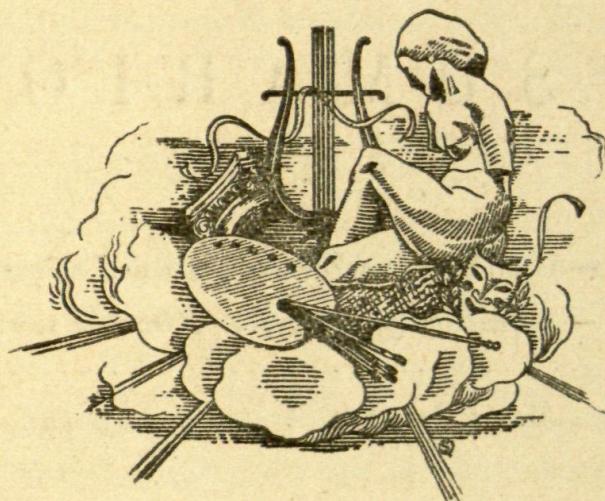


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



SEGUNDO CUATRIMESTRE

M A D R I D

1961

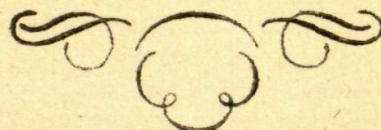
ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLIV. XIX DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XXIII - 2.^o CUATRIMESTRE DE 1961

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

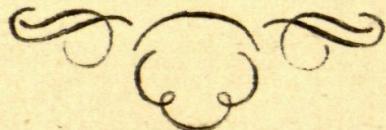
DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



SUMARIO

	Págs.
ANTONIO JIMÉNEZ LANDI.— <i>Meditación en torno a un paso de Enrique Pérez Comendador.</i>	175
JOAQUÍN DE LA PUENTE.— <i>El realismo y Velázquez (Para una teoría de la realidad en el arte)</i>	179
Los diarios de viajes de José María Rodríguez Acosta (Conclusión).....	207



Meditación en torno a un *paso* de Enrique Pérez Comendador

Por ANTONIO JIMENEZ-LANDI

NADA más castizo que el desfile procesional de nuestro arte escultórico en prolíjo despliegue de méritos y logros desiguales. Hermandades y cofradías vienen sometiendo a los escultores españoles, desde hace cuatrocientos años, a esta prueba de su arte, verdadera piedra de toque, exigida por la devoción popular, y que los relatos evangélicos sujetan a estrecha temática. Ocación propicia para que todos aquellos que de una manera o de otra nos interesamos por las cuestiones estéticas, dediquemos algún tiempo a hacer una verdadera meditación. Problema del mayor interés el que nos plantea el arte religioso contemporáneo, y de gran importancia para la misma religión. Como que el sentimiento religioso implica una emoción estética, y en muchos espíritus es esta emoción la que abre la puerta de aquel sentimiento.

Hay épocas de la historia en que el Arte acierta con la expresión de un movimiento religioso, y entonces se producen esas obras maravillosas que todos podemos admirar. Pero existen otras épocas en que la Religión va por un lado y el Arte va por otro; en que no hay adecuación entre el sentimiento de una fe y el clima artístico, probablemente porque la sociedad no está imbuida de sentido religioso y el Arte es un fenómeno social, que necesita un ambiente propicio para desarrollarse.

El mundo de hoy vive deslumbrado por los descubrimientos asombrosos de la Física y por sus terribles consecuencias; estremecido por dos guerras mundiales y esa otra que llaman fría porque no opera con el valor de dos ejércitos, sino con el miedo de dos diplomacias antagónicas.

Producto de este clima espiritual fue, en su día, la deshumanización del Arte. Que, muchas veces, vale tanto como decir la supresión del sentido social del Arte, su retirada general hacia los subjetivismos incomunicables, intransferibles, en los que el individuo se aísla irremediablemente. Por paradójico que parezca, nuestro mundo se ha preocupado tanto de los problemas sociales, que ha conseguido disociarlo todo: la materia, la familia, la propia personalidad de cada uno de nosotros. Vivimos en una torre de Babel donde no conseguimos entendernos; la sociedad no existe sino como pretexto para una dictadura ostensible o latente, y como esta situación es anticristiana en su raíz, resulta imposible que el ambiente del mundo actual produzca un arte cristiano con los ingredientes de su disolución. El cristianismo representa una forma de vida que no coincide con el mundo actual, y el arte está íntimamente ligado al ambiente en que se produce. La Iglesia de hoy no tiene a su lado el gran arte capaz de interpretarla, como lo tuvo en momentos críticos de

su Historia. Una de las actividades esenciales del hombre, el Arte, se le ha escapado a la Iglesia de las manos, en gran parte por obra de los enemigos o de los indiferentes; en otra parte por falta de educación estética en amplios sectores del mundo cristiano; por una comprensión tardía del problema y por una inadecuada terapéutica para resolverlo.

Hoy, como siempre, el arte ofrece la doble faceta de causa y de síntoma. Por su irreligiosidad, por su deshumanizada irreligiosidad, contribuye a la creación de un ambiente pagano; y por ofrecernos la visión de ese clima, está declarando que el mundo de hoy ya no responde a normas de vida netamente cristianas.

Este doble aspecto sería desolador si pudiera ser duradero. Mas, el hombre no puede salirse de sus límites y un arte así lleva en el propio origen el mayor de sus enemigos.

En un artículo breve de revista no es posible afrontar este profundo problema. Tan hondo, que no tiene inmediata solución. Porque, precisamente, para que la solución lo sea de verdad, se necesita que pase el tiempo. Un arte nuevo requiere una sensibilidad nueva, y, si, por desgracia, la sensibilidad nueva no está informada por un sentido cristiano de la vida es inútil empeño pedírselo al arte. Queda planteada otra cuestión más grave todavía y más concreta: la Iglesia Católica ¿ofrece al hombre de hoy una manera nueva de sentir la religión como se la ofreció, por ejemplo, en los años de la Contrarreforma? El católico de hoy, como tal católico, ¿tiene la misma o diferente sensibilidad que el católico de hace cien años? Porque el gran arte cristiano medieval respondía a un sentimiento religioso y a unos principios sociales diferentes de los que inspiraron las grandes obras de los siglos XVI y XVII. Pero, frente al espíritu moderno ¿ha aparecido algún modo nuevo de sentir y de ver el cristianismo, y ese nuevo modo lo han asimilado los artistas de nuestra época? He aquí el centro del problema. ¿Se ha enquistado la sensibilidad cristiana, sí o no?

Me gustaría mucho que plumas doctas, y no la mía, desarrollaran ampliamente un tema tan fundamental en la cultura de nuestro siglo. Para mí, la indudable atonía del arte religioso no está provocada por una falta de fe; pero sí por una falta de sensibilidad estética en los sectores dirigentes del mundo cristiano y, por consiguiente, del catolicismo. El espíritu católico ha podido resistir el alud del materialismo, del comunismo, etc., que han caído sobre la cultura moderna, como consecuencia de importantes factores que no es difícil analizar; pero el Cristianismo y la Iglesia, en muchos puntos, han salido fortalecidos con el choque. Sin embargo, en el campo del arte no ha podido superar el empuje de la avalancha. Algo ha fallado en la línea defensiva y ese algo ha sido la sensibilidad. Dígalo el numeroso ejército—demasiado numeroso—, de imágenes de madera, fabricadas en serie para almas en serie; pero ¿cómo podría oponerse al enemigo común la sensibilidad que esas imágenes suponen? ¿o vamos a entregar nuestra sensibilidad religiosa a un ejército mercenario? Para combatir con eficacia en esta pugna es absolutamente indispensable que caiga sobre los santos de pasta un anatema aún más tajante que el que, gracias a Dios, prohíbe, desde hace pocos años, cubrir los templos con esculturas y pinturas futuristas, surrealistas, etc. Porque si el futurismo, surrealismo, etc.—y en conjunto pueden incluirse muchas y dispares tendencias—es nocivo para la religión, lo es precisamente porque pervierte la sensibilidad que se necesita para ser cristiano. Pero ¿le favorece esa industria de la imagen de pasta, o, por el contra-

rio, es ella la que debilita el organismo católico y le hace apto para padecer todo género de infecciones?

Sin perjuicio de que algún día surja—cuando Dios lo precise—, un modo nuevo de sentir y de ver el Cristianismo, indispensable para que surja un arte nuevo poderoso, lo inegable es que no hay más que un camino para que el arte religioso renazca, y ese camino es el de la prohibición de imágenes industriales, a fin de obligar a la devoción oficial, pública y privada a que encarguen los objetos de culto a verdaderos artistas. Los encargos traerían la competencia, la competencia el estímulo y el estímulo, tal vez, la obra lograda. Si no se acierta primero, se acertará más tarde, y el católico tendrá ante sus ojos un arte más o menos inspirado; pero noble, por lo menos.

Hasta hace relativamente pocos años parecía que la fe y el sentimiento religioso de los españoles se habían detenido en el siglo XVII y hoy no van a la par del decoro estético.

Y, no obstante, los ejemplos contrarios empiezan a menudear. Quizá no haya en la imaginería española contemporánea una obra de más empeño que el Santo Entierro, de la *Hermandad de Excautivos* de Santander. Este paso, que consta de siete grandes figuras hermosamente talladas en el pino tradicional, que tan bien coge la policromía y que tan caro ha sido a los grandes imagineros del siglo de oro, sirve a mi propósito ahora. Cuando yo pregunté a Enrique Pérez Comendador cómo se había inspirado cuando realizó esta obra, me respondió sencilla, espontáneamente: «Lo primero que necesita el artista es ser hombre», repitiendo una idea de Rodin. Y lo primero que necesita el arte cristiano es volver al hombre, añado yo. Y ahí está la clave de todo arte; pero, sobre todo, del religioso. Porque el sentimiento religioso es lo que más distingue al hombre profundamente espiritual, y si queremos que una *masa* vuelva a ser *sociedad*, es necesario que el hombre recupere su espíritu. Ese espíritu que *no es inteligencia práctica, tan solo*, sino conciencia de su naturaleza trascendente y de su condición moral.

El autor de una obra de arte religioso ha de tener un concepto claro de su condición de hombre para poder tenerlo igualmente claro de su posición con respecto a Dios. Esta posición excluye toda pirueta y todo malabarismo. No es por la amplia vía del artificio irresponsable por el que puede conseguir el arte su finalidad religiosa, sino por el camino de la sinceridad y de su enorme trascendencia.

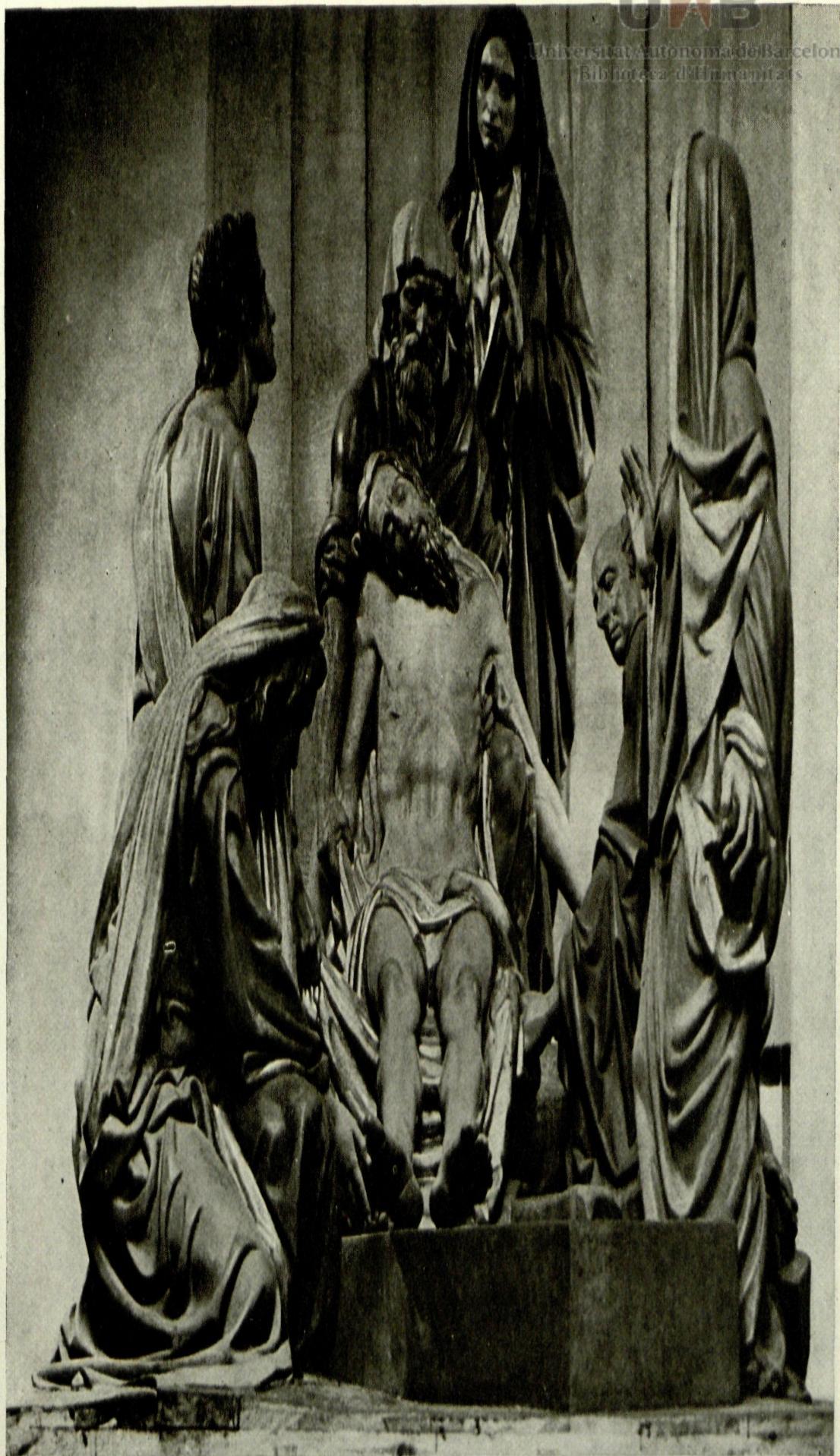
A esto ha de unirse una idea clara del doble papel simbólico y patético que requiere toda imagen cristiana. Porque, por ventura ¿no está asentado el catolicismo sobre la fe y sobre la caridad, de las que nace toda esperanza? Y la caridad ¿no tiene fondo patético?

Al mecenazgo de una autoridad local, ha respondido el gran escultor con su esfuerzo no regateado; esfuerzo de comprensión y de expresión, para producir el efecto que buscó no ya en el detalle suelto, como hacen los malos artistas, sino desde la raíz, desde el concepto mismo de la obra. Así, se consigue esa oquedad que las figuras colocadas en líneas verticales abre en torno al cuerpo de Cristo que van a enterrar; y se consigue esa otra *línea de amargura*—valga la idea que recorre a todos los personajes y va a parar a la expresión de la Virgen, porque es precisamente en esta figura donde reside el *ruid* patético de la escena, y, por eso, el escultor la ha colocado en el vértice del grupo, como en la cima del dolor. La expresión de los rostros es noble y serena. Responde a aquella cordura

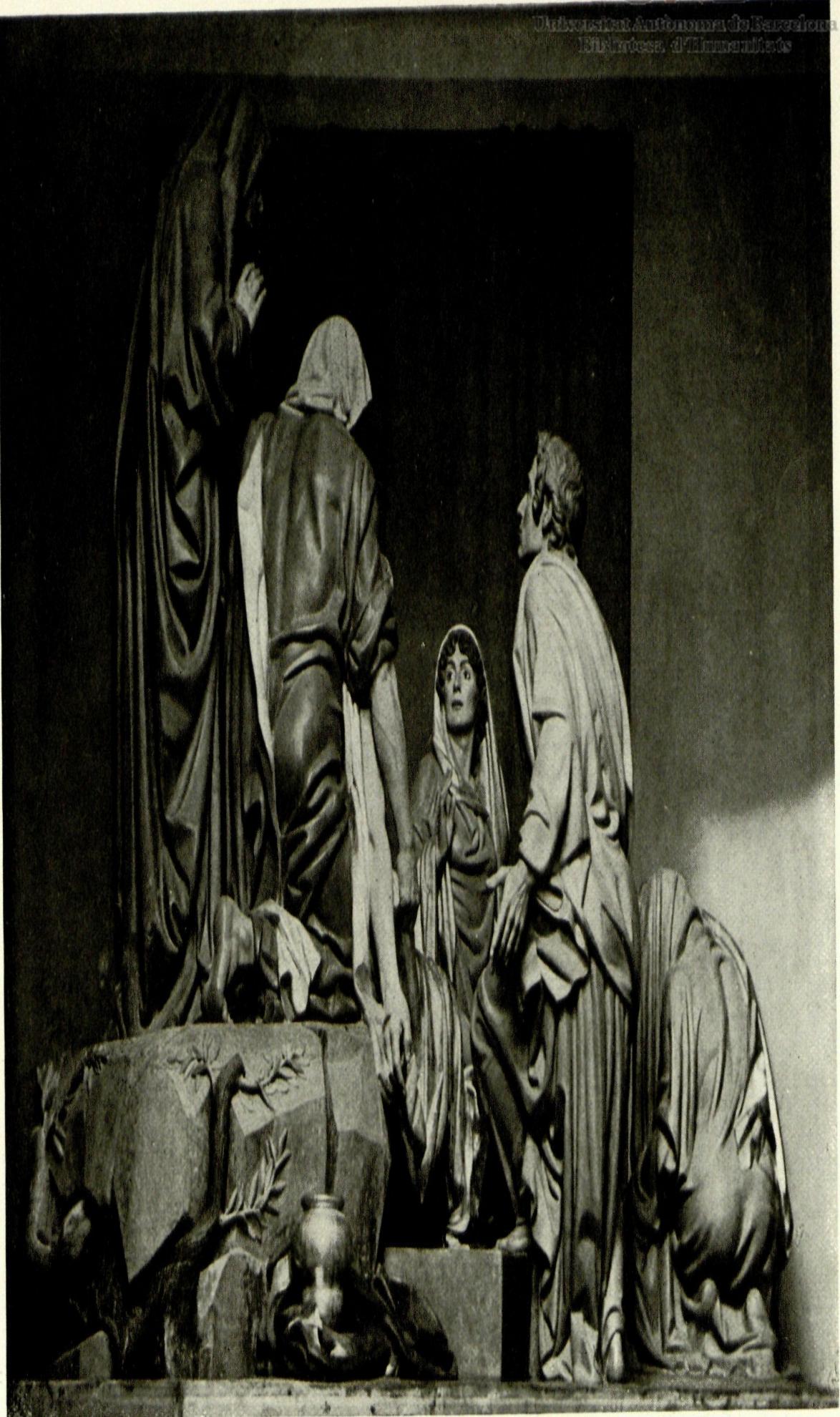
de ánimo de *nunca desbaratarse*, que fue la máxima de Gracián. Lo cual no quiere decir que no revelen, cada uno de aquellos, la forma peculiar de su acerbo, lacerante dolor. Todo lo demás son unas series de líneas, de dobleces de paños en los que se ha suprimido el detalle anecdótico de época o sazón—, la tragedia del Gólgota es actual siempre—para ceder al juego rítmico de la forma total, que encaja el grupo y deja solos a los rostros decir lo que dicen. Como la escultura es un arte sin ambiente, sin fondo propio, tiene que valerse del ropaje para sustituirlo. Ese es el gran papel de las telas en la escultura, y por eso tienen tan capital importancia en este arte.

