

ARS
HISPANIAE
XXII

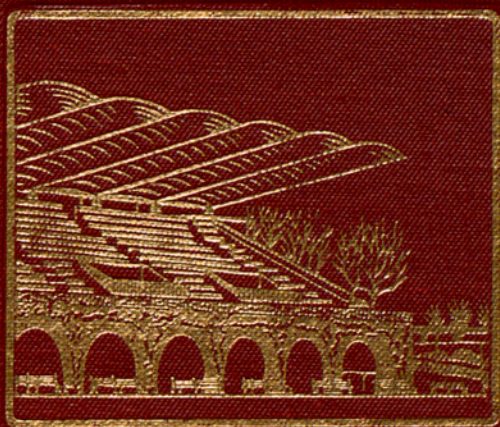
ARTE
DEL
SIGLO XX

GARA *nullo*

EDITORIAL
PLUS-ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN VIGESIMOSEGUNDO

ARTE DEL SIGLO XX

por

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID - 2

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1977.

Depósito Legal, M. 7 610-1958
ISBN: 84-7127-082-X

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
Este siglo, español, nuestro	15
Los mecanismos	16
Los artistas	18
El público	23
Las artes y las letras	23
Resumen	26
I. LA ETAPA YA HISTÓRICA (1901-1925-27)	
A) LA ARQUITECTURA	31
Razones de un ciclo	31
El Modernismo	31
Gaudí	33
Otros modernistas catalanes	39
Arquitectura modernista fuera de Cataluña	41
La persistencia del eclecticismo	42
Palacios	48
Anasagasti	51
López Otero, Cárdenas, Muguruza. En la encrucijada	52
La arquitectura escolar	57
Arquitectura de las exposiciones internacionales	57
B) LA ESCULTURA	61
La renovación del canon	61
Bilbao: Mogrovejo y Durrio	61
Córdoba: Mateo Inurria	62
Barcelona: Llimona	67
Manolo Hugué	69
Clará	70
Casanovas	76
Otros escultores catalanes	79
Julio Antonio	79
Escultores andaluces	85
Escultores de otras regiones	85
C) LA PINTURA	92
Generalidades y caracteres principales	92
Sorolla	92
Zuloaga	94
Anglada Camarasa	103

Nonell.	104
Ramón Casas.	110
Otros pintores catalanes	113
Los fauves: Iturrino.	114
Los fauves: Echevarría.	121
Anales de Picasso.	122
Juan Gris.	135
María Blanchard.	137
La pintura en la España interior.	139
Grabado, ilustración, caricatura.	148

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	152
---	-----

II. LOS AÑOS DE LA GRAN VOCACIÓN NOVECENTISTA (1925-27-1939)



A) LA ARQUITECTURA.	155
La cita con Europa.	155
Fernández Shaw.	156
Bergamín.	156
García Mercadal	157
Blanco Soler.	158
Arniches y Domínguez.	158
Cirpac, Gacpac, Gatepac.	158
La ciudad Universitaria de Madrid y sus arquitectos	162
Zuazo.	168
Torroja	173
Eced y Marfínez Feduchi: El Capitol.	174
Otros arquitectos de la escuela de Madrid	179
El grupo guipuzcoano: Alzpurúa y Labayen.	179
Otras provincias y otros actuantes.	180
La gran aportación catalana.	181
José Luis Sert y sus colaboradores.	182
B) LA ESCULTURA	185
Una plástica de formas en libertad	185
Macho	185
Barral.	191
Juan Cristóbal	195
Asorey	196
Más escultura realista	196
El reverso del realismo.	197
Gargallo.	198
Julio González.	204
Alberto	207
Más escultores de la primera vanguardia	216
C) LA PINTURA	216
Los artistas ibéricos.	216
El libro de García Maroto.	217
La plenitud de la escuela catalana	217
La plenitud de la escuela vasca	228
La plenitud de la escuela asturiana	233
La plenitud de Solana.	234
La plenitud de Sert.	243
La plenitud de Vázquez Díaz.	247
Sobre la pintura mural	252
El Surrealismo: Dalí	254

La difusa y naciente vanguardia.	261
Más años de Picasso.	265
Guernica.	267
Grabado, cartel, ilustración, caricatura, escenografía.	271
 D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	 275
 III. EL EXTENSO PRESENTE (Desde 1939)	
 A) LA ARQUITECTURA.	 279
El primer panorama	279
El tradicionalismo	280
Generalidades sobre el nuevo capítulo de escultura contemporánea	282
Orígenes del deshielo.	282
Una iniciativa acertada. Los nuevos poblados.	287
La arquitectura del deporte-espectáculo.	288
La arquitectura religiosa	293
Los grupos regionales. Cataluña.	294
Los grupos regionales. El Norte	299
La difusa escuela de Madrid	300
La arquitectura española en el exterior.	304
Facetas varias de nuestra arquitectura. A) La restauración de monumentos	305
Facetas varias de nuestra arquitectura. B) Arquitectura e ingeniería.	306
Facetas varias de nuestra arquitectura. C) El Urbanismo.	309
 B) LA ESCULTURA	 309
Después de la guerra	309
Últimos realistas militantes.	310
Fenosa.	313
Rebull.	313
Intermedio picassiano	314
Ángel Ferrant.	314
Planes.	321
Una escultura joven. Desde el realismo hasta las lindes de la abstracción	322
Hacia la abstracción	324
Oteyza.	329
Pablo Serrano, abstracto y expresionista	330
Chillida	331
Más escultores en hierro	332
 C) LA PINTURA	 340
Años de entredicho.	340
Caracteres generales del período	343
Miró.	344
Cossío	350
Los fauves catalanes y valencianos	354
Los grandes maestros del fauvismo ibérico: Palencia, Vaquero, Ortega Muñoz, Zabaleta	356
Extensión del fauvismo ibérico	371
Noticias sobre el surrealismo.	372
El expresionismo: Mateos	377
Persistencia del realismo	378
Otro capítulo sobre el muralismo	381
Noticias últimas de Picasso	382
La escuela de París.	388
Conceptos plurales de la figuración.	389
Los ingenuos.	393

La abstracción: Tapies.	394
Después de la abstracción.	398
Grabado, ilustración, caricatura.	398
D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	400
BIBLIOGRAFÍA.	407
ÍNDICE DE TEMAS.	415
ÍNDICE GEOGRÁFICO	417
ÍNDICE ONOMÁSTICO	421

PRÓLOGO

Con este volumen, el XXII de ARS HISPANIAE, se da remate a una obra de muy plural colaboración — no menos de veinte autores — que mediante cerca de nueve mil páginas y diez mil ilustraciones ha procurado ser la historia del arte hispánico visto desde nuestro tiempo y con intención de servir al lector estudioso durante varias generaciones. El que suscribe estuvo presente en las primeras tareas preparatorias de la empresa, iniciadas en 1943 — aunque el volumen primero apareciera en 1946 — y vinculado más o menos directamente a otras etapas de la más bien lenta secuencia de tomos. De aquí que sea obvio su cariño para con publicación tan señera, cuya incidencia editorial doméstica e interna conoce tan de cerca. Por supuesto que pudiera relatarla, si ello contuviera alguna especie de interés. No siendo así, lo que importa es constatar la razón de este postrer volumen.

El cual volumen no estaba previsto en el prólogo editorial con que se encabezó el tomo primero, cuando se daba un programa general de la obra, comprensiva entonces de dieciocho tomos. Aparte de que aquel plan primerizo fuera muy provisional, habiendo sufrido a lo largo de la realización numerosas alteraciones, era cierto que en 1943 no hubiera estado justificada la redacción de una historia del arte español del siglo XX. Quedaba entonces demasiada parte del siglo por presenciar, por juzgar, por vivir, mientras que ahora va quedando bastante menos, y el espinazo de lo transcurrido ya sobra para establecer una modulación histórica, ello sin prejuzgar si el cuarto de siglo por venir sea capaz de proporcionar sorpresas, las que, incluso produciéndose, en nada cambiarán los hechos conocidos. De aquí que haya razón para que una obra que comenzó por escudriñar los primeros testimonios de las manifestaciones paleolíticas hispanas termine con referencias a las más recientes tendencias plásticas. Aquéllas, españolas, pero concordantes con lo internacional; igual, y con mayor motivo, las últimas. Entre unas y otras, la pasmosa evolución del arte español, tema de toda esta historia.

¿Historia, también, la de lo novecentista? No puedo sino recordar cierta discusión habida alguna mañana con un ilustre académico de la lengua en la que negaba el carácter de historicidad aplicado a hechos novecentistas, los cuales, a lo sumo, sólo podrían integrarse en crónica. Reitero mi postura mantenida en aquella polémica. Lo actual y cotidiano es efectivamente objetivo de crónica, pero la inexorabilidad del tiempo lo trueca inmisericordemente en historia, muy por seguro con independencia de nuestros deseos, que mal se avienen a que todos nos convirtamos en pasado, para unos anónimo, para otros glorioso. Un día leemos en el periódico que quedan accesibles a los historiadores importantes documentos de política exterior, digamos ingleses, que por espacio de treinta años han permanecido siendo materia secreta, es decir, que han superado los hechos antaño actualísimos para convertirse en pura

historia. Pues bien, con la literatura o el arte de nuestro siglo acaece otro tanto. Se presentan unos nombres y unas obras, quizá muy recientes, sobre los que se emite un juicio, por ningún modo provisional. Y son los años, los lustros y los decenios — luego los siglos — los que se encargan de elevar a definitivas las primeras conclusiones.

De que haya infinitas posibilidades de error no tenemos ninguna duda. Pero los valores, en ese arte y en esa literatura, nunca pueden ser materia de dogma, sino la opinión del que en primer lugar es crítico, sin perjuicio de ser además historiador. El que suscribe ha sido siempre muy aficionado a ordenar panoramas del arte novecentista, singularmente en lo que se refería a pintura — también a escultura — y ha visto envejecer tales panoramas pero no por otra razón que la del transcurso de los años, y no porque las valoraciones hayan fallado. De lo que no debe deducirse ninguna pretensión de infalibilidad, sino de identificación con un tiempo y un hecho. Porque el valorador crítico puede equivocarse, y tantas veces lo hace. Pero si acierta, contribuye a formar un estado de opinión en quienes no tienen por oficio manifestarlo. Y éste es el menester más elevado de la crítica.

O, mejor dicho, el de la crítica íntimamente unida a la historia. De nuevo, puede ser que machaconamente, vuelvo sobre ello. Es de creer que el lector conozca el volumen XIX de ARS HISPANIAE, en que compendí nuestro arte decimonónico. Pues bien, el método que voy a seguir en el presente va a ser exactamente el mismo, considerando el año 1950 como pude hacer con el 1850, incluso procurando que la importante coyuntura de haber sido testigo — y, en ocasiones, promotor — de buena parte del arte novecentista retroceda ante la deseada calidad de ordenación histórica. La circunstancia de haber mantenido amistad con muchos artistas de nuestro siglo no va a influir para nada la ficha positiva, negativa o neutra que de ellos extrajera. Conocer personalmente a un artista — sobre todo si es insigne — puede añadir sales testimoniales a la opinión que de él se guarde, pero no modificar ésta por ningún concepto. En realidad, prefiero hablar de pintores, escultores o arquitectos ya desaparecidos del mundo de los vivos, fueran conocidos o desconocidos. Desconocidos — pero, virtualmente amigos — han sido para mí artistas tan remotos como Pedro y Alonso Berruguete, Claudio Coello o Eugenio Lucas.

Lo restante no pasa de ser mera curiosidad para consumo propio. Así como no hay semi-analfabeto que en un muro de catedral, castillo, palacio o monumento importante deje de garrapatear y firmar la importante noticia de haber estado allí tal día de cual mes del año que fuere, pudiéramos ser muchos los que asegurásemos haber visto deshacerse de sus andamios algún edificio de los aquí antologizados o emerger una cuantiosa pieza de pintura o escultura, constancia prohibida al autor cuando trata de siglos pasados. Pero lo trascendente ha de separarse cuidadosamente de lo anecdótico, con tanta mayor razón en libro que por su propia naturaleza ha de ser mucho más veloz, abreviado y antológico que cualquiera otro de la serie a que pertenece. Y es que en este siglo XX, pese a estar incompleto, a andar todavía falto de su último cuarto, se ha construido, esculpido y pintado en cantidades no comparables con ninguno de sus antecesores. ¿Mejor o peor que en alguno de ellos? Ante todo, diferentemente. Pero si se nos obliga a responder a pregunta tan comprometida de modo más directo, no habrá inconveniente en afirmar que la calidad media de actuantes y de sus logros ha sido muy superior a la decimonónica, como en verdad ha ocurrido con todo el mundo.

Ello no es axiomático "per se". Sabemos bien que las eras de mayor nivel tecnológico son las más renuentes a identificarse con las razonables proporciones de idealismo y roman-

ticismo que deben acompañar al nacimiento de la obra de arte. Venturosamente, nuestra época ha permitido que inmensa cantidad de innovaciones técnicas hayan contribuido al mejor talante posible de la arquitectura, convirtiéndola en especie preciosa, puede ser que la más bella genéricamente — también funcionalmente — desde que se concluyera la catedral de León. Otros aires han corrido respecto de la escultura y de la pintura, donde las novedades de la técnica se han hecho menos patentes, y cuando se han hecho ha sido en mil casos, desgraciadamente, con perjuicio de lo conseguido. Ahora se está ya pensando, con extraño deleite, en lo que traerá el siglo XXI. Son ganas de mostrar impaciencia, cuando todavía falta tiempo para llegar a ese año 2000, meta ideal de tantas superficialidades.

No es imprescindible que llegue ese año para concluir la enorme cantidad de belleza, la penetrante dosis de inquietud y de búsqueda, la florecida suma de esfuerzos del arte español del siglo XX. Seré muy torpe, mereceré ser culpado de ese delito si no consigo, a lo largo de las páginas siguientes, comunicar al lector la sensación total acabada de enunciar, la de que ha nacido y desarrollado su vivir en una centuria abundante en prodigios, millonaria en experiencias, riquísima en plenitudes estéticas. No es necesario profesar ninguna especie de nacionalismo para constatar que el arte español del siglo XX es superior al de cualquier otro país en el mismo tiempo, precisamente por la variedad de sus actos y de sus ademanes.

