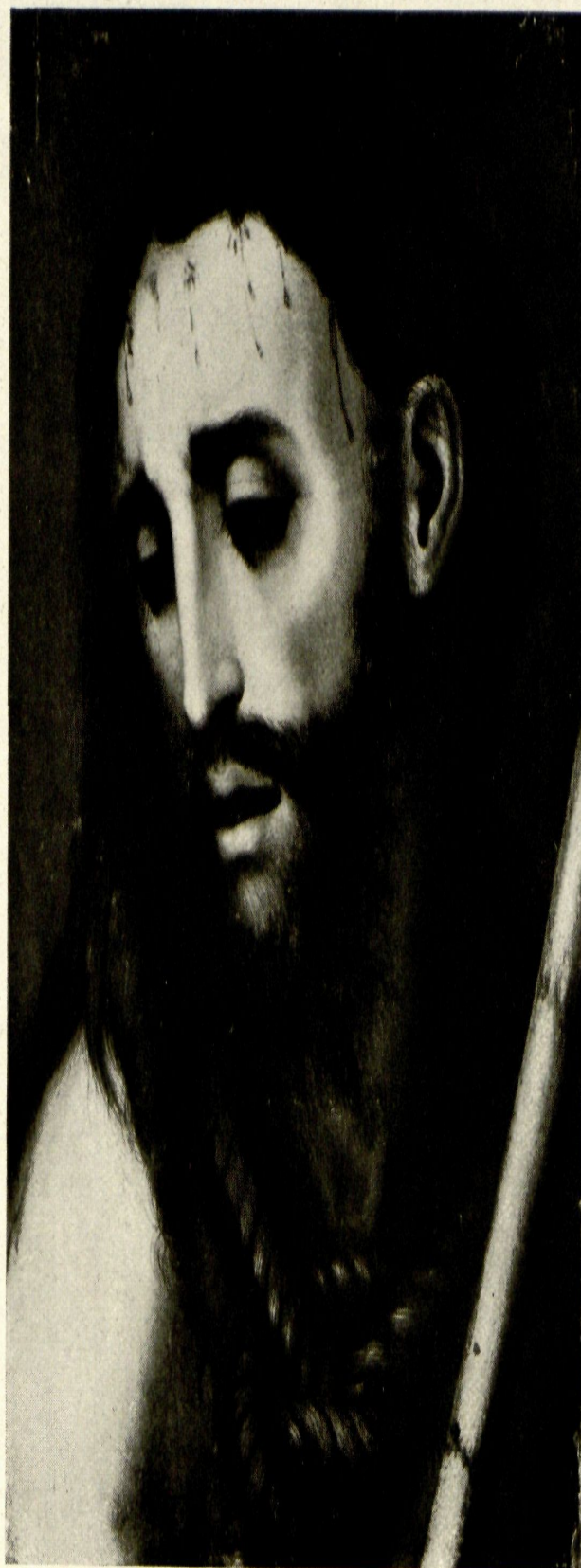
A lo largo de los tres meses que ha durado la exposición, el Museo Nacional de Estocolmo organizó numerosos actos culturales sobre temas españoles, con música, teatro, ballet, etc., más interesantes conferencias, entre ellas, una sobre *Miniatura española* por el Dr. Carl Nordenfalk, otra sobre *El Greco*, por el Sr. Lindwall y la pronunciada por el Dr. Pontus Grate sobre *Zurbarán*.



NICOLÁS FRANCÉS: *Construcción de un Monasterio*. Barcelona, Sr. Bosquets.



ZURBARÁN: *Santa Faz*. Estocolmo, Museo Nacional.



MORALES: *Ecce Homo*. Madrid, Srs. de Martorell.



EL GRECO: *San Pedro y San Pablo*. Estocolmo. Museo Nacional,

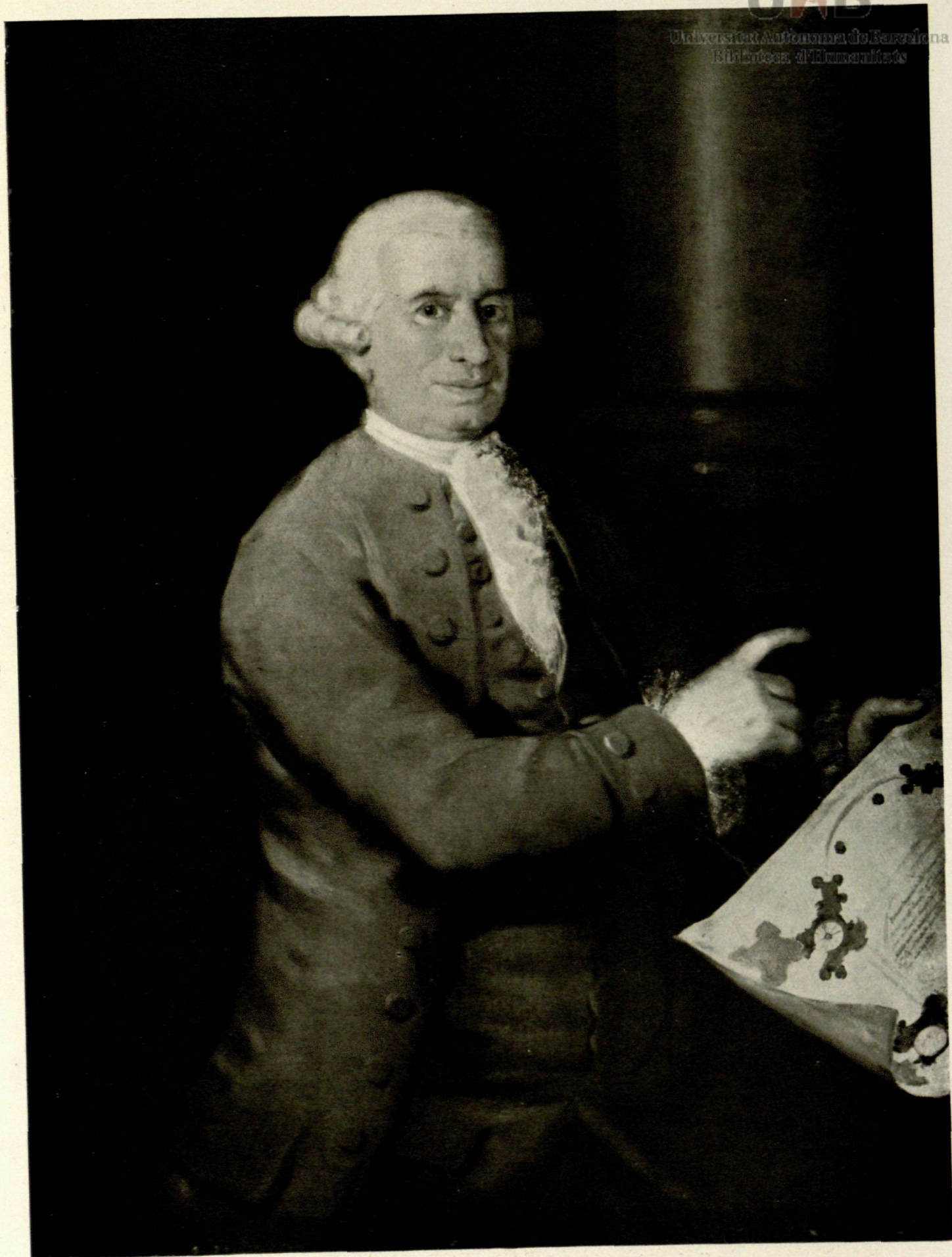




RIBERA: *Muchacha de la pandereta*. Londres. Mrs. U. H. Drey.



SEBASTIÁN DE LLANOS Y VALDÉS: *Cabeza de obispo martirizado*. Göteborg. Museo de Arte.



GOYA: *Ventura Rodríguez*. Estocolmo. Museo Nacional.



GOYA: *Conducción de un herido*. Londres. H. U. Calmann.



GOYA: Sueño de azotes. Londres. Mrs. M. H. Drey.



GOYA: Vista de la sala de Grabados.



Vista de una de las salas.



Detalle de la Sala de Velázquez y Murillo.

A propósito de la pintura española actual ⁽¹⁾

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

AL decir «a propósito de la pintura española actual», intentamos expresar de algún modo cierta cuestión posible de titular, condensar, de más de una manera. La más propicia para la intención propuesta como punto de partida en este comentario sería, cambiando los términos por otros similares, denunciar el tema así: «a propósito de la pintura de nuestro tiempo, en España». Con ello manifestamos lo mismo, pero radicamos los contenidos, latentes en cada uno de los vocablos empleados, en una intención y una oportunidad de fraccionar con segura dialéctica las distintas partes de la cuestión. En primer lugar, enteramos al lector de que tenemos un propósito, a propósito de algo que es la pintura. El propósito personal será visible, si Dios quiere librarnos de impertinentes oscuridades del lenguaje, a lo largo y a lo ancho de cuanto aquí habremos de comunicar. El modo adverbial *a propósito* implica inmediatamente la existencia de una ocasión de comentario; nos complica en la aventura implícita en el tema de la pintura, requerido aún de más paliquería en torno, precisamente por ser mucha la que le acosa. Si nadie hablara de ella resultaría, a buen seguro, impertinente la incursión por su campo. Si ninguno dedicara tanta y tanta atención al hecho, tendríamos clara señal de que el tal, o estaba claro para todos, o, por el contrario, no interesaba a nadie. A este tenor, el mejor de los síntomas se nos revela, sin duda lícita, en el descomunal barullo de las opiniones en curso. Vayamos recordándolo. Volvamos a oír a los artistas, y también a los críticos, cómo desdeñan de continuo esas excursiones que, con apenas un bagaje semejante al de la consabida tortilla de patatas, a cada minuto son emprendidas para pasar un rato, un día, o toda la vida, en la inmensa selva de la pintura. En voz baja, para no herir susceptibilidades y no sufrir las consecuencias de la sinceridad, lamentamos ese espectáculo casi cotidiano de ver nacer críticos, que luego se mantienen meses y meses, y hasta años, en el vertedero de disparates que son sus respectivas secciones periodísticas. A grito pelado, en la tertulia bullanguera, proferimos dictérios contra los arrivistas que logran pronto los ambicionados puestos del elogio de la fama, hoy cosa así de pequeña cual la prensa diaria. Vivi-

(1) El presente texto corresponde a un intento de meditación para las conferencias que, de idéntico título, el autor hubo de pronunciar en el Club Universitario—Valencia, 10 de marzo—y en los Colegios Mayores J. A. P. de R.—Madrid, 15 de marzo—, San Juan Evangelista—Valladolid, 21 de marzo—, San Clemente—Santiago de Compostela, 23 de marzo—y San Bartolomé—Salamanca, 25 de marzo—. El guión de estas conferencias padeció continuas modificaciones, y, para colmo, cada una de las charlas fue seguida de coloquios, con lo cual lo escrito que ahora se publica está bastante lejos de lo expresado ante los oyentes universitarios. Estaba en el propósito del autor redactar un nuevo ensayo sobre el tema. Pero, como su redacción inevitablemente, queda aplazada por otras obligaciones urgentes, lo mejor es, de momento, entregar a quien desee leer esta especie de germinación de ideas.

mos en la más anárquica de las confusiones, decimos. Estamos en medio del más grande desbarajuste de los valores jerárquicos. Y pensamos que ello no tiene remedio—cuando el pesimismo nos domina. Llegamos a la conclusión de que hay que llevar a cabo una sonada. Unos hablan de agruparse—«la unión hace la fuerza»—; pero los grupos son aventados tarde o temprano, por nuestra salvaje individualidad, porque en ellos—para hacer bulto al principio—fueron admitidos algunos incompetentes; porque los componentes de más éxito, al pronto, caen en la cuenta de que están jugando un papel gregario y, al caer en tal supuesto, deciden hacer la guerra por su cuenta. Se dictamina enérgicamente que los críticos fulano o zutano son unos ignorantes, unos solemnes retrógrados, o unos pedantes, pero quienes lo afirman carecen de valor para no ir a solicitar su ayuda cuando se han propuesto exhibirse en público.