Que el artista ha puesto en la obra su alma de hombre lo dicen los otros dos retratos, magníficos, rotundos, suyo y de su mujer, en las efigies de José de Arimatea y de María Cleofás. Porque nada más humano que, incluirse el propio hombre—y su amor por la esposa—en la obra entrañable que está saliendo de sus manos.

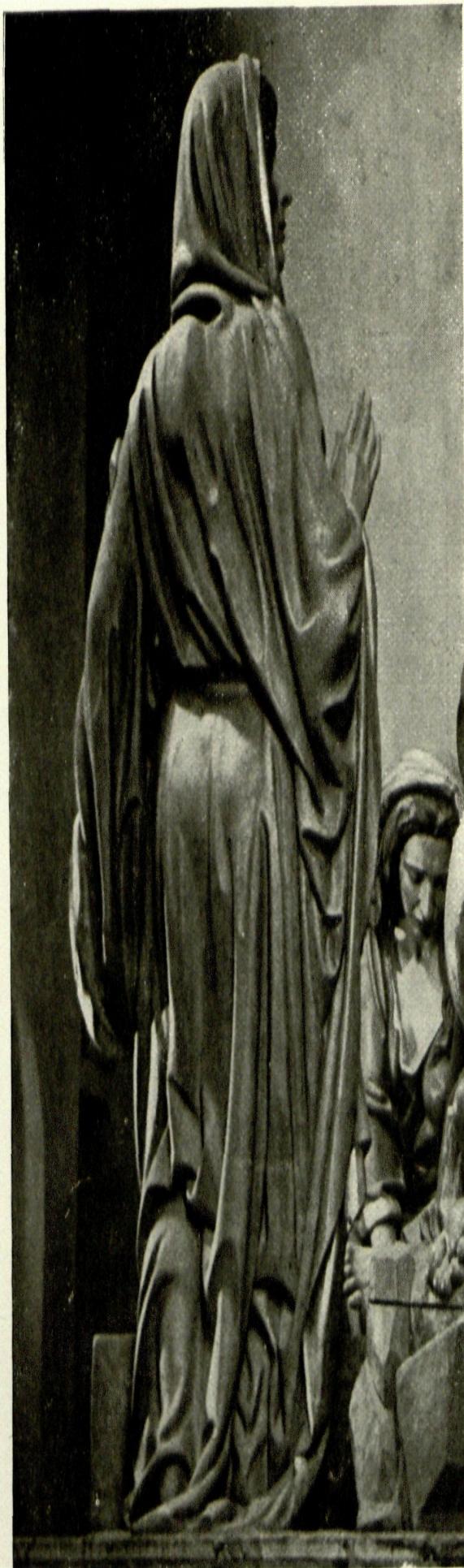
Y se pregunta uno: ¿es o no posible el arte religioso en nuestro tiempo? Y, si alguien piensa que la moderna sensibilidad pide más arriesgada expresión, le diré que el camino a seguir es solamente ese: el de servir al tema religioso con pleno sentido de su objeto y desde un punto de vista profundamente humano, personal (como una oración, que sale *de mí* y no puede salir *lo mismo de otro*), pues lo demás ha de ponerlo el tiempo, al que cabe pedir un refinamiento mayor en todos los medios docentes donde se enseñe la Religión, y en donde habrán de formarse, mañana, lógicamente, los posibles compradores de las imágenes y, quizá también, los que han de hacerlas.



ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*. Hermandad de Excautivos. Santander.



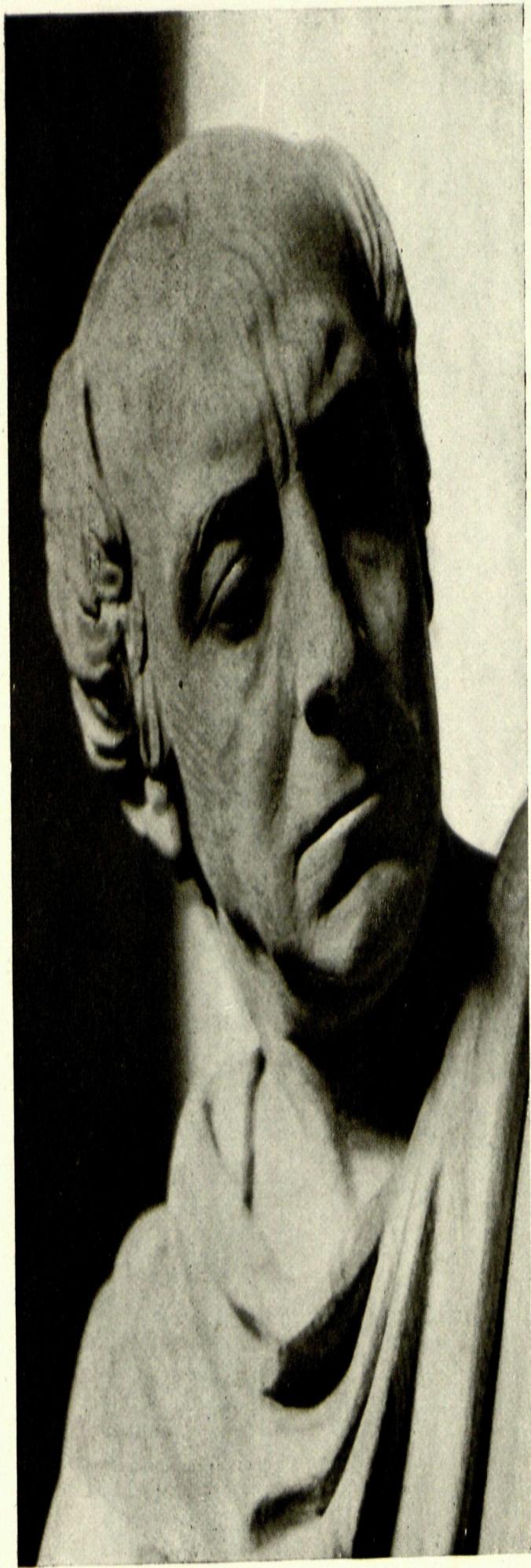
ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*.



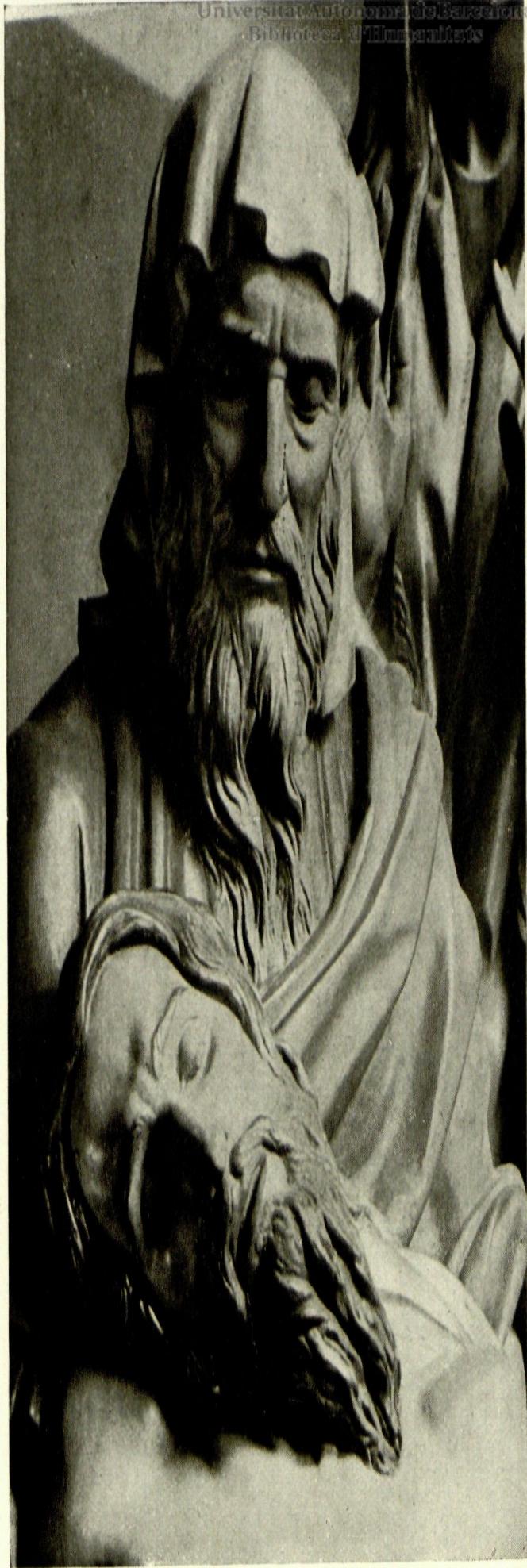
ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*. Detalle.



ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*.
Detalle. Frente de la figura anterior.



ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*. Detalle.



ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: *Santo Entierro*. Detalle.

El realismo y Velázquez

(Para una teoría de la realidad en el arte)

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

Introducción y propósito.

Acábase de conmemorar fervorosamente el tercer centenario de la muerte de un pintor impar. No es poca la tinta fluida ante el caso, ni será fácil contener cuanta colme la medida del entusiasmo decididor. Cada cual tomó presto las posiciones necesarias para desmenuzar a sus modo y gusto los temas sugeribles por la temática velazqueña. Quizá sean pocos los aspectos documentales, de historia auxiliar, dejados pendientes al futuro aún con apetito estudiioso. Se ha echado el resto del empuje personal para poner en conexión los comportamientos formales de más de una figura ejecutada por el pintor de Felipe IV con las de sus coetáneos y predecesores, dando para el pormenor fe notarial con presuntas o ciertas paternidades, con las presumibles ascendencias estilísticas o compositivas. Vimos indagar a diestra y siniestra sobre el entorno sexcentista, sobre cada uno de los personajes perennizados por tan eficiente pincel. Mil y mil ensayos dieron a la luz las humanas buenas intenciones de los unos y los efectivos talentos de los otros. Adquirió grandísimo incremento la tarea divertida—atrayente, en serio—de que para estudiar una pintura de Velázquez haya primero obligación de hacer mayores y copiosos derroches de tiempo y energías, considerando, examinando atentos, el cúmulo de opiniones y juicios vertidos a propósito suyo, o del mundo circundante a tan nobilísima persona.

El estupendo fruto llega a nosotros incitante a la reflexión. Podríamos inquirirnos el porqué de la vigencia velazqueña en medio de la desorbitada proliferación de esteticismos abiertos a la faz actual en pugna con la actitud pictórica y artística de Velázquez. Podríamos ahondar en la medula íntima de la estructura social presente indagando qué movió a las masas a llenar hora tras hora la exposición de «Velázquez y lo velazqueño». Unos, quién sabe si sacarían la conclusión de que el afluir del público obedecía al inconsciente deseo de encontrar en el arte del pasado aquello oculto o inexistente en el de los días en curso. Otros acaso dirán que fue fenómeno producido por el resorte poderoso de la propaganda, pues, si no todos los visitantes, una parte buena de ellos deberían aparecer al menos los domingos en nuestro Prado, pasto de extranjeros, ignorado recinto de las buenas multitudes madrileñas.

Velázquez ha puesto en tensión la sensibilidad del hombre de la calle, hipotenso por desidia de quienes habían de tenderle la mano de la cultura. Velázquez, para

esas gentes, era un nombre, un «prestigio», una vigencia nominal, y ahora quizá sepan un poco más de su pintura. De tiempo atrás mucho pudieron saber, si la mañana endomingada se llenase con el tranquilo y grato pasear por las salas del bello edificio de Juan de Villanueva. Todavía será esto pedirle peras al olmo, capítulo decisivo de las cosas a resolver por los educadores responsables.

Velázquez también, ya lo decíamos, puso en tensión al hipertenso intelectual, del que hemos de temer su propensión a la arteriosclerosis. Que debe producirnos algún cuidado, mas no mezquino recelo, puesto que vive de hablar y más de cien veces hablará sin sentir, para poder vivir. A las gentes se las puede forzar a comprar un artículo del que ignoran todo salvo su nombre. En París hicieron la experiencia las casas de publicidad ante quienes consideraban costosísimos sus servicios y nula su productividad. El madrileño mundo y lirondo de cultura podrá haber ido al Casón del Buen Retiro cual manso cordero del que tiran con el cordel de la propaganda. De no muy diferente modo, más de una docena de profesionales de la pluma procurarían no perder la ocasión de engendrar algún pagadero artículo, contribuyendo de rechazo a dar fuerza a la acción propagandística, a bombardear el cerebro superficial exigiéndole una mirada para Velázquez.

No somos escépticos. Ni creemos del todo cierto lo apuntado antes. Huimos de los optimismos celtibéricos, dados a de repente creerse en estado de perfección absoluta, con la misma suerte de desenfado—o enfado—irreflexivo que estiman lo contrario, en otros momentos; siempre sin meditada razón. Apuntamos hipotéticas conclusiones a formular sobre la contemplación del sugestivo acontecimiento, frente a la positiva reacción de altos y bajos ante la obra de Velázquez. Nos preocupa otro problema manifiesto entre los ríos de prosa, desbordados apenas suelto el caño de la fuente conmemorativa de los trescientos años del fallecimiento del pintor del penúltimo de los Austrias. Antes, cuando juzgaban o estudiaban a este artista, «setenta veces siete», que dijo Cristo por decir lo innumerables, aparecían las definidoras palabras de naturalismo y realismo, todavía comodines de humanas perezas mentales que pocos podían y pueden soslayar al darle suelta a las noticias e ideas, o al entusiasmo, por la derrota de triunfos pictóricos del autor de *Las Meninas*.

Con Velázquez o sin él, setenta veces siete, esto es, infinitas veces, tropezamos con ambos términos estéticos en el recorrido de largas páginas de historia del arte, de crítica más aún, como daremos en lo todavía—malhaya el breve tiempo—por leer. Dimos con ambos vocablos, torpemente definidos, casi siempre sin explayar, referidos a los caracteres más diversos del diversísimo arte universal; aplicados peyorativamente o en el ardoroso enamoramiento de quien concede la mejor de las adjetivas cualidades a su alcance. Usados sin distinción, sin diferenciar, como si uno y otro concepto fueran idéntica cosa. ¿Quién reprochará al sabio, firme en la cúspide de sus erudiciones, que halle acentos, o aspectos, o formas, naturalistas en un fragmento de Giotto, *del mismo modo* que en un sumerio *Guilgamés*? ¿Quién habrá de prestar especial cuidado en que dos páginas más adelante plantee la misma situación confusa, con el único cambio del plural «naturalistas» por el de «realistas»? Nadie. Y naturalmente, menos los dados en cuerpo y alma a no poner el alma en la enseñanza y disfrute artísticos. Autor hay a quien nunca cogeremos in fraganti cometiendo el subjetivo desliz de nombrar la tan espinosa como sensible cuestión del color de los cuadros por él motivo de comentario. Pero a este mismo, sesudo y entrañable amigo de la «seriedad histórica», se le escaparán por entre

los hilos de la rutina y la falta de congruencia estos extremos, también subjetivos, definidores, materia de elucubrante estética, cual son naturalismo y realismo. ¿Pararán mientes en cómo contravienen sus concienzudos principios, al manejar inconscientes tales palabrejas, aquellos que asieron la historia del arte llenos de tan santo coraje que cualquier virus faraónico viviente en el polvo de los archivos les arredra en absoluto nada? Aquellos para los que el aproximarse a las circunstancias donde se gesta y labora el arte, asequibles aún hoy en conversación con artistas o en los talleres de los mismos, supondría espantable condescendencia y tomar el rábano histórico por do no se debe.

Inquieta el asunto. Nos inquietará más, si caemos en la cuenta de que ambos términos de naturalismo y realismo, tras siglos de humilde conexión con la teoría clásica de la *mímesis*, esperan pacientes hagamos claridad en ellos.

Desasosiega pensar de qué triste modo nos dejamos llevar por la inercia, aplicándolos o negándolos sin la explicación pertinente sobre el contenido conceptual que les atribuimos. Importa ahora más que nunca adentrarse en un proyecto —ensayo—definidor de ellos, precisamente cuando los más de los comentaristas de la obra de Velázquez le niegan la vieja condición de máximo pintor de la realidad, de excelso representante del realismo.

Decididas o no, cautas u osadas, algunas voces alzaron el tono últimamente para negar el realismo velazqueño. ¿Habremos caído en la trampa del esteticismo plasticista, purista, contemporáneo? Todo depende del cristal a través del cual se mira. ¿Qué vidrio policromo interfiere en el minuto vivo la mirada nuestra, imposibilitando apreciemos como antes la realidad en Velázquez? ¿Estaban ciegos los pasados observadores? Que vieran de distinta manera a la nuestra es hecho natural. Que nosotros anhelemos ver mejor, merece la pena soñarse. Negar por las buenas, lejos de ahondar, lo visto tan evidente por cuantos nos precedieron en la admiración a Velázquez, deberá exigir en quien pretenda el título de sensato se caiga en la cuenta de si no hay algo dispuesto a nublar la visión actual.

Si Velázquez no es realista, hemos de demandar sin demora qué sea entonces. ¿Un clásico, entendido su clasicismo a la manera del de los griegos? No. Habría de hilarse muy delgado para afirmar tal. Dadas las insuperables virtudes de su pintura, ¿será solamente pintor? El maravilloso pintor que es Velázquez, en la época de la *pintura pura*, se defiende a pincelada limpia contra la semiceguera, contra la abulia indispuesta con el pronto penetrar, con el calar dentro. En el siglo pasado, siglo enamorado de la prosa y del natural, hubo de adquirir supremas categorías por cuantos buenos naturales son patentes en los cuadros suyos. Dios quiera que Velázquez disponga siempre algo que servir para defenderse del olvido a los hombres de cada tiempo, algo con que allanar la dificultad de su entendimiento. Ahora, plenos de historicismo, ansiosos de depuradas sabidurías, apenas queda sin embargo quien no tenga dispuesta su retina para eliminar aquello que no signifique pintura y nada más que pintura, porque la hora de hoy quiere conformar—deformar—así el ojo humano. Negar la importancia de esta mirada nuestra harto limitada al disfrute de lo limpiamente pictórico, sería vano. Nos han afilado el sentido de la vista en tan extrema dirección y hemos de agradecerlo y aprovecharlo. Mas ello sería monstruoso fuese motivo de la pérdida del logro pretérito, del enriquecimiento de ese hallazgo, de discurrir por el viejo sendero, ensanchándole, alargándole hasta ver si tocamos el hermético meollo velazqueño.