Es habitual cosa que el prólogo sea lo último que se escriba de un libro, y así lo hice yo en muchos casos. No en éste, en que comienzo por redactarlo, porque estoy hartito seguro de lo que diré después, de lo que valoraré y exaltaré en vario grado. Y, a pesar de lo dicho anteriormente, a la labor del crítico y del historiador se une ahora — sin jactancia, porque ojalá tuviera hoy veinte años — la del testigo presencial de los hechos.

Tras las generalizaciones estrictamente prologales, otra que se me antoja imprescindible. Hablando de lo coetáneo o de lo inmediatamente anterior, es inmenso el número de susceptibilidades personales a que puede dar motivo este libro. Nietos e hijos de artistas, artistas otros felizmente vivientes, admiradores de los pasados y de los presentes, se sentirán molestos por cuenta de omisiones, valoraciones aminoradas y demás posibilidades de enfado. No debe haberlo. Esta obra no es un diccionario, que debe comprender cuantos más nombres mejor, y temo que se inserten demasiados. Pero tampoco es una lista de honores, y mucho menos de honores oficiales. A nadie deseo herir, pero considero menos importantes las posibles heridas que el propósito general de enhebrar un intento de cohesión de las artes españolas novecentistas, realización que no conoce bibliografía anterior del mismo tema.

Que ello haya de ser llevado a efecto con mi propio sistema métrico ideal es cuestión inapelable, tanto si place como si disgusta. Conozco demasiado bien a los artistas de cualquier dedicación cual para saber que cada uno se considera el ombligo del mundo. Y yo estoy lejísimos de ser ningún ombligo de crítica o de historia, y antes me creo un observador que pretende permanecer neutral, pero jamás traicionando mis módulos de valoración. ¿Serán compartidos éstos por mis lectores?

No deseo otra cosa. Será el mejor pago a mis buenas intenciones informativas y valoradoras.

INTRODUCCIÓN

ESTE SIGLO, ESPAÑOL, NUESTRO.— Mediante el auxilio de la historia, todos los siglos son de nuestra propiedad, casi se pudiera asegurar que de nuestra intimidad, pero el XX lo es de modo singular porque, en varia proporción, todos hemos contribuido a configurarlo y hacerlo. También — y el verbo no es de pequeña significación — a costearlo, teniendo cada español parte en todo edificio público, aunque no sea sino el precio de un ladrillo. De aquí que todos y cada uno seamos algo coautores y copropietarios de España, de la España de hoy. Pero, ¿de qué hoy, si se ha comenzado por hablar de un siglo? ¿Del hoy de 1913, del de 1928, del de 1945, del del día en que se escribe o se lee esta página? Un siglo se conforma con ayuda de muchos años y de muchísimas situaciones, y comienza por ser continuación del anterior, tardando algún tiempo en dar con su verdadero y definitivo talante. Si se ha convenido en que, para toda Europa, el siglo XIX y su largo séquito de modales no concluyó hasta 1914, España, aún no tomando parte en la Guerra Europea, debe entenderse regida por el mismo canon cronológico. Con grandes reservas, naturalmente.

Ello se verá más en un análisis de nuestro arte novecentista que en el cambio de piel de nuestra tierra, proceso lento y genuino. España no intervino en la guerra de 1914-1918, pero se las arregló para desangrarse en Marruecos y, más tarde, en la guerra por antonomasia, la civil, la de 1936-1939, con la que renovábamos la tradición decimonónica de las contiendas carlistas. Esta guerra ha sido el gran acontecimiento de la España novecentista, y sus inevitables repercusiones en el arte serán expuestas en su momento. Lo extraordinario es que las dos mitades cronológicas en que reparte al siglo hasta ahora vivido son parecidamente ricas en creadores y en obras. Algo de milagroso debe tener el arte español para comprender bien sus crisis y sus resurrecciones.

En el volumen XIX de ARS HISPANIAE pareció oportuno segmentar el arte español decimonónico en tres tercios casi idénticos en contenido de años y que venían a coincidir con otras tantas etapas políticas muy bien determinadas. En este nuevo siglo, las particiones no pueden ser tan rotundas. El largo reinado de Alfonso XIII queda muy diversificado estilísticamente, tanto como para albergar corrientes de estirpe prácticamente decimonónica, cual el modernismo y la persistencia del eclecticismo, se entiende que en arquitectura, y presentar los primeros edificios que podemos apellidar funcionales. Así, la etapa segunda comprenderá años de dicho reinado, todos los de la Segunda República, y fenecerá con ésta. La tercera postura será más definida, pero no sin un lapso primero de retrocesos y titubeos. Superados éstos, se vuelve al largo ciclo significado por la segunda etapa.

Expuesto todo ello en forma tan breve y teórica, tan llana y fácil, se diría que, con excep-

ción lógica de los tremendos años de guerra, la evolución se produjo de manera rigurosamente ordenada, como cumpliendo alguna ley escrita. Pero nada más opuesto a la verdad. A muchos de los movimientos plásticos que revisaremos les costó larguísima cantidad de paciencia, constancia y esfuerzos penetrar, no en el pueblo, donde es dudoso que hayan entrado, sino en las capas más inteligentes de observadores. Que causa y consecuencia de todo ello haya sido una simultaneidad de posturas no es fenómeno nuevo en esta tierra, y, en todo caso, se ha ganado una vez más el típico retablo de diversidades contrapuestas, tan visible en cada momento español. De aquí que sea posible adelantar un elogio que, por supuesto, será demostrado: El de que el arte español del siglo XX ha sido hasta la fecha, aparte la variedad consignada, profusamente bello, intrínsecamente cautivador, tan positivo como en los mejores momentos de nuestra historia. Tan cuantioso, que no será flojo esfuerzo el de proceder a la criba de artistas, obligatoria en una obra de las características de la que se ofrece. Obligación que, naturalmente, se ha cumplido en los demás volúmenes de esta publicación.

Al titular este apartado como se hizo, no dejará de haber lector desilusionado por no hallar dentro de él constancias de que todo lo bueno que se haya de mostrar tenga una relación con alguna tesis de específico hispanismo. No me interesa una afirmación parecida. Si los españoles formaron una colonia plástica en París, pues no otra cosa fueron la invención y el triunfo del cubismo, la normalísima contrapartida sería la de aceptar de buen grado esquemas, módulos, proporciones venidas de fuera, lo que tampoco es ninguna novedad en la historia de nuestro arte. Si en los siglos góticos se dieron tales influjos, ¿qué no habría de ocurrir hoy, cuando el planeta carece prácticamente de distancias? Pero nadie se aflija, porque es en medida con semejantes encuentros con el exterior como suele resultar más espléndido lo nacional, y por unas u otras razones, lo español novecentista, riquísimo en formas muy diferentes de expresión, no merece menor título que el de magnífico.

LOS MECANISMOS. — Durante buena parte de este siglo, la mecánica del arte no utilitario siguió siendo la ochocentista, esto es, la de la pobreza vergonzante. Si los arquitectos han obtenido siempre trabajo no mal remunerado, con independencia de los credos estéticos que profesasen, los escultores y pintores no conocieron mejores caminos hacia la gloria, y singularmente los segundos, que los de una institución ya a la sazón caduca, la de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Institución vieja, ciertamente, pero difícil de reemplazar. Siempre fueron patentes sus dolencias, y razón testimonial de ello pudo ser una encuesta llevada a cabo por la revista "La Esfera", de ello hace ya cerca de cincuenta años, en que se preguntaba a diversas personalidades si estos certámenes oficiales debían desaparecer o ser profundamente modificados. Se iba haciendo raro que concurriesen los arquitectos, hasta que, pasados años, dejaron de hacerlo, con buenas razones. Pero a los escultores y pintores les era más difícil abstenerse, ya que el consabido escalafón de tercera, segunda, primera medalla y como culminación la de honor, abría muchas puertas. Así era cómo hasta los artistas de más acusada independencia, y no otro es el caso de Solana, seguían siendo sensibles a las posibilidades del premio y de la medalla, ello, cuando ya estas celebraciones bienales habían perdido casi todo su interés.

Un tanto absurdamente, esta rutina fue remozada e interrumpida por la súbita aparición de otra institución rival, pero también estatal, la de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Fue peregrina cosa la de ver cómo un ministerio, el de Asuntos Exteriores, interfería funciones

de siempre atribuidas al de Educación. Pero el resultado fue impresionante. La Primera Bienal Hispanoamericana, en 1951, era un suntuoso despliegue de novedades, desenfadados y riqueza de dicción, cual nunca se hubiera visto, y de aquí la rabia con que la acogieron los pompiers y académicos. Otras dos ediciones, celebradas respectivamente en La Habana y en Barcelona, ofrecieron menor interés. Pero algo muy definitivo se había logrado en orden a la renovación de posturas y criterios. Las exposiciones nacionales, que continuaban su tono aburrido y burocrático, comprendieron la necesidad de rejuvenecer su talante, lo que hicieron en su última década, la de los años sesentas. Después, una drástica reforma las ha hecho desaparecer, virtualmente. Noticia que no se consigna con agrado, porque de seguro había otras muchas maneras de no interrumpir una tradición isabelina que pudo continuar rindiendo servicios en nuestros días y en los posteriores. Pero, ya antes, otras instituciones (figs. 1 y 2) llenaban el vacío.

Siempre se habían ofrecido posibilidades al artista español de concurrir a certámenes internacionales, pero era normal que en tiempo de más estrechas relaciones de este tipo se hicieran abundantísimas estas coyunturas. Nos referimos a las bienales de Pittsburgh, Venecia y Sao Paulo, cada día más y más afectas al arte nuevo. También, la más reciente Bienal de los jóvenes, de París. Los organismos oficiales españoles tardaron en enterarse de lo que todo ello significaba, hasta el extremo de que el envío nacional a una de las bienales venecianas consistió en obras de Federico de Madrazo, extraña insensatez que no conoce precedentes. Lentamente, las aportaciones a dichas bienales internacionales fueron seleccionadas con mayor seso, y, justicieramente, se obtuvieron premios importantes. Poco significaba que los organismos estatales dejaran de estar convencidos de la bondad y de la seriedad de este tipo de arte, ya que el que les gustaba era el de la más vetusta estirpe posible.

Como se ve, ya por 1950, el artista español podía concurrir a muchas exposiciones nacionales e internacionales donde mostrar su mayor o menor genio. Pero, al mismo tiempo, tenía a su disposición las salas privadas de arte, o las semioficiales, o las oficiales del todo. No había necesidad de ir a exponer en París, espejismo del que se han ido desengañando lenta y progresivamente los jóvenes, porque en Madrid y Barcelona se fueron multiplicando estas salas. Es espantable hurgar en este capítulo, inmenso en anales. Si cuando José Francés resumía los de las exposiciones privadas — colectivas o personales — en su publicación "El Año Artístico", en tiempos en que en Madrid no funcionaba sino media docena de salas, asusta pensar en lo que sería hoy un anuario semejante, con más de un centenar de ellas. Aunque, bien contemplado, sería lo mismo, y no habría hecho sino multiplicarse por veinte el número de artistas. Por descontado, los más de ellos anodinos, impersonales, sin garra ni gracia, irremediablemente condenados al fracaso, al olvido y al futuro anonimato. Y no se piense que hay crueldad en el diagnóstico, de irremediable formulación, porque la misma constante se ha dado en toda época.

En fin, otra institución que faltó en la casi totalidad del siglo pasado, y que es la de los museos de arte moderno o de arte contemporáneo, cuya misión ideal se entiende la de seleccionar, ya con espaldarazo definitivo, aquellas piezas de arte actual que por su cuantía parezcan merecedoras del dictado de museables. No se oculta a nadie lo delicado de esta misión, en la que tan fácilmente se podría adulterar la selección ideal mediante las amistades y compadrazgos a que todos somos tan proclives. Pero si preside a ella el criterio restrictivo imprescindible, los resultados son excelentes. De aquí que tales museos sean escasísimos. Por ser de

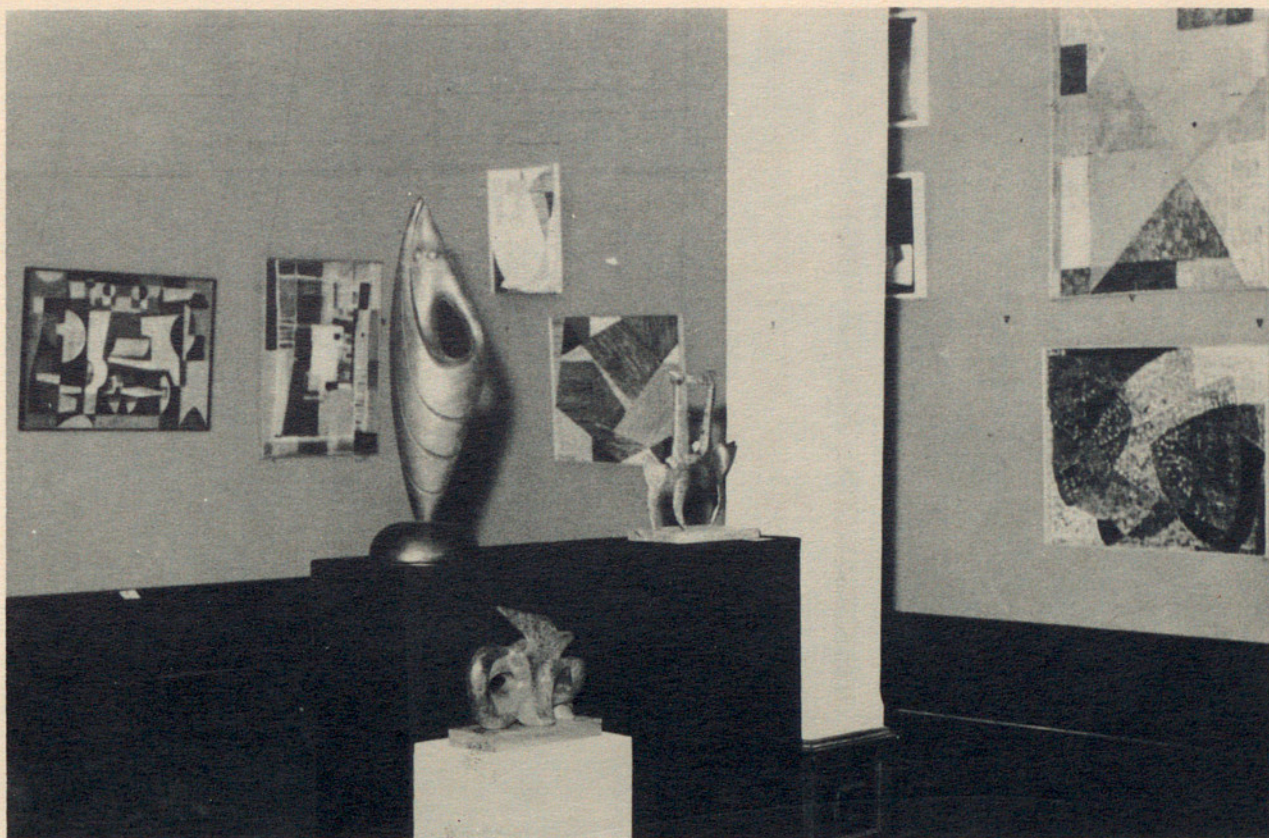
entera justicia, mencionemos el suntuoso Museo de Arte Moderno, de Bilbao (figs. 3 y 4), el Museo Picasso, de Barcelona (fig. 5) — hay en España otros varios dedicados a un sólo artista — y el Museo de Arte Abstracto, de Cuenca, absolutamente precioso (fig. 6). Nótese muy bien que ninguno de ellos es de fundación estatal, y que el último responde a iniciativa y a medios absolutamente privados, los de dos artistas convencidos de la estética que antologizan. Con razón, porque la tarea de organizar un deseable museo de arte contemporáneo, esto es, en que los artistas representados estén viviendo y creando, es cosa de demasiada responsabilidad para ponerla en manos del estado. En ellas, pronto se convertiría en modalidad benéfica y parcial. No es éste el camino.