Mas las apariencias nos engañan. Con demasiada frecuencia estimamos un hecho como dañino, sin pararnos a reflexionar sobre la trascendente importancia del meollo recubierto por los accidentes y manifestaciones exteriores. El director de un periódico encarga a *cualquiera*—a *cualquiera*, sí, subrayado—se ocupe de ilustrar a los lectores sobre los avatares de las exposiciones y del arte, porque él no sabe nada del asunto y, en consecuencia, no podría elegir otra persona adecuada. Decide llamar a alguien, para estos menesteres de poco trecho entre el mucho de las noticias futbolísticas, porque conoce existe una demanda de aclaraciones sobre las cuestiones artísticas. Pero, además, y esto sí que nos lleva a descubrir un punto neurálgico del fenómeno social del arte, el impulso motor de esta decisión procede de que *la interpretación del arte en vigor está menesterosa de todo género de aportaciones*. En lo más recóndito del ánimo de todos anida el sentimiento de que los especialistas no han dado con la clave explicadora de los fenómenos artísticos producidos a ojos vistas, a la vuelta de cualquier esquina de la vida contemporánea. Lo mismo que irrumpieron en la creación unos cuantos aficionados geniales, para remover el curso del río del arte, hecho pantano acaso por la rutina, también el entendimiento del arte reclama, dado lo inédito de los planteamientos, abundancia de juicios y soluciones intelectuales; abundancia de críticas. En esto del arte son la inteligencia y la sensibilidad quienes pueden dar con el quid luminoso. Los eruditos, salvo gloriosas excepciones, perecen en el más absurdo de los profesionalismos. Se puede ser eficaz ingeniero, a fuerza de estudios y laboriosidad, sin amar ni sentir la ingeniería. Podemos enseñar matemáticas, con sólo saberlas a fuerza de codos y un mínimo de facilidad de palabra para su explicación en clase. Pero ser historiador de arte, sin haber sido llamado al corazón, a la sensibilidad, por el arte vivo y sus inquietantes realidades, es pedir peras al olmo. No olmos, sino multitud de alcorques vemos adentrarse tan tranquilos, rastreando datos y recetas por el recóndito universo espiritual del pasado. A esa pobretona actuación, la llaman historia. ¡Historia del arte! ¡Válganos el cielo ante tan peregrinas ideas de la historia y del arte! Válganos incluso para no dejarnos sin estos despistados; pues ellos facilitan, a cuantos estén capacitados para la verdadera historia, no pocos materiales con que edificar la mágica novela del pensamiento, su incidencia y su emoción. Recriminamos descaradamente a unos y a otros. Repartimos cordiales mamporros a diestro y siniestro. Repudiamos tanto al crítico incurso en necedad e ignorancia, como al sesudo enumerador de noticias carentes de medula y calor. Más, en el mismo instante, recomendamos cordial sensatez para comprender la razón histórica,

temporal, de su existencia. Tranquilicémonos. El tiempo dirá la última palabra. Dirá montones de últimas palabras. Cúmulos gigantes de cuadros serán pasto de la carcajada colectiva, en las reproducciones con pies burlescos de la «Codorniz» del futuro. El inmenso centón de la crítica será el hazmerreir de la crítica de la crítica, que, bajo el pomposo título de «historia de las ideas estéticas del siglo XX», habrá de producirse tarde o temprano. Todo divagador literario de las bellas artes, a no ser que su inconsciencia raye en lo fabuloso, sabe vive bajo la hoja afilada del apasionado porvenir.

La crítica, como la historia, a principios de este siglo nuestro, pretendió hacer del arte algo así como una especie de biología. Esa actitud gozó de crédito, al calor del rescoldo del racionalismo. El método orgánico y la exposición lógica escrutadora merecían la pena que entraran por el ámbito de la creación. Frente al entusiasmo meramente literario, frente a los, convencionales o no, lirismos y exaltaciones del ejercicio de la crítica precedente, enarbolose el rigor cientifista, con el natural olvido de sus enloquecedoras supersticiones. Los esoterismos estéticos, esto es, el conocimiento de lo bello en sí mismo, con ninguna cuenta para lo ejecutado por el arte, comenzó a perder validez y algunos de sus hallazgos anteriores hubieron de ser aplicados, con mejor o peor fortuna, al hecho artístico vivito y coleante. La historia, los cuantiosos y deslumbradores conocimientos brindados por el pretérito, sirvieron para formular leyes y éstas pasaron a la utilidad práctica del entendimiento del arte que ya se anunciaba dispuesto al enigma, a presentarse ante los asombrados ojos del espectador con máscara inextricable, como burlesca incitación a cualquier juego cabalístico. Nacía—ya había nacido verdaderamente, en los finales del XIX—un arte libre de la antigua y noble servidumbre. Nacía con plena claridad. Con perfecto orden. Incluso imponiendo el orden. He ahí el caso del Cubismo. Comenzóse a forjar una dialéctica bien dispuesta para el desarrollo del deseable método biológico, con la que exponer exactamente las leyes de la gestación y producción artísticas. Asumiéronse responsabilidades históricas. Claro es. Admitiendo que el tiempo es una realidad esotérica, una temporalidad inquietante y un impulso determinables en términos cuasi matemáticos, al artista contemporáneo le sorprendieron nada más y nada menos que con la exigencia de ser fiel a su tiempo. Antes anduvo sometido a la iconografía, hazañas y dogmas de una fe determinada. Ahora le imponían otro tipo de ortodoxia, la de la alucinadora idea de «nuestro tiempo». Y, por este camino de inéditos enfoques, hasta fueron hechos vaticinios sobre la condición y forma del arte del futuro. El caso es que, del mismo modo que encontramos en los cinco primeros lustros lo más glorioso, acaso, del arte producido en los sesenta años que llevamos del XX, así también quizá la crítica posea por idénticos días los mejores hallazgos con que contar todavía hoy. No porque aquel su procedimiento biológico y legalista constituyeran la definitiva técnica para lograr la comprensión del arte, para ejercer la crítica. Nada más lejos de nuestro sentimiento y opinión. Ciertamente. No puede haber crítico sin método, sin una buena dosis de confianza en su razón; sin guardar alguna devoción por el racionalismo. Ya Ortega dio mortal navajazo al racionalismo. Sin embargo, de cuantos cadáveres—déspotas cuando vivos—del pensamiento va dejando el humano rehacer, siempre queda algo redimible, resucitable tarde o temprano; algo en activo, no muerto aún. Hace ya años asestaron el dardo más ponzoñoso contra eso que seguimos creyendo, de que arte y vida cohabitan de continuo. Ya hace tiempo

que este otro biologismo estético padeció rudo encontronazo, al no considerársele posible plenamente, y, lo que es peor, no estimarse auténtica realidad la cópula entre arte y vida. De entonces acá ha llovido a modo. La crítica está convertida en un vertedero de subjetividades y heteróclitos estados de ánimo personales, proferidos al amparo de la letra impresa. La obra de arte soporta el hecho. Ciertamente, es su misión soportar, servir de trampolín al pensamiento y la sensibilidad humanas, del espectador. Esta cualidad, su poder de flexión, no debemos olvidarla nunca. El hombre necesita de continuo enjugar el espíritu sudoroso. Está harto lleno de sí y de circunstancias que no son él. Esa plenitud íntima le otorga fuerte impulso, el impulso imprescindible para rebotar sobre el arte, que, cuando verdaderamente lo es, cede y vibra una y otra vez acrecentando la capacidad de salto hacia la altura espiritual. ¿Cuántas veces no habremos caído en la trampa de una superficie pintada con deslumbrantes espejismos, para sentir que tras nuestro ilusionado brinco los pies se nos hacían añicos con el golpe mientras las vértebras cervicales se nos clavaban en la nuca, dada la imposibilidad de que flexionara más nuestra espina dorsal? El arte en sí mismo jamás existirá. Vana tontería será pensar en que fue arte aquel cuadro, aquella escultura, esa composición musical, nacidas un día, no vistas por nadie e inmediatamente hechas trizas por su autor. Idiota sería olvidar que la obra de arte empieza a serlo, en primer lugar, por la intención y la interpretación puestas por el autor, y, en segundo término, por aquéllas que el espectador aporta para sí—si es mero espectador—, o para sí y los demás, en el caso del crítico. La obra de arte es inconcebible sin esos dos factores del creador y los contempladores. Y no quiere decirse con ello que la obra de arte adquiera categoría de tal por las *recreaciones* de quienes la gozan, admiran e interpretan. Ninguno lo afirmará totalmente en serio, pero tampoco la aceptará de no estar ella —la obra de arte— en condiciones de provocar constantemente, hoy y cuantos mañanas están por venir, el sentimiento y la opinión de quienes necesitan del arte, los hombres. Piénsese en ello y medítese en cuánto atrevimiento supone la crítica de lo contemporáneo. ¿Cómo sabrá el crítico de ahora si ese arte que ensalza y vocifera será capaz de continuar siendo perpetuo provocador de emociones, permanente vertedero de humanidades? Acaso por esto, la crítica actual apenas se considera obligada a dar razones de sus juicios. Más aún, juzga sin atenerse a ningún código, a ninguna ley. Emite fallos y sentencias bajo su exclusiva reponsabilidad. Los argumentos racionales por ella esgrimidos son mínimos. Incluso, en la mayoría de los críticos nos sería difícil coordinar sus opiniones, extraer del extenso conjunto de sus trabajos críticos aquella teoría que pudieran suponer la existencia de unas ideas estéticas con que valerse profesionalmente. Nadie repugna demasiado el que los críticos caigan en palmaria contradicción, de continuo.