Los hombres aprendieron a diferenciar lo vivo de lo pintado. Al notar la distancia existente entre los personajes de las telas de Velázquez y la del hombre en pie frente a ellas, se hace disentir a aquéllas de la realidad por cuanto disienten de la naturaleza que es género diferente. Tras conseguir, no sin improbos esfuerzos, que el espectador aprendiera a ver *distante* los cuadros, ahora nos acercamos con proximidad de miopes a parcelar un trozo de pintura, *parte inseparable de un todo*, para gozar de las manchas, del toque, de la pasta gruesa de un trozo, o de la fluidez sutil con que se puso. Irrumpimos en el lienzo pintado, sustituyendo los acordes parciales de la sinfonía completa dispuesta con un fin que no era el pintar por pintar aunque se pintara soberanamente. Las hojas de los árboles nos impiden ver el bosque. Los magistrales resortes de tan asombrosa factura pictórica malograron la visión del conjunto, la visión de algo *también* propuesto al espectador y de más categoría para colmo. Con esta disposición de ánimo está claro por qué hoy niegan el realismo de Velázquez una buena porción de magníficas testas de críticos, estetas e historiadores.

Descubierto el involuntario fraude, todos comprenderán el buen deseo de que el autor de este casi ensayo intente primero separar las confusas nociones de naturalismo y realismo, y, después, con más altas miras que las pasadas, reafirmar el supremo valor de las realidades humanas vertidas cuantiosamente, serenamente, con fuerte pasión contenida, en la mágica pintura de nuestro don Diego Rodríguez de Silva Velázquez.

Y, como el origen de los errores denunciados está en los balbuceos estéticos helénicos, en la teoría de la imitación, por ella comenzará tan enredosa como urgente disertación.

De nuestros padres los griegos.

Poca historia del arte hace falta saber para dar cima a la conclusión de que cuantas teorías de la imitación de la naturaleza se expusieron, en los textos venerables y venerados del pensamiento griego, suponen inequívoco despiste y son producto lógico—demasiado lógico—de mentes maravillosamente librescas, ajenas al quehacer creador de las artes plásticas.

Quien haya visto pintar, quien tenga alguna idea de cómo pintan o esculpen los artistas verdaderos, no dará fácilmente por buena la posibilidad de que un Fidias labrase cualquiera de sus Parcas rebuscando de aquí para allá hermosos fragmentos en la imperfecta humanidad, hacer con las pantorrillas de ésta, el busto de la otra, etc., su colmado logro de unidad estética y formal idealismo.

Otra cosa más sensata sería pensar, con permiso de los filósofos, que Sócrates, *o mejor Platón*, un día feliz, absorto ante los frontones del templo de la virgen señora divina de Atenas, llevado de la *logicísima* teoría de la imitación que afincaría Aristóteles después, se preguntara dónde pudo Fidias hallar el modelo de esa su humanidad escultórica sublime, imposible de identificar con los humanos de carne y hueso.

Sócrates, *o mejor Platón*, entonces, en ese éxtasis fructífero por la ingenuidad, se sacaría de la manga aquello tan bello de la reminiscencia, de que las cosas de este mundo no son perfectas. Sin darse cuenta de que—de acuerdo con su genial

hallazgo—el caballo que trota en el empedrado del ágora no es más que un simulacro y que su verdadera Idea—verdadera «visión»—no resuena en los guijarros y losas de la Acrópolis, sino en un ángulo elevado y agudo del Partenón.

—*¿Crees que la pintura [o la escultura] es representación de cosas visibles por medio de colores [o de formas]? Yo veo [!] que cuando vosotros los artífices imitáis una forma hermosa, como no es posible hallar un hombre perfecto en todas sus partes, elegís de cada uno lo que más bello os parece y formáis así un cuerpo hermosísimo.*

—*Verdad dices*—le contestó Parrasio a Sócrates.

¿A Sócrates le dijo esto Parrasio? Pudo hacer tan bachilleras preguntas Sócrates, escultor dado a chinchorrear al prójimo por Atenas, desertor del cincel? Jenofonte inventó demasiado aquí. Lo contrario desmentiría al oráculo que suponía el hombre más sabio de Grecia al mayeútico hijo de partera, al marido de Jantipa, al incordiante preguntón.

Efectivamente, Platón se diría para su capote: «Fidias era un ser superior —ahora no me oyen cuantos todavía odian a Pericles—. No cabe duda. Jamás encontró a su paso tanta belleza, tan elevada perfección. Pero, ¿cómo pudo infundirla al mármol sin modelo a copiar? Sí, no cabe dudarlo. Fidias llevaba en su mente algo, bastante, mucho, del otro mundo. Los dioses no se le aparecieron. ¿Sería de verdad ladrón? La divina Atenea debió regalarle en la cuna el recuerdo, la reminiscencia más lúcida posible a mortal alguno del mundo de donde debemos proceder. Porque..., sí, algo nos opreme cotidianamente en el pecho y el corazón nos grita que no somos de este mundo...»

La teoría antigua de la imitación, madre del cordero de confusos mimetismos, tanto en Aristóteles como en Platón, debería leerse con más calma y no limitarse a decir aquello de que «el arte es imitación de la Naturaleza». Ahí es nada, cuando se pide *sophrosyne* (¡cuánta templanza hay en Velázquez!) para el arte; cuando la *mania*—los furores amorosos de la Afrodita Celeste—debe presidir el acto ejecutor del artista; si bien luego, paradójicamente, se establezca un orden jerárquico diciendo que la pintura, la imagen esculpida o la tragedia, no llegan a la altura de lo que es vivo, y que esto tampoco a la elevación de la Idea. Ciento, para Platón, la imitación no llega más que a una miserable apariencia de verdad factible con sólo la visión superficial de lo a imitar. Platón nos da la clave de algo que va a ser aquí uno de los argumentos capitales, para tener necesidad de separar los términos naturalismo y realismo: únicamente usa de sus potencias en la imitación quien, *importante de entrar en la esencia de las cosas y seres* (1). Y ello sobra para que pongamos en cuarentena la posibilidad de que el discípulo de Sócrates pensara totalmente convicto y confeso que poesía, pintura y escultura son artes de imitación, no de la Idea, sino de lo natural aparente copiado con servidumbre mimética. Andemos con exquisito cuidado, incluso con los padres de la lógica racional. Sus continuas contradicciones lo mismo sirvieron para mantener los más excelsos idealismos como para crear equívocos respecto al modo de proceder la creación artística.

Cimenta Aristóteles su poética en la imitación. Tanto habla de ella que a ninguno extrañaría se le tomara como baluarte de cualquier factible doctrina natu-

(1) Jusepe Martínez, uno de tantos tratadistas que no pueden desentenderse de la sugerión clásica y ver por su cuenta, platoniza al decir: «Muchos naturales, por falta de ánimo para cosas mayores, se acomodan a esto, y se quedan en meros copiadores del natural.

ralista. El imitar, dice, diferencia a los hombres de las bestias... La imitación, afirma, complace siempre, incluso cuando presenta cosas horrendas y repugnantes, pues el deseo de conocer no sólo compete a los filósofos. Pero...

Para Aristóteles, el arte es *la facultad de crear lo verdadero con reflexión, un hábito poético—activo—, creador, por medio de razón verdadera*. Leonardo le daría la mano y, lejos de todo posible naturalismo, le diría, nos diría: «La pintura [el arte] es una cosa mental».

Más aún. No nos cabe duda de que toda teoría restringida a la exclusiva imitación, aun en boca de griegos, es inaplicable con eficacia al arte que va del Sumer a nuestros días, y no digamos del comprendido desde los balbuceos postmicénicos a los tiempos de Lisipo. Hasta los días en que éste presumía—¡no nos fiemos de la palabrería de los artistas!—de independiente y de no tener más modelo que la gente de la calle. De lo falso de su presunción da noticia el Apoxiómenos. Y ya es noticia. Y no empecemos a argumentar con el Helenístico, fabulosa maraña de entresijos donde están perdidos los que gastan en él, sin ton ni son, como sinónimos, los vocablos naturalismo y realismo.

Apliquemos la fórmula «estética» del naturalismo, de la imitación, al arte producido desde antes de Altamira hasta algo así como 1850 y veremos de qué modo pisamos en vano, cómo nuestro ficticio cimiento teórico es arena movediza. Da lo mismo se aplique en Rodas, Alejandría o Pérgamo, que a Giotto, Van Eyck o Velázquez. A Jiménez Aranda y algunos trozos de Mancini, pongo por casos, les vendría casi del todo a propósito, pero esa sí que es harina de otro costal, historia a dilucidar.

La Estética nacía en Grecia. ¿Qué no daría a luz ella? Balbuceaba. Y, como a los artistas les era indiferente se concretara o no de cara al público, o a los pensadores, vino al mundo desligada de la auténtica creación plástica. El sabio preguntaba a escultores y pintores. No pretendía informarse, sino confirmar la noción previa establecida en su mente razonadora sobre el asunto. Pintores y escultores, si hemos de creer a los textos, caían en las redes dialécticas y confirmaban el presupuesto, el pre-juicio, de quien indagaba tan a sabiendas de que ya sabía la respuesta. Esta impresión recibimos siempre al leer las casi leñas contestaciones de los artífices. Sucede como cuando hoy el crítico se entrevista con los criticados. Estos son impotentes de seguir, en bastantes ocasiones, el conceptuoso discurso de quien escribe de arte. Y callan—con ello otorgan—para no herir vanidades profesionales, para no causarse de rechazo daños; o discuten vehementes sin llevar las palabras polémicas en las macizas ruedas de la argumentación racional. El crítico no va a que le enseñen el pintor, el escultor, el arquitecto. Algo sí podría aumentar sus conocimientos pidiéndoles con modestia buena información. A Sócrates le holgaba preguntar demasiado por las cosas de su oficio abandonado. Jenofonte y Platón colocan a Sócrates de pantalla para preguntar ellos, si es que de verdad preguntaron, con el fin de darnos una solución archiprevista *in mente*.

Hasta aquí, aun así, los reproches serán escasos. La lógica y la suficiencia mental, aplicadas al complejo fenómeno artístico, conducen a semejantes posturas; disculpables, y fecundas a pesar de los pesares. La fecundidad de la teoría de la imitación posee meridiana claridad porque de ella hicieron otras teorías, platónicos y aristotélicos, a base de no seguirla al pie de la letra; conjugándola con los otros valiosísimos términos de ambas filosofías clásicas. El teorizante podía diver-

gir de los hechos concretos manifiestos en la creación de su tiempo; o del ejecutado por él, si el teórico era oficial del arte. Así vemos a la teoría de la imitación de la naturaleza, convertida en imitación de lo mejor de la naturaleza, en imitación de la Idea, en la imitación de lo bello, en la imitación del «antiguo»... Lo último es inconcebible en Platón o Aristóteles y, sin embargo, ellos son los responsables a la larga de conclusiones como ésta.

La sugestión aristotélico-platónica, fecunda en extremo, repetimos, impidió razonar libremente los artistas teóricos. El prurito de saberse bien los clásicos, acervo precioso del hombre culto, determinó en ellos un otro clima pensante imposibilitando hablaran por su cuenta y riesgo cual hubiéramos deseado. Perderíamos harto tiempo en el vano intento de conjeturar el realismo de Velázquez, o de cualquier otro sexcentista, leyendo y analizando los libros de Carducho, Pacheco o Jusepe Martínez. De haber realismo en Velázquez, en sus cuadros estará. Los textos servirán de apoyo circunstancial, de estupendo sustento. Pero ya sabemos cómo fueron tarados sustancialmente por los indeclinables prestigios de aquellos gigantes del pensamiento, del discípulo de Sócrates y del maestro de Alejandro.

Conste, pues:

1.º *Que es notoria la antítesis existente en el ideario griego, entre la teoría de la imitación y los gigantes y sublimes idealismos que sustanciaron y supieron provocar.*

2.º *Que su intrusión, hermosa y lícita, en las artes plásticas, muestra un escandaloso fallo en la aplicación del no-pertinente y exclusivo sistema racional con que quisieron juzgarlas.*

3.º *Que el respeto de los hombres de Europa por tan magnas producciones del intelecto humano, les impidió emitir personales y certeros juicios, existiendo hasta nuestros días una confusión, un cúmulo de contradicciones en los tratadistas, por culpa de esa merecidísima veneración ofuscadora de mejores criterios.*

4.º *Que se perdieron las más poderosas energías en el deseo de aplicar la «mimesis» del platonismo y del aristotelismo al arte creado, a los principios estéticos de éste.*

5.º *Que, si a un arte cualquiera hemos de referirnos, será de él de donde convendrá partir para la emisión o descubrimiento de la doctrina que comporta.*

De la Naturaleza.

Naturaleza—dicen—es lo esencial, propio y característico de un ser, de todo ser perteneciente a la inmensidad de existencias, animadas o inanimadas, de estados y potencias de que consiste el universo, denominado también y *en recto sentido* (1) Naturaleza, que estamos por conocer y del que, por tanto, nos falta *total conciencia*. Por naturaleza entendemos, además, la virtud o calidad de lo existente, de cada caso particular o del conjunto de esas particularidades.

De naturaleza puede hablarse a propósito del sexo y más si es de las hembras...

Más son las acepciones de la palabra naturaleza, por si fuera poca la diversidad de conceptos en ella metidos. Intentar una definición personal de la Naturaleza supondría cómico atrevimiento, igual que decidir ante el lector el complejo contenido de lo enumerado antes. La Naturaleza *no es* el hombre, aun cuando éste participe de ella y exista en ella. El hombre forma parte de la Naturaleza, pero difiere

(1) *En recto sentido*, en cuanto a las necesidades de razonamiento que competen a la materia y modo de tratarse aquí.

de las demás partes de la misma de una manera *no natural*, merced al espíritu, gracias a las facultades anímicas que animan de modo insólito lo animado natural del género humano.

Naturaleza significa existencia extrínseca a nosotros. Algo de extrínseco de la Naturaleza queda en nosotros. Pero este algo, con ser fundamental, biológicamente, a la vida del *homo sapiens*, jamás será la verdadera vida, o naturaleza—esencia, consistencia—de éste.

Quiere decirse dos cosas: *Primera*. Los hombres son islotes mentales en medio de una inmensidad sin mente, aunque con leyes, las dadas por Dios. *Segunda*. La Naturaleza o devora al hombre de cerebro singular o es injerida y *transformada* por él.

Que el hombre ante la Naturaleza sólo pueda hacer esto, injerirla o *transformarla* (1), o fraccionarla también, significa que el hombre, individualmente, *no puede abarcarla íntegra, de una vez*.

La grandeza de lo natural extrínseco al hombre, sólo puede intervenirse para nuestra defensa y aprovechamiento, constituidos en sociedad, formando un complejísimo aparato; compuesto, a su vez, de infinitos aparatos cada uno capaz de una función concreta y diferenciada de las de los demás. Esto es clarísimo. Cada orden de acción sobre ella, extrae *una parcela* de Naturaleza, y ya, por esta parcelación subjetiva y especializada, el tal trozo arrancado de la inmensidad natural pasa a ser carne de nuestro espíritu, otra cosa. Cuando comemos un buen filete de vaca no salimos mugiendo ni con la posibilidad de crear con la propia persona una industria láctea. Mudamos la especie; o la dirigimos—organizamos—para que, tarde o temprano, sea transmutada.

La Naturaleza jamás pasará a ser perfecta posesión del hombre. Engendraremos en ella, pero ella no hará nunca plena entrega de sí misma. La dominaremos, no la poseeremos en sentido cabal. De su vientre preñado de humanidades saldrán a la luz miles y miles de criaturas de muy diversa índole, mas todas serán negación de la sangre materna. La simiente humana, muy contra natura, hará que esos seres creados sean exclusivamente a su imagen y semejanza, porque a la hembra, a la Naturaleza, fue la monstruosa mente procreadora por imperiosa necesidad defensiva, no por amor, sabiéndola imprescindible enemiga. Y si no, prestad atención a cómo los cánticos de fervor por la Naturaleza, de amor a la—imposible para el hombre—vida natural, se elevaron desde magníficas poltronas, por caballeretes cortesanos, por intelectuales atiborrados de libros, *desde ciertas alturas de las civilizaciones, de las técnicas o las culturas*. El hombre de la selva vive obsesionado con millones de demonios, y esos demonios anidan en las bestias feroces, en las lluvias torrenciales, en los rayos mortíferos, en los soles implacables que secan las fuentes. En las selvas las flores son de una hermosura asombrosa y, sin embargo, a nadie se le ocurre pintarlas o llevarlas de adornos continuos, en sustitución de la pobre pintura o de los dolorosos tatuajes que a diario exhiben los nudos cuerpos de bronce o ébano. Agradecemos infinito a aquellos señoritos que cantaron la belleza de la Naturaleza, la deuda del amor *intelectual*, estético, que por ella sentimos gracias a ellos; pero sonriamos pensando en la respuesta irónica de cualquier campesino que labra durísimas y secas tierras. Pensemos que ese amor proviene del cultivo visual

(1) FRAY LUIS DE GRANADA: «usando de la industria de las manos en las cosas de naturaleza, habemos venido a fabricar otra nueva naturaleza».

del hombre, del refinamiento de la visión, de la visión que contempla el peligroso ruedo de la Naturaleza desde el burladero de la técnica y su civilización.

La visión.

La Naturaleza está ahí, fuera, muy fuera de nosotros. El primer contacto del hombre con ella es sensorial, de los sentidos, y de entre éstos, es el de la visión el que suministra mayor y mejor cantidad de noticias.

«¡Ahí es nada lo del ojo!», decía Solana usando esta exclamación magnífica del viejo bajo pueblo madrileño. ¡Menudo problema el visual para plantearlo en la formación de críticos, estetas e historiadores del arte! Excelente coyuntura práctica e intelectual para partir, en el supuesto de poseer algunas dotes, por los senderos de las artes de la visión. No digo ya, y no dejaría de ser lógico, que se examinase el aparato ocular de cada prójimo pretendiente de la especialidad histórica artística. Digo, y lo digo con todo el énfasis de que soy capaz, que antes de aprender los formularios por donde saber en qué se diferencia un Patinir de un Cranach, convendría apurar el *entendimiento visual* de las formas artísticas, sus generales o excepcionales comportamientos, como tales formas, mejor dicho, cual productos de la visión humana que en el arte es tiempo—época—, sociedad—ambiente—e individuo—personalidad—, y, *en última instancia*, estilo. El plástico, pintor o escultor, parte de su condición—no decimos capacidad—de ser visual. Representa seres que, *identificados* como existentes, son más o menos verosímiles, difícilmente *verdaderos*. Hereda el arte del pasado. Lo hereda aun cuando, en ocasiones, lo niega; crece por él, incluso cuando lo fuerza a yacer en la tumba. Comienza con las formas artísticas y éstas transmutan la exactitud (?) visual. Si alguna vez—en la Prehistoria—le vemos atento en modo grande al natural y su movimiento, bien es verdad que esa otra verdad que consigue la logra mediante algo que jamás pudo ver en la Naturaleza: la línea.