En cuanto a mecenazgos, son superabundantes y sin cotejo posible con el que lo fue único durante un siglo, el de las Exposiciones Nacionales. Hoy apenas queda diputación provincial o municipio de alguna importancia que no convoque sus concursos, mejor o peor dotados, y a estas entidades se unen en el propósito muchas empresas privadas de industria y comercio, bien convencidas de que el apoyo al arte prestigia y enaltece. El número de premios que de este modo se conceden cada año compone cantidades bien crecidas. El esfuerzo es generoso, pero queda la duda de si está proporcionado a los logros conseguidos.

LOS ARTISTAS. — La primera cuestión importante que procede plantear es la del feliz regreso del arquitecto (figs. 7 a 10) al seno de la familia artista, condición de la que prácticamente había dimitido durante la segunda mitad del siglo XIX al separarse sus estudios de la Escuela de San Fernando y hacerse objeto de mayores rigores técnicos. Claro está que los progresos de la técnica seguirían creciendo incesantemente, pero, por fortuna, una común preocupación por la belleza de lo realizable fue invadiendo a los creadores de arquitectura. Como quiera que los edificios, amparados en el progresivo tecnicismo, eran cada día más eficientes y prácticos, no podían dejar de ser más bellos. Lo eran y lo son, hasta el extremo de que cuando podamos hacer el balance general del siglo, los máximos galardones corresponderán a la arquitectura. Hoy por hoy, es ésta el mayor bien del arte español del siglo.

Es cierto que el arquitecto, el hombre de carrera, y de carrera no corta ni fácil, muestra un talante profesional de difícil paralelismo con la actuación del escultor (figs. 11 a 14) y del pintor (figs. 15 a 22). En éstos, idénticas características a las que nos han mostrado todos los siglos en las mismas tareas. En virtudes y en vicios, estos autores del arte de todos los días han mostrado ser lo que siempre fueron: entregados a lo suyo, celosos de lo ajeno, susceptibles y delicados ante la crítica, frecuentemente dados al orgullo, el que, si legítimo, no es regateable. Naturalmente, lo que pueda haber de defectuoso en todo ello se advierte mejor en los artistas jóvenes, tantos de los cuales alardean de autodidactas, sin entender ni de lejos el daño que se autoinfligen con esta impertinente declaración. No son éstos, a fe, los que participan positivamente en la elaboración del gran arte del siglo.

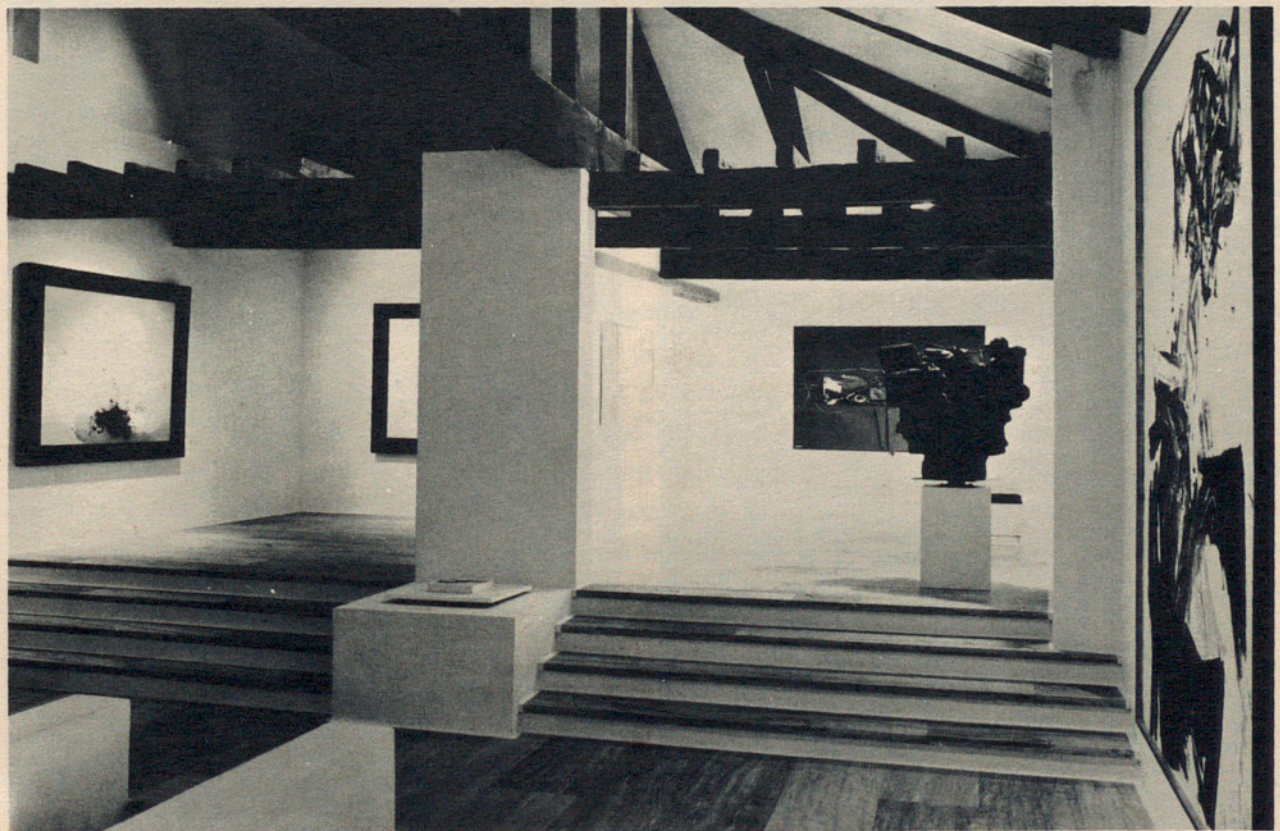
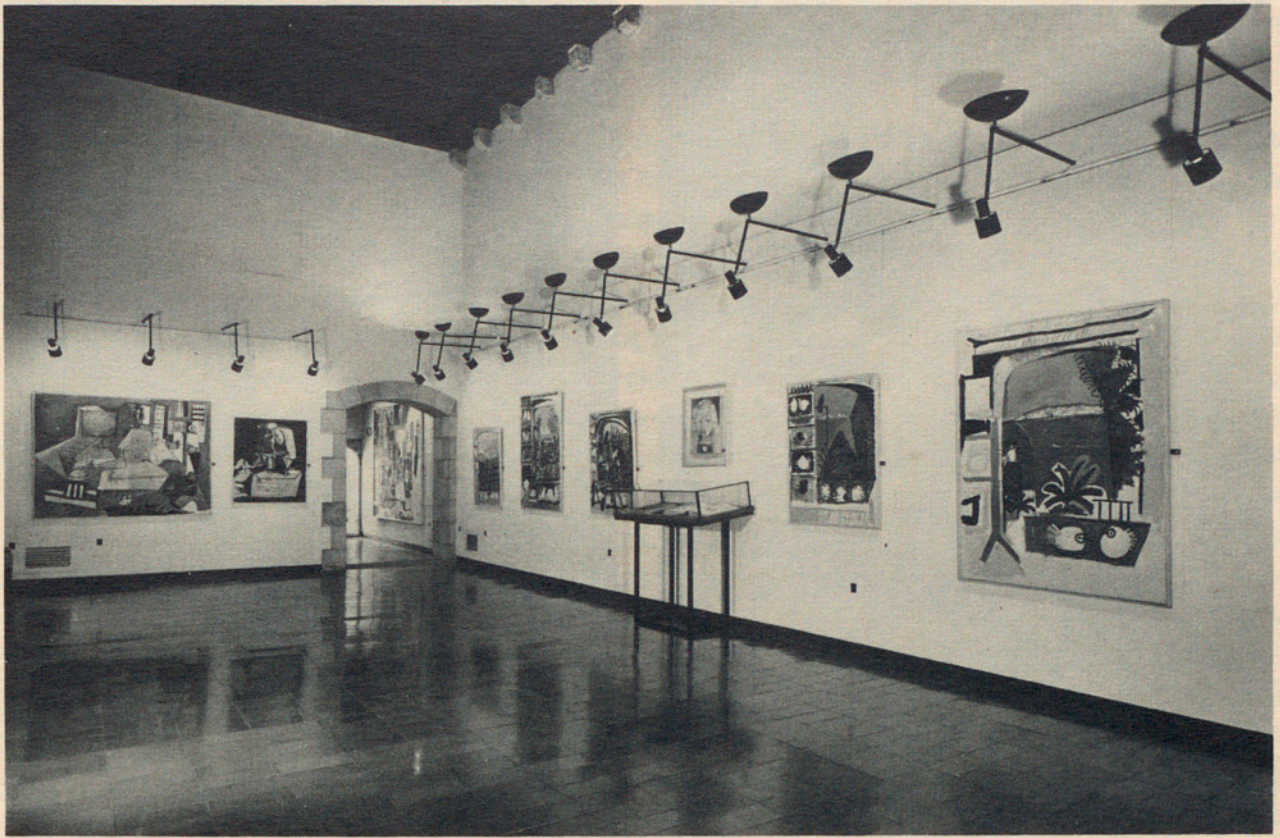
Desapareció hace muchos años el tipo legendario del artista bohemio, sumido en la indigencia y el desorden. Ahora son numerosos los que cobran dineros importantísimos por sus obras y viven con la holgura que antaño se reservara a unos pocos. No puede haber censura, y sí satisfacción en lo constatado, además de la razón normal, por la de que lo dicho significa una mayor atención y un obvio desprendimiento por parte de las clientelas. Lo que en todo ello pueda haber de artificial o de hinchado no es cuestión por la que nos debamos preocupar



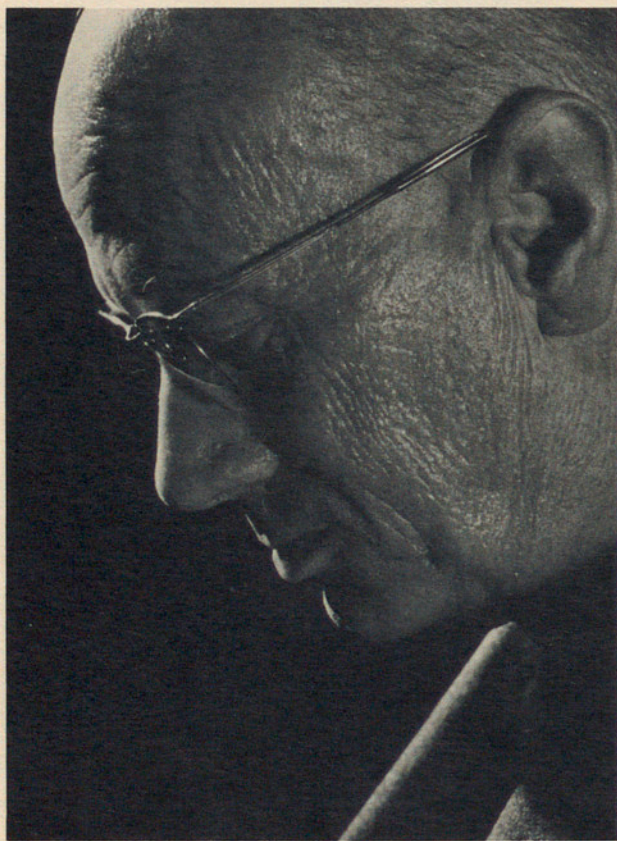
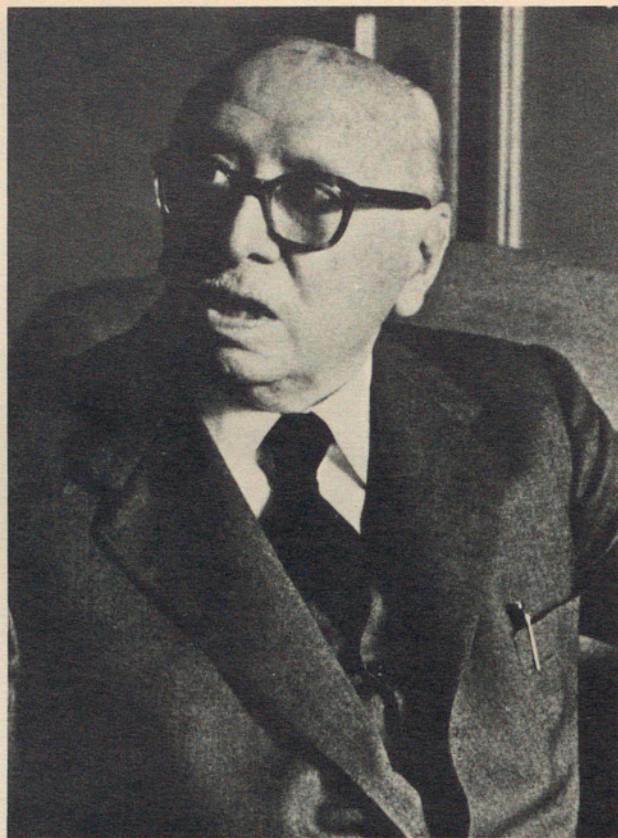
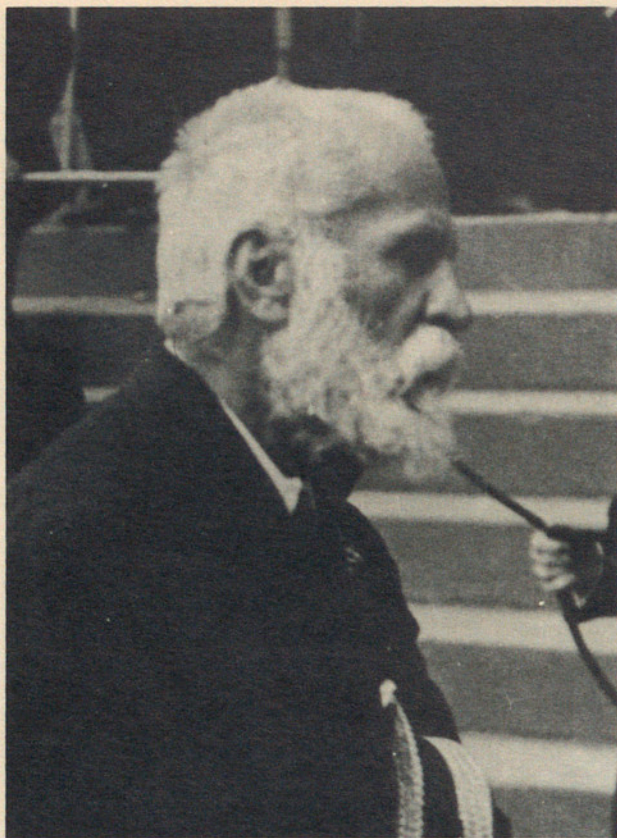
Figs. 1 y 2.—EXPOSICIONES: PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTE ABSTRACTO (SANTANDER, 1953) Y EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR LA CRÍTICA DE ARTE (MADRID, 1962).