En la condensación titular de esta peregrinación comentarista, decíamos que nos habíamos propuesto hablar «a propósito de la pintura de *nuestro tiempo*, en España». Ya queda hecha la denuncia de la pertinencia del atrevido palique sobre el tema de la pintura. Hemos hecho también, rápidamente, una cierta defensa de ese sentirnos llamados constantemente a dar explicaciones, porque hasta el momento casi nada de cuanto por ahí se dice nos deja del todo completamente tranquilos. Y no es que el *hecho vivo* reclame, por naturaleza, este tipo de exigencias y de exégesis. Muchos fueron los *hechos vivos* de la historia y pocos, escasísimos, los que tuvieron urgencia y hambre de esta proliferación intelectual en torno. El *hecho vivo* de

hoy reclama la más atenta reflexión, no solamente por ser un hecho ~~historia~~, ni tan solo por ser vivo—de hoy—. Echemos nuestra mirada hacia atrás. ¿Son efectivamente siquiera apreciables las críticas contemporáneas del arte de egipcios, griegos, romanos, románicos, góticos y hasta renacentistas? En sentido estricto, la crítica estaba por amanecer. La estética, convertida en ciencia en el siglo XVIII—apuntemos bien en la mente esta centuria—, navegaba por el más puro de los mundos de la abstracción o, a lo sumo, era puritano pragmatismo, bajo el mal entendido concepto de la utilidad política de las artes, cual especies de socialismos estéticos nefastos, utopías estériles, a pesar del bienintencionado deseo pragmático. Y es que, como siempre, lo malo fue el *ismo*. La razón y servicios sociales del arte constituyen una realidad que a nadie se le ocurre discutir. La utilidad artística, su positiva labor testificadora a la par que gestora del espíritu, cimenta el alma entera del género humano. El arte fue utilitario sin ser utilitarista. Lo malo es el *ismo*, repetimos. Necesitamos del estilo y nos repugnan los estilistas, dicho sea como ejemplo.

El fenómeno crítico, parasitario, acromegálico, desorbitado, pertenece significativamente a lo que entendemos, sin más, por nuestro tiempo. A ese *nuestro tiempo* que figura subrayado en la segunda enunciación titular inicial. Decimos «nuestro tiempo» y lo expresamos con una tranquilidad de pasmo, sin inquirirnos qué es el tiempo, si puede ser nuestro, si efectivamente hay algo tan ceñido y concreto cual lo que expresa eso que denominamos «nuestro tiempo». En la meten actual el concepto de tiempo fue fabricado haciendo historia. Rehaciendo el pasado. El tiempo presente lo construimos construyendo, contra reloj; pero el reloj resulta imposible para el manejo del pretérito. Todos sabemos cómo el mejor de los cronómetros falla, si su medida queremos hacerla calificación de la actividad humana. El tiempo horario es una abstracta convención. (A Perogrullo pertenece la noticia) Nos señala metas numéricas, cifras indiferentes, para ponernos de acuerdo, relativamente, ante la imposibilidad de acordar las decisiones y actos de la gran divergencia humana. Cuando hablamos de tiempos ya idos, que no fenecidos, citamos fechas, citamos siglos, y sin más, pensamos que damos noticia veraz de un tiempo de los hombres. Saltará a la vista la perogrullada que se va a exponer. 1959, así nombrado, para unos hombres sería una cosa y, para otros, otra harto distinta. Depende del enfoque histórico que su cultura o profesión le impongan. Para la inmensa mayoría, sin cultura, sin memoria, sin historia, no significaría nada. A 1881 le ocurre otro tanto. Para nosotros 1599 y 1881, son dos años claves de la historia del arte de Occidente. En cada uno de ellos daban a luz dos madres. En la Sevilla de 1599 nacía Diego Rodríguez de Silva Velázquez. En 1881 venía al mundo, en Málaga, Pablo Ruiz Picasso. Son dos actos humanos, en este caso ejecutados por dos parturientas, los que nos dan sentido, consistencia, realidad, a esas dos cifras que inmediatamente entendemos como temporalidad humana. Ahora bien, no para ahí la cosa, la perogrullada, el hecho de que ambos alumbramientos posean vigencia de tiempo depende exclusivamente de nosotros. No de las paridas. Depende de que en nuestro mundo vital signifiquen algo profundo y con raíces los nombres de Velázquez y Picasso. Nadie se escandalice con tal exacerbación subjetiva. Pues ello no es culpa de punible subjetividad egocéntrica, sino algo de todos conocido, inexistente en siglos pasados y que llamamos investigación. Los hombres tomaron a pecho ampliar el radio de acción de su existencia y hurgaron el pasado. Hallaron frente a sí multitud

de objetos, de productos humanos, de obras de arte, y crearon los museos. Si preguntamos a cualquiera sobre cómo vivían los hombres de ese antes de ayer, tan vivo en nosotros, nos dará inmediatamente la que él cree *histórica* noticia. Nos dirá, sin titubeos, que los egipcios eran enterrados en gigantescas pirámides, que los italianos del Renacimiento vivían en hermosos palacios rebosantes de bellísimas creaciones del arte. Nos referirán esto y nosotros daremos el visto bueno, nuestro más justo sobresaliente. Habrá revivido en nuestra imaginación la imagen, la parcial realidad de vida que poseemos de la vida de egipcios y renacentistas. No habremos caído en la triste cuenta de que ambas respuestas son dos falacias, dos monstruosas inexactitudes históricas. Unos pocos, poquísimos, egipcios—los faraones y de éstos no todos—fueron sepultados en pirámides colosales. La inmensa mayoría del pueblo egipcio ni tan siquiera pudo ahorrar para que fuera embalsamado y ganar así la eternidad. De sus chozas no queda rastro. Sus tumbas fueron las arenas del desierto. Su vida no cuenta plenamente en la recreación de vida que hacemos a diario con los tiempos próximos o lejanos, al igual que con el presente.

Algo semejante ocurre con los ejemplos Velázquez—1599 y Picasso—1881. A ver si nos enteramos. Nosotros, decíamos, y lo repetimos ahora otra vez, que vemos esas cifras de la era cristiana como claves, perteneciendo ya al tiempo del artista entonces nacido, naciente, y, sin embargo ¿qué eran, en los respectivos años de nacimiento, Velázquez y Picasso? Dos niños. Dos seres indefensos. Sendos minúsculos personajillos arropados en pañales, con ganas de dormir, de comer, y de llorar cuando no dormían a gusto o tenían más hambre de la cuenta. Eran no más que dos humanidades en potencia. Pero la potencia de las obras que realizarían desde su juventud convirtieron en nuestra mente las fechas natales en algo que no fueron de ninguna de las maneras: en tiempo de Velázquez, en tiempo de Picasso.

La historia, el pasado, con su enormidad de misterios y enigmas ha afilado nuestra personal y social capacidad de duda y opinión. Antes de nosotros, los minutos ya idos eran mito, leyenda. Los hombres merecedores del recuerdo de los hombres fueron divinizados. El rey de Creta sería, así como quien no quiere la cosa, el temible Minotauro. Se seguía un proceso natural en la formulación de estas *memorias*, vitales de todas todas. Espontáneamente la vida era poética, creación, mitología. Pero, una vez perdida esa naturalidad, ese virginal anhelo de hechos remotos, de necesidad misteriosos, hubimos de imbuirnos de subjetivismo intelectual, racional, sobre el apoyo de los conocimientos científicos. Y entonces creamos el mayor de los mitos contemporáneos: *nuestro tiempo*. Ese engendro de mil cabezas, de millones de posibilidades de configuración. Esa bestia infame que nos aherroja entre las férreas garras de su inconmensurable voracidad. Estéticos, artistas, críticos, sociólogos, todos en unánime muchedumbre, somos esclavos de la fiera sin límites ni contorno. Cuando niños, antes, oíamos decir: «debes estudiar y aplicarte para el mañana». Lo decían las gentes sencillas del pueblo, las que convierten en proverbio o refrán hasta los más intrincados problemas de la dialéctica filosófica. Reflejaban toda la grande inquietud humana, antigua, vetusta y hermosa, por el futuro. Era una invitación sensata al paso hacia adelante. A no quedarnos en el minuto del juego infantil, en el instante moroso, siempre lleno de atosigantes perezas, del presente. Hemos descubierto que existe una cosa que es el tiempo. Se ha averiguado buscándole las cosquillas al pretérito. Y, repentinamente,

hallamos que, del mismo modo que hubo el tiempo de los romanos y el de los bárbaros, junto a multitud de otros tiempos, tiene que poseer realidad el nuestro. El nuestro, que—vean la disparatada falta de sentido común al enjuiciar—resulta que no es exactamente el nuestro, sino el de los demás. Oigan vociferarle en los oídos a un despistado pintor de los días en curso. Escuchen con qué desfachatez e incongruencia le grita el crítico, diciéndole que su arte no vale más allá de tres perras gordas, porque no es de «nuestro tiempo». Leamos cómo a continuación aclara que el arte de nuestro tiempo es *el de Picasso*. Es *el de Kandinsky*. *El de Miró*. *El de Chillida*. Y nosotros, que ya nos hemos fijado en ese absurdo «*el de*», antes de pasar a más, sumamos esos tiempos—*el de fulano, el de zutano, el de perengano*—y vemos que no marcan al unísono un tiempo, que son una perfecta discrepancia, que ellos mismos justifican toda posibilidad de ser como a cada cual le dé la realísima gana. La facilidad de historiar y *cronometrar* el pasado nos ofusca y nos hace creer en una tontería. En la bobísima idiotez de que podemos saber matemáticamente cómo es nuestro tiempo. A lo sumo, únicamente, lo podremos intuir. Y, por intuición tenemos el deber de recrearlo.

El hombre padece con la libertad. Le falta talento para gustarla, aprovecharla. Un puñado de individuos, en la emboscada de un fin de siglo, hicieron la feroz guerra de guerrillas para madurar el ejercicio de la libertad absoluta en el arte. Obtuvieron la victoria. Abrieron un anchuroso sendero para cuantos tuvieran el ánimo repleto de modos nuevos de ser. Pensando en el futuro, *no en su tiempo*, hicieron otro tiempo propicio a la ilusión de vivir sin cadenas en el corazón y en la mente. Pero ¿de qué nos sirvió todo eso? La libertad obliga a demasiado. Nos manda ser nosotros mismos y no el vecino de al lado. La libertad tampoco es libertad. Prohíbe terminantemente la esclavitud, sobre todo la esclavitud intelectual y sentimental, que es precisamente lo más cómodo y plácido para los hombres. Para la inmensa mayoría de los súbditos de la Humanidad. La libertad en manos de los humanos se maneja como brutal pancarta de mandatos prohibitorios. En las proclamas del arte contemporáneo hemos llegado a ver la petición de que fueran incendiados los museos. En el manifiesto surrealista de André Bretón díjose que el surrealismo, además de deber ir contra la Ética, debería huir de la Estética; lo que, en lenguaje mondo y lirondo, vale como afirmar la posibilidad de la existencia de un arte que no lo sea. Lo estupendo de los programas y de las libertades es que no son cumplidos nunca en su integridad, y no porque no poseamos suficiente libertad para ello, sino por ser terriblemente indisciplinados, conservadores y rutinarios.