Que la visión humana no es hecho tan *natural* cual parece a la irreflexión de la inmensa mayoría, empezó a demostrarse por los años treinta mil antes de Cristo. No cabe duda, el Paleolítico hispanofrancés dice bien a las claras cómo aquel hombre de entonces poseía algo más que una agudeza singularísima para observar ciertas formas de la Naturaleza; para observar estas formas incluso en algo que siempre, después, ha sido arduo a las culturas plásticas: en movimiento, en el movimiento y su precisa y relampagueante instantaneidad. En Occidente (1), el arte parece comienza por ser de un figurativo extremo, máximo. Su formidable acercamiento a la Naturaleza difícilmente podrá creerse producto de un amor al natural o de una estética naturalista. Al placer que, según Aristóteles, ofrenda la imitación por ser ésta medio eficaz de conocimiento, quizás se sumaría el afán de posesión. Estamos demasiado lejos de aquel hombre, o, por mejor decir, demasiado llenos de conocimientos conscientes capaces de impedir con sus ramajes enormes la visión del bosque de nuestro primitivismo, aún subsistente. Podemos hacer, y han de hacerse sin miedo, estupendas conjeturas sobre el instinto estético de tan remotos artistas tanto como de las intenciones religiosas de su culto a las fuerzas naturales, misteriosas por desconocidas, no a la Naturaleza, pidiendo a los dioses el bisonte suyo de cada día...

(1) Antes, claro, de que existiera lo que por «Occidente» entendemos.

Sería casi grave tener la certidumbre de que el hombre en su estado más primitivo no intentó otra cosa que imitar. Sería grave creer ahora que aquellos magníficos humanos habían llegado a la gloria de Altamira mediante el *natural* uso de la visión humana, creyendo ésta del todo adecuada para la recreación plástica.

No. Los ojos humanos no están hechos para pintar con absoluta fidelidad naturalista. Han de ser domesticados (1) de modo feroz si queremos llegar a la captación de un espectáculo visual cualquiera en su instante preciso, cambiante de continuo, fugaz hasta producir la locura en quien deseara esa total verdad tan poco duradera y cuya representación mecánicamente está exigida de excesivo tiempo ejecutor. El aparato visual es un órgano informativo y procura cumplir su tarea a marchas supersónicas, aprovechando la mayor velocidad de la luz. Se asemeja a la máquina fotográfica, pero difiere también de ella de tal modo que en la diferencia brutal existente entre ambos aparatos hallamos la clave de la incapacidad del ojo humano para la representación espontánea. Así es. Al inventar el hombre el sorprendente ingenio fotográfico se impuso, para que fuera eficaz, precisamente una condición imposible al ojo del pintor cuando transcribe un hecho natural sensible cualquiera. Se le dotó de rigidez absoluta en el tiempo a él necesario para fijar una imagen. En la máquina sólo se mueve el obturador para dar paso a la luz, pero ese movimiento no significa nada contradictorio a nuestro propósito. Lo importante es que al diafragma no se le ocurra, como al del ojo humano, achicarse ante lo iluminado intensamente o llegar al máximo de su diámetro oteando oscuros. Si la máquina fotográfica fuera tan *perfecta* como el ojo humano, no habría cristiano que sacara nada en limpio de ella.

Esto no lo sabía el pintor prehistórico. Maldita la falta que le hubiera hecho. No dudaría de la agudeza de su mirar. Entró en deseos de representar los seres que le apetecían (2). Pero ¿cómo comenzó, con qué medio material pudo llevarlo a cabo? Inició su presunta imitación de la Naturaleza sacándose de la manga el prodigo de los prodigios humanos, el que ha sido fuente de toda la civilización, ocasión de todas las sabidurías y técnicas (3): la línea. Empezó dibujando. Después de muchísimos siglos de dibujo, de dibujo fecundo, los hombres tuvieron conocimiento de que la línea era imposible de ser descubierta en seres y objetos. La invención de la línea es el primer acto trascendente contra natura del hombre. El más trascendental hecho intelectual. La primera abstracción desbordante de exclusiva hombría y capaz de poner en fabulosa preñez a todas las criaturas de fuera del hombre. Lo mismo que para recoger la imagen de lo visible se inventaría un polifémico artilugio, así, en los albores del *pensamiento-visión* del hombre, tomaría cartas de razón aprehensora, de intelectualidad descriptiva, el contorno, el trazo continuo de un sílex o un punzón sobre el hueso de reno o la dura roca de las oscuras cuevas. Sólo el color—valor fundamental, *con el claroscuro*, de lo visible plástico—podría intervenir cuando esa línea poseyera todos los dominios gráficos anhelados, sobre esa misma línea punto innatural de partida; herramienta mental; inexistente realidad;

(1) *Redomesticados, reeducados, acaso.* Da mucho que pensar la espontaneidad del arte prehistórico en la captación del agil móvil natural. ¿Conquistado el *estatismo*, no es lógico que se perdiera la fácil e inmediata percepción del movimiento en los seres animados de la Naturaleza?

Aceptar esa espontaneidad de visión en el hombre primitivo no implica de necesidad que el complejo aparato visual deje de ser instrumento mental.

(2) ¿Apetito material, religioso, mimético?... Religioso sería.

(3) A nadie se le oculta, si bien se olvida demasiado: sin la línea no habría escritura, ni posibilidad de construir o maquinar nada en absoluto.

técnica cerebral, sin la cual el ojo carece de facultades para iniciar la pintura. (La escultura es otra cuestión que no atenderemos aquí, pues si se apuntan problemas concernientes a la visión no es con el fin de desentrañarlos o plantearlos del todo, sino para servirnos al fin propuesto y repetido tantas veces.)

Entendiendo por visión—en el caso de las artes plásticas—la capacidad particular de cada tiempo o de cada persona para enfocar y trasladar un determinado panorama sensible, emocional, deberíamos abordar la historia del arte como un sucesivo desarrollo de las distintas visiones del hombre y sus horas emocionales, históricas, desde planos gradualmente ascendentes. Es decir, partiendo de la peculiaridad visual impuesta a las formas adoptadas consciente o inconscientemente por el artista, hasta llegar, paso a paso, al descubrimiento de la emoción o realidad que esa visión encierra. En medio del camino encontrariamos al estilo, al estilo casi único motivo de la apreciación en cuantiosas historias del arte. Al estilo, que es la máscara exterior de lo formal o cromático, resultante de la visión adoptada y no el sustrato del arte. (1) La llegada a ese final revelador, ahora visto como en las nubes, sin partir de la toma de contacto con el muy significativo punto de vista intelectual, llamado visión aquí, pleno de resonancias inmensas, será siempre empresa fallida. La visión comporta gran complejidad: Una peculiaridad individual o temporal, un entorno vivificador o negado, una disposición encaminada a determinar los caminos de la creación seleccionando de entre los muy distintos a elegir.

Lo importante, ya, será señalar algunas de las más decisivas *maneras* de la visión, que sabemos acto intelectual e intelectualmente reversible a la plástica pictórica o al diseño. Estos más importantes *modos* del ver artístico son los que siguen y tendrán en varios casos particular comentario:

Visión descriptiva.

Visión ideal.

Visión objetiva.

Visión realista.

Visión naturalista.

Visión no «representativa».

Todas estas visiones son producto del abstractizar insoslayable del hombre y se han producido, en el transcurrir temporal de las artes, en un extraño desarrollo que no es, acaso, el enumerado. Su exposición, aquí, se hará en sucesión encaminada a entenderlas mejor sobre el papel escrito.

Visión descriptiva.

Necesitamos recapitular un poco:

La Naturaleza es existencia extrínseca al hombre. Este participa de ella, pero su condición de ser superior estriba de hecho en sentirse y saberse radicalmente

(1) ¿El estilo es el hombre? Un mismo hombre—o un mismo tipo humano—podría comparecer ante nosotros con distintos estilos. ¿El tipo humano Velázquez sería igual, tendría igual estilo, en el siglo XX que en el XVII? (Los hombres no se repiten. Los tipos humanos sí). Sin traicionar la personalidad, los estilos pueden ser varios para una misma persona; aunque, normalmente, sólo se ejerza o se pueda ejercer uno. Los estilos posibles al individuo están ineludiblemente condicionados por la circunstancia. El estilo es la rúbrica de una personalidad. Pero para saber de ella, requerimos leer íntegro el *texto* que rubrica ese estilo.

fuera del universo natural, a pesar de estar físicamente el hombre rodeado por éste. «En medio de la gente, como en una selva», dijo Goethe. Esto es, podemos sentirnos en absoluta soledad, rodeados de extraños, en medio de las multitudes de nuestra especie, igual que somos monstruosos solitarios, extraños completos, rodeados de la Naturaleza.

La Naturaleza nos provee y facilita nuestro aprendizaje, mas no deja en ningún momento de ser declarada enemiga del hombre. Ante la Naturaleza el hombre sensible, de sensible inteligencia, empieza a saber de sí mismo, por contraste, por el sentimiento de soledad que ella provoca, con que ella nos commociona y adiestra en hombrías.

Siendo la especie humana tan distinta de las de la Naturaleza, la cópula que aquélla ejerce sobre éstas, aparte de ser auténtica violación, contra natura, produce engendros no naturales, humanos o simulacros de humanidad por mucho que finjan a la Naturaleza forzada. (Ya se sabe; las venganzas de la Naturaleza, al fin y al cabo femenina, gozan de terribilidad espantable.)

Cuando la Naturaleza era dueña y señora de la faz de la tierra, el hombre mitificó sus energías, algunas de sus innegables bondades y todos sus poderes terroríficos. La rindió tributo o increpó con actos válidos sólo para los hombres: el sacrificio, los cánticos, la danza, la oración, la injuria. Debió reír mucho la Naturaleza ante estos aspavientos e implorar temeroso de los hombres. Reiría todavía cuando los vio manejar rudas hachas de piedra. Se echaría a temblar el primer día en que trazaron una línea y representaron un ser natural, pues esto estaba fuera de toda previsión natural. Cortar árboles con un pedrusco toscamente afilado era cosa tonta. Un huracán arrancaba cientos de cuajo, en menos que canta un gallo. Pero llevar al muro o a la arena el contorno de un reno, la sebosa adiposidad de una hembra, o los peces del río, sobrepasa todo cálculo posible de la Naturaleza, suponiendo en ésta la capacidad de hacer cálculos.

La casi única fuerza del *homo sapiens* estribaba en poseer y conservar los conocimientos. Todos los animales tienen un cúmulo de *conocimientos* particulares. La memoria les dicta resoluciones para las cuales alguna mínima especie de razón debió trabajar: un perro da la vuelta a un barrio entero para no pasar por la calle donde le apalearon unos chiquillos. Su «razón» le dijo: «Por allí hay palos, por allí no pases.» La razón humana puede decir algo muy distinto: «Allí hubo peligro, pues, merece la pena volver por allá, con cautela, claro, para ver en qué consiste de verdad ese peligro y si puede sacarse algo provechoso de él.»

Nombrar las cosas, implica un cierto grado de conocimiento. Pero el nombre no da la suma completa de cuanto nos interesa sobre la cosa nombrada, con sólo nombrarla. Por eso hasta los nombres propios necesitaron el apodo (que hoy es el apellido), para sumar una característica más, personalizadora. El lenguaje, que comenzaría nombrando, necesitaría después describir y, seguidamente, explicar. El saber describir con la palabra era riqueza valiosísima, conocimiento humano capaz de convertirse en abundante manantial de actos fructíferos, por inteligentes. De ahí que el describir—o representar—un ser o una cosa por una mente primitiva de hoy implique la posesión de esa existencia vital u objeto existente. Un cafre cualquiera podrá pensar así y ni él ni nosotros caemos en la cuenta de que ese absurdo mental tuvo perfecto sentido en algún momento lejano, ya olvidado y de cuyo hondo motivo racional no se sabe hacer uso, convirtiéndole en rudimentario rito religioso.

Describir es la primera, y trascendental manera de posesión humana, a partir de la cual se puede de verdad poseer todo, paso a paso, extrayendo jugosos frutos del reiterado empleo de tan fundamental modo de conocimiento.

La línea describe *en presente* (1) mejor que la palabra. Sus resultados, si propiamente subjetivos, no tienen las fallas que la interpretación del lenguaje comporta al cabo de los tiempos, entre hombres de distinta lengua, o entre quienes gestan todavía las formas o las posibilidades de ese lenguaje. Si la línea, abstracción mental, no fuera más eficiente desde este punto de vista que la palabra, las máquinas serían fabricadas siguiendo textos escritos y no planos dibujados. (En la prehistoria las palabras corrían el riesgo de ser llevadas por el viento y el dibujo permanecía indefinidamente en la roca.) En el principio, nadie lo duda, el hombre estaba aún lejos de usar *científicamente* del poder descriptivo de la línea. La ciencia tenía ya su mejor herramienta, el dibujo del que nacería nada menos que la escritura; mas eran excesivos los miedos a lo desconocido y por mucho tiempo inexplicable. El imperativo religioso, como más tarde el imperativo social—teocrático o no—, hacía uso del contorno sacado de la mente y aplicado a la creación artística, hablando estéticamente como hablaba en prosa el personaje de Molière, sin saberlo.

La línea, y por tanto lo que llamamos dibujo, no es más que un lenguaje, con su gramática y todo, un procedimiento (2) científico, capaz de referir una buena parte de la estructura de los seres y cosas. Esto debe saberlo todo el mundo y, sin embargo, parece ignorarse de continuo. Si no, ¿cómo podemos comprender los términos corrección y perfección de dibujo, cuando se aplican a las obras de arte, donde la postura correcta del creador fue la justa: la de *corregir, transformar o transmutar* los datos indagados o referibles al natural? Digo que es lícito hablar de *correcto* y *perfecto* de cara a una obra de arte, si dejamos inteligible al que escucha o al que lee qué clase de corrección o de perfección fue la perseguida por el autor de la obra.

Porque la corrección podrá tener multitud de aspectos factibles y el primero a tratar será el descriptivo. Aquel que pertenece al dibujo antes de ser arte, aun cuando el diseño creacional, artístico, precediera al científico o meramente descriptivo.

Ahora bien—esto es lo importante: ¿Puede ser naturalista o realista el dibujo descriptivo (3)? De ninguna de las maneras. El dibujo descriptivo pertenece a la geometría, a una geometría muy precisa, más precisa incluso que la que conocemos por geometría descriptiva. Una diestra mano de dibujante descriptivo puede referir hasta la saciedad y con rigor extremo las proporciones de un objeto o de un ser y, de paso, trazar rigorosamente la sutil movilidad de los contornos, de modo y manera que la identificación de lo descrito sea posible con perfección superior a la de los sistemas de la estricta ciencia geométrica y a la de los productos de determinados aparatos ópticos.

(1) En presente porque hace constante presente de las cosas o seres. Puede la descripción lineal dar noticia de un hecho pretérito, haciéndole presente de nuevo, pero la idea de que efectivamente se trata de algo ya ido en el tiempo la ponemos nosotros, le es imposible decir a la representación. Todo cuadro de historia es un presente, una *representación*, la concepción histórica del hombre—pasado + presente + futuro—es exclusiva de la dialéctica hablada o escrita. Sin esta dialéctica, pasado y futuro no existirían en la creación plástica.

(2) Decimos «procedimiento». No ciencia.

(3) Dadas las cargas de todo orden recibidas por el dibujo a lo largo de su historia, a nadie producirá asombro decir «dibujo descriptivo», redundancia colosal, pues toda especie de dibujo describe algo, aunque ese algo no tenga ninguna relación con lo natural.

El dibujo descriptivo—en buena medida, *no en toda*—está al alcance de cualquier mortal de vista sana y mente clara. Si no se dibuja más y mejor en este sentido, es porque la tal técnica del lenguaje descriptivo se enseña normalmente por artistas—malhayan las dotes pedagógicas que poseen—, porque no hay todavía una buena pedagogía del dibujo, ni es cómodo el aprendizaje de éste: exige atención excepcional, disciplina energética, dedicación firme, reeducación de la vista, aprender a ver, cosas posibles a todos pero no demasiado fáciles a la hora de aprenderlas.

Que existe el dibujo descriptivo-científico, lo comprobamos por el indispensable uso de esa herramienta científica que es la máquina fotográfica que hoy en gran medida, aunque no del todo, sustituye al dibujo.

El dibujo descriptivo tiene cierto modo de imperio en el dibujo objetivador, propio al arte.

Visión objetiva.

Nadie se eche las manos a la cabeza antes de hora. Está claro que el dibujo descriptivo es el más útil para ceñirse a la *objetividad* de lo por él referido. Más aún, su modo intelectual y científico permite el absurdo lingüístico de que califiquemos de objeto, cosa, el motivo—*¡objeto!*—de la atención visual descriptiva: una flor o un pájaro, por ejemplo, algo que no son objetos. Se objetiva el objetivo a describir, y con ello resaltamos otra cualidad abstracta del diseño. Notamos que de la contranatural cópula del hombre dibujante con la Naturaleza, surge no un ser natural, no un hecho natural, sino un engendro mental, por añadidura objetivado.

Mas el objetivar, condición propia del sujeto humano, tiene inesperada salida artística al subjetivarse.

Esto no es un galimatías. Ni una paradoja. Veámoslo.

Artistas objetivos no encontraremos en España. He aquí una pista; puede haberlos en Francia; Leonardo se libró casi de milagro de serlo, y en el norte de Europa los hallamos abundantes, paradigmáticos y hasta de una pureza sorprendente. ¿Por qué en Alemania? Por la disciplina analítica—una de las condiciones del dibujo descriptivo—, por la introversión que *cosifica* in mente cualquier espectáculo visual más o menos emocionante. Estamos en el capítulo a titular «de la trascendencia del contorno en las artes nórdicas y más en las germánicas».

Pongámonos ante una reproducción del *Juicio de Paris*, de Nicolás Manuel Deutsch (1). Como en caricatura la obra expone cuanto pretendemos ahora expresar. Todo se cosifica hasta lo indecible: goza el artista pintando perifollos, porque son los más fáciles de tratar como cosas. El árbol junto al que se sienta Paris, de árbol tiene menos que de cosa. Las piernas del marido de Enone y raptor de Helena son cosa tanta que como piernas resultan extraña cosa. La pobre Atenea, la virginal Atenea, en cueros ella que nació con casco y lanza, se pinta no sin cierto regodeo erótico, pero su pretendida hermosura, como el cursi plumero que puso en la cabeza, es producto de un exceso de maquinación con las formas para hacerlas una cosa. Afrodita, la buena sabedora de flaquezas hombrunas, a pesar de su boticillismo, es una maja cosa desnuda, donde se *reinventa*—*cosifica*—el desnudo femenino.