Figs. 3 y 4.—MUSEOS: DOS INTERIORES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES (SECCIÓN DE ARTE MODERNO) DE BILBAO.



Figs. 5 y 6.—MUSEOS: INTERIOR DEL MUSEO PICASSO, EN BARCELONA, E INTERIOR DEL MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ABS-
TRACTO, EN CUENCA.



Figs. 7, 8, 9 y 10.—ARQUITECTOS: ANTONIO GAUDÍ, SECUNDINO ZUAZO, EDUARDO TORROJA Y MIGUEL FISAC.

en este momento. Lo que sí procede denunciar es la crecida cantidad de seudoartistas que con procedimientos reprobables se esfuerzan por llamar una atención inmerecida.

EL PÚBLICO. — Importa no engañarse acerca de esta fundamental pieza del engranaje. En una España que cuenta más o menos con treinta y cinco millones de habitantes, los interesados por el arte vigente no componen sino una minoría extremadamente exigua, sin posible cotejo con la de otros países occidentales como Francia o Italia. Que se vea repleta de asistentes la sala en que se expone la obra de un artista el día de la inauguración no quiere decir nada, porque a la tarde siguiente no habrá sino dos personas, o acaso ninguna. Hasta es fácil que la minoría de compradores resulte ser proporcionalmente más nutrida que la de meros espectadores sin posibilidades adquisitivas. Recordaré que la única ocasión en que he presenciado una fila de curiosos al aire libre esperando pacientemente a que se les permitiera entrar en una exposición, fue ante la sala especial de la Primera Bienal en que se exhibían pinturas muy cacareadas y sensacionalistas de Salvador Dalí. Por consiguiente, el ejemplo es poco provechoso. Igual que el antes aludido, el de la inauguración concurridísima de una exposición, hecho que se convierte en una reunión social más, atentos los integrantes más al cóctel que se está sirviendo que a los cuadros motivadores de la cita.

No sé si el público se desentiende del arte o si ignora todo acerca de él, pese a los mil esfuerzos realizados para llevar su comprensión a todas las mentalidades. Produce espanto observar la indiferencia y la frivolidad con que se procede en esta cuestión. Conozco personas de clase adinerada y sedicentemente culta que han pasado desde la admiración por la pintura y escultura del peor academicismo a la estima de lo que se anuncia como novísimo y último grito de la moda estética. Estas buenas gentes se han saltado medio siglo de genialidad y de belleza sin tratar de colmar la laguna. Y es que cuando una actividad noble se interfiere con la moda al uso, o cuando un artista goza de celebridad personal — puede ser que no conseguida por su quehacer — todo se deforma y envilece.

Hasta ahora he estado especulando con el público, en su dimensión más vaga, pero cuidando de que no se deslizara ni un momento la palabra "pueblo", matización por un lado más lata, por otro más delimitada. En fin, parece que sobra definir en qué consiste el pueblo, en este caso el pueblo español. Pues bien, ese poderoso estamento ha quedado excluido del disfrute de su arte contemporáneo por pocas, pero muy evidentes razones. La principal es que nadie se ha preocupado por ponerlo al nivel de su modesto alcance cultural y receptivo. Otra, bastante más delictiva, consiste en la premeditada eliminación de preocupaciones cultas, enfangando al español medio en el vicio del mal llamado deporte, para que se embrutezca convenientemente. Y es desolador comprobar que se esté construyendo uno de los mejores siglos del arte español ante la indiferencia casi total de los españoles. Lastimosa realidad la de comprobar que todo cuanto aquí se compendiará ha de interesar tan sólo a una pequeña minoría, cuando debería extenderse a todos los criterios y fortunas intelectuales. ¿Ha tenido alguna culpa un agente intermediario, el de la crítica de arte? ¿O bien, por el contrario, el influjo de ésta ha sido beneficioso? Tratemos de aclararlo.

LAS ARTES Y LAS LETRAS. — Acerca del divorcio casi absoluto entre la acción de los primeros artistas renovadores del siglo y la atención que pudieran haber merecido — pero que no merecieron — por parte de los más insignes escritores he escrito ya más de una vez,

y mis palabras fueron mal recibidas en general. No creo que sea actitud inteligente la de tratar de ocultar una desagradable realidad que a todos perjudicó, pero ese es el hecho. Artes y letras fueron separándose cada día más y la insigne generación del 98 no conoció ni quiso conocer artista más eminente que Zuloaga. Y no por ahondar demasiado en sus mecanismos plásticos, sino fijándose en lo literaturizable de su pintura. Sin duda era imposible exigir a aquellos hombres una comprensión de posturas tan radicalmente innovadoras como el fauvismo o el cubismo, pero la verdad es que les faltó hasta el mínimo de interés para intentarlo. Fue una gran desgracia para el entendimiento del arte y para su consagración intelectual.

No desvirtúa tal responsabilidad la triste evidencia de que la crítica de arte en diarios y revistas se formulase a comienzos de siglo con incompetencia y desgana, ausente cualquier especie de responsabilidad o de especialización. Continuábamos en las condiciones peores del siglo XIX, y la consecuencia era que el arte faltaba de los deseados respaldos literarios. Está todavía por hacer un libro imprescindible (1), el que se titule Historia de la crítica de arte española, pero es dudoso que, una vez realizado, nos enseñe algo muy diferente de lo dicho. Según fueron pasando los años aparecieron firmas ya especializadas, como las de Francisco Alcántara, José Francés y Juan de la Encina, seudónimo éste de Ricardo Gutiérrez Abascal. Pero continuaba faltando alguna personalidad del mundo de las letras que se lanzara a la empresa de prestigiar el arte nuevo. Y esa personalidad fue la de Eugenio d'Ors. No me importa que su estimación haya decaído desde su fallecimiento, ni que su biografía cuente con puntos controvertibles, ni que esté regularmente excluido del catálogo de luminarias. Para mí, será siempre el hombre de letras y de culturas, en ningún modo obligado por otras razones que las de su afición, que por primera vez en el siglo se dedicó, con ardimiento, entrega y seso a la crítica de arte, dignificándola, extrayéndola de oscuros rincones, porque no hay que olvidar que, por un tiempo, esa crítica contaba menos que la taurina, como hoy cuenta infinitamente menos que la de deportes. Eugenio d'Ors (fig. 23) no se limitaba tan sólo al arte español, como prueba su ejemplar monografía sobre Cézanne, una de las más inteligentes que se hayan publicado sobre el maestro de Aix. La larga gestión crítica y valoradora de Eugenio d'Ors marcará toda una época de esclarecimiento en la comprensión del arte, antes y después de la guerra. Y, junto a él, hay que citar — sea la opinión que pueda merecer el resto de su obra — al tremendo Ramón Gómez de la Serna, cuyas monografías dedicadas a Picasso y a Solana contarán siempre como culminantes en la difícil carrera de acordar bonísima literatura y óptimo arte.

Venturosamente, esa carrera fue haciéndose cada día menos difícil, y a ello contribuyeron, sobre todo, los poetas, comenzando por Gerardo Diego, autor de un admirable ensayo acerca de Juan Gris, al que seguirían otros igualmente sensibles. Y el momento de insigne brillantez en este acercamiento se debe al glorioso Rafael Alberti, mediante su áureo libro "A la Pintura" (fig. 24), que, al tiempo que una luminosa oferta de la mejor y más policromada lírica, es toda una hermosa lección de certera visión del arte del color. En suma, una de las cumbres de la poesía española del siglo.

Si no es hacedero continuar esta antología ideal con nombres equivalentes, súplanse

(1) Esta empresa fue realizada por el autor con posterioridad a la redacción del presente libro. Es: "Historia de la crítica de arte en España", Ibérico-Europea de Ediciones, Madrid 1975, 366 págs., incluyendo un apéndice con la bibliografía completa, hasta el entonces, de Juan Antonio Gaya Nuño.

con los esfuerzos, cada día más organizados, por dotar a las artes españolas de nuestro tiempo de las merecidas publicaciones valoradoras, esto es, de revistas especializadas. Fueron muchas, y todas murieron por falta de clima propicio, que no por enfermedad ni males propios. Desde las ya lejanas en tiempo, como "Forma" y "Museum", Barcelona llevaría un tanto la capitania de este género, como demostraron "Gasetta de les Arts" o "Vell i Nou". Todo fue superado por la hermosa revista "Art", en los años 1933-1935, que podía competir ventajosamente con similares publicaciones extranjeras. En Madrid murieron otros laudables intentos de irradiar parecida labor desde nuevas publicaciones, como la lamentablemente fracasada revista "ARTE" (fig. 25), de los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), que no logró sacar sino dos números. También fue breve la existencia de "Cobalto", mas, por lo menos, se ha logrado la continuidad de "Goya" (fig. 26), publicada por la Fundación Lázaro. También han gozado de larga continuidad las revistas profesionales de arquitectura. Hoy, es normal que las artes ocupen no pequeño espacio de las publicaciones que comentan la actualidad literaria, teatral y cinematográfica. Al mismo tiempo, se ha profesionalizado la crítica de arte, organizada en asociación nacional inserta en la internacional AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). Con todo ello, hay que confesar que el gran tema sigue sin interesar, salvo muy contadas excepciones, al hombre de puras letras. Es el mismo drama de incompreensión cerrada que perjudica al conocimiento de la música. No hay ciegos ni sordos que lo sean tanto como los voluntarios.

En fin, somos muchos los que hicimos y hacemos crítica de arte, con abnegación, con equilibrio buscado, con deseo de acercar este bien hasta todas las mentes espectadoras, comentando y aleccionando. Esta labor ha conocido muchos fallos, tanto por defecto como por exceso. Los de defecto se refieren a la arquitectura, pues yo no concibo ni puedo comprender que mientras en la sección de crítica de un periódico o de una revista se ponderan los éxitos del pintor H. o del escultor J. en determinada sala de exposiciones, se silencie el juicio pertinente acerca de un importante nuevo edificio. Aunque no toda la culpa es de los críticos. Los arquitectos, quizá por un prejuicio residual de espíritu de clase, no suelen gustar de que sus obras sean objeto de comentario por profanos. Loable excepción, que importa mucho destacar, fue el buen funcionamiento de las sesiones de Crítica de Arquitectura, organizadas por Carlos de Miguel. Ejemplo contrario, y muy característico, el de determinado joven y galardonado arquitecto, bastante endiosado, que me aseguró una vez que una construcción no debía conocer sino la misma especie de crítica que un automóvil, esto es, la referible a su eficacia y buen funcionamiento. En este caso, tan torpe de dialéctica, todas las catedrales góticas serían exactamente idénticas, puesto que todas cumplen por igual su cometido de templo. Habrá menester de mejores razones para eliminar la arquitectura del campo de la crítica de arte.