Conservadores y rutinarios, sí. El conservadurismo es la poltrona imprescindible para descansar, tomar repuesto de energías, y después lanzarnos de nuevo al trajín diario. A luchar con lo inesperado. A ejecutar lo que ni nosotros mismos podíamos suponer. Ser conservador intelectualmente supone un grado elevadísimo de vagancia. Y que conste que podemos estar afiliados al más feroz de los partidos conservaduristas, tanto si pretendemos valernos de las fórmulas artísticas antiguas, como si nos emperramos en dar caracteres de única y absoluta permanencia a la más novata de las manifestaciones de lo abstracto. Conservador será, a qué dudarlo, el pobre infeliz engreído que estima su arte dentro de la más pura tradición velazqueña, al desayunarse pictóricamente ejecutando un bodegón diario con la consabida sardina arenque, el requeteconocido mendrugo de pan, y la cocineril servilleta

blanca de listas rojas. Pero—empecemos a tener conciencia de ello—más conservador aún es el muchachuelo perseguidor jadeante de las formas artísticas inmediatas, con credulidad ciega para principios estéticos de... sus abuelos. Del abuelo Picasso. Del abuelo Kandinsky. Porque el pobre no puede caer en la cuenta de cómo las lozanas mocedades de ambos poseen fragancia y juventud al no perder la autenticidad. Volvemos a algo ya dicho. Insistimos en que ellos solamente nos enseñan a ser jóvenes, actuales vigentes, *de nuestro tiempo*, invitándonos a ser nosotros. Quizá todo menos ellos.

De los jóvenes imitadores de los maestros viejos, procede el conservadurismo. Con bastante del conservadurismo constrúyese la tradición. Y ya se sabe: «todo lo que no es tradición es plagio». El mágico tradicionalista Pablo Ruiz Picasso tras plagiar—cosa de los pocos años—a Casas y a Cézanne, bebió hidromiel fresquísima en los vasos griegos, durmió con las más selváticas de las hembras del arte negro, enmascaró de monstruos a los hombres mediante la detonación cromática o el grafismo contorneador de los pintores románicos.

Nuestro tiempo existe. De eso no cabe duda. Lo que ocurre es que no se puede manifestar así, ligeramente, de buenas a primeras. Más aún, todas las definiciones que de él elaboremos, ahora, nosotros, faltos de eso certeramente llamado perspectiva, será a lo sumo parcial aportación a una quizá factible idea futura que lo retrate. Todas las opiniones que nosotros mismos demos de nuestro tiempo, serán demolidas con implacable impiedad por el historiador venidero, el de la última palabra. Y lo grave es que no estaremos entonces para corregir la interpretación errónea, si bien, para entonces, vital y válida. No podremos hacer nuestra defensa. Y hasta la última que ahora intentásemos exponer sobre el concepto que tenemos de nuestro tiempo, sería tomada no más que cual simple testimonio. Testimonio a traducir, acaso con semejantes palabras a estas mías de ahora, en un lenguaje de significado espiritual harto distinto.

Hasta aquí la encrucijada del tiempo estricto, como problema a desenmarañar. Aquí, ya, hemos de referirnos a la pintura. A la pintura como problema, es decir, de modo inédito a como fue interpretada hasta ahora. La pintura fue siempre un adquirible medio de expresión, una tarea de servicio, manera de ganarse la vida honradamente. Nunca constituyó una cuestión, algo a dilucidar por medios materiales o intelectuales, esto es, pintando o hablando. El ambiente, el tiempo, brindaba los temas, los asuntos. El cliente jamás se descarriaba en la elección de artista. El pintor mediocre abandonaba el ejercicio del oficio de la pintura y tomaba trabajo nuevo. Nunca, hasta no hace tanto, sucedió lo contrario. Que alguien de remuneradora profesión repentinamente sintiera necesidad de hacerse pintor, hacer vida de artista, con todas y cada una de sus grandezas y miserias... Otro hecho más. Los talleres de los pintores, donde se aprendía a conciencia el oficio, fueron sustituidos ya bastante tarde por las Academias, las Academias por las Escuelas de Bellas Artes. Éstas, en anchas zonas de la producción artística, se suplantaron por algo que no puede llamarse en rigor «taller», puesto que no lo son, ni en bromas, los estudios de los pintores que se ayudan a vivir dando clases, y que tampoco podríamos denominar academias libres, a la manera de las de París, o como lo es el Círculo de Bellas Artes madrileño. Se han ido reduciendo las necesidades y for-

mas del aprendizaje (2). No decimos ahora si para bien o para mal. Intentamos solamente reflejar algunos sucesos de posible significación dentro de la pintura española actual. Entre estos sucesos se da ya, como fenómeno de cierto volumen, el de los individuos que empuñan el pincel sin haber trazado ni una línea seria, escolar, en su apresurada vida de pintor. Ya sabemos todos de qué forma los tales merecen dictámenes recriminatorios por parte del sector de artistas o de críticos, que para entendernos de algún modo, llamaremos ahora, sin distinguos, «académicos». Pero estimamos que los más escandalizados deberían ser los del bando en que tales arribistas se afilian y pretenden hacer la guerra. Más de mil veces hablé del asunto con los más ardientes defensores de la severa disciplina. En más de mil ocasiones les habré dicho que contra ello no hay dique. Que si ello es tan malo como preconizan, no queda otra cosa que hacer que esperar a ver cómo se descomponen esas texturas insuficientes. En millares y millares de oportunidades intenté hacer entender cómo ese intrusismo era una necesidad, una muestra de la vitalidad social de la pintura. Una redención del antiguo y ñoño aficionado. Que hace falta crear en la sociedad venidera un arte posible para cubrir esa tremenda necesidad de ocio que cada día, al no satisfacerse, produce el desequilibrio espiritual colectivo. Quienes están a la última (3) en las cuestiones de la psicología de las masas, ahora hacen presión sobre la necesidad de proporcionar más ocio a los hombres. Mejor dicho, ha de entregárenos un trecho de tiempo en el quehacer obligatorio para elaborar el ocio. Aquello de que la ociosidad era la madre de todos los vicios, seguirá valiendo en tanto cuanto no caigamos en la cuenta de que la ociosidad puede ser fértil. Ella es la hora de la autenticidad, de encontrarnos con nosotros mismos, de ejercer nuestro «violín de Ingres», de trabajar felices en algo para lo que verdaderamente creemos tener vocación. Hoy por hoy, no queda más remedio que sufrir las consecuencias del inadecuado aprovechamiento de algunas de las circunstancias que acosan nuestra propia mirada. Hoy, cualquiera que embadurna un lienzo sabe existe la posibilidad de exponer—pagando la sala—, de ser elogiado—teniendo amigos—, de obtener la fama—porque la prensa periódica es harto asequible. Más aún, el rango publicitario de la pintura tiene excesivos alicientes hoy para la vanidad. Sentirse y saberse traído y llevado en las alas de la popularidad estimula a más de un auténtico profesional y, desde luego, constituye el pan de cada día para un montón de medio memos de los que el futuro olvidará concienzudamente sus nombres.

Pero..., habíamos dicho que íbamos a hablar ya de la pintura como cuestión y la tal cuestión la hemos trasladado, inconscientemente pero por fortuna, al terreno circundante de sus resonancias sociales, al modo de ser tomada hoy como profesión. La pintura, como aquel personaje de Molière que un buen día descubrió hablaba en prosa, también tuvo conocimiento de que, antes de nada, era pintura. Tan reveladora perogrullada constituyó magnífico hallazgo, de luengas posibilidades. El hecho, ya en la hora de ser inquirido, es que el tiempo verbal del *era* cambiose por un *debe ser*. Que la pintura deba ser pintura antes que cualquier otra cosa, siempre que el «antes que cualquier otra cosa» no nos venga a decir *por encima de todo*,

(2) Véase mi breve ensayo «El oficio de la Pintura», ARTE ESPAÑOL, tercer cuatrimestre de 1957.

(3) En realidad, parece ser que los que están «a la última» en cuestiones sociológicas, ahora comienzan a aterrorizarse del uso hecho del ocio por la sociedad moderna y temen en gran medida que la maquinización sea capaz de regalar más horas de asueto a los trabajadores.

vale aún y podrá admitirse como medida para evitar nos den gato por liebre. Mas no tomemos partido... Estamos aquí con ánimo de informar, con el firme propósito de poner en tensión intelectual a los amantes de la pintura, para que ellos, por sí mismos, sin necesidad de muletas, y sin ofuscarles con brillantes baratas, puedan situarse en el panorama actual de la pintura española. Ha habido un momento en que a la pintura se la exigió que solamente fuera pintura y no más. Este era quizá uno de los más sólidos argumentos esgrimidos por los asaltantes abstractos de la fortaleza hispana, cuando establecieron su más fuerte cabeza de puente a la vera de Santillana del Mar, en los Congresos de la Escuela de Altamira, que no hizo escuela. Después, la pintura-pintura, nada más que pintura, abrió las fauces y quiso ser portadora de valores emocionales. Todavía oigo resonar en mis oídos aquella profecía escandalosa de José Camón Aznar, tan lleno de intuiciones con frecuencia, de que en un futuro no lejano volvería por sus fueros la pintura de anécdota, la que con tanto garbo y calidad realizaron los Domingo y los Pinazo. Aquella campanada, aquella profecía pronunciada en la Universidad de Verano de Santander está aún en pie y es más fácil de esperar tanto cuanto más asciende la pintura abstracta. Todo pasa, todo cansa, todo se rompe, dicen los franceses y, si hemos visto cómo fenecieron esplendorosas civilizaciones, sería absurdo pensar en la infinitud de la pintura abstracta. A no ser que sea el deseado hallazgo para el cultivo del ocio; para un cierto cultivo del ocio.

Estamos llegando al límite. Nadie traduzca malintencionadamente esta frase por un «hemos llegado al colmo», por un «hemos llegado al absurdo». Digo que hemos llegado al límite de una investigación práctica en la propia función de los valores pictóricos, sobre sus capacidades de expresión. Hace ya demasiados años que escribí mis primeras líneas, *defensivas*, del arte abstracto. Entonces apenas habían empezado a pintar bastantes de cuantos ahora militan en esta tendencia del arte contemporáneo. Eran pocos los críticos que demostraban estar al tanto del asunto y menos los que poseían valor para enfrentarse con él. No improviso, pues. No ataco nada. Historio. Hago problema intelectual a esta verdadera historia. Dejo que cada cual abra su pensamiento a esta problemática para que, a renglón seguido, decida de acuerdo con su criterio tanto como con su corazón. Por eso creo ha de afirmarse ya, otra vez, que la tendencia abstracta está en el límite de sus conquistas y propósitos. De ahí el nacimiento de una denominación nueva: «el arte otro». Cuando se ha descubierto la efectividad de los espacios vacíos; cuando se halla eso encontrado siempre por todos los procesos de la cultura artística, en los instantes finales de la derrota perseguida y creada por su quehacer, estamos a un paso de que algo comience a decaer. El espacio vacío del arte abstracto equivale a la tercera dimensión barroca. Y lo barroco significa fin, epígono, conclusión, última palabra de una etapa creadora, histórica.