(1) Museo de Basilea.

Nicolás Manuel Deutsch no es que digamos un genio de la pintura. Precisamente por eso lo tomamos como primer ejemplo de la cuestión. En él se exageran las características y resultados del modo que llamamos estéticamente objetivador. En él, el afán descriptivo de lo a dar como visible, pensado, y, por tanto, hecho subjetivo, hace recorrer al dibujo retorcidos, complejos y alambicados rigores mentales, desobediente al natural. En él son referidas con prolíjidad lineal las figuras de las diosas desnudas y del donjuanesco Paris.

Todo este peculiar modo de ver puede perseguirse en el arte de Italia también, donde en particular los maestros florentinos, con más ingenio y graciosa fluidez mental, proceden a hacer algo semejante, si bien el instinto tan suyo de la belleza —*mediterránea*—quizá haga pensar en algo harto diferente.

Mantegna es un tremendo objetivador que otorga contextura mental y valoraciones arquitecturales a la línea ejerciendo poderes decisivos para el cuadro y que como petrifica—cosifica—hasta el último de los personajes.

En Flandes nadie tendrá excesiva dificultad de encontrar buenos ejemplos. No demasiados.

Lo que ha de subrayarse enérgicamente, con el fin de evitar ingenuos errores, será que esta visión objetiva—*exactamente igual que todas las demás «visiones»*—, por ser su condición de alcance estético, generadora de estilo, inmersa en complejidades extremas, encuentra no pocas trabas para darse con pureza. Ocurre de modo parejo al de la biotipología, definidora de caracteres que luego, en la existencia, llegan a nosotros mutuamente fusionados, *impuros*.

Entre los ejemplos puros de visión objetiva está el autorretrato de Alberto Durero, del Museo del Prado. Tantos rigores lineales y refitolerías de factura prodigó en la propia efigie el autor, que su imagen, rebosante de atractivos artísticos, queda convertida *en una cosa*, en sorprendente objeto, en rebuscadísima cristalización de las formas. De unas formas hirientes, remotamente verosímiles, alambicadas y esotéricas, gestadas muy laboriosamente, nítidas y hasta tangibles; a tal punto evidentes, que son parte visionario, punzón incisivo de un apetito desaforado de *formalismos*. Su aptitud descriptiva no intenta ajustar cuanta precisión contorneadora suponga el natural; se toma éste como pretexto para parir contorsiones, deformaciones, ringorrangos estéticos, casi con pena, con mucha morosidad complaciente y deseosa de *sustantivar las partes del todo dándolas insospechables categorías*. No se describe el natural, al propio pintor viéndose en el espejo. Se anhela asentar en el universo una imagen pletórica de rigideces, plenamente prisionera de la intrincada contextura elucubrante del pintor. Acaso lo que mejor autorretrata Durero en el cuadro de nuestro Prado es su temperamento de formidable fabricante de irrealidades que fue a lo largo y a lo ancho—salvados algunos paréntesis de su vida—este pintor capaz de reelaborar toda forma sensible en su cerebro superdotado para la mixtificación del natural.

De un realismo-objetivo. O de un objetivismo realista.

(Juventud de Velázquez.)

Conviene repetirlo cuantas veces podamos. Estudiamos aquí algunos particulares enfoques de la visión, esforzándonos por hallar su definición químicamente

pura, aun cuando tenemos la certidumbre, ya denunciada, de cómo esa pureza teórica difícilmente la encontraremos en el terreno empírico.

Como todo cuanto ahora decimos tan por extenso no conduce a otra parte que a las buenas partes del arte velazqueño, por vía de excepción y de necesidad, daremos noticia del fundimiento de dos comportamientos visuales: el objetivo y el de la realidad, éste todavía carente del análisis programado.

Cabe, pues, aquí ya matizar más respecto a lo que proponíamos como descriptivo, posición científica e idiomática del dibujo, así como del objetivismo subjetivista con raíces nórdicas. Veamos el problema.

El dibujo meramente descriptivo toma contacto directo con el natural, lo narra, intenta conocer. La visión objetiva goza en alto grado con la eficacia de la línea, pero sometiéndola a la voluntad estética, deformadora. Entre ambos puntos de vista caben inmensidades de situaciones intermedias. Es decir, el subjetivismo diseñante puede inclinar el peso de sus anhelos hacia una captación no pequeña de las formas naturales, sin que éstas estén meramente descritas y, prescindiendo de paso de cualquier exceso de introversión, de mixtificación. Así, hecha subjetiva la descripción, estimándose en buena medida lo aparente de la Naturaleza, puede lograrse un enorme avance hacia el realismo, mientras perdura mucho o poco del *cosificar*.

Este es caso patente en *Los músicos*, en *Cristo en casa de Marta y María*, en *La mulata*, en todas y cada una de las obras incipientes de la primera juventud de Velázquez. Si sabemos ver, ya sea medianamente, caeremos en cuenta de que todos los objetos y seres utilizados por Velázquez en sus años mozos han pasado a ser otra cosa. Cada parte del cuadro disfruta de un certero «color local», pero éste, no se desdeñe el dato, es una abstracción, una síntesis donde la inmensidad de matizadas producidas por la luz se reducen casi a uno solo, al que se cree definidor, representativo. El claroscuro no aborda la luz fielmente, sino que constituye un procedimiento estético dispuesto a conceder arbitrarias valoraciones en este momento velazqueño; valoraciones que objetivan superlativamente no sólo a los objetos verdaderos, también a los personajes así como tallados en la dureza de pretendidos rotundos volúmenes. Velázquez es un progresivo proyecto de realidades. Progresa a ojos vistas, sin perder de vista la distancia existente entre la labor de concienzudo aprendiz y la elevadísima meta cuya solución será imponderable milagro de la pintura, de la realidad.

Velázquez, rebelde auténtico, de los sin estridencias, haciendo eco de un cambio europeo de clima artístico, de fácil apoyo en soluciones no demasiado lejanas (1), pinta con decisión energética del natural, con energía y decisión que son un potencial humano harto psicológico y dominante, y, por tanto, en disposición de malograr cualquier intención de naturalismo puro, si es que la hubo. Pinta ante

(1) La solución tenebrista, «caravaggiesca», está evidentísima en más de una obra del Greco, en muchos de sus retratos, donde se suman observación atenta de las formas del natural, fondo oscuro e iluminación intensa en rostros y cuerpos. Hay un tenebrismo manierista. Era facilísimo el hallazgo caravaggiesco. Pero sobre todo no se olvide que el tremendo personaje que fue el Caravaggio y los sustos que dieron sus cuadros a los refinados observadores de su hora, no supusieron la pérdida del instinto italiano de la belleza. Quiere decirse cómo el Caravaggio «adoba» su presunto naturalismo y lo compone con muchas de las gracias que derrocharon sus antepasados compatriotas. El enfrentamiento con la naturaleza a palo seco sería cosa de los atrevimientos y tradiciones de Flandes y España. No entramos entre quienes pretenden discutir la influencia caravaggiesca en nuestro país. Que fue posterior. Papanatas lo hemos sido siempre, acaso porque nuestra historia se hizo de muy prolongada afluencia de extranjeros portadores de la novedad... Teniendo el «caravaggismo» en casa, terminaríamos por cogerlo—asirlo seguros—de las manos de fuera... Y se hizo otra cosa.

el modelo vivo e *inerte*. Su personalidad de grandísimo creador está aún por formar o carente de los medios necesarios para dar cima al nuevo apetito plástico en él incipiente. Velázquez pinta el natural desde sus años muy mozos, pero ¿lo pintado es el natural? No. Acaso hasta Velázquez, hasta ese Velázquez juvenil, nadie hizo en la pintura *más natural* que él. Suponer tal diría mucho en favor de una estimación meramente naturalista de sus cuadros primeros. Sería ese un tanto cuantitativo, estimable y a tal punto evidente que la acumulación de cantidades de Naturaleza pudiera determinarnos a una cualificación naturalista de sus primeras obras. Mas el hecho de que alguien sea más alto que un enano no querrá decir jamás que efectivamente posea la mayor estatura humana. El que fulano sea más grueso que zutano, no puede significar, de buenas a primeras, que efectivamente ese fulano exhiba notoria gordura. En efecto, la relación de los hechos, cualidades o cantidades calificadoras, exigen cauto examen. Ciento, necesitamos tanto o más que otra cosa averiguar en Velázquez *lo mucho o poco de que carece para ser del todo naturalista*. O, si se quiere, enterarnos de sus otros propósitos y ejecuciones que relegan a un plano menos trascendental la servidumbre al conjunto de formas elegido en su entorno cotidiano. O, si nos parece mejor, ver si esos objetos y seres aspiran a ser más que sí mismos: portadores de valores pictóricos, soporte donde ensayar un arduo y nuevo ejercicio de la pintura, ardiente indagación del exterior aparential para poder, a no muy largo plazo, dar cima a una penetración del espíritu y a una revelación del alma expresándose con los medios exclusivos, ciertamente eficaces del pintor.

Cuando intentemos definir el naturalismo, nos extenderemos sobre algunas cuestiones que ahora anticipamos, en abreviatura, a propósito del encaje a dar a los lienzos primeros de Velázquez, en cuanto ejemplos promotores de ulteriores naturalismos.

Las formas de fidelidad al natural son múltiples; ya lo estamos viendo o adivinando. Una de ellas era la dicha como descriptiva, útil al naturalismo y no naturalista en sí. Fiel al modelo se podrá ser desde un muy preciso y efectivo plano estético, hasta el punto de obtener muchas verdades sólo visuales, inmersas con todo en los valores de la emoción o del pensamiento creador, dispuestas tales categorías a conformar, reformar, el espectáculo ocular, siempre fuera de nosotros como del creador. Para la existencia del naturalismo requerimos: 1.º, carencia total de intención estética; 2.º, mínima intención pictórica; 3.º, justísima adecuación de las posibilidades descriptivas de la línea, usada con dominio, pero *no presente*, con la luz *tal cual se ve* y con el color, limitado éste en exceso en los medios materiales —pigmentos— del pintor. (Ya está, en buena parte, anticipada nuestra teoría del naturalismo.)

En todos los cuadros juveniles de Velázquez el dibujo, el volumen y el claroscuro se comportan de manera agresiva. Agreden con su machaconería. Todo es en estas obras *demasiado* concreto, enérgicamente tangible. Y, para colmo, la color se restringe austera colmando todas las medidas previsibles de pobreza. No hay naturalismo. El natural se toma a palo seco. Seco de verdad. Dándole palos, y no de ciego, para que muestre rotundo evidencias mentales. Músicos, chicos, viejas, macizas maritormes, rústica cacharrería, adquieren insólita corporeidad, identidad material como si las carnes de las gentes y los enseres del menaje casero tuvieran igual consistencia, la misma epidermis, calidades parejas. Nada deja de objetivarse,

de *cosificarse*, disparándose en irrefutables afirmaciones de joven que no admite distingos, matices, medias tintas, efectismos sutiles. Tan contundentes son los personajes, las vasijas y los elementales alimentos, que pensamos en cómo la madurez humana le será necesaria al pintor para llegar a la cumbre del realismo, a las hondonadas de la carne y de la forma expresiva que hablan en parábola, paradójicamente, con inextricable complejidad.

Eso sí. Genio y figura hasta la sepultura. Velázquez tiene el propósito *intelectual* de hacer algo más que pintura, algo más que *aprehensión objetiva* de lo que con el tiempo convertirá en mayor realidad. Un cuadro debe ser eficaz narración. No hay uno—en tiempos de Velázquez—que no narre nada, si de escenificar se trata. Pero... ¿por qué no sorprender al espectador con el modo de narrar? ¿Por qué no complicar la exposición de los hechos? *Cristo en Emaús—La Mulata—*, *Cristo en casa de Marta*, refieren sendos pasajes evangélicos y lo fundamental de la Sacra Escritura pasa al segundo o tercer término del lienzo. Como lo más importante de *Las Meninas*—los reyes—, de la *Vista de Zaragoza*—da lo mismo que la pintara Mazo—, o en el mito de Palas y Aracne, queda relegado a plano muy posterior. Genio y figura hasta la sepultura. Cristo y a sus pies María (1) están... ¡en un espejo! Felipe IV y su esposa, mucho menos importantes que la María atenta y el Redentor, lograrían espectral inmortalidad allá en un fondo de vidrio, en un espejismo inmaterializador. Puesto a pensar sobre esos temas religiosos de sus cuadros juveniles, se decide ya por la laboriosa Marta y hasta hace que se destaque más, señalada por experimentada anciana. Convierte a Marta en robusta fregatriz. Decide categorizar a la mulata que daría yantar a Jesús y sus discípulos despistados, en *Emaús*. Como determinaría fuese el más hermoso y primer plano para las obreras de la fábrica de hilar. Como quiso fueran pobrecillos enanos los más próximos a nosotros, egoístas ciegos para la miseria, en el grande lienzo de *La familia*. Cual dispuso fueran herreros y nada más que herreros el cornudo Vulcano y su comparsa de productores que dicen ahora. Velázquez, llamado a distinguirse con el hábito de Caballero de Santiago, dio muchísima importancia a los hermanos menesterosos del hombre, al gañapán y al pícaro, a bobos y mendigos. Genio y figura hasta la sepultura. Desconocía la meta de esos senderos del querer y del pensar, abiertos con brutal desenfado en tiempos de arte incipiente, de juventud objetivadora de la realidad. Desconocer no implica de necesidad falta de previsión. En el Velázquez de la etapa sevillana, cuyo objetivo era objetivar, todo está previsto. La previsión velazqueña será indiscutible constante, producto de complejidades emocionales, compositivas, expositivas y temáticas no demasiado fáciles de desentrañar. Y en esta previsión hay una actitud estética incompatible, como veremos más adelante, con el naturalismo.

Realismo y realidad. (*El aguador de Sevilla*).

Llegada es la hora. Estudiemos el más maduro de los cuadros juveniles de Velázquez: *El aguador de Sevilla*. Una realidad estética de las primordiales salta a la

(1) A poca perspectiva que se sepa se llegará a la conclusión de que ambos aparecen en un espejo y no a través de una ventana. ¿Ventana? ¿Dónde fue a parar el grueso muro de la misma? Cuadro tampoco es. El fondo sombrío oscurecería cualquier lienzo colgado en él... El marco negro tiene inglete clarísimo en el ángulo inferior izquierdo, único visible.

vista primero. El lienzo está compuesto. Archicomposto, diríamos mejor. Pero. ¡Atención! ¡Cuidado con precipitarse! Esa su muy estudiada manera de componer no constituye el corte—encuadre o enfoque—de una escena organizada por sí misma, sin intervención humana. La naturalista espontaneidad brilla por su ausencia. Brilla a pesar de que lo *artificioso* tenga tanta y tanta aparente sencillez. La sencillez en el arte suele comportar máximos artificios. Veamos los del Aguador. Dos largos planos desiguales, rectangulares, verticales, dividen el cuadro. En el uno, el más estrecho, el de la izquierda, aparecen: muchacho bebiendo, chico que toma la copa de agua magnífica, cántara sobre la mesa. En el otro: aguador, descendente y rota luminosidad de la manga de la camisa, enorme cantarón. De izquierda a derecha, primero en el rectángulo de los chicos, con la copa y la cántara, y, luego, con el del cantarón podría leerse el cuadro con sintaxis ordenada y precisa. Podríamos, si el cuadro no poseyera ardides barrocos con que trastornar la dirección, al parecer lógica, de la lectura. Cabeza del aguador, manga blanquísimas y rotundo cantarón trazan gigante curva de mayúscula *D*, de arriba abajo, narrando primero el final del texto que, por la división de rectángulos, sin posibilidad de error, debería ser: «unos chicos tienen sed y a ellos les sirve el aguador». La copulación «y» vale tanto como la vertical que cayendo por el perfil del hombre separa las dos distintas zonas—oraciones—del lienzo. Antes se dice lo de los chicos sedientos. A continuación queda expresado lo del aguador que sirve.

Sin gentes con sed—chicos, en el caso de ahora—el aguador no ejercería su callejera y muy andaluza profesión. Luego, los chicos son primero y así se pintan a la izquierda. De seguido viene el pobre azacán. Pero el buen viejo se nos impone antes, ante los ojos, brutalmente, con notorio abuso de los amplios y monumentales planos de sus formas, de sus plebeyos ropajes, del orondo cantarón capaz de soportar sobre sí—volumen poderoso—la magnitud de lo armado arquitecturalmente encima y a la vera de detrás suya. Sí, la mente recomponedora de naturalezas desnaturaliza y complica barrocamente esta soberana y clara composición. El arco tenso—perfil de viejo, albísima manga, cantarón—empuja e inicia, para colmo de complejidades inesperadas, un movimiento casi loco de los elementos de la pintura, en elíptica y escorizada noria. El cuadro se nos aparecía simplemente ordenado en los dos armónicos y sólidos rectángulos de marras, la primera impresión nos atropellaba con una monumentalidad, con una fortísima arquitecturación cuyo sosiego y silencio sugerían decisivo estatismo. Mas no... La mano recia impulsa al cantarón rezumante de agua, el cantarón a la mesa, la mesa a la cántara, la cántara al vaso dado y tomado, manos y cristal al rostro al chico que no mira lo que coge y... el final resulta prodigioso. Prodigioso, sí, porque, como todos sabemos que esos saltos y tales brincos que proseguirán en movimiento continuo por la faz del azacán y la manga del mismo, conducen al hecho de beberse el agua, para no ofender nuestra listeza y pronta adivinación, el agua se bebe a oscuras. ¡A oscuras! Alguien se queda a oscuras en un espectáculo callejero, bajo el sol de Sevilla, cayendo la luz a trallazos refulgentes donde le da la realísima gana al pintor, contraviniendo los esplendores, resplandores y claridades de la madre natura.

Mas sigamos con el cuento de la composición. Veíamos por un lado monumentalidad—la constante y no bien digerida monumentalidad hispana—, movimiento saltarín por el otro. Lo veíamos y lo vemos mientras las figuras posan a cual mejor. El todavía muy joven pintor no podía quejarse de comezones e inquietudes per-

turbadoras en la *pose* de los modelos elegidos. Están ante él *quietos* y *quietísimos* los pinta. Ellos no se mueven. Obsérvese bien. Y, sin embargo, ellos, al despiezarse y situarse en el cuadro, se convertirán en plásticas masas, en pictóricos volúmenes, de movimiento sin fin. ¿Paradoja propuesta, antítesis buscada? Como queramos. Falta de *naturalidad*, por fortuna, en los cuatro puntos cardinales de la superficie pintada, colosal arte, ingenio, cuanto nos venga en sensato gusto, tenemos por doquier. Posa la cabeza del «Corzo», su capote pardo, su manga, su mano y su cantarón posan. Todo el arco tensísimo posa. Posan la mesa, la cantarilla, las manos, la copa, los chicos. Y todo, absolutamente todo, juega al «corro de la patata», en un corro negación del ruedo taurino, en elipse alborotada, donde el «agáchate» y el «vuélvete a agachar» (1) se produce en el oscuro zagal que bebe. En elipse ruidosa de luces que tanto vale en el plano vertical de la superficie lisa, como en escorzo, inclinándose sobre la planta de la escena fingida de cosas y seres hieráticos, posantes.