Tras el defecto, el exceso. En este tremendo país nuestro del o todo o nada, se ha pasado de la escasez de comentarios críticos a una superabundancia que seguramente resulta más peligrosa. Por lo menos, mucho más desconcertante. Se ha caído en la obligación de que hasta la exposición más insustancial de un pintor o escultor cuente con catálogo donde un texto que se solicita con insistencia de los críticos de mayor autoridad pondere con exagerados elogios la maravillosa calidad de la obra de ese artista. Enojosa contribución de patente falsedad y de puro compromiso, a cuya comisión me negué hace años. Por lo demás, esos catálogos es normal que se presenten con inusitado lujo, magnífico papel, gran formato, cuidadas reproducciones en color. Se ha pasado de lo casi nada al demasiado. Y en el siglo XXII se

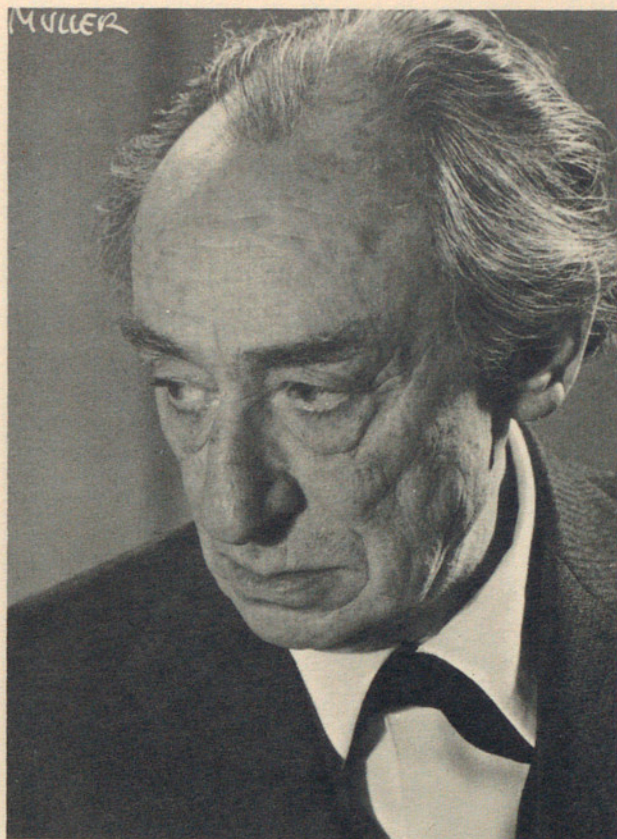
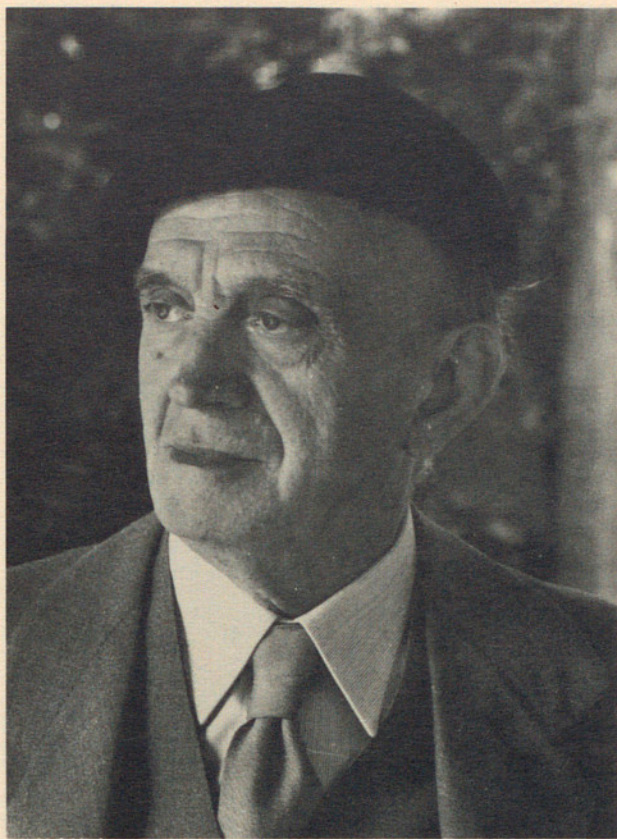
preguntarán los eruditos el porqué de semejante derroche para glorificar a criaturas en general tan poco merecedoras de él.

Todo esto perturba el ambicionado orden y la deseada jerarquía del mundo del arte cual no es para dicho. El fenómeno se agrava por la condescendencia de los críticos, los que, siguiendo una tónica nacional en otros órdenes, y acaso sin darse cuenta, extreman sus benevolencias. Los males no se detienen aquí. Suponiendo que el crítico de un diario mantenga una postura estética determinada que comunicar a sus lectores, la inclusión, puede ser que en el mismo número, y por imposición del director o del redactor jefe, de un artículo, de una entrevista, de unas ilustraciones en apología de un artista rechazable, da al traste con los buenos deseos del crítico titular.

Más o menos, cuanto ocurra de todo ello en España es reflejo de lo que acaece en todo el mundo, pero la universalidad del mal no aporta ningún consuelo. Y la pregunta dúplice justificativa de este apartado y que no ha sido perdida de vista durante su desarrollo se presta a múltiples respuestas. La misión de la crítica es la de aceptar o rechazar al artista en acción usando de un criterio muy amplio, pero en ningún caso afirmativo de cuanto se presente ante sus ojos. Y aún tal misión — y se ha seleccionado premeditadamente este vocablo, por lo que el ejercicio de la crítica contiene de misional — sólo es valedera mientras haya ciegos mentales solicitantes de aclaraciones y de escolios. Lo deseable sería que no hubiera tales mutilados y que todos fueran capaces de comprender el arte, con lo que se eliminaría una función intermediaria, y es sabido que los intermediarios suelen resultar poco simpáticos. Además, esos comentarios suelen leerlos no otros que los convencidos y dotados de juicio propio. En cuanto a la otra crítica, la de carácter apologético, sobra. En puridad, no debe ser entendida como crítica sino como favor, lo que es más rechazable. Por lo que parece normal concluir que la crítica española de arte, tardíamente advenida, por demás honesta, pero propensa a la benevolencia y a la absolución, se abstiene de marcar rutas posibles de las que tanto precisa el arte — aún no deseándolas — en sus crisis.

Todo esto lo he dicho muchas veces, pero nadie se ha enterado. Lo característico de todo fenómeno artístico español es el de enterarse tarde y mal, puede ser que el de no enterarse. Pero no insistamos. Sería por demás desagradable comenzar este libro bajo una impresión negativa. Por lo menos, el sabroso y rico tema no convida a ello.

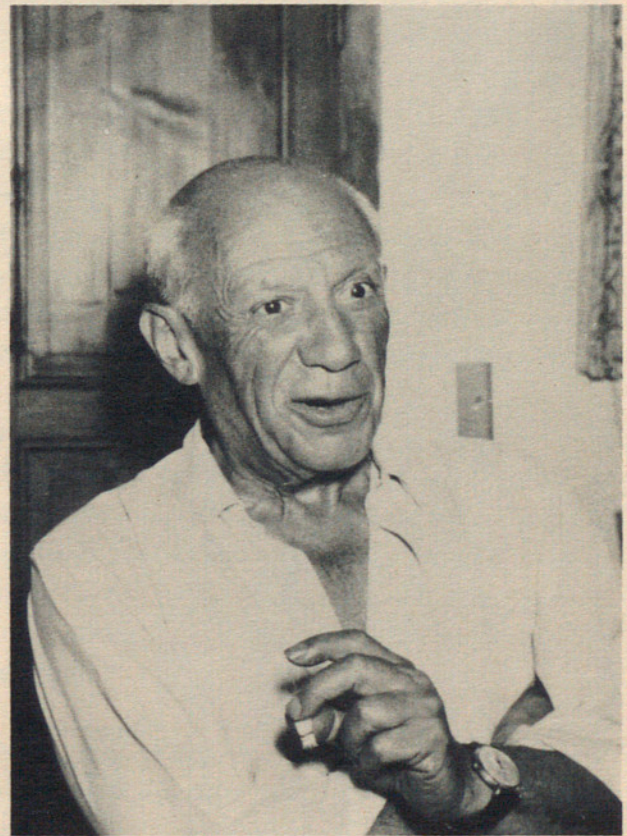
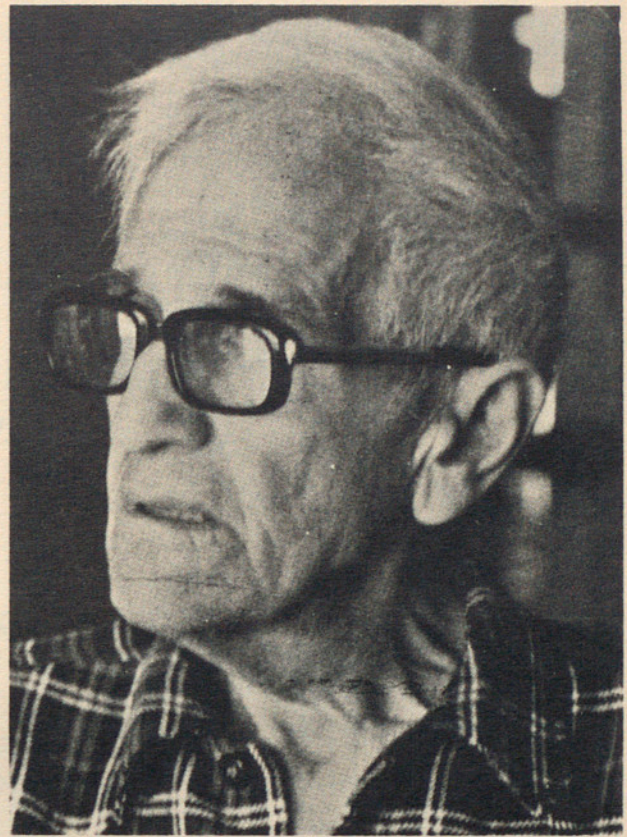
RESUMEN. — Si las generalizaciones tendentes a situar las líneas generales de un tema son obligadas respecto de un tema histórico, más lo serán en otro que como el presente participa de las condiciones de historicidad y actualidad. Pero aspiro a que el avisado lector, a lo largo de la narración, sepa por sí mismo puntualizar donde acaba una y donde empieza otra, lo que no se puede determinar a priori, ya que dependerá de los años que cuente cada uno y de la generación a que pertenezca. Porque para los lectores del futuro ya sabemos que todos los datos y toda la doctrina aquí contenidos serán pura historia pasadísima. Hasta el año que viene es ya, casi, total historia.



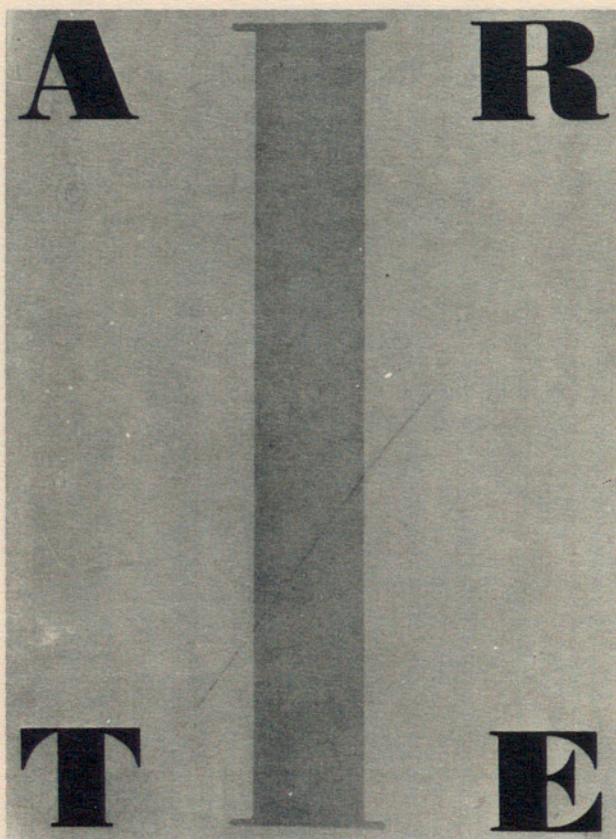
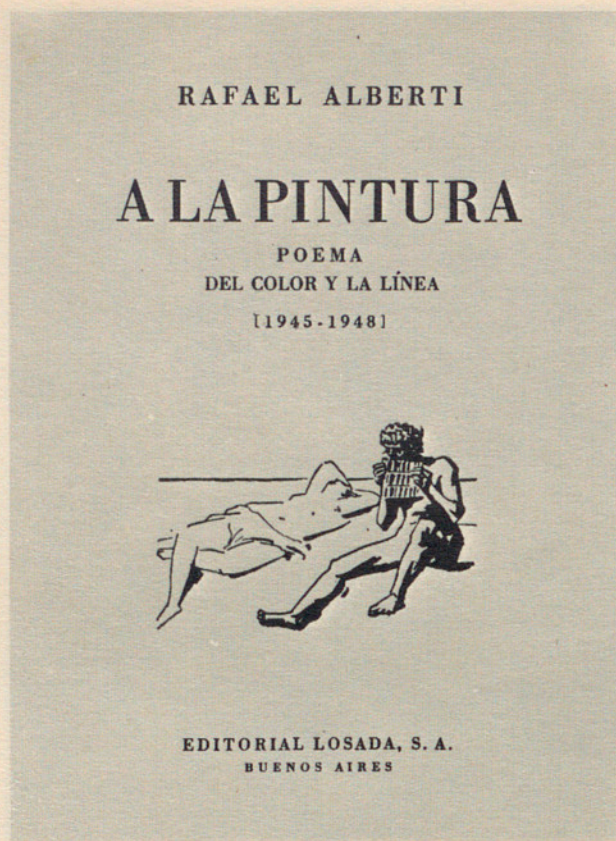
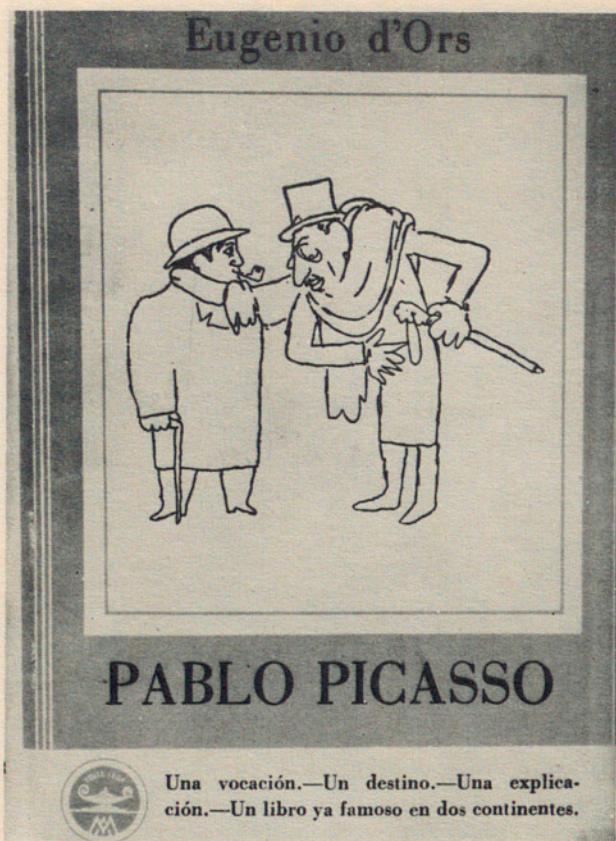
Figs. 11, 12, 13 y 14.—ESCUPTORES: JOSÉ CLARÁ, VICTORIO MACHO, ALBERTO Y JORGE DE OTEYZA.



Figs. 15, 16, 17 y 18.—PINTORES: AUTORRETRATO DE JOAQUÍN SOROLLA (MUSEO SOROLLA, MADRID), AUTORRETRATO DE IGNACIO ZULOAGA (CASA-MUSEO ZULOAGA, ZUMAYA, GUIPÚZCOA), ISIDRO NONELL EN SU JUVENTUD, Y JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, POR VÁZQUEZ DÍAZ.