La situación actual de la pintura española, la más actual de todas sus situaciones, la de hoy mismo, gira alrededor de los movimientos y pasos del arte abstracto. Es más, en este sentido, ahora está girando Europa en torno de España. Prueba de ello: en la Primera Bienal de París faltaban en absoluto los abstractos españoles. Ésta es la mejor de las pruebas; porque al ver la capital de Francia la independencia de este impulso español, sin duda la tranquilizó prescindir de él, creyente de algo que hasta ahora era cierto: que lo que no resonaba en el mundo artístico parisino, no se oiría en ninguna parte. Pero los nombres ibéricos resuenan, premiados, en

Venecia y Sao Paulo. Los directores de los museos norteamericanos emprenden viaje exclusivamente a comprar pintura abstracta en España. Pintores «malditos» de esta tendencia logran en las últimas jornadas contratos de su producción que, por lo sabrosos, tardamos en creer sean ciertos. Los obtienen sin necesidad del intermediario francés. Esto, naturalmente, pertenece en alguna medida a la política comercial de las bellas artes, pero, al mismo tiempo, a la atención de un gusto determinado sobre el movimiento abstracto en su realización española. Su exposición ahora, por mí, no implica toma de contacto a favor de nada. Seguimos historiando. Nos comportamos como la inmensa mayoría de los artistas no abstractos. Centramos nuestra conversación, movidos por una extraña necesidad, sobre este tema del arte abstracto, tan difícil de arrojar de encima de nuestras costillas.

Ésta es la verdad. En el mundo se debaten, al igual que en España, dos deseos ardientes. Por una parte, tienen el firme propósito de mantenerse en los puestos ganados, no sin penas, por el movimiento abstracto cuantos militan en él, ya sean responsables, o advenedizos de esos gustosos de tostarse al sol que más calienta. De otro lado, una respetable inmensidad de pintores intentan mantener aún vivo en el espectáculo vigente de las artes plásticas la presencia configuradora humanista. Pero el Humanismo—el que escribimos con mayúscula—anda de capa caída. Y así, para estar lo menos festivos posible acabamos de nombrar la soga en la casa del ahorcado.

Decir «Humanismo», es traer a las mientes la orteguiana palabrita de la deshumanización; con la que Ortega, una más entre tantas veces, vaticinó algo que hoy sabemos real, a pesar de que de ninguna de las maneras podamos calificar de deshumanización a lo más desfigurador de las avanzadas actuales. Por la elementalísima y perogrullesca razón de que al hombre le es absolutamente imposible deshumanizar. Por el rudimentario raciocinio de que la humanidad artística no está en relación directa con la cantidad de formas humanas representadas. Si ello no fuera así como creemos, resultarían deshumanizadores todos los pintores de bodegones, todos los animalistas que en el arte han sido, amén de los pintores de paisajes. Ortega dio en la clave de una realidad histórica, incipiente, en el momento en que la denunció con máxima precocidad, y que, además, tiene total validez si la enfocamos en el sentido de que deshumanización es cuanto va contra el Humanismo antiguo. El desdén contemporáneo por las Humanidades es perceptible para cualquiera. Bastará con repasar los programas de estudios de la Segunda Enseñanza. La Técnica algún día nos liberará de la falta de tiempo para ser nosotros. Entre tanto, y si no nos devora antes, ella acapara la atención masiva, estatal, y hasta la muestra criticonal y reclamando Humanidades y más Humanidades para lograr una ejemplar sociedad humana.

Precisamente en este trance de huída de las Humanidades, el arte tomó un sendero extraño, insólito, sin posible paralelo con ninguno hasta entonces conocido, sin olvidar incluso los del Neolítico prehistórico. Sí, ya sabemos cómo coinciden el pictografismo contemporáneo con la divulgación de las pictografías neolíticas. Esto tiene mucho de coincidencia, tanto como de descarado aprovechamiento de ese material de la ruda y técnica—fijémonos en el subrayado—edad megalítica. Existe, a no dudarlo, una correspondencia de nuestro tiempo con aquel remotísimo. A nadie se le ocurra pensar sea una tontería comparar la utilización del arado con la explotación de la energía atómica. Todo es relativo y, a lo mejor resulta, que por

el arado avanzó más proporcionalmente en la técnica el hombre que lo que pueda progresar con eso tan fabuloso de la desintegración del átomo. Pero, atengámonos no sólo a esto. Tengamos presentes los hechos artísticos, su comportamiento y significado. Ante una pictografía neolítica a nadie se le ocurre pensar en que los pintores andaban detrás de la lúdica expresividad pictórica. Aquello que se pintaba, eso que hoy conocemos bastante bien, era realizado con fines religiosos, para simbolizar o representar dioses y demonios, acaso no más que en un intento de lenguaje escrito, cuando en algunas afortunadas regiones terrestres ya se escribía. El pictógrafo actual no pretende escribir, ni espantar satánicas fuerzas misteriosas. Intenta, eso nos dicen, transcribir estados de alma. Verter en la tela, rebosante de materias y extrañas calidades, el alma; la suya; la del pintor en un trance espiritual sólo posible de darse por medio del más desconcertante de los materialismos artísticos. No deshumaniza. Hace humanidad. Mas solamente intenta realizar la suya. A no ser que esté realizando, sin saberlo nosotros, la del futuro. Dios no lo quiera.

Frente a este individuo, inmerso en los excesos de toda individualidad, ajeno a la configuración gloriosa de cada uno de los seres creados, aparece otro, extremista también. Aparece aquí en España, lo mismo que en toda Europa. Se trata de un hombre en la plenitud de todas las inocencias. Pretende nos quedemos anclados en el pretérito. Piensa es portador de los valores universales del quehacer continuo de siglos. No cae en la cuenta de que ese quehacer proseguido, a saltos, fue hecho de multitud de parcelas, de universos diversos en sí. Cultiva su huerto laboriosamente con una pereza brutal para extender el territorio de su acción a campos más extensos, con nuevas fatigas humanas que cumplir.

El tercero de los grupos, y seguimos hablando del mundo y de España, aunque acaso en nuestra patria es donde tiene sus mejores ejemplares, es el más difícil para mí de calificar, por ser el más afecto a mi juicio y a mi sensibilidad. En él militan artistas que ninguno duda de calificar de eso tan problemático que llamamos nuestro tiempo. Me niego a dejarme llevar del corazón. Debo decir en primer lugar que algo dudoso puede haber en su mayoría. Pudiéramos calificarlos de contemporizadores. Por eclécticos. Juegan con cartas antiguas, marcadas por el presente. Señaladas por las formas y la plasticidad cromática de lo más avanzado. A medias les acompaña la suerte. No son capaces de hacer un retrato del tipo que mantiene cierta demanda, no solamente propia del *nuevo riquismo*, sino también de rancias aristocracias con la sesera aguada. En España nadie, ahora mismo, se atreve a lanzarlos por las vías internacionales, ya que su compostura, o su contemporización, no cuadra con las indiscreciones plásticas exigibles para una verdadera eficacia diplomática, de cara a la publicidad exterior. Hace poco, en Italia me decían, «ustedes los españoles tienen la culpa de la importancia que ha tomado el arte abstracto en el mundo». A mí me divertía que los españoles tuviéramos también esta culpa. Me regocijaba la rabieta palpitante mostrada con esas palabras. Me alborozaba, al tiempo que me entristecía, saberles como de costumbre tan ignorantes de las cosas nuestras. Les enumeraba nombres y más nombres de artistas actuales. Esos nombres que ustedes esperaban haber visto relacionados en esta lectura de hoy. Esos que yo he escamoteado decididamente para enfocar el problema de la pintura española de nuestro tiempo, desde algunos de sus múltiples problemas, concomitantes con los de la pintura europea actual. Refería una larguísima nómina de pintores vivos actuales y, quitando tres o cuatro abstractos, todos los demás

les sonaban a hinchazón provinciana, a ganas de presumir. Y yo no presumía de nada. Solamente presumía que estábamos con perentoria necesidad de estudiar y difundir esos valores de hoy. Que estábamos obligados no solamente a gustar de sus artes, tan personales e individualistas, sino también a inquirirnos el porqué de su existencia y, lo que es más arduo, hallar una visión panorámica del ambiente y clima que les rodea, buscar cuál es el significado de cada una de sus tareas, factibles de englobar en grupos; saber si efectivamente ellos nos deparan un porvenir tan denso, tan vario y tan rico, como el fruto jugoso de la pintura española, en los sesenta años que el siglo XX lleva ya a cuestas.

Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta

(Continuación)

11 MARZO 1934.

Cuando me levanto a las diez y veinte de la mañana, me asomo al ventanillo de mi cabina y veo tierra. Es Port Tewfik. El día está bueno y el cielo raso y sin aire. Se ven en tierra algunos edificios. En el mar, que está azul cobalto claro con una punta de verde, hay varias barcas de vela y algunos *tenders*. Hay una especie de *tender* oficial con el estandarte verde y la media luna y la estrella. Mientras me visto, están allí. Se van. El barco echa a andar y yo que estoy vestido subo a cubierta y veo que hay una noticia de España en el comunicado sueco. En cuanto encuentre a Signe me lo tiene que traducir. Me asomo y encuentro muy interesante lo que se ve y bajo corriendo a traer mi máquina. Entonces subo a la última cubierta y veo la entrada al Canal de Suez. A la izquierda y en una puerta de tierra está el *War Memorial to the honour of the Indian Army* y es una especie de obelisco con dos tigres a los lados. Es todo de piedra clara. Pasando este monumento, veo en el canal varias barquitas y un *tender* en el que hay una persona saludando con un pañuelo a la gente del barco. Me fijo y es el egipcio que ha venido en el crucero desde El Cairo y que ha estado en cama casi todo el tiempo y salió de ella para ir a Nairobi e hizo el viaje en el mismo departamento que yo con el abate Marguerite y el Sr. Gavin. Saludo y desde allí hago otra fotografía. Entramos en el Canal, que primero tiene una curva hacia la izquierda y después sigue recto. Tiene la anchura de 60 a 100 metros. La profundidad es de 10 a 12 metros y las paredes son un talud en piedra concertada de unos dos metros con escalerillas salientes, chicas y estrechas, de trecho en trecho bastante corto, y arriba hay también, muy cerca unos de otros, sitios donde amarrar barcos (fig. Q₁). El canal tiene el agua verde y las orillas son del mismo color que el camello. Lo claro como el pelo más claro del camello. Algo mas oscuro que los pelos oscuros del camello. El lado de la derecha es para mí admirable. No hay más que el desierto de arena con el color del camello y el cielo es claro gris azulado, pero cielo y tierra tienen un velo dorado que llega a confundirlos en el horizonte. Es de una grandeza y una majestad grandísimas. El otro lado, el izquierdo, está contaminado. A la entrada buenos edificios. En el fondo se ve Suez con muy buenos edificios y los tanques de las refinerías de petróleo. Hay arbolados y hay palmeras y una carretera buena al lado del canal y muchos automóviles hasta Ismailía. Constantemente están pasando coches nuevos, buenos