Pero no. Hemos mentido antes. El callejero aguador no anda por la calle. Está en una bodega, y allá, por la izquierda nuestra, invisible, una puerta o más bien ventano no muy alto, mete al sol del agosto de Sevilla. Un azacán que al agua dedique sus casi pordioseros afanes debería vocear con salmodia ininteligible de muecín las frescas linfas, de sombra en sombra, a la caza de una sombra por el arroyo seco de las rúas ciudadanas. (Quemadísima tiene la tez...) No puede esperar, y no es bastante reclamo el del higo o la breva dentro del agua, ni la gigante copa llena generosamente hasta el mismísimo borde, a que la sed vaya a buscarle, a entrar sin llamar por la puerta abierta de su oficina. Azacán, aguador, trotamundos, era, seguro, el «Corzo» de pelo al rape, de piel requemada—propicia a la color tierra de Sevilla—, de arrugas sin término cual los senderos que hubieron de vivirle, sin gastar esa su colossal robustez. Hombre de pelo en pecho, de los que los chicos buscan, so pretexto de sed de agua, importándoles luego una higa el agua y su higo, mirando, soñando, el capote áspero, prenda propia de recios aventureros. Otra sed calmaban los hermosos barros de alfar de tan enorme Aguador de Sevilla.

Otra sed que la de Naturaleza ansiaba calmar Velázquez pintando agua, cacharrros, hombre y niños. Y no lo sabía. «Señor maestro don Francisco, hacedme merced de que abandone, por cosa de poco tiempo, estos trabajos. Gustaría, con vuestra gracia, beber el agua del aguador. Oidle cuánto pregonan...» «El agua es fresca y la calor no mucha en el obrador. Mi Juana agua os dará, si sed tenéis.» Y... a Velázquez chico le cambiaría la sed de aguador por la sed de Juana... Hasta que un día tuvo para sí a la Juana del laborioso Pacheco. Entonces don Diego nos daría a nosotros, todo entero y para siempre, el trotamundismo imaginativo de la infancia, de la libertad, del correr sin muros, cercos ni vallas los parajes de la Sevilla hervidero de caminantes y de bravos que marchaban a Indias. Así, llevaría el lienzo a la Corte, donde le esperaba continua prisión, el corte definitivo de las alas con que todos, cuando empezamos a vivir, anhelamos horizontes lejanos, rincones distantes, inquieta existencia. Velázquez, en una tela pintada, llevó consigo al Alcázar de los Austrias a unas gentes del pueblo de España, símbolo de ella y de la mocedad ya perdida para siempre del pintor. Por eso, al pintar años más tarde *El geógrafo*, del Museo de Rouen, al representar al que siempre es viajero y

(1) Los entrecomillados se refieren a un viejo y conocido juego de niños.

trotamundos de laboratorio, gastonos magnífica broma. No ~~geógrafo~~, sino ~~pícaro~~ puso allí: soldadote cínico disfrutando de permiso que ríe del saber del estudioso, señalando con el dedo los puntos del globo donde él se rompió el alma, el sitio donde le infringieron casi mortal herida, los mares que recorrió castigado en galeras, por santo «capricho» de los servidores de su majestad, o las veces que cruzó la mar océana, con el fin de lograr míticas sacas de oro. Al pícaro *geógrafo*—sabedor de ciertísimas geografías—no le comprendieron los copistas—¡tan difícil es entender la zumba velazqueña!—y pusieronle copa de vino...

Es otra que la sed de Naturaleza la que nos sacia *El aguador de Sevilla*. Aun cuando Velázquez todavía estudiara en él concienzudamente los motivos naturales—seres humanos y objetos—que lo constituyen. Estamos ante el cuadro más cargado de lecciones respecto a una de las posibles maneras de formarse sólidamente en el ejercicio de la pintura realista. Por un lado, el pintor joven aún en extremo demuestra que el arte ha de valerse de sus artificios y comienza componiendo la obra con destreza magistral, llena de complejidades incluso. Ya lo hemos comprobado. De otro, su vivo interés por los hombres y cosas humildes conducen la mirada del artista por derroteros de observación atenta y hasta inquisitorial. Inquiere con supremo rigor la definición y conformación de lo natural y sus volúmenes. Infiere esta vez que las materias de cada elemento compositivo exigen distintas materias pictóricas y de éstas algunas le fuerzan a una *imitación* infrecuente, casi insólita en la historia de la pintura. Cántara y cantarón tienen una densidad pastosa, magra a la par, trasunto del barro claro que manipuló el alfarero. Más aún, la huella del pincel actúa sólo donde puede contribuir a la representación *fidedigna* de la textura superficial de ambos recipientes. Tenemos la certidumbre de que las superficies de las pastas puestas en cántara y cantarón fueron *pulidas*, no con las yemas de los dedos que dejan particular calidad, sino con dediles de tripa de puerco, al modo con que preparan los policromadores las tallas ya imprimadas. (Esto lo vería hacer mil veces a su suegro sobre imágenes de los talleres hispalenses...)

Pero ya es sospechosa cuestión saber cómo Velázquez gobierna y dirige al natural componiendo y hemos de pensar cautamente sobre el atractivo de esas algunas tan sabias *imitaciones* suyas. Procedamos, pues, con cautela mayor.

Hemos anticipado o dejado entrever que el naturalismo reclama una concreta participación descriptiva del dibujo, una también descriptiva utilización de la iluminación y una riqueza de tintas capaces de aproximarse al máximo a la riqueza cromática de la Naturaleza.

Entonces sepamos de qué manera el dibujo rigoroso de Velázquez, diestro en la efectividad representativa, se *conforma* con las materias pictóricas—con lo exclusivamente pictórico—y cómo ese dibujo suyo enérgico encuentra terminante razón de ser persiguiendo el *carácter*—valor subjetivo—relegándose así a un plano secundario cualquier presunto y barato mimetismo. Nos hallamos, pues, de cara a *valores ciertamente realistas, porque el «Aguador», prieta obra de juventud, es de los primeros cuadros velazqueños realistas, si bien con un realismo aún por madurar*.

En cuanto al claroscuro, el antinaturalismo será indiscutible, de ser cierto que de verdad sabemos ver la actuación de la luz en la Naturaleza. La luz del Aguador, por artística, ilumina o se ausenta con pleno antojo. Crea una serie de arbitrarios islotes luminosos y deja en la nada oscura aquello que importa sea así plásti-

camente o que sería prolíjo y excesiva redundancia declarar—el chico que bebe, por ejemplo—al espectador del cuadro. La Naturaleza jamás dispone de semejantes recursos expresivos.

Por último, refiriéndonos al color, si de las sombras seguimos hablando, claro está que ellas, en el natural, no son negras—ni pardas—y suelen teñirse—en el ojo humano—de la pigmentación complementaria a la de la luz intensa y cercana. No habría por qué seguir poniendo sobre el tapete aclaraciones y más aclaraciones a este respecto. Recordemos las archisabidas teorías de la óptica del color valiosas para la visión del Impresionismo, aunque éste quedara harto distante de los intentos naturalistas. Paupérrima era la paleta de todo pintor del siglo XVII; pero la de Velázquez, por decisión estética, lo fue más. Con aquella paleta sexcentista y con la terrible y consciente austeridad impuesta a sí mismo, nadie lograría colores *del todo* naturales, la parcelación rica, brillante y multiforme del color perceptible en la Naturaleza. He aquí la paleta del Aguador de Sevilla: negro, pardo—tierra de sombra—siena tostada, siena natural (?), rojo de Sevilla, ocre y blanco. Velázquez pintó la obra sin valerse de ninguna tinta en verdad entera. Prescindió del verde y del azul.

Aún encontramos algunos residuos del objetivar en *El aguador de Sevilla*. Objetiva sin caer en las caricaturas de los retorcimientos germánicos siempre en busca de lo insólito y abusando de los retorcimientos mentales, factibles mediante agresivos linealismos. Objetiva, da categoría artística a los objetos y casi condición de objetos—de estatuas, de tallas esculpidas con reciedumbre—a los personajes y blandas ropas. Objetiva, estatifica la evidente—sólo evidente por el componer—acción de cada uno de los miembros del lienzo. Miembros que posan demasiado, habiendo adoptado una inmovilidad que vela una situación del todo activa. Velázquez objetiva, no cabe duda; objetiva pensando en las enormes posibilidades plásticas, no naturales, de ese estadio superior ya no incipiente, colmando buenas sabidurías. Objetiva algo aún. No cosifica. Así estamos todos al cabo de la calle a propósito de lo dicho de que cualesquiera de estas *visiones* artísticas que tanto nos ocupan aquí, siempre en la práctica aparecen interferidas por otras cuantías de las distintas y hasta opuestas.

En *El aguador de Sevilla* hay una dosis infinitamente pequeña de naturalismo a presumir, una firme y plástica—artística—objetivación y un paso gigantesco hacia un realismo nada fácil de madurar del todo, pero que en Velázquez llegará pronto al colmo de los imposibles habidos y por haber.

Hacia la definición del realismo. En la historia.

El realismo es una constante de la historia del arte. Se produce, y repite, al final de cada uno de los procesos culturales de Occidente. En el arte egipcio, que no es «occidental», sucederá acaso a la inversa. Por nacer demasiado cerca del realismo prehistórico. El *Escriba sentado*, del Museo del Louvre, pertenece a las primeras dinastías y los muy posteriores estadios creadores de lo saíta o de los Ptolomeos prefieren, contradiciendo el realismo inicial de cierto sector egipcio (1), el juego exclusivo del artificio virtuoso y no de verdad las honduras problemáticas de la realidad.

(1) Del arte no áulico.

Cual sería de esperar, los realismos de la antigüedad significan ^{Alto} ^{distinta} cosa que los hechos arte a partir del Cristianismo.

Dilucidemos esta aparente cuestión. De dos maneras muestra el hombre su rebeldía ante la injusticia del oscuro Hades de los pueblos clásicos. La una es la de la divinización, concedida en grado debilísimo al principio, y luego, con inesperada generosidad muy avanzado el tiempo. La otra es la de la historia, sentimiento histórico a veces no otra cosa que deseo de perpetuar la memoria de sí mismo o de los antepasados próximos mediante el mito. La fantasía creaba el mito para conseguir el acceso de los hombres en el Olimpo. La «historia» se revestía de todas las galas imaginativas. La ficción envolvía lo histórico. El mito alejaba de los humanos a los próximos parientes. Se podía descender de Hércules. De eso se trataba.

Eran «héroes», simulacro de semidioses, los vencedores de los juegos de Olimpia. Nadie pretendía, ni el escultor lo procuraba, perpetuar la individualidad, ya fuera solamente física. Más aún, quién sabe si precisamente lo anhelado era la renuncia a ese individualismo que adhería al hombre a la tierra de dolores e imperfecciones. A cambio de una victoria deportivo-religiosa se obtenía algo *mejor* que un retrato: se concedía al vencedor un perdurable *arquetipo* pétreo, que no tenía por qué ser arquetipo de sí mismo. Nosotros los hombres no merecíamos excesiva atención de los dioses. (Acaso los dioses, en venganza, recibían en el mito las pueras debilidades humanas...) Algunos mortales nacidos de hembra mortal por capricho y seducción de una divinidad—¡cuán fácil era justificar el adulterio!—consiguieron condición quasi divina, perdiendo de inmediato en la mente de sus devotos y en manos de los artistas toda humana singularidad personal. Esto hasta que los dioses se pusieron en cuarentena por el racionalismo de los muy leídos, y por la negligencia en cumplir los cultos, sacrificios y mandatos rituales. En ese momento los hombres empezaron a estimarse y a ser respetados. Y, como el modo de estimación ya era imposible que fuese el del mito que había divinizado a los primeros y remotos patriarcas tribales y a más de algún hijo adulterino, inicióse la atención de las cualidades humanas. Y vino el retrato. Llegó el prestar atenta mirada a lo cotidiano, más lleno de cochambre que el mismísimo Olimpo, pero nuestro, al fin y a la postre.

Roma remataría la suerte con una energía digna de sus incontenibles impulsos imperiales edificadores de la estructura fundamental de Europa. Roma empezó siendo creyente—por eso tuvo el Imperio—, y tras identificar a los olímpicos con sus númenes, creyó en la Historia, tuvo gigante confianza en cada mortal dispuesto a mandar con genio individual las valientes y laboriosas legiones, o de llegar a lo más grande a ser en Roma: magistrados, hombres de leyes, emperadores. Estos últimos cayeron en la trampa griega de la divinización. Los primeros escultores helenísticos al servicio de los romanos les harían caer en ella.

Pero... ¿No se ha observado de qué manera tan cierta los impresionantes retratos romanos exhiben una *individualidad radicalmente sola*? ¿No se observa lo difícil que es acercarse cordialmente a esos retratos recios, de singularidad tantísima, que rechazan hasta la *presencia* de la singularidad del autor? Las historias del arte romano revelan algo extrañísimo: la poca o ninguna necesidad que se siente de saber o indagar el artífice que plasmó esos sus colosales retratos. Y no sucede esto porque sea difícil o imposible ya indagarlo. Acontece en un pueblo cuyo afán de historiar constituyó algo más que un normal deseo. Ocurre el fenómeno, para nos-

otros desconcertante, de que el artista se inhiba, *no participe, no se fusione cordialmente con el efigiado*. El estilo del arte romano será siempre, a los ojos de hoy, demasiado temporal, inmerso de modo completo en el tiempo concreto de cada tiempo social. La impronta creadora individualista como desaparece. Y, lo que es más aleccionador y grave, sólo intenta el escultor la expresión del carácter, simple manifestación externa de la personalidad, manera de aparecer ante los demás; nunca íntima y total revelación de la personalidad. El carácter del retrato romano no refleja honduras, implica una capacidad de acción, de energía, de potencial humano capaz, muy capaz de imponer el destino. Muchas veces padece convenciones, llega a ser enfática exageración de ese poder vital deseado por todo ser digno de vivir bajo la Ley del Imperio. Precisamente porque no se penetra en los ardides de la psicología, cuanto dentro del espíritu es común a la inmensa mayoría de los mortales no aflora, dejando al personaje petrificado en la radical soledad de que hablábamos antes. Las testas de bronce o mármol quedan prisioneras de su propio carácter—*postura, apostura, compostura*—, sin ocasión de entrar en comunicación con los demás. Para que existiera tan grave y trascendente comunicación, haría falta que los hombres comenzaran a creer en la comunión de los santos, en la comunión de los humanos. El retrato romano eficia un solo tipo: el del hombre de acción. Descontadas están las excepciones que *confirman* el hecho.

Con el Cristianismo obtuvo la vida otro sentido, un sentido antes ni sospechable. La existencia de cada cual se hizo cuestión obligada y responsable de toda la comunidad y resonante recinto donde comunicarnos íntegros y fecundos. Así, a partir de entonces, el retrato pudo ser triple manera de retratar: *lugar donde estar quien retrata, íntima aparición del retratado, vaso éste vertedero y escanciador de los prójimos a él*. He aquí, pues, una posición inédita desde la que abordar el eterno problema de la realidad. He aquí que el artista tiene ética obligación de trascender y trascendernos, ahondando, valiéndose de su retórica estética. No le bastará definir un carácter. Habrá de emerger del lienzo el alma puesta en la vida, proyecto de vida, vivir enigmático imposible ya de encubrirse con recios gestos, con poderosas aposturas, con el antiguo entendimiento del carácter. Con el antiguo realismo.

El realismo—como el naturalismo—requiere especiales y altas destrezas del ojo y de la mano. Y aquí (1) viene a cuenta arremeter no sin violencia contra las

(1) Ortega y Gasset, comentando la obra de Worringer, *Problemas formales del arte gótico*, escribía en *El Imparcial*, a 31 de julio de 1911:

«¿Es serio creer que ha necesitado la humanidad millares de años para aprender a dibujar bien, es decir, conforme al natural?» [Sí es serio. Sólo puede dudarlo quien no haya dibujado. Parece ser que la humanidad aprendió pronto a dibujar, en la Prehistoria. ¿Cuánto tardó el hombre prehistórico en aprender a dibujar? No podemos saberlo. Pero sabemos cuántas veces no ha podido dibujar bien del natural el hombre. No decimos que ese dibujar «bien» sea lo mejor para el arte.]

«En realidad, esa pretendida estancialidad naturalista del arte es un supuesto gratuito. Y es un supuesto, además de gratuito, vanidoso y limitado creer que aquellos estilos desemejantes del nuestro son resultado de un no «poder» dibujar, pintar o escupir mejor. Más vale pensar lo contrario, pensar que las diversas épocas tienen diverso «querer», distinta voluntad estética, y que pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa que nosotros. Así se convertiría la historia del arte, que hasta ahora ha sido historia del «poder» artístico, de la técnica, en la historia del «querer» artístico del ideal.» [Nuestro tiempo (muchos de los artistas de hoy) haría disentir a cualquiera de esta interpretación. ¿Qué ocurriría si examináramos de dibujo «académicos» a más de un auténtico valor presente? Naturalmente que cada época quiere una cosa distinta, pero esto no significa que esté en condiciones de hacer cuanto le venga en gana, de que pueda hacer cuanto se le antoje. *Poder y voluntad artística* son motores creadores. *Poder* es fuerza, potencia, mas no potencia, fuerza o poder para llevar a cabo todo, sino para realizar algo concreto, precisamente aquello permitido por la *visión* temporal o personal. La limitación humana es cosa que no se puede perder de vista. Quien mucho abarca poco aprieta. La eficacia del arte depende de que la «voluntad artística», constante indudable y varia, disponga de los medios bastantes para expresarse, que no tienen por qué ser muchos, y que no son don gratuito, que han de adquirirse con cierto esfuerzo.]

despistadas interpretaciones de la teoría de la «voluntad artística», parto magnífico de Riegel. Este, desde una situación puramente intelectual, encontróse con que su sensibilidad le exigía la aceptación de artes, de estilos, diversos y muchos de ellos lejos del antiguo concepto de la perfección o del no menos viejo, además de equívoco, de la imitación. Percatose de la enorme eficiencia artística de lo imperfecto, de lo no naturalista, y halló amplia salida en una teorización a todas luces sensata, pero necesitada—ante su interpretación—de matices rigurosos. Con sólo asomarnos a cualquier clase de dibujo vemos cómo una cosa es querer y otra poder. Una época o un artista desconocerá o será impotente para la ejecución de las llamadas perfecciones o del mimetismo y, sin embargo, tendrá siempre al alcance de su mano medios más que suficientes para mostrar absoluta potencia artística. La perfección ideal y las sabidurías reproductoras de pocas o muchas partes del natural, constituyen unos ciertos derroteros de posibilidades artísticas, pero la ausencia de las mismas, por ignorancia o por demostrable falta de facultades, nunca implicará que se hallen cerradas las puertas a la fuerza expresiva, emocional y trascendente del arte. A la ya archifamosa «voluntad artística» nadie la considerará totalmente voluntaria. Depende de la a veces vigorosa y quizá inconsciente voluntad de la época. Depende del grado de conocimientos almacenados en el acervo de la cultura individual y temporal. Aunque tal dependencia jamás supondrá le hayan sido negados los caminos de la reacción plena y verdadera. Las formas fabulosas, imperfectas (1) e irreales, y *torpes*—¡exelsa torpeza!—del románico son las que él *necesita* hacer, pero también casi las únicas que *puede* hacer. No tenemos a nuestro alcance ninguno de aquellos estupendos pintores y escultores, pero nos sobran en el anárquico clima de la hora presente artistas—artistas verdaderos—, afines formalmente al grado de conocimientos del románico, y a los que pondríamos en un brete obligándoles a dibujar una estatua clásica. Lo de la «voluntad artística» será siempre inquietante cuestión—no resuelta con sólo nombrarla—, manifestación de cómo todavía obsesionan las nociones de perfección y de realidad—entendida ésta, mal, por imitación—y de cuánto le urge al intelectual justificar con un bautismo denominador el cúmulo de verdaderas imperfecciones e irrealidades del arte novecentista, muy difícil de comprender de buenas a primeras, al igual que el de las edades que, no sin razón, antes llamaban bárbaras. Y conste que no hacemos, ni por lo más remoto, profesión de fe académica o neoclásica. Proclamo a los vientos todos y grito estentóreo que de ninguna de las maneras el pintor de Tahull habría *podido* ejecutar otra clase de formas eficientes, realistas o naturalistas. Insisto: la frigidez académica y la copia habilidosa de un trozo natural significan un tipo de progresión, una cierta posesión de medios, convertibles en arte si hay artista de talento. O, si así lo deseamos, medios a abandonar temporalmente o para siempre. Al único pintor al que a derechas se le podría aplicar la *vulgar* interpretación de la teoría de la «voluntad artística» es Picasso. Pero Picasso es también en esto un monstruo.