Figs. 19, 20, 21 y 22.—PINTORES: VÁZQUEZ DÍAZ (AUTORRETRATO), COSSÍO, MIRÓ Y PICASSO.



Figs. 23, 24, 25 y 26.—PUBLICACIONES DE ARTE: SOBRECUBIERTA DEL "PICASSO", DE EUGENIO D'ORS; PORTADA DE "A LA PINTURA", DE RAFAEL ALBERTI; PORTADAS DE LAS REVISTAS "ARTE" Y "GOYA".

LA ETAPA YA HISTÓRICA 1901 - 1925/27

A) LA ARQUITECTURA

RAZONES DE UN CICLO. — Si el comienzo de este primer capítulo de arte español del siglo XX no podía arrancar, a lo menos simbólicamente, sino del año 1901, los finales son más vagos, pero en todo caso caen dentro del largo período de gobierno del General Primo de Rivera. En efecto, en 1925 se celebra en Madrid la Exposición de Artistas Ibéricos. En 1926 muere Gaudí, y se inaugura en Madrid el monumento a Cajal, de Victorio Macho. En 1927 se está alzando en Zaragoza el Rincón de Goya, de García Mercadal, y al mismo tiempo, Daniel Vázquez Díaz proyecta sus murales del Monasterio de la Rábida. Sin duda, la cuantía de los hechos es heterogénea, y de facies diferentes, siendo fundamental el hecho arquitectónico aludido. Pero tanto estos escuetos datos como los más copiosos y organizados que se irán exponiendo bastan para demostrar que ese prolongado período constituyó un ciclo de vida propia, magnífica en mil casos, menos en otros, de acción certera o errónea, más siempre integrando una estética de límites muy perfilados, los situables entre lo decimonónico — que no dejó de tener sus prolongaciones y supervivencias — y lo que hoy consideramos netamente novecentista.

Por su carácter prologal, ese ciclo es considerado hoy como histórico, lo que por ningún caso puede tomar aspectos peyorativos. Infinidad de obras de toda especie creadas entonces permanecen con toda su frescura original y conservan el interés prístino. De aquí que en homenaje a sus autores se procure una crítica suave, en oposición a la que puedan merecer sus nietos o biznietos. Nos encontramos ante la más reciente historia posible, y ha de hacerse con la mejor justicia también posible. En fin, si ha quedado justificada la repartición cronológica, comencemos por lo primero, por el Modernismo.

EL MODERNISMO. — Con esta fea denominación, que tantos desagradables equívocos acarrea en labios de personas poco enteradas de cuestiones artísticas, se conoce en castellano al estilo que en otros países se denominó "Art Nouveau", "Modern style" y "Jugendstil," sin contar con otras nomenclaturas alusivas a sus más notorios elementos integrantes. Por la varie-

dad de nombres, es hacedero comprender la internacionalidad del Modernismo, representando toda una voluntad programática en la Europa Occidental. Varias fueron las razones motivadoras de este movimiento: Seguramente la principal de ellas, la necesidad de reaccionar contra el eclecticismo padecido por la arquitectura durante no menos de medio siglo, dotándola de un estilo original, el primero habido desde el final del neoclasicismo. En no menor medida, la deseada puesta en práctica de las doctrinas de John Ruskin y de William Morris, exaltando las artesanías cuya cercana muerte quedaba anunciada por el avasallador auge de la industrialización, y por cierto que éste era el aspecto más simpático del nuevo movimiento. No es menester volver a acentuar su condición internacional, pero sí traer los nombres de actuantes tan característicos como Víctor Horta, en Bruselas; August Endell, en Munich y Héctor Guimard, en París, para, cotejando sus respectivas obras, entender la relativa unanimidad modernista. Y no es que en la nueva orientación pudiera hablarse de una suma o repertorio de motivaciones estilísticas, pues antes bien quedaban al arbitrio de las capacidades imaginativas de cada artista, y sépase cierto que la imaginación era condición inexcusable en el nuevo arte. Lo que sí era común a todos, arquitectos de procedencias estéticas varias, era el uso de decoraciones retorcidas, de compenetraciones de los apoyos con formas vegetales, del predominio de la curva ondulante sobre la recta y de la ocultación de todo elemento arquitectónico por caprichosos ornatos que disimularan las verdaderas estructuras del edificio. Como empresa estilística militante, el Modernismo no demostró ser sino una exacerbación de talentos característicamente románticos, admitida toda y cualquier invención personal, jamás coartada por algún catecismo dado de formas, puesto que todas, perteneciendo a la estirpe indicada, serían bien venidas, y tanto mejor cuanto más desaforadas. La primera consecuencia de que el Modernismo fuera iniciado por dibujantes y artesanos la entendemos negativa para el bien de la arquitectura. Pero la misma característica fue beneficiosa en el sentido contrario de que los arquitectos se consideraron obligados a diseñar objetos de artes aplicadas, rejas, muebles, etcétera, buscando una cohesión y unidad estilística que hacía tiempo faltaba en Occidente.

En España, la arquitectura modernista no fue fenómeno de orden nacional, sino estrictamente catalán, con pequeñas ramificaciones en ciudades ajenas a esa región. En cuanto a la acentuación catalanista del Modernismo, responde a razones bien definidas. Había sido en la Exposición de 1888 donde el movimiento conociera sus orígenes, y una vez adherida a este estilo, la gran ciudad mediterránea no lo abandonaría fácilmente, dándose hoy por cierto que, al menos en teoría, subsistió hasta 1926, año de la muerte de Gaudí. Un plazo ciertamente largo, pero no tanto si lo consideramos a partir del principio del siglo y se advierte que ya antes de 1926 había dejado de construirse en este estilo. La calidad romántica del mismo va íntimamente unida al potente resurgir económico de Barcelona y a la construcción de su ensanche, concretamente del Paseo de Gracia y de sus calles transversales; a la agitación anarquista, al triunfo del wagnerismo, al conocimiento de determinados pensadores alemanes y a todo un renacer de otras artes paralelas, no en todas observable el paralelismo con la arquitectura. Es abundante la bibliografía sobre el modernismo catalán, pero todavía falta un estudio del por qué Madrid — bien es cierto que ocupando entonces una postura económica mucho más débil — no acometiese parecida aventura, prefiriendo prolongar su arquitectura ecléctica. La disparidad entre las grandes ciudades españolas llegó en ello a su culminación.

Hoy, cuando el modernismo es historia pura, se le hace objeto de una reivindicación, que bien merece por esa misma razón, por su carácter de arte plenamente pasado. Pero los mayores

homenajes — y también censuras, porque es difícil permanecer neutral ante figura tan poderosa — se centran en derredor del arquitecto más importante de todo el movimiento, Antonio Gaudí.

GAUDÍ. — El más famoso de los arquitectos españoles novecentistas tuvo más años de vida en el siglo pasado que en el actual, pero a éste ha de traerse su semblanza, por pertenecer al mismo las obras más reveladoras de su estilo personal. Antonio Gaudí Cornet nació en Reus (Tarragona) el 25 de junio de 1852 y cursó sus primeros estudios en el colegio de escolapios de dicha localidad, ingresando en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1870. Terminó la carrera en 1878, los tres últimos años colaborando con el maestro de obras José Fontseré y con los arquitectos Villar, Sala y Marquet. Pero quien seguramente influyó más en su formación sería Elías Rogent, el arquitecto de la Universidad de Barcelona. Aparte proyectos, tanteos y obras en colaboración, las primeras personales fueron los edificios de la Cooperativa de Mataró (1878-82), el pabellón de caza de Garraf y la casa Vicens (1882) (fig 27) y el hotelito de Comillas (Santander), en 1883. Hasta esta fecha se quería llegar, por ser la que inicia los trabajos de Gaudí en el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona. La construcción más característica, así como la más discutible y discutida.

Un librero barcelonés de acendrados sentimientos católicos, don José María Bocabella y Verdaguer, adquirió en 1881, y por la suma de 172.000 pesetas, un solar limitado por las calles de Mallorca, Marina, Provenza y Cerdeña, para elevar un templo dedicado a la Sagrada Familia. Al año siguiente se colocó la primera piedra, pero variado rápidamente el plan, el segundo sería responsabilidad del arquitecto Francisco del Villar (1828-1903), cuya idea, según uso del tiempo, no trataba sino de alzar una iglesia neogótica. Los desacuerdos de Villar con Juan Martorell, que asesoraba al fundador, determinaron que el seguimiento de las obras fuera confiado a Gaudí, en momentos en que se iban a comenzar los apoyos de la cripta. Parece que ésta fue construida respetando en lo hacedero los proyectos de Villar, pero lo sucesivo no sería sino personalísima — cada día que pasaba más complicada — concepción de Gaudí. El eje principal del templo se dividiría en cinco naves, mucho más ancha la central, y en la intersección de ésta con los dos cortos brazos del crucero se preveía la erección de un ciborio de nada menos que 170 metros de altura, rodeado de cuatro cúpulas menores. En suma, las propias dimensiones del templo, su enorme presupuesto económico e incluso las vacilaciones del arquitecto motivaron el lentísimo ritmo de la construcción, que por mucho tiempo no contó sino con cripta, ábside y uno de los astiales del crucero. Actualmente, cuestaciones y donativos tratan de ganar los años de paralización de las obras, procurando su terminación, no sin que se alcen voces en contra, por estimar que ella pudiera muy bien contrariar el pensamiento íntimo de Gaudí, por otra parte no plasmado definitivamente en juegos de proyectos y maquetas.

Pero sí basta lo construido para emitir juicio acerca de cuanto ofrezca el templo de la Sagrada Familia como creación originalísima (figs. 28 a 30). Las altas torres de cada astial, con sus vanos helicoidales y sus formas de esbeltos conos de superficies curvadas, culminadas en asombrosos remates de abruptas formas y viva policromía son, a nuestro entender, de lo más feliz y logrado de lo construido, en tanto que los portales de la fachada del Nacimiento se despegan violentamente de la idea general, mediante la exageración de ornato y la mediocre escultura figurada que la acompaña. Los pormenores son mucho más estrictamente modernis-

tas que la libertad con que fueron concebidos los campanarios, éstos formando ya parte inseparable de la fisonomía urbana de Barcelona. Es de creer que si la escultura criticada se hubiera reservado en fecha hasta una probable terminación del edificio y se hubiera aplicado a otra parte de la construcción el presupuesto correspondiente, la valía general hubiera aumentado. Pero una de las constantes de Gaudí era su afición por lo simbólico, y simbolismo en gran abundancia es el que impregna esta obra de toda su vida.

Por serlo, por constituir su gran ilusión, es por lo que, contrariando un tanto los dictados cronológicos, se ha hecho mención en primer lugar de esta enorme aventura en piedra, suficiente para el prestigio de su autor. Pero coetáneos al gran empeño fueron alzándose muchos edificios interesantes. En 1886 se comienza el Palacio Güell, en la calle del Conde del Asalto. En 1887 se alzan los edificios de la finca Güell en la Avenida de Pedralbes. De 1889 a 1894 data el Palacio Episcopal de Astorga (León), que debe situarse entre lo menos afortunado del arte gaudiniano, ya que no rebasa una categoría tan menor como espectacular (figura 31), bien que debiendo advertirse que la conclusión no es responsabilidad de Gaudí, sino, desde 1905, de Ricardo García Guereta. De los mismos años iniciales del palacio de Astorga, el colegio de Teresianas, en la calle Ganduxer, de Barcelona. De 1892-94, la llamada Casa de los Botines, en la Plaza de San Marcos, de León. De 1900 a 1914, el Parque Güell (figura 35), en las inmediaciones de Barcelona. Obsérvese la reiteración de este apellido en relación con Gaudí. En efecto, don Eusebio Güell y Bacigalupi fue el principal mecenas del arquitecto reusense, aceptando siempre y apriorísticamente sus atrevidos proyectos. El ejemplo de Güell fue seguido por otros representantes de la gran burguesía barcelonesa, lo que da ocasión a Gaudí de crear algunas de sus ocurrencias más características, ambas en el Paseo de Gracia: Una es la casa Batlló (fig. 34), de lo más modernista que saliera de su imaginación; otra, la casa Milá (1905-1910), la llamada vulgarmente "Pedrera" o cantera (figs. 32 y 33). Aun desvirtuada en los exteriores bajos, el conjunto continúa siendo de lo más fascinador del gran arquitecto. Esas masas de piedra en ondulación son de un atrevimiento conceptual no dado desde los mayores excesos del Barroco, y aún más impresionante que ellos. Son famosas las chimeneas y remates de la casa Milá, tantas veces objeto de reproducciones y comentarios que quieren acercarlas a la escultura posterior y más avanzada del siglo. Los interiores de la misma construcción son un tanto caóticos en su distribución espacial. Otra de las empresas llevadas a cabo por Gaudí, seguida de acre polémica, fue la restauración y reforma litúrgica de la Catedral de Palma de Mallorca, acabadas en 1914.

Mas, con todo y ser tanto lo construido por Gaudí, hay motivos para creer que su obra maestra hubiera podido ser una que jamás pasó de la categoría de proyecto. Era el templo de las Misiones Franciscanas de Tánger, datando de 1895, rara estructura de siete torres muy semejantes a las luego obradas en la Sagrada Familia, emergiendo de un ancho cuerpo horizontal que recuerda la arquitectura en barro de los negros del Tchad. Es aquí donde mejor puede comprenderse la vastedad de recursos de toda índole del arquitecto.

Esa amplitud de posibilidades se hace visible en el recuento de módulos de toda especie utilizados por Gaudí. Hay en su obra claras ascendencias góticas, como en la Sagrada Familia y en el Palacio Episcopal de Astorga, con soluciones propias del arco apuntado, cual en las Teresianas de Barcelona. Hay curiosas interpretaciones dóricas, como en el Parque Güell, mientras que en otros casos no duda en aceptar la columna salomónica o reminiscencias mudéjares. Pero tampoco se podría hablar de eclecticismo, ya que cada uno de estos recuerdos era



Fig. 27.—BARCELONA: CASA VICÉNS, POR GAUDÍ.