y niquelados; algunos preciosos y de último modelo. El otro lado parece que lleno de dignidad desprecia todas estas cosas y se mantiene eterno e inmutable. Sólo he visto en todo el día una especie de cuadrado de barro medio destruido y unos tres o cuatro camellos. Mirando y hablando con la muchacha española se ha acercado Hemingway e indirectamente he hablado con él en español que habla bastante bien, pues se puso a hablar con la muchacha. Antes de almorzar he visto a Signe que me ha traducido el telegrama sueco. Dice que el ministro de la Gobernación ha cerrado todos los centros sindicalistas, socialistas, comunistas y fascistas de España. Quizá pueda ser esto útil. (Hemos entrado en el canal a las doce menos cuarto de la mañana.) Llegamos al Pequeño Lago Amargo y seguido el Gran Lago Amargo, que al hacer el canal era una depresión del terreno que tardaron seis meses en llenar de agua. Luego volvimos a entrar en el canal y vimos a la izquierda la tumba del Cheik-Emedek. Una casita pintada de color rosa por fuera con unas celosías arriba, al lado de la puerta. Es baja y pequeña. Está un poco en alto. Por el lado derecho está el sitio por donde atacaron los turcos durante la Gran Guerra. A la izquierda, un poco más delante, el monumento conmemorativo de la defensa del canal. Es de piedra del mismo color del terreno. Dos especies de obeliscos y dos figuras abajo. (En el Gran Lago Amargo he mirado el sitio por donde se supone que Moisés acampó antes de atravesar el mar Rojo y por donde se supone que lo atravesaron.) Parece que entonces llegaba el mar aquí y que era estrecho y poco profundo. Pasamos Timsah Lake (Lago del cocodrilo) y entramos otra vez en el Canal después de haber pasado delante de Ismailía y una playita de Ismailía pequeña y graciosa con su edificio de baños modernos, parece que notable, y tiene *tennis*. Detrás 7 u 8 automóviles esperando. Volvimos a entrar en el Canal como digo. El sol lo dora todo que está precioso. Luego se pone, y el lado derecho (se pone por el izquierdo) con el tono grisáceo, pero no frío, que toma, adquiere más majestad si es posible y más aspecto de eternidad. Luego la noche es muy oscura y no se ve nada. Hace frío. Ya no hay música sobre cubierta, sino en el salón interior. Poco después de las diez de la noche llegamos a Port Said. Desde el barco se ven las luces de la ciudad, no muchas. A las once menos cuarto de la noche salimos del barco y en un *tender* egipcio, bastante bueno y cubierto, vamos a Port Said. Estamos lejos. El mar tranquilo. Hace frío y todos tenemos abrigos. Recorremos unas calles en las que están los bazares abiertos para nosotros.

Hay cafés abiertos, grandes, y una librería muy larga y sin fondo. Lo primero que hago es comprar un periódico. Dice que la huelga general se piensa declarar en España mañana 12 y que hay efervescencia y algún encuentro con la policía. Mañana en Haiffa o en Beirut tendré nuevos periódicos. No se puede uno dar cuenta de la ciudad y a las doce y media volvemos a tomar el *tender* y vamos a nuestro barco con frío. Después de las dos de la mañana sale el barco de Port Said. Hoy ha sido domingo y asisto al oficio católico. Ya tarde, por detrás de mi vista, entran precipitadamente. Reza Hemingway que se arrojó de rodillas y se santiguó y como se puso a mi lado le ví en los labios que estaba rezando. Siguió mucho rato de rodillas y al final, cuando a la bendición la mayor parte de la gente se pone de pie, él se arrodilló. Me ha producido una gran emoción el Canal, sobre todo el lado del desierto. Es de una grandeza, una majestad y una sugestión inigualable. Me quedo a almorzar en el *Ritz* del barco que está a popa y descubierto todo alrededor para ver y no perder un momento en todo el día.

12 MARZO 1934.

Antes de almorzar, a las doce y media ya se veía tierra que era tierra alta. Al volver sobre cubierta después de almorzar ya estamos frente a Haiffa (Bahía de Acre). Se ve un monte y desde la orilla del mar empieza la ciudad que sube por la falda del monte (fig. R₁).

Poco de casas viejas y mucho que parece moderno con algo de estilo oriental con muchas ventanas y puertas de arcos apuntados. Abunda el color crema porque las casas son de bloquecitos pequeños de piedra de ese color. Se ven cipreses entre las casas. Siguiendo a la derecha en la punta está el Monte Carmelo. Se ven en lo alto dos edificios grandes y con los gemelos se ve que son importantes. Junto a Haiffa en el muelle hay un gran buque de pasajeros y tiene 3 chimeneas. Luego vemos que es el *Empress of Australia*. El barco nuestro está maniobrando muy lentamente hasta las tres de la tarde y ancla cerca del muelle. Poco después bajamos y tomamos los automóviles y vamos a la ciudad a recoger a una señorita alemana que va a venir con nosotros y que nos hace esperar un rato largo. En mi automóvil que es de 5 asientos y el *chauffeur*, viene el matrimonio Marescaux, el *dragoman*, el mecánico y yo. Como es el coche más grande y tiene banquetas estaba decidido que viniera en nuestro coche la señorita alemana. Levemente protestamos de que por ser el coche más grande vamos a ir peor que ninguno. El Sr. Lewis, que dirige la expedición, arregla la cosa para que no venga con nosotros y cuando viene la vemos venir en otro automóvil con otras personas de nuestra expedición. La señorita alemana tiene gafas y más de sesenta años. Salimos de Haiffa a las tres y tres cuartos. Se extiende bastante la ciudad y tiene buenas tiendas, barberías en bajos sin puertas y grandes cafés. Los guardias tienen un gorro de astracán que, de perfil, es como un turbante y de frente es al revés, más ancho arriba que abajo. Por arriba lo que hace la copa está hundido. Debe ser cilíndrico y lo aplastan un poco de delante a atrás. El camino es casi junto al mar. Hay chaparros y piedras color crema y manchas de tierra roja, que es el color de tierra. Algún sembrado, llanuras y rectas. La carretera muy buena, asfaltada. En sitios pendientes hay curvas. Roca caliza clara sobre el mar. Estamos en Galilea.

Encontramos caravanas de 4 a 6 camellos muy grandes y oscuros; hay alguno color castaño. Los hombres con un trapo blanco en la cabeza dejado caer sobre la espalda y hombros y dos vueltas de cuerda negra gruesa sujetándolo y, algunos, falda, pero casi todos van con pantalón muy estrecho abajo y muy ancho con gran pella arriba.

Pasamos San Juan de Acre a nuestra izquierda y saliente sobre el mar y, antes de llegar, torcemos en curva corta a la derecha y hay un cementerio árabe en la derecha y seguimos viendo casas particulares no malas y algunas buenas.

La frontera Palestina Siria, está a 40 kilómetros de Haiffa. Se sube una pendiente siempre junto al mar y en lo alto hay una curva cerrada a la derecha y queda el automóvil encajonado. Está el camino en la aduana, dividido en dos por unas divisiones de madera que, en el centro, tienen una casilla con los empleados. Hay además una verja para cerrar pero está abierta. Esta es la frontera de Palestina. Nos dicen que las naranjas de aquí están contaminadas y no pueden

ir a Siria, pero las de allí sí pueden venir a Palestina. Se sigue a la derecha una pendiente hacia abajo y se sigue junto al mar 4 kilómetros hasta la frontera de Siria. Ya la carretera es mala, dura, de arenisca gorda con huesos. El rato que he estado en la frontera de Palestina he visto ya la diferencia que hay entre esta gente y los indios y los de Kenya y el Sudán que he visto. Esta gente tiene mirada aguda y precisa y tienen una sonrisa despierta de pícaros o una cosa agria y dura, pero precisa. Pasados los cuatro kilómetros llegamos a la frontera Siria y quedamos otra vez encajonados. Ahora son gendarmes franceses y esto ya es otra expresión de cara. Se siente uno como con hermanos con quienes hasta el fondo se puede uno entender. Hay mucho rato de formalidades. Seguimos. La carretera sigue estropeada. Pasamos por Tiro hoy Sour, pueblo pequeño, pero no faltan los guardias de la circulación. Hemos pasado un acueducto de arcos largo y no muy alto antes de Tiro. Veo que casi por detrás de nosotros por el lado izquierdo, que es donde siempre tenemos el mar, se va a poner el sol y que el horizonte está muy claro y les digo al matrimonio Marescaux, que se ríen de que haya rayo verde, que miren y estén al cuidado porque hoy me parece posible y, en efecto, se ha visto verdísimo y clarísimo y ha durado de sobra para que no haya duda. Se han quedado entusiasmados de haberlo visto y tan bien. Nos cruzamos en todo el camino y en las fronteras con muchos autos y dentro muchos fez. Muchos camiones, bastantes autobuses, pero todo muy bueno y nuevo. Los autobuses son de línea y van de Beyruth a Haiffa, de Beyruth a Sidón, etc. De noche ya pasamos Sidón, hoy Saida. Luego vemos a la luz de los faros las moreras sin hojas y pasamos por Damour, pueblo de la seda y muy malo. El Sr. Marescaux dijo de pronto, «paremos y todos al suelo». Paramos, porque ya es imposible guardar más cortesía y nos perdemos todos por las sombras; íbamos los primeros y detrás pasaron los otros automóviles. Las señoras también. Hay por el camino casas de mucha fantasía, sobre todo en miradores y arcos. Hay hasta una casa así (fig. RR₁), entre dos calles.

Casi todas las casas son de bloques pequeños de piedra color crema. De pronto vemos la ancha carretera con pilares de madera y sigue arriba cerrando alto la madera y es un café grande, a los lados de la carretera, en medio del campo y hay luz y gente (fig. S₁).

Poco después hay otro igual; 15 kilómetros antes de llegar a Beyruth, empieza un bosque de olivos que llega ya junto a Beyruth y ya muy cerca son pinos. Nos dice el *dragoman* que a Beyruth le llaman aquí el *Petit Paris*. Al cabo de un rato añade: «aquí las mujeres son como en París». Ya bastantes kilómetros antes de llegar a Beyruth mejora bastante la carretera que es de arena apisonada. Beyruth tiene buenas casas con salientes de varias facetas, con altos ventanales de arcos apuntados, iluminados, y con gente dentro, con jardín y con un aspecto oriental muy especial. Mucha imaginación de ventanales y puertas y miradores. Calles estrechas y en cuesta. Muchas casas como de balneario español y otras buenas, polvo y color de polvo. Sitios sin acera y bajos de las casas polvorientos. Todo el mundo con fez. Tranvías por muchos sitios. Los guardias limpios y bien. Barberías en bajo y sin puertas, y allí mismo afeitando y pelando con mucha luz. La ciudad es grande y con gente.