Precisamente porque la idea del «progreso» pesaba en el pensamiento de quienes le negaban o consideraban absurdo en el arte, se llegó a entender eso de que el pintor, escultor o arquitecto *hacen lo que quieren*, desdeñando cualquier posibilidad formal diversa, más perfecta, más progresada. La voluntad artística constituye un

(1) «Imperfectas», con relación a la Perfección clásica.

fenómeno histórico, y está condicionado por una serie de valores determinables en una época o sociedad concreta. Tales valores—conocimientos, creencias, técnicas factibles, capacidad activa...—lo son tanto en el orden de su carácter positivo como en el negativo, en el de su aparecer mermados, incluso en su no aparecer. Lo volitivo temporal—del tiempo individual o histórico—se conduce guiado por un apetito de formas, utilizando las que están de verdad a su alcance, para darnos la medida completa de la hondura humana en un instante del no corto transcurrir nuestro. Podríamos considerar a la voluntad artística ajena a la consciente voluntad de los artistas. Estos, sí, y es formidable que suceda así, dedican íntegra su energía y conciencia a dar concreción plástica al consistir volitivo de la colectividad, con los—limitados o no—medios del momento.

Es cierto, no hay verdaderas progresiones en la condición emotiva de lo explicable por las artes. Pero también es innegable el evidente progreso, o retroceso, del oficio y de los recursos formales a hacer expresivos. Se quiere decir esto: en el siglo XII nadie hubiera podido pintar como Caravaggio o Velázquez, dado el estado de los conocimientos técnicos; por mucho que su «voluntad artística» lo hubiera pretendido.

Los procedimientos del oficio y del dominio visual, de la doma del anárquico aparato de la visión, conceden mayor amplitud de recursos estéticos, de arte, y, sobre todo, hacen más realizable la presencia de la individualidad representable y desentrañable. Otra cosa es, y esta ahora no nos afecta, el hecho de que un mayor dominio de las técnicas y una superior oportunidad de ver físicamente conduzcan a muchos a ser meros ejecutantes, virtuosos reproductores...

Por tanto, vamos a decir, y ya está adivinado por quien lee, que nadie hará realismo careciendo del oficio suficiente para el caso y problema. El autor—¿Onatas, Glaukias, Pitágoras de Regio?—del Auriga de Delfos estaba a un paso de poseer la técnica bastante para abordar la realidad, esto es, algunas formas de la naturaleza transverberadas de consistencias humanas; pero ese trecho por cubrir y otra mayor carencia, la del hambre de realidades, hieratizaron su estructura, el bronce casi columna, «retrato» supuesto de Kratístenes de Cirene. El camino dirigido a la aparición de la realidad lo recorrerían aún lentamente los artistas, a pesar de los colosales pasos de Mirón y Policletos. En Fidias cantidades inmensas del estatismo escultural griego, caerían por la borda de las sensualidades plásticas, dispuestas a poner en tierna tensión móvil y cálida la materia, el mármol antes puro volumen geométrico, arcano de la suprema geometría ideal. Fidias dota de carne a los seres nacidos de su cincel, y esa carne no es todavía realidad por cuanto la Belleza—con muy grande mayúscula—pare como sin dolor los más hermosísimos cuerpos olímpicos. Falta la palpitación de lo individual, el considerar valioso y perpetuable aquello propio e inconfundible de lo personal humano. La Belleza impidió con trascendente obstinación el ver en cada uno de los mortales materia artística más que de sobra. Praxiteles y Scopas cantaron las diez de últimas en el larguísimo y esplendoroso juego del ideal helénico. Ellos y sus inmediatos antecesores poseían ya el dominio técnico preciso. Bastaría con que tras ellos la mirada fuera enfocada no hacia la idealidad, tampoco hacia a la mera naturaleza, sino hacia el existir, para dar de bruces en el realismo.

Llegado el Helenístico, el artista efectivamente abundaba en todos los resortes de la técnica, en el refinamiento de la labra marmórea, de la fundición del bronce,

que por tanto tiempo concedieron decidida rigidez excelsa a las obras de Grecia. A la suprema geometrización impuesta por la Idea—antes de que las Ideas estuvieran en la mente de Platón—, se añadió una también ideal interpretación de la epidermis, de lo eróticamente carnoso corporal, y en esta última faena, el ojo del artista adquirió destrezas a desembocar, tarde o temprano, en el gusto por lo «natural», en la *creación* de la realidad.

Hasta lo solanesco tuvo razón de ser. Viejas, jorobados, mendigos de purulenta cochambre, negros de la Nubia, boxeadores deformes por hipertróficos ejercicios musculares, la gente de la calle, la plebe tarada de hambres y miserias, irrumpieron retozones, alborotados y alborotadores, dando noticia de la vida de los hombres, de las jaranas y dolores hombrunos. Estudiáronse con agudeza efectiva—efectista también—el contorno peculiar del gesto de cada tipo, la contextura de singularidades que a ese tipo define y diferencia. Mas no hubo identificación moral, cordial, con esos miembros sociales. Pedir piedad entonces era mucho. Pero ya la realidad—no la mera naturaleza—significaba una enorme e inesperada categoría de conocimiento y de poder artístico. La existencia humana mereció el poema, la piedra esculpida o el garabato ágil de unos bronces antes ocasión de intelectuales equilibrios.

El hecho social del realismo revela honduras. Mientras el Estado fue como mucho ciudad, la masa menesterosa no comportaba riesgos ni fáciles extrañezas. Formaba ésta la bien conocida y nada atendida familia pobre. Un puñado de tribus, con la secuela lógica de la división posterior en demócratas y aristócratas, no podían diferenciarse demasiado, en costumbres, leyes y creencias. No se diferenciaban en nada esencial. Pero, conseguido el Imperio—por muy efímero que fuese el de Alejandro—empezaron a verse gentes disonantes con los viejos hábitos, la acostumbrada legislación o la consabida fe. Antes, el marino heleno llegado a las tierras lejanas del Occidente, *vio* también esas diferencias de raza, de dioses y de modos de vivir. Las *vio* desde su altura de civilizador y sin otras miras sociales que las egoístas del colonizador. Cuando el colonizado fue conquistado, cuando el antiguo colonizador fue soberano que legisla y tolera exóticas religiones y convive con insólitas maneras de vida, aquel primer *ver* exigió de otro más penetrante. De otro capaz de comprender, abarcar, aprehender, estimar a veces, saber, a los demás, a los del afuera suyo. El realismo es condición *sine qua non* existen los imperios.

Y dicho lo anterior, Roma y su realismo están entendidos de un enérgico tirón.

Subrayemos lo decisivo, tanto en Grecia como en Roma, desde el plano de las artes:

1.º En ningún momento la escultura pretende modos distintos a los de su intrínseca contextura—naturaleza—(recordemos nuestra imaginería), por mucha Naturaleza que represente, a pesar de las interferencias pictóricas.

2.º Teniendo capital desarrollo los valores puramente plásticos, éstos sirven para acercarse al natural, mas no para lograr una *compenetración* trascendente; sí cual estupendo motivo para categorizar lo humano, para lograr ya un verdadero realismo; pero sin ansias excesivas de desentrañarlo y hacerlo amorosamente nuestro.

3.º El retrato es vehículo de las más nobles y respetuosas intenciones realistas. Sin embargo, su emoción es más bien temporal. Muy pocas veces revela al retratista—poco nos preguntamos por él—. Tampoco revela al retratado. Lo represen-

ta convirtiéndole en un tipo *representativo* de un tiempo, no *participación efectiva* de ese tiempo, de su comunidad, sí *personaje* del escenario de su comunidad.

4.º Estos retratos antiguos, muy rebosantes de carácter en Roma, exhiben poderosos caracteres extravertidos. Son raros los ejemplos de manifiesta introsucción, donde la intimidad que siempre será conciencia o sentimiento de sí misma muestre una plena y honda categorización de la singularidad espiritual.

5.º El reconocimiento de la intimidad supondría, también desde el orden artístico, el trascendental hecho del descubrimiento o de la obligación de descubrir la entraña palpitante del individuo.

6.º Los actos humanos—gracias a la anécdota helenística o a la pasión de conmemorar, historiar, de los romanos—alcanza un plano trascendente, un afán humanizador, al considerar dignas de la atención de todos y de las artes la existencia y actividad en torno.

7.^o *Insistimos.* No podrá afirmarse en serio que el impulso realista de aquellos tiempos considerara meta y objeto suficiente de su quehacer a la Naturaleza como existencia independiente de la voluntad humana.

Asentados tales supuestos prosigamos para llegar alguna vez, otra vez, al supremo mago de realidades, con cuyas realidades pretendemos hacer universal definición de la realida¹.

Dentro de apenas nada, se harán más livianas nuestras continuas digresiones. Habrá que encararse muy directamente con la obra de Velázquez

(Continuará.)

Los diarios de viajes de José María Rodríguez Acosta

(Conclusión)

venía la Virgen por agua. Es una tapia baja en rectángulo; unos escalones bajando; enfrente, un arco de piedra y debajo los chorros de agua. Hay unas mujeres. Hacia la derecha está el pueblo y subimos una calle en cuesta y, a los pocos metros, paran los automóviles. Bajamos y seguimos subiendo a pie por una cuesta empedrada como con adoquines color crema, sin pegar unos con otros, sino dejando el hueco entre ellos de tierra. A la izquierda, más alta, hay acera igual. Un poco más arriba y a la derecha, entramos en el templo de la Anunciación. Una explanada y una puerta sencilla, enfrente a la derecha. Entramos en la Iglesia que es del peor gusto y moderna con un corazón de Jesús a la izquierda nuestra, y una Virgen de Lourdes a la derecha. Los dos de pasta, horrorosas, de esas de Raff de París. A la izquierda, entrando, se levanta una trampa que hay en el suelo y a unos 70 centímetros hay un mosaico del templo antiguo iluminado con una luz eléctrica. Debajo del altar mayor se baja por unas escaleras anchas y a los dos lados de la pared hay incrustadas dos chapas de piedra muy oscura (fig. U₁) que dicen indican donde empezaba la casa de la Virgen. Nos explica un fraile que han llamado y que habla francés. Llegado ya abajo, a la izquierda nuestra, al bajar, hay dos columnas; una, para verla, hay que ir detrás de la pared (fig. V₁), la A y la B están colgadas del techo y les falta un pedazo en medio (fig. X₁). Dice el fraile que la gente pensaba que cuando la anunciación, el Angel estaba en A y la Virgen en B y que todos los fieles besaban la columna B lo que extrañó a los árabes, quienes suponiendo pudiera haber allí escondido algún tesoro o algo extraordinario la partieron para ver. Hacia la izquierda de B, donde hay una línea de trazos, hay una verja y se ve una escalera rústica que sube hacia allá dos o tres escalones y dicen es la escalera de la casa de la Virgen. En el suelo, un mosaico posterior. A la derecha de donde dice sitio Santo y que está debajo del altar, que hay aquí abajo, y que es una chapa de mármol tallado. A la derecha donde hay una raya y un punto y otra raya y otro punto hay una verja y restos de cueva en roca de la casa de la Virgen, porque dice el fraile que según la tradición, lo que era propiamente casa de la Virgen lo arrancaron los ángeles de aquí y se lo llevaron a Italia. A pesar de lo de las columnas, el Sitio Sagrado que digo es el lugar donde dicen fue la Anunciación, porque según el fraile no se puede precisar justo el sitio y se dice que es allí. El fraile se anima y quiere que toquemos algún objeto de piedad en el lugar sagrado. Me pregunta y le tengo que decir que no tengo ningún objeto piadoso, y entonces me dice que cual-

quier objeto y coloco mi navaja en el sitio sagrado; rezamos, besamos el suelo y hemos ganado indulgencia, creo que plenaria, pero el bárbaro de nuestro *dragoman* instigado por el judío de la casa *Cook* que no piensan más que en cobrar y acabar lo más pronto posible se asoma por lo alto de la escalera protestando de que tardemos tanto, pues hay que irse. Nos vamos. El fraile de cincuenta años, con barba castaña y maneras suaves.

Tomamos los automóviles. El campo sigue siempre verde y la tierra oscura. Hay olivos, chumberas y cipreses. Oscurece, se hace de noche y llegamos a Haiffa a las seis y media. Nos dejan los automóviles junto al muelle y hemos visto los cafés iluminados y llenos de gente en Haiffa y estas calles junto al mar que tienen buen aspecto. En el *tender* del país encontramos gente del barco, entre ellos el Sr. White que dice que vamos a bailar. Nuestro barco está más lejos que lo dejamos. Echamos a andar y a los pocos minutos empieza a bajar y subir y a inclinarse el *tender* de un modo alarmante. Parece que hay hoyos y montañas. Hay quien entrega las cosas que traía a otros y se tapa los ojos con los dos brazos. En la escalera del barco hay que saltar cuando el *tender* está a buena altura. Cuando luego el barco anda no se mueve.

15 MARZO 1934.

Ha hecho un día sereno con la mar muy en calma. Sólo se veían unas nubes desflecadas lejos en la dirección en que íbamos, que nos hacían pensar en viento. Me han explicado otra cosa muy sueca y es que cuando uno dice a otra persona que quisiera que los dos se hablaran de tú es un desprecio en Suecia y está muy mal contestar uno que no quiere. Yo he dicho que sé de otros países en que también es un desprecio el decir que uno no quiere. Esta noche, o mejor a las cuatro de la mañana atrasamos los relojes media hora.

16 MARZO 1934

Desde las doce y media de la noche ha empezado el barco a moverse y he dormido muy mal, despertándome muchas veces. Cuando me iba a vestir, a eso de las diez y media, veo por la ventana de mi camarote unas nubes blancas muy altas y angulosas, pero al ver las sombras angulosas me asomo y veo que es una alta montaña nevada y toda la parte baja está tapada por nubes grisáceas. El mar está muy desagradable. Lo que veo es la isla de Creta. Subo a cubierta, el telegrama francés dice que las huelgas en España se desarrollan con relativa tranquilidad. Mucho rato pasamos delante de Creta. Por la tarde el mar sigue muy mal y está completamente raso y el mar azul y las olas rompen en medio del mar. Hay bolsas de agua y hoyos y yo no puedo fumar y estoy muy molesto. Se calma un poco al oscurecer, pero sigue el balanceo de adelante a atrás, constantemente, muy desagradable. Han dado hoy comida de gala y los suecos se ponen sus condecoraciones y además los gorros de carnaval. Regalan en la comida una muñeca a las señoras y un cenicero a los hombres. Esta madrugada se retrasan los relojes tres cuartos de hora. Toda la noche con una constancia de reloj ha estado el barco cabeceando y crujiendo muy fuertemente.

17 MARZO 1934.

La noche ha sido muy molesta y hay muchos enfermos. El mar, bastante más tranquilo por la mañana, se ha vuelto a poner peor por la tarde. Desde la mañana vemos Italia. Montes con poblados junto al mar, mucha verdura, arbolado, roca arriba y nieve. Por causa del estado del mar el barco lleva cinco horas de retraso. He pedido otra manta para la cama porque tengo frío. Veo que los ventiladores dan aire caliente y me dicen que desde hace tres días. Los telegramas dicen que en Cataluña han ido a la huelga el Gas y la Electricidad. *Cook* suspende las excursiones en Villefranche porque se ha suscrito poca gente.

Por lo visto no las hace si no es buen negocio para él. Esta noche atrasamos los relojes otros tres cuartos de hora. Hemos pasado el estrecho de Mesina a las cinco de la tarde y el mar se ha puesto peor. Nos metemos por nubes y por la noche tenemos el balanceo más fuerte y más molesto cada vez.

18 MARZO 1934.

Esta mañana el mar estaba bastante tranquilo y la camarera al traerme el desayuno me pregunta si yo me quedo en Villefranche. Le contesto que no, que me quedo en Málaga y me dice que es que el barco no para en Málaga porque hay *strike* «¿Quién ha dicho eso?» pregunto; «no sé, lo dicen». No hago caso pero luego me pongo a pensar que si lo ha dicho, es que algo debe saber. Me visto más deprisa y subo a ver si hay alguna noticia en los carteles del barco y no veo nada. Subo a T. S. H. a poner un telegrama a casa, porque hoy hace veintitrés años que murió nuestra inolvidable y queridísima madre.