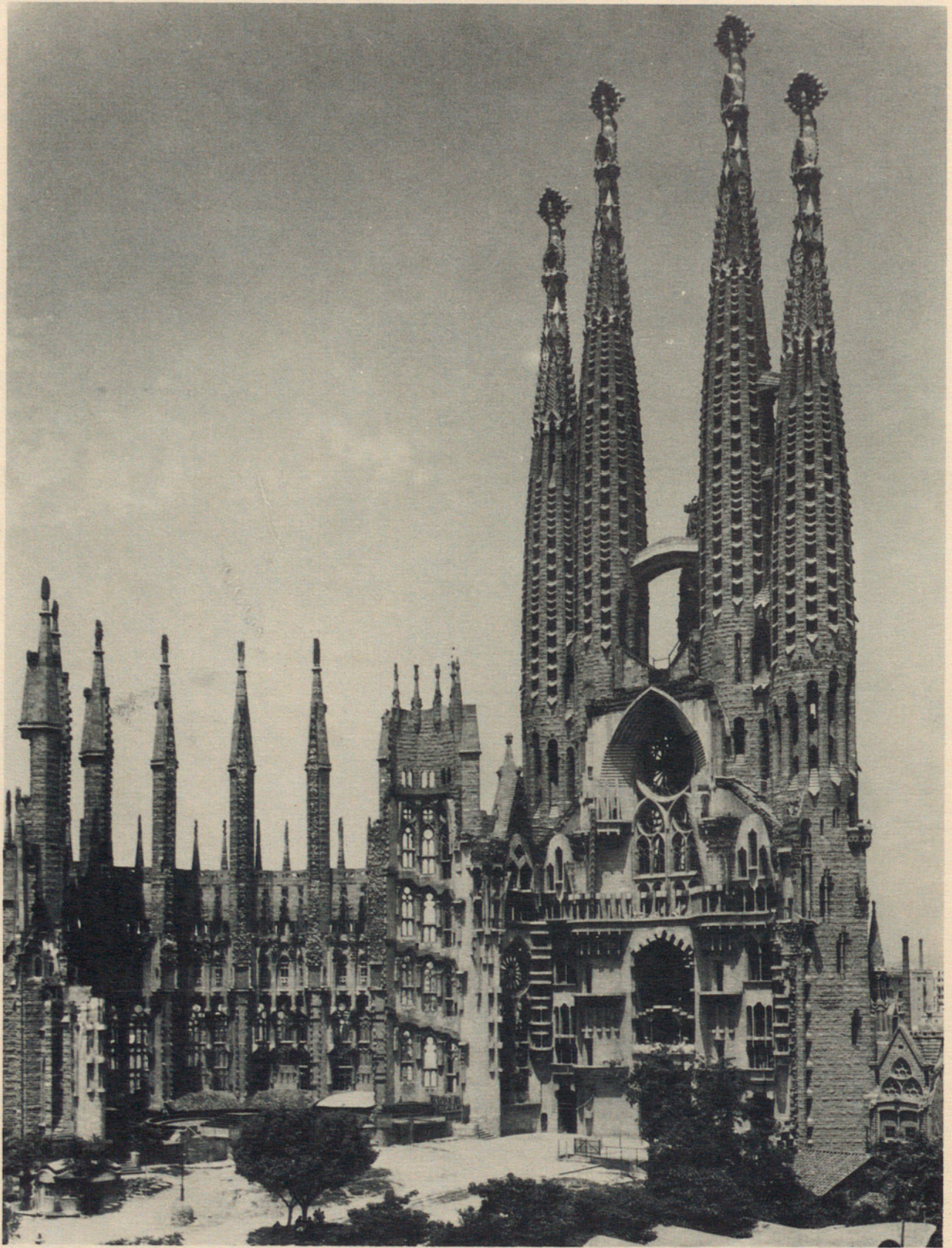


Fig. 28.—BARCELONA: LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.

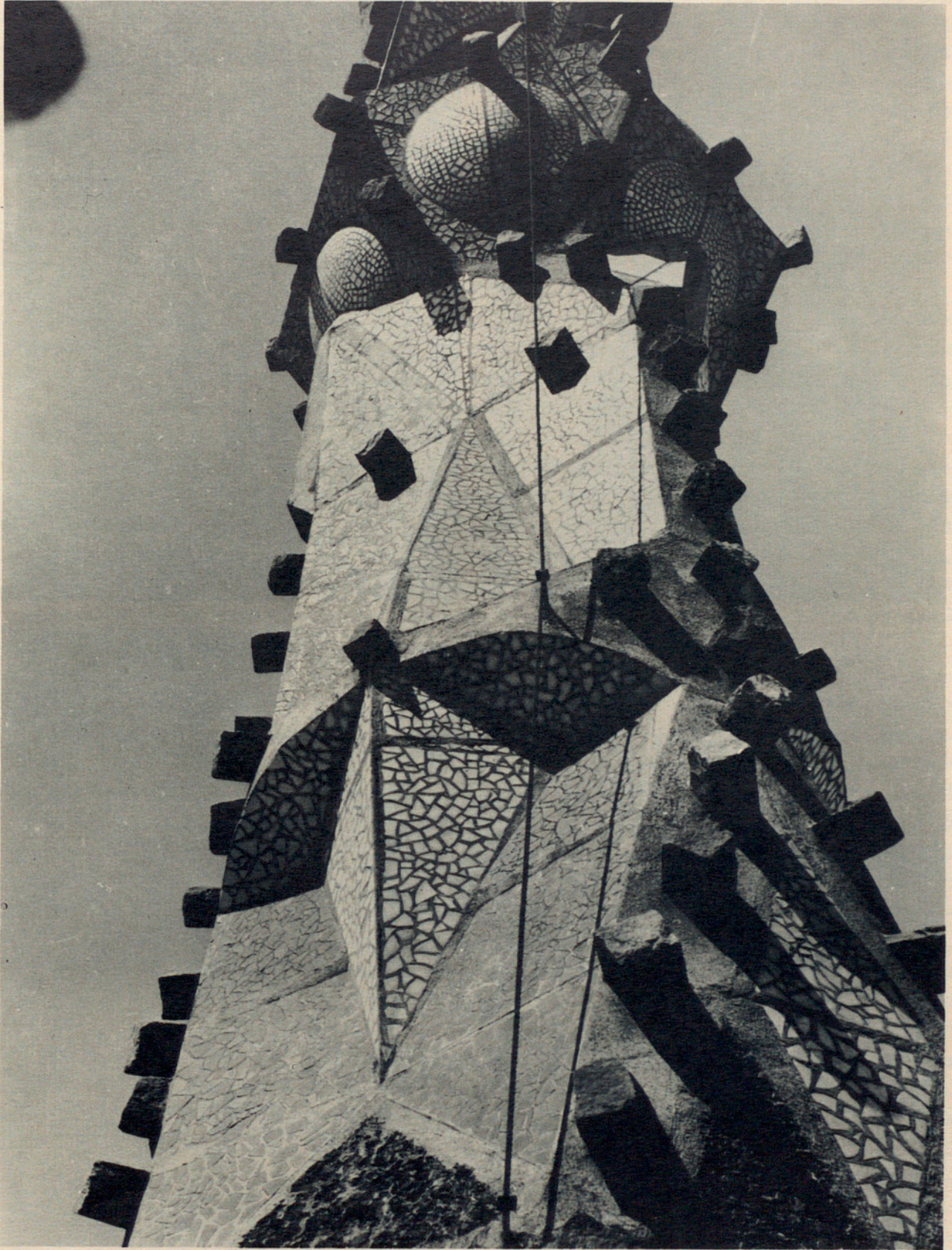
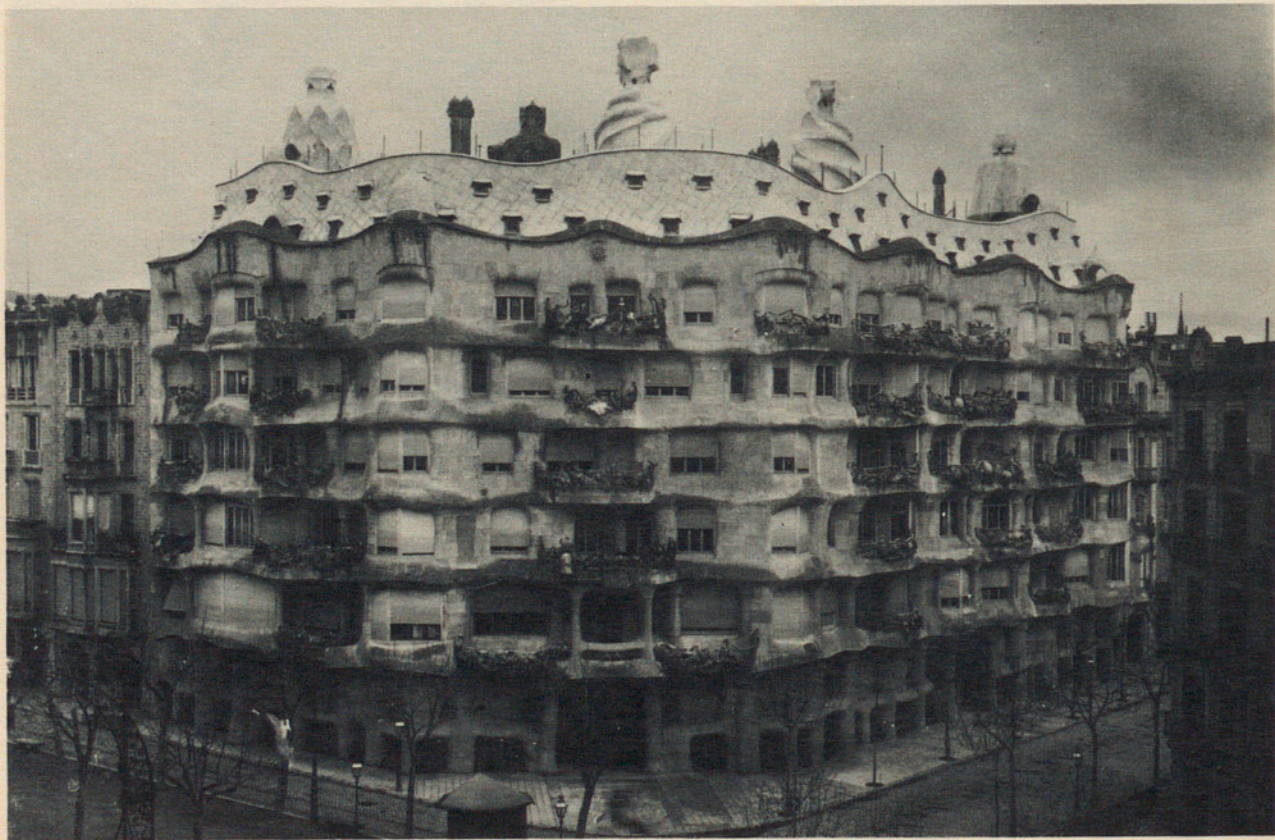
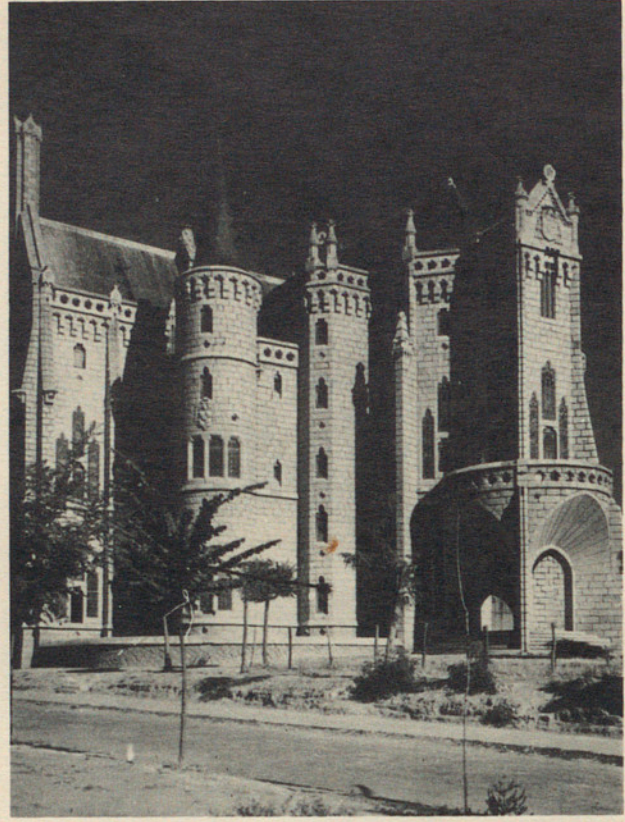
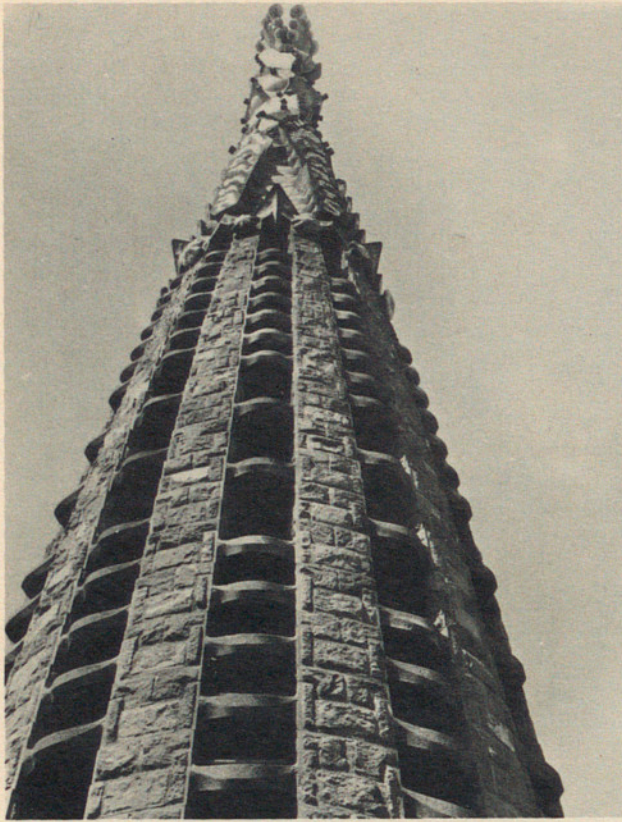


Fig. 29.—BARCELONA: AGUJA DE LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.