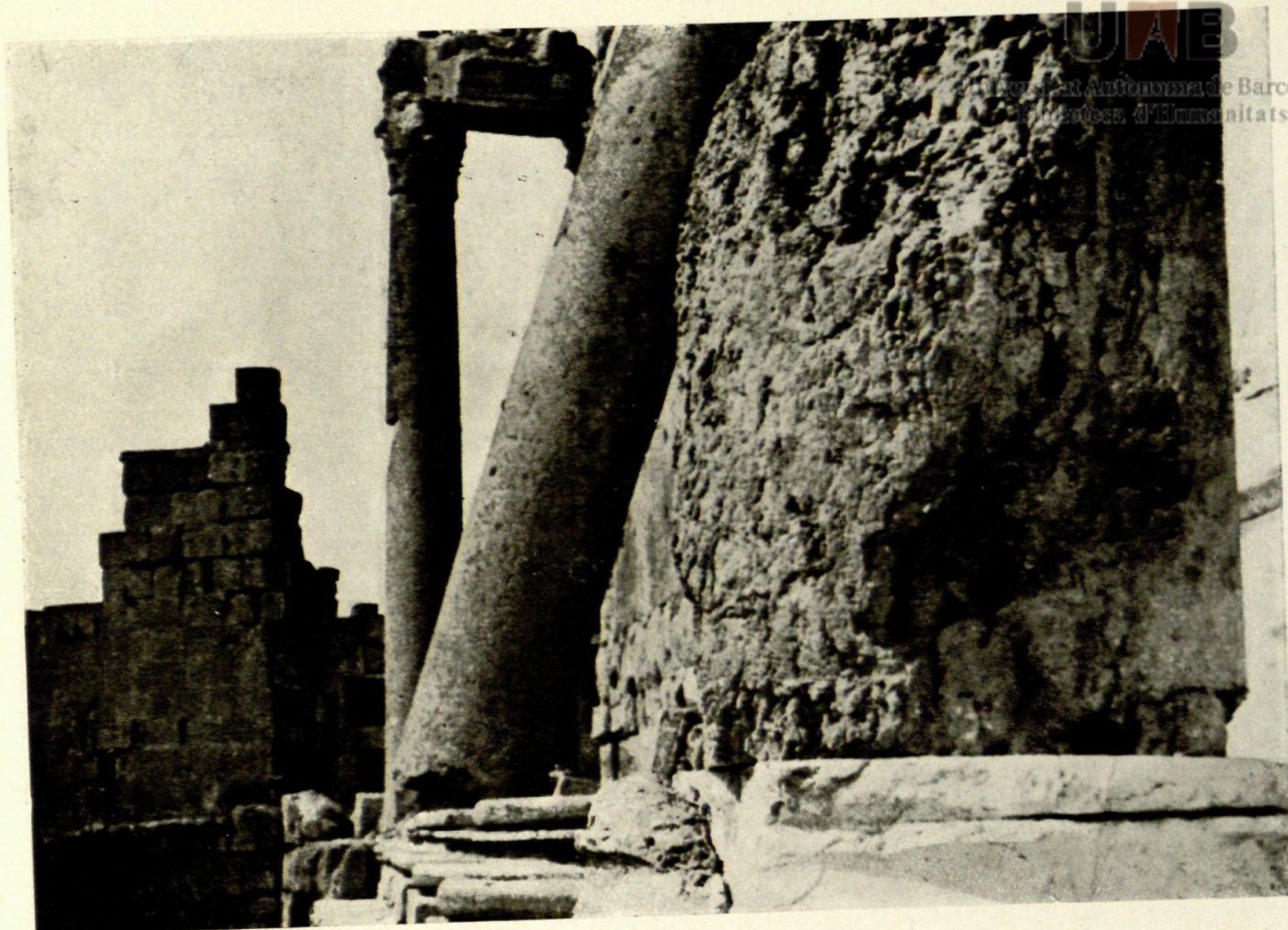
Vamos al *Hotel San Jorge* fuera de las casas de la ciudad. El hotel es muy moderno y espacioso. Está bien. Comedor grande y bien. *Halls* grandes y bien, botella

agua *Evián*, 5 ptas., o sea, 50 piastras. Todavía está el salitre en los baldosines. Mi habitación da al mar, que oigo demasiado desde la cama.

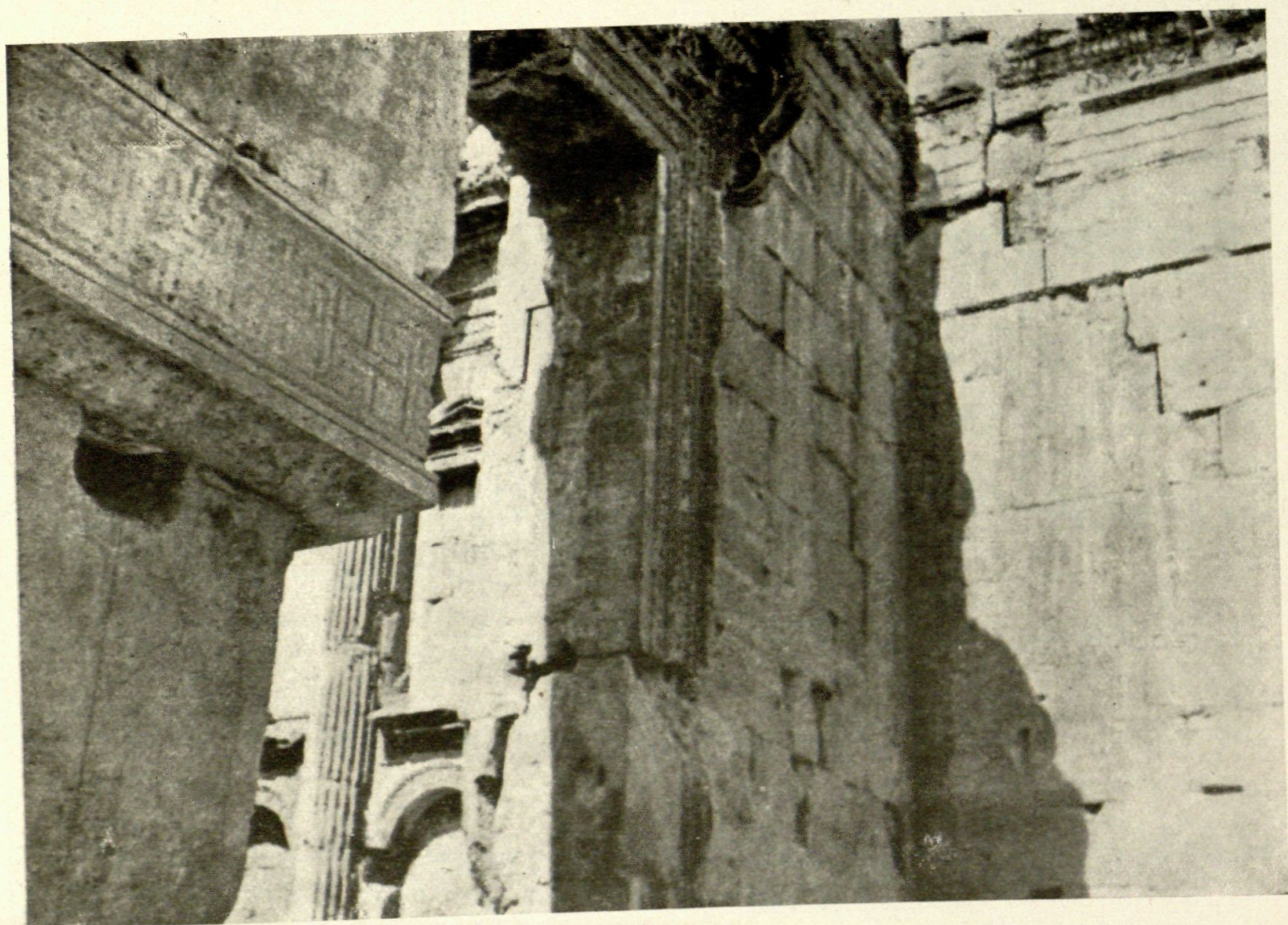
13 MARZO 1934.

A las ocho y media de la mañana salimos para Baalbek. En seguida se empieza a subir el Líbano y se ve abajo Beyruth. Es precioso. Se sigue subiendo y hasta haber subido 2.500 metros de altura se ve Beyruth allá abajo y lejos sobre el mar. Se llega a Ain Safar en una hora y hay un Casino en un pueblo pequeño. Vamos encontrando muchos automóviles y muchos camiones. Por nuestra izquierda, un poco más bajo, vemos la línea del ferrocarril que es de cremallera. Ya en Ain Safar hay nieve en las aceras y esquinas de las casas y por la carretera hay bloques de metro y medio de alto. Desde la mitad del camino de Beyruth hasta aquí hay una enormidad de casitas, de villas de particulares bastante buenas, a las que vienen sus propietarios a pasar el verano que es aquí muy fresco. No hemos visto ni un cedro y parece que algún particular tiene alguno en estas casitas. Nos dicen que aún hay por otras vertientes del Líbano. Nos cruzamos con caravanas de estos camellos grandes. Desde arriba se ve a nuestra derecha el Antilíbano. Vamos ya bajando y seguimos encontrando automóviles nuevos, camiones y caravanas de camellos. Los arreos de los camellos son como los de los burros en Granada, pero además tienen conchitas y cuentas de colores, muchas celestes. Bajamos por unas pendientes suaves y vemos en un pueblo la tumba de Noé, que es una casita cuadrangular de piedras claras. La carretera toda es asfaltada y buena. Toda la montaña árida. Seguimos bajando y llegamos a un valle con bastante vegetación y la carretera es aquí mala. Hay muchos pastores con manadas de cabras negras. Conforme bajamos del Líbano hemos ido por este valle hacia nuestra izquierda y, al fondo, se ven las columnas del Templo de Júpiter en Baalbek que parecen allí enormemente altas y como sólo quedan unas pocas en línea, y se ve escorzado, tienen un aspecto muy extraño.