Al subir me encuentro a la Sra. de Vallejo y le pregunto si tiene noticias de España. No sabe nada y se queda extrañada cuando le digo que hay huelga desde hace días y que no sé nada en concreto. Veo que ni ella ni el marido sospechaban nada porque se queda muy preocupada, tanto que le digo mi creencia de que cuando lleguemos el 22 ya no habrá nada y que la huelga no habrá llegado a ser cosa grave. Veo que se queja la gente de la noche pasada desde después de las dos de la madrugada y oigo decir al Sr. White que ha dicho el capitán que no ha visto otra tormenta igual en el Mediterráneo. La gente no ha podido dormir y lo ha pasado mal. Yo me dormí a la una y media y no me he enterado de nada. Desde antes de almorzar estamos viendo la isla de Montecristo. Un gran paquebot venía cuando fuimos a almorzar, dicen era el *Mauretania* o el *Aquitania*. Subimos de almorzar y el mar empieza a ponerse mal. Vemos la isla de Elba que tardamos en pasar por nuestra derecha. Por la izquierda aparece Córcega. El mar se empeora y empieza un fuerte viento. Luego vemos una tormenta de una gran nube negra agarrada a la isla de Córcega que tapa toda la silueta de la isla y viene más delgada hasta encima de nosotros. Poco rato después entramos en una tempestad de aire. El mar tiene lo que llaman lágrimas de espuma. La espuma y las puntas de cada ola son arrebatadas por el aire y parece que el barco va por una carretera polvorienta, pero al mismo tiempo los cristales del paseo de la cubierta más alta están chorreando toda la tarde como si estuviera cayendo un gran chaparrón. Luego empieza a gotear dentro. El aire es

tremendo y suena mucho contra el barco. Hace frío en los pies y se sienten como corrientes de aire. El barco cabecea de una manera tremenda y constante y en medio de los baches tiene sacudidas muy desagradables. Esperábamos que al doblar la isla de Córcega mejoraría, pero aún empeora con baches más hondos y con más trepidaciones laterales y más aire. La llegada a Villefranche estaba anunciada a las cinco de la tarde y se espera llegar a la una de la madrugada.

El grupo de amigos que está conmigo dice que viaja uno por su gusto y le pasa esto.

No están tranquilos porque se preguntan si saben dónde tienen cada uno su bote salvavidas y dice otro: «¿Para qué cree usted que puede servir un bote salvavidas en ese mar?... Se hundiría en seguida que llegara al agua». Y otro dice: «sólo cabía nadar», a lo que contestan que «¿cuántos minutos se mantendría nadie nadando en ese mar?» Otro pregunta si han probado los chalecos salvavidas y uno le contesta corriendo que es muy complicado de ponérselos. En el comedor muy poca gente. Subimos a tomar café y el mar sigue igual y el aire también. A las nueve, como todas las noches, me voy a acostar y me despido de los Marescaux que quedan en Villefranche. Antes se han ido a dormir y se han despedido Mr. Béque, el joyero de París, Mr. Gavin y Mr. de White que no está bueno a consecuencias del estado del mar y el barco. A las once y media empieza a calmarse un poco el mar. A la una veo las luces de Villefranche y me duermo poco después.

19 MARZO 1934.

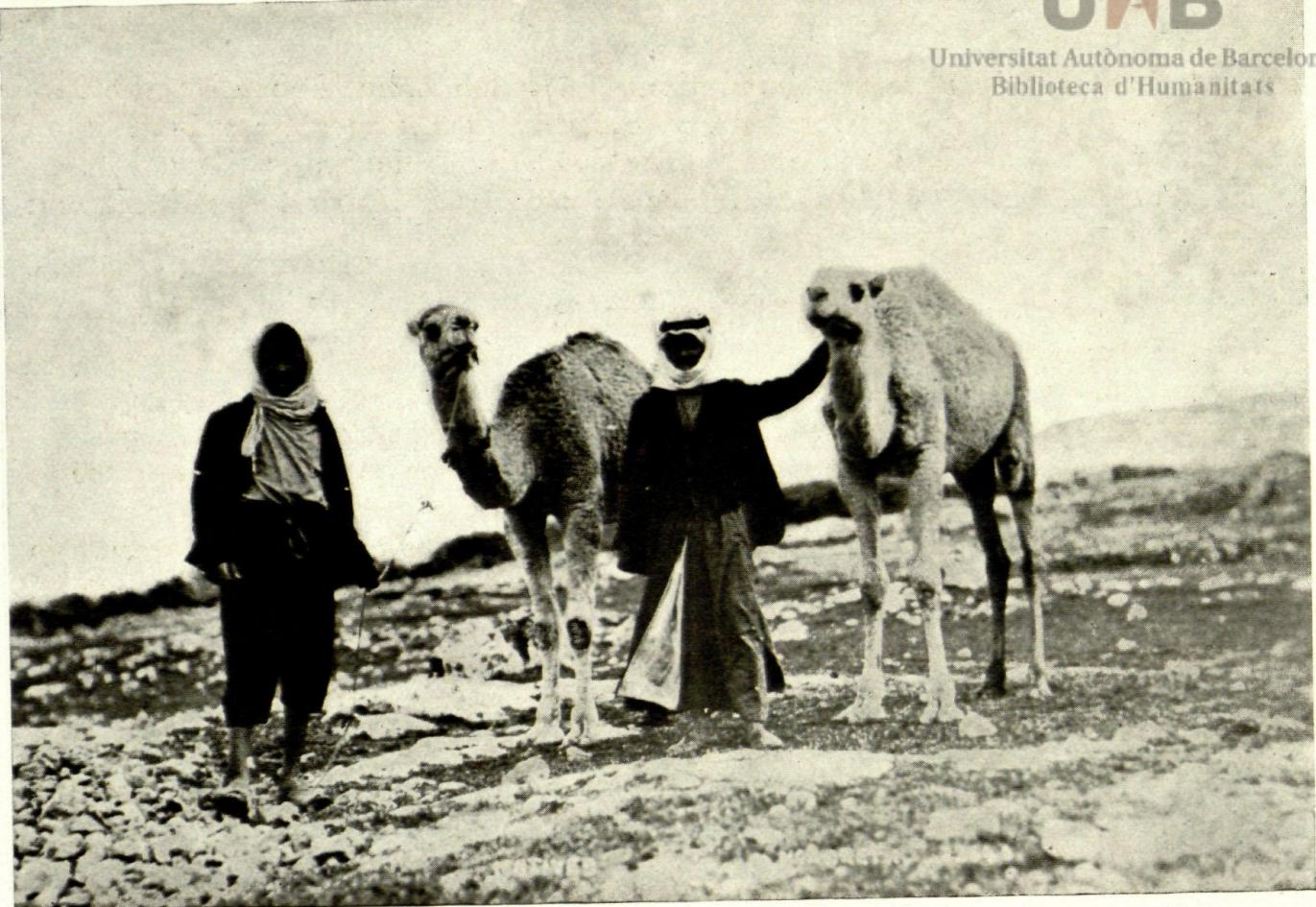
Por la mañana siento que por la persianilla de la parte baja de la puerta de mi cabina me echan varias cartas. Me levanto y las cojo, son cartas de casa y me escriben todos y están buenos. También hay un telegrama de ellos de felicitación y, en la carta de Margarita, una de Miguelín muy simpática y cariñosa. Me dicen que la situación es buena en España. Cuando me estoy vistiendo me traen el desayuno a las nueve y cuarto. Como medio *grappe fruit* y unto la mantequilla en el pan y, al mover algo, se escurre la bandeja que está como todas las mañanas en los brazos de la butaca que tengo en la cabina y se derrama todo. Pongo la bandeja en su sitio y voy a ver qué se puede aprovechar y otra vez se resbala y cae la mantequilla al suelo, el pan del lado untado, el café en el suelo, la crema igual, el plato de la mermelada boca abajo y roto. Llamo y se llevan las cosas y me preguntan si quiero otro desayuno y digo que no. Me visto y busco al Sr. de White que me ha dicho de ir juntos a Niza y Montecarlo. A las diez y cuarto nos vamos. Villefranche desde el barco parece Haïffa con las casas amarillentas y los tejados rojos subiendo por la montaña, pero Villefranche es insignificante. Tomamos el *tender* y vamos a Villefrance. Allí un autobús y a Niza. Andamos mucho rato, tomamos un taxi y recorremos Niza. Es un descanso ver toda la gente con la que ve uno que se puede entender, no sólo en el idioma, sino más en el fondo. Estos son nuestros semejantes. Se nota moderación, templanza, orden y limpieza. Aquí ya no está la cuña de distinta raza que domina y que es tan distinta. Todos son iguales y además es Francia. Todo tiene el sello francés, la cosa leve que no tiene pretensiones de eternidad. Hay cosas grandes de gran esfuerzo, pero no pesan y tienen como el aire dispuesto a dejarse transformar o sustituir. Comemos (almorzamos) a la una



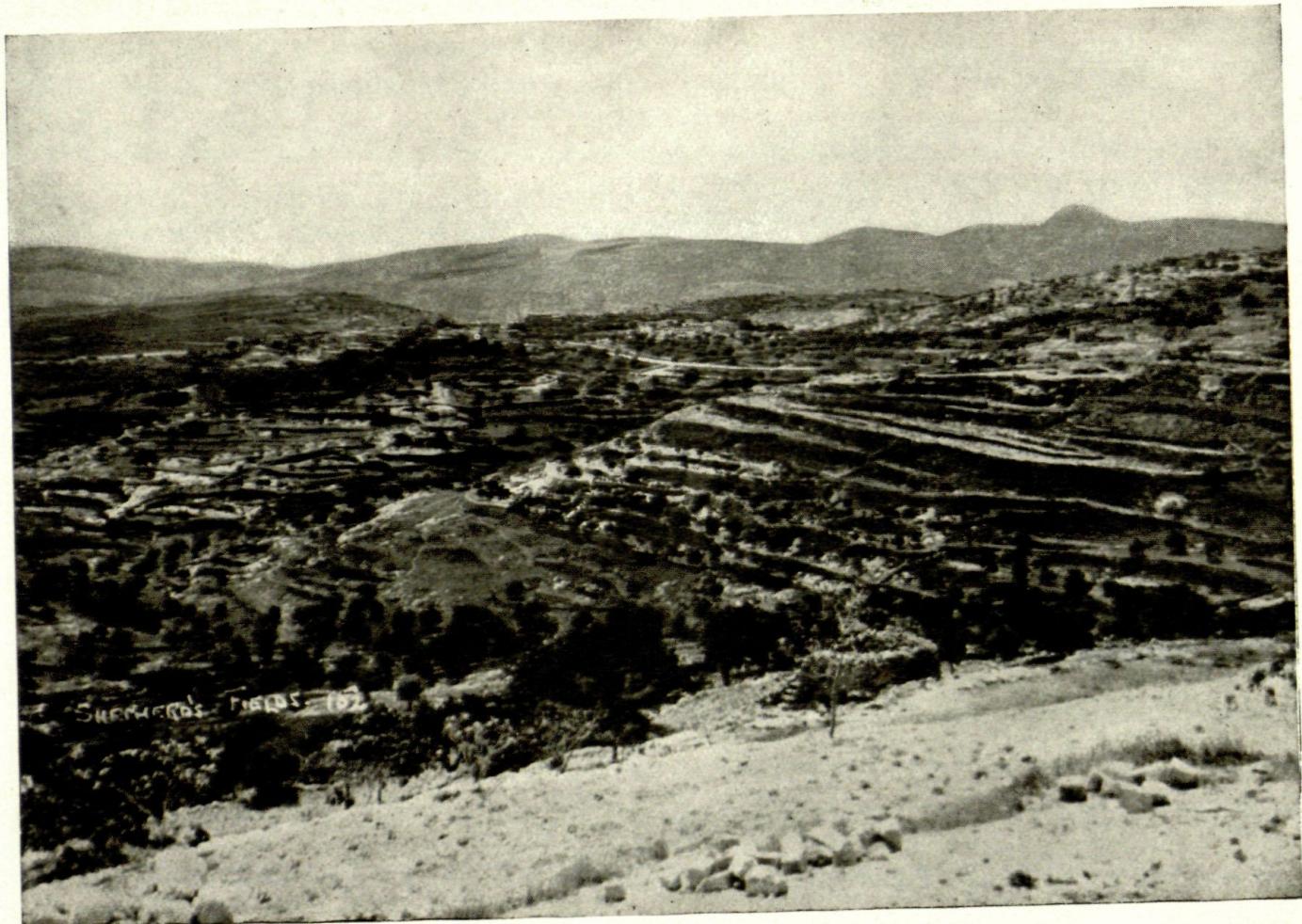
DAMASCO. Calle de Mīdan que marca la dirección de la Meca.



DAMASCO. Calle de Mīdan.



NAZARET. Tipos de la región.



Paisaje de Palestina.

en la *Regence Royal*. Nos parece maravillosa la comida. Llamo a casa por teléfono. Equivocan el número y puedo rectificarlo porque lo veo escrito en un papel en la cabina telefónica y luego me contestan de Grenoble. Pregunto: «¿Quién habla?» y oigo a Miguel que dice: «Pepe». Todos están buenos, la huelga no tiene importancia. Hablo con Miguel, luego el chiquillo y me emociona oír su vocecilla, luego Margarita. Luego Gian. Me quedo tranquilo y contento de haberles hablado y estar todos bien. He hablado cuatro minutos, 101 francos. En un autobús vamos a Montecarlo. Estamos una hora, volvemos por otro camino, tomamos té y nos vamos al barco dando tumbos en el *tender*.

Montecarlo y la Corniza están preciosos y a la hora que lo he visto más todavía. Ha crecido muchísimo desde que lo ví y es un gran pueblo, magnífico; con magníficos edificios. Lo mismo le sucede a Niza. Muy simpático.

En el barco han decorado mi mesa, porque Signe a quien no he visto en todo el día ha dicho que era mi fiesta. Al final me han traído una torta de dulce que dice: «José». El jefe del comedor y el camarero que nos sirven me han felicitado y el último me ha preguntado si estaba bien escrito el José del pastel. He comido solo con la vieja que ha hecho todo lo posible por hacerme ver y resaltar que Signe no ha venido en mi día a comer conmigo. Ha dicho ya al final, necesariamente le ha tenido que suceder algo y, como yo me sonriera, me pregunta por qué me río. Le digo que la cosa no tiene la menor importancia.

A las cuatro de la madrugada sale el barco para que podamos divertirnos en Montecarlo, pero yo a las nueve y media he venido a mi cabina para hacer casi todo el equipaje por si el barco baila y a leer *El Sol*, *A.B.C.* y el *Debate* que he comprado en Niza. Desembarcan y dejan aquí otro pasajero muy grave con el vientre hinchado. El coronel Pellagatta ha tenido noticia de la muerte de su suegra con la cual vivía solo, y estaba muy afectado porque la había dejado completamente bien. En Port Said tuvo que abandonar el barco y coger uno directo a Francia un matrimonio, condes dinamarqueses, y su hija por enfermedad del padre de uno de ellos.

20 MARZO 1934.

Día muy bueno y mar tranquilo. Nos enteramos de que ayer no fue uno, sino dos enfermos muy graves, los que desembarcamos en Niza y la gente comenta tanta desgracia.

21 MARZO 1934.

Ha hecho un día buenísimo. El mar como un lago desde por la mañana. Se ha visto la tierra de España; primero las Baleares y luego la costa de Levante y hasta de noche se ha seguido viendo siempre montañas áridas. Había nubes gruesas encima de tierra y a la izquierda. Cuando me he ido a acostar todavía se veían las luces de la costa cerca y adelante y atrás del barco; eran las diez menos veinte de la noche. Esta noche ha sido la última que he comido en el barco y el jefe del comedor ha decorado mi mesa y me ha impreso un menú especial con las banderas de Suecia y España y me han dado una comida especial y sin pan (que es el lujo).

La bandera de España, del menú, era la bandera monárquica. Parece que éstos no se habían dado cuenta del cambio de bandera.

El barco llega a Málaga a las cuatro de la mañana en lugar de las seis, pues el mar tan liso le ha dejado andar a su gusto.

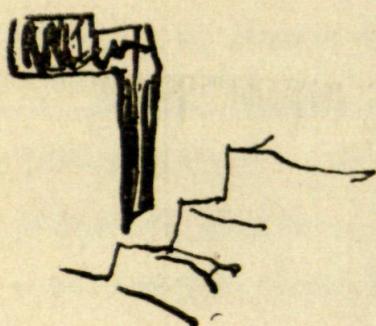
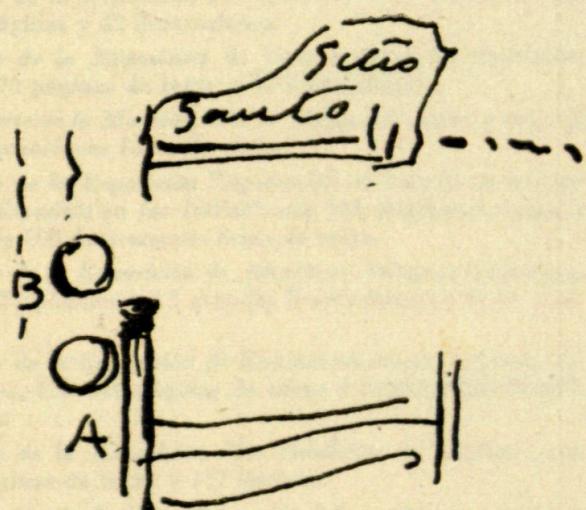
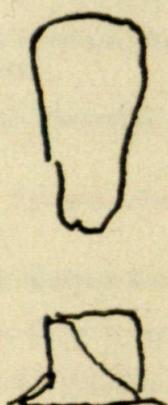
22 MARZO 1934.

Bajo, a eso de las once, y paseo por el muelle porque el barco está atracado a él.

Signe me encuentra poco después y andamos un poco por Málaga y volvemos al costado del barco a esperar a la familia. Nos encuentra Nicolás Céspedes y está con nosotros contándonos las atrocidades y atracos de Málaga. Estamos impacientes porque no viene la familia. Aparecen después de las doce. Vienen Margarita, Miguel y Miguelín. Miguelín está mayor y con más cara de hombre y está muy cariñoso conmigo.

Almorzamos en la playa, en *Casa de Martín*. Allí veo a los Vallejo, que dicen que están atascados de tanto comer cosas tan buenas. Nos vamos a las cinco, después de haber vuelto al barco, donde he visto a la vieja y me ha pedido una tarjeta. Por el camino a Granada nos cruzamos con los compañeros de viaje que vuelven. El cura de White y Eldeber, pasan y hablo con ellos. Me dicen que están muy contentos de la excursión a Granada. Llevan radio en el automóvil taxi.

En seguida empieza a oscurecer y está la luz roja del sol al irse a poner. El cielo el boquete de Zafarraya. No es cursilería ni patriotismo ridículo, sino que verdaderamente es el paisaje más bello de todos los que he visto. María, Manuel y Gian salen asustados al camino porque nos esperaban más temprano.

FACSÍMILES DE LOS DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO
DEL DIARIO DE RODRÍGUEZ-ACOSTAU₁V₁X₁

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

(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 Válgora 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.

MINIATURAS DE RETRATOS.

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

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

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

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

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 PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

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 DEL ANTIGUO MADRID.

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.

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

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

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

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.

7/186