Se llega al pueblo yendo algo hacia la derecha. El pueblo es bastante extenso y del mismo carácter de los otros de aquí. Ya en el pueblo, a la izquierda, se ve el templo. Desde este pueblo, enfrente y sobre las ruinas del templo, se ve el extremo del Líbano en el fondo que se parece mucho a Sierra Nevada desde Granada. Se pasa toda la calle principal del pueblo casi en la misma dirección de la carretera, y, pasado el pueblo, se tuerce a la izquierda y se vuelve hacia atrás, pues el templo está hacia la mitad del pueblo, a la izquierda conforme se va. Hay unas escaleras de piedra donde antes estuvieron unas anchísimas. Tienen dos o tres mesetas para subir. Cinco o seis metros y ya está uno en el templo. Basas de columnas muy rotas en línea, a derecha e izquierda. Hay pedazos grandes allí conservados. Se entra al patio en que están los cimientos exagonales. A la derecha entrando, en el fondo, han hecho una escalera de caracol, de cemento, de unos 50 escalones para ver desde arriba los muros, dentro de un cuerpo del templo, todo el conjunto y hay un amontonamiento enorme de columnas y bloques de piedra. Están haciendo grandes obras y por el centro hay una vía. Se sale y a la derecha está la piscina con preciosos relieves. Todo el templo es de caliza color crema. Más partes del templo a la derecha y, por la mitad del templo y paralelo al muro de entrada, la amplísima escalinata de bloques larguísimos y la piedra saltada que, en algunos sitios, casi



SIRIA. Baalbek.



SIRIA. Baalbek.



DAMASCO. La habitación que José María Rodríguez-Acosta ocupaba en el hotel Omayard.



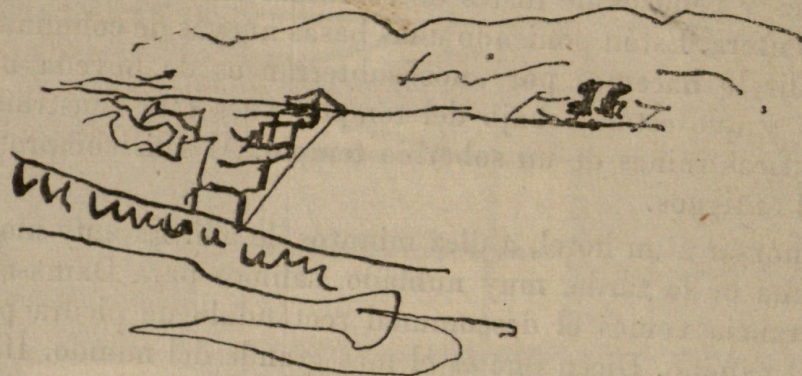
DAMASCO. Plaza de Merjé desde el hotel Omayard.

imposibilita subir. Hay por el suelo fustes grandes de granito rosa traído de Egipto. Arriba el templo de Júpiter. El suelo alrededor es un amontonamiento de fustes de columnas. Hay un pedazo de cornisa enorme con una cabeza de león caído de arriba de las columnas que quedan en pie. A la izquierda está el templo de Baco mucho más completo y mejor conservado. Alrededor, en varios sitios, amontonamientos de fustes y pedazos de fustes de columnas enormes caídas. Por lo demás es la parte más entera. Están poniendo unas basas nuevas de columnas en el templo de Baco. Al salir lo hacemos por unos subterráneos de bóveda bastante altos, todos de piedra y que están debajo del templo, pues está construido sobre ellos. Son unas magníficas ruinas de un soberbio templo. Al salir compro unos lacrimatorios de cristal antiguos.

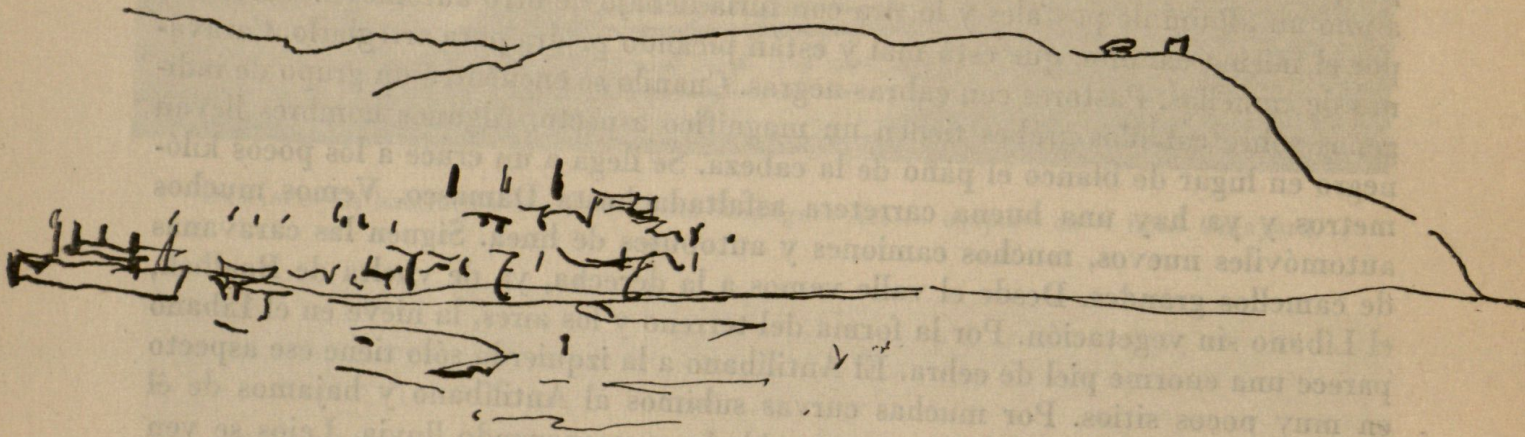
Vamos a almorzar a un hotel, a diez minutos de allí. Es muy modesto y triste. Después, a la una de la tarde, muy nublado, salimos para Damasco. A los cinco minutos de distancia vemos el descomunal rectángulo de piedra para el templo que quedó en el camino. Dicen que es el más grande del mundo. Hay al lado dos pequeños monumentos, uno con reja, que no sé lo que son. Los vendedores de tarjetas y collares son un agobio, como en todo el Oriente e irritado nuestro *dragoman* porque no nos dejan irnos. Ya todos en los coches y él, desde dentro, le arrebató a uno un álbum de postales y lo tira con furia debajo de otro automóvil. Volvemos por el mismo camino, que está mal y están picando piedra para arreglarlo. Caravanas de camellos. Pastores con cabras negras. Cuando se encuentra un grupo de indígenas sobre caballos árabes tienen un magnífico aspecto. Algunos hombres llevan negro en lugar de blanco el paño de la cabeza. Se llega a un cruce a los pocos kilómetros y ya hay una buena carretera asfaltada hasta Damasco. Vemos muchos automóviles nuevos, muchos camiones y autobuses de línea. Siguen las caravanas de camellos grandes. Desde el valle vemos a la derecha, ya de vuelta de Baalbek, el Líbano sin vegetación. Por la forma del terreno y los aires, la nieve en el Líbano parece una enorme piel de cebra. El Antilíbano a la izquierda sólo tiene ese aspecto en muy pocos sitios. Por muchas curvas subimos al Antilíbano y bajamos de él y llegamos a las llanuras. Sigue muy nublado y amenazando lluvia. Lejos se ven en nuestra dirección nubes despeinadas hacia abajo, de estar lloviendo allí. Se ve el Antilíbano de una esterilidad absoluta, de color de tierra y de color ladrillo claro sobre el cielo gris oscuro del nublado. La llanura es de la misma esterilidad. Hemos visto algún poblado pobre y pequeño. Hay hombres con un cepillo de mango largo como los de abrillantar suelos, extendiendo arena en las carreteras. Veinte minutos antes de llegar a Damasco hay un riachuelo y a su lado, sólo a su lado, en aquella esterilidad absoluta una faja estrechísima de mimbres y algo como chopos pequeños sin hojas y todo ello color de tierra. El guía nos dice que Damasco es un gran jardín. Estas gentes son muy imaginativas y muy poetas. A las tres y media llegamos a Damasco que es grande, oriental, sucio, polvoriento. Las tiendas en el mismo suelo, sin subir un escalón, y el mostrador o un cajón que hace las veces, en la línea de la fachada. Son pequeñísimas y no tienen puertas o las tienen de cristales y despintadas y abiertas. Cafés grandes por el centro de la ciudad, todos de madera y cristales hasta arriba y dentro gente con fez. El fez mucho más oscuro que en Egipto.

(Continuará.)

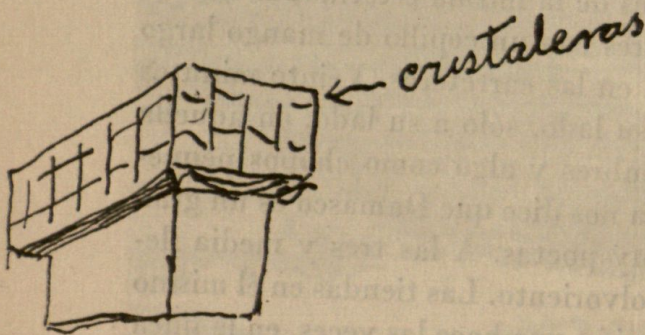
FACSIMILES DE LOS DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO
DEL DIARIO DE RODRIGUEZ-ACOSTA



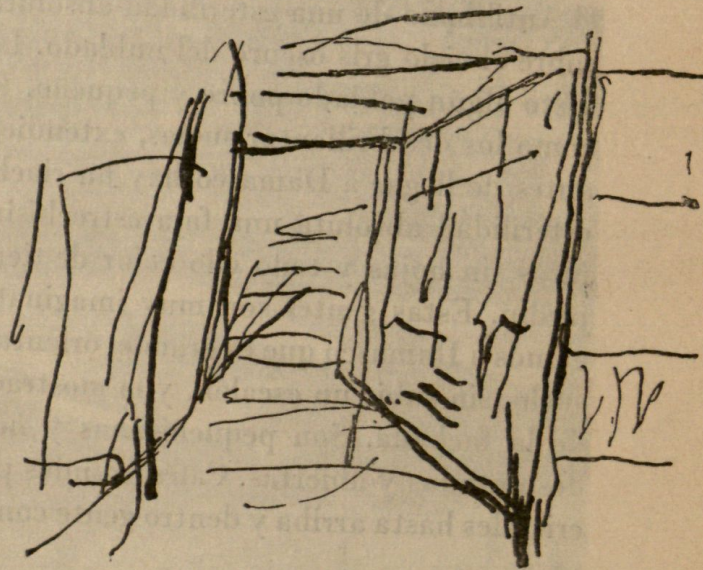
Q₁



R₁



RR₁



S₁

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(FUNDADA EN 1909)

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* ➔ **Vicepresidente:** *Duque de Montellano.* ➔ **Tesorero:** *Conde de Fontanar.* ➔ **Secretario:** *D. Dalmiro de la Válgoma Díaz-Varela.* ➔ **Bibliotecario:** *Marqués de Aycinena.* ➔ **Vocales:** *Marqués de Aledo.* — *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto.* — *Duque de Alba.* — *D. Fernando Chueca Goitia.* — *D. Luis Díez del Corral*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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.

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 bistro y colores.

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

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo", con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