Figs. 30, 31 y 32.—BARCELONA: TORRE DE LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ. PALACIO EPISCOPAL DE ASTORGA (LEÓN), POR GAUDÍ. BARCELONA: CASA MILÁ (LA PEDRERA), POR GAUDÍ.

convenientemente metamorfoseado, fundido dentro de la personalidad gaudiniana. De que hubiera en todo ello un no disimulado amor por lo arqueológico hay constancia en sus planes juveniles de restaurar el Monasterio de Poblet. Y, al mismo tiempo, gustaba de soluciones personalísimas, no siempre justificadas, tampoco tantas veces bellas, como el rústico viaducto del Parque Güell. Sobre su dominio de la técnica, tanto más difícil cuanto que procuraba multiplicar dificultades para luego vencerlas, no caben sino elogios. Mucho debió divertirse con sus estudios de juegos de fuerza cupulares, que ensayaba mediante combinaciones de alambres en suspensión. Uno de sus hallazgos fue el de la inclusión, en las superficies, de lozas policromadas, sabiamente rotas, y con muy superior resultado a la combinación ladrillo-cerámica, que tampoco dejó de ensayar. Se interesó mucho en la tarea de diseñar y proyectar muebles y rejas, algunas de estas verdaderamente bellas.

Antonio Gaudí, hombre de una frugalidad y una modestia de vida ejemplares, fue atropellado por un tranvía el 7 de junio de 1926. Llevado al hospital de Santa Cruz, y tardíamente identificado, en él falleció el día 10. Desde entonces, su fama no ha hecho sino aumentar, preferentemente en los últimos tiempos, en que la crítica de arte — pero, sobre todo, sus jóvenes colegas — están acordes en la cuantía de su obra. El arte más actual está volviendo a interesarse por unos postulados estéticos con caracteres de aventura personal. Y ha de insistirse en esta condición de personalidad y unicidad porque es la justicia mayor que pueda rendirse a Gaudí. Hombre de pensamiento tan vario — a veces, tan sorprendente — no podía ni debía tener seguidores, cual, en efecto, no los tuvo. Y la riqueza de su proyectiva, tantísima, que quizá para bien suyo hubiera debido ser menor, resulta intrasmisible. Fue un místico del quehacer a que se entregó de modo absoluto. Pero sería peligroso que esa mística personal se hiciera contagiosa.

OTROS MODERNISTAS CATALANES. — Consciente del clima modernista que saturaba a Barcelona, su alta burguesía se sintió solidaria con un movimiento no sólo en total vigencia, sino que consideraba propio de la ciudad, no olvidando determinados gérmenes arqueologizantes del pasado cuya proliferación era visible. Ya se ha visto cuán eficaz fue para Gaudí el mecenazgo del poderoso apellido Güell. Pero, además, el ayuntamiento barcelonés acordó en 1899 conceder anualmente un premio, consistente en una placa de cerámica, al edificio mejor construido. El premio de 1900 se concedió a Gaudí, por la casa Calvet, de la calle de Caspe; el de 1901, a la casa del Crédito Mercantil, de Juan Martorell; el de 1902, a la casa Juncadella, de Enrique Sagnier; el de 1903, al edificio de la Caja de Ahorros, de Enrique Sagnier; el de 1904 hizo especial mención de la casa Batlló, de Gaudí; el de 1905 se otorga a la casa Lleó Morera, de Doménech y Montaner; el de 1906 a la Caja de Ahorros, de Gracia, de Augusto Font; en 1907 corresponde el premio a la Casa Serra, de Puig y Cadafalch; en 1908 triunfa el Palacio de la Música Catalana, de Doménech y Montaner. En 1909, el premio queda desierto, y en 1910 se concede al palacio Pérez Samanillo, de Juan J. Hervás Arizmendi. En 1911 vuelve a ser premiado Puig y Cadafalch, mediante la fábrica de hilados y tejidos Casarramona. Y en 1912 obtiene de nuevo el premio Doménech y Montaner por el Hospital de San Pablo. No se volvieron a convocar estos concursos, señal evidente de que la arquitectura modernista comenzaba su visible declive.

La nómina de arquitectos premiados en los concursos municipales viene a concordar bastante exactamente, como era muy lógico, con la de los principales arquitectos catalanes

del modernismo. De ellos, Gaudí aparte, es posible que la personalidad más cuantiosa fuera la de Luis Doménech y Montaner, de Barcelona (1850-1923), titulado en 1873, y del que ya se mencionó como acierto de edificio historicista el restaurante de la exposición de 1888 (volumen XIX, pág. 293, fig. 300). Pero ese restaurante todavía no se podía considerar sino, a lo más, un precursor de la idea modernista. Sí entra por derecho propio en el estilo la casa de la Editorial Thomas, de la calle de Mallorca, fechada en 1899, con suntuosa decoración en la que juegan papel muy importante las superficies murales recubiertas de azulejos. El Palacio de la Música Catalana — ya vimos que objeto de uno de los premios del Ayuntamiento — es una construcción delirante, tanto en la extraña organización espacial de su gran sala (fig. 36) como en el exterior (fig. 37), donde se funde lo escultórico con lo propiamente estructural en simbiosis ciertamente exagerada, pero que con su desatado romanticismo obliga a recordar arrebatos parecidos del barroco nacional, como los de Pedro Ribera. Otra construcción premiada, la casa Lleó Morera (fig. 38), en el Paseo de Gracia esquina a Consejo de Ciento, con sus ondulantes ninfas asidas a grandes jarrones o emergiendo del mirador angular, ratifican el un tanto excesivo cometido que Doménech atribuía a la colaboración entre arquitectura y escultura. Realmente, este conjunto se podía considerar, en el momento de su conclusión, como el verdadero prototipo del modernismo burgués catalán. En el posterior Hospital de San Pablo, donde por el destino del edificio no era aconsejable la amable frivolidad apuntada, los elementos ornamentales resultan mucho más secos y desabridos. Doménech y Montaner, por otra parte, fue hombre de inquietudes culturales, director de la colección de monografías "Arte y Letras", autor de un libro sobre el monasterio de Poblet y de otro, primer volumen de la "Historia del Arte", de la editorial Montaner y Simón.

José Puig y Cadafalch (Mataró, 1867-Barcelona, 1956), titulado en 1891, primeramente arquitecto municipal de su pueblo natal, después profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, llegaría a ser el segundo y último presidente de la Mancomunidad de Cataluña, sucediendo a Prat de la Riba y provocando — punto desagradable — la salida de dicho organismo del que había sido su luminoso consejero cultural, Eugenio d'Ors. Puig y Cadafalch, notabilísimo erudito, autor de "L'Arquitectura Románica a Catalunya", "Le Premier Art Roman", "La geografía i els orígens del primer art romaní", etc., así como figura del mayor relieve en la política artística de Barcelona, no quiso ocultar nunca en sus construcciones un evidente aire arqueologizante que ya puede entenderse estaba mejor asimilado que el de otros de sus colegas. Ello se trasluce ya en su admirable casa Martí, de la calle Montesión, donde el local de la cervecería "Els quatre gats", primer cuartel general de Picasso, muestra unos arcos góticos de plena certeza. Pero Puig y Cadafalch gustaba más del siglo XV para complicar — bellamente, por cierto — los moldurajes de vanos. Casi todas sus fachadas responden, con leves diferencias, a muy semejante bosquejo, el de muros esgrafiados, galerías y balcones corridos, y huecos muy ostentosos. A este modelo más o menos diversificado corresponden la Casa Amatller (1900) (fig. 39), en el Paseo de Gracia; la de Macaya (1901) (fig. 40), y la de Terrades o "Casa de les punxes" (1905), por no mencionar sino lo más característico. Menormente interesante, la fábrica Casarramona. Como Gaudí, Puig y Cadafalch se preocupó mucho de los detalles en materiales auxiliares y proyectó personalmente muchas obras en hierro, quizá un tanto recargadas. Ejemplo, el crucifijo — y, sobre todo, su base — ante el monasterio de Montserrat, en el que el arquitecto había alzado el pequeño claustro neorrománico, no ciertamente de lo más logrado de su obra.

Con los arquitectos mencionados, aunque fuera someramente, a propósito del siglo XIX, y los tres principales acabados de estudiar, el modernismo ofrece otros nombres que importa recordar, por cierto con rapidez. Así, Joaquín Bassegoda Amigó (La Bisbal, 1854-Barcelona, 1938), que fue director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y del que puede recordarse el edificio del Banco Hispano-Colonial, en la Vía Layetana. Francisco Berenguer Mestres (Reus, 1866-Barcelona, 1914), amigo y en puridad único discípulo de Gaudí, y autor, en 1890, de una obra verdaderamente afortunada, las bodegas Güel, en Garraf (fig. 41), de gustoso porte rústico. Jerónimo Granell Manresa (Barcelona, 1867-1931), autor de varias casas, de un modernismo modesto, poco inspirado. José María Jujol Gibert (Tarragona, 1879-Barcelona, 1949), autor de la iglesia de Vistabella (Tarragona), moderadamente gaudiniana, y de varias casas particulares, trabajando también en los edificios de la exposición de Barcelona. En fin, se recordarán los nombres de Luis Moncunill, Manuel Sayrac y Salvador Valeri Pupurull. Entre todos, habían provisto a Barcelona de un talante estético bien definido. Pero no sólo a la gran ciudad, que, naturalmente, cuenta con los ejemplos más definidores del estilo. En multitud de otras localidades catalanas, bien sea la casa ayuntamiento, bien el casino, bien el domicilio de algún potentado, pertenecen al mismo ciclo, del que debería ensayarse un inventario o catálogo razonado.

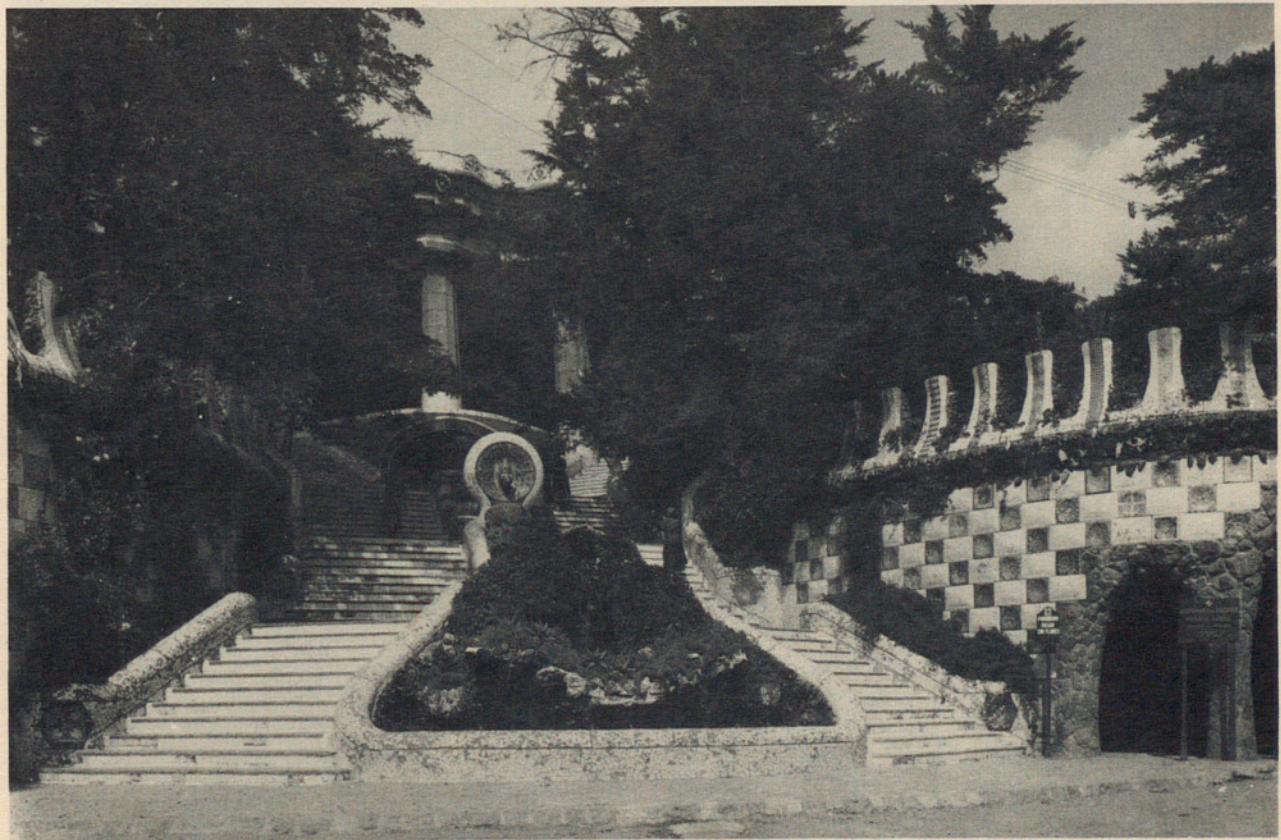
ARQUITECTURA MODERNISTA FUERA DE CATALUÑA. — Ni por propias convicciones, ni por densidad constructiva, ni por plétora tal de arquitectos como la vista, tuvo el modernismo en el resto de España potencialidad semejante a la catalana. El principal enclave es el de Mallorca, donde trabajara mucho Doménech y Montaner, creando escuela. Aparte lo realizado por él, interesan las obras de Juan Rubio Bellvé (Reus, 1870-Barcelona, 1952), como el santuario de Lluch y la fachada de la iglesia de Sóller. Los más destacados arquitectos mallorquines fueron Gaspar Bennazar Moner (1869-1933), que inserta mudejarismo en el edificio de El Águila y en el Hotel Príncipe Alfonso; Luis Forteza Rey (1836-1919), cuya obra más característica es la casa Rey, también en Palma; y Francisco Roca Simó (1876-1940), autor de la Pensión Menorquina y de una casa en la calle Santacilia. Importante, la decoración — anónima — de algunos comercios, como la Panadería del Teatro.

Valencia no podía dejar de seguir la corriente, si bien en grado mínimo, del que son testimonio el Mercado Colón, por Francisco Mora Berenguer, y la Estación del Norte, por Demetrio Ribes Marco. Y, en fin, los edificios modernistas repartidos un poco al acaso por toda España. Enrique Nieto Nieto (1884-1954) dio carácter modernista a la ciudad de Melilla, mediante numerosos edificios. Otros del propio estilo se encuentran en La Coruña, por obra de Julio Galán González Carvajal, Leoncio Bescansa Casares y Manuel Hernández Álvarez Reyero. Los hay también de calurosa fantasía en Bilbao, como la fachada del Teatro Campos, en la calle Bertendona, de autor desconocido, que allí vertió una especie de delirante modernismo neóndico. Y es habitual hallar algún edificio modernista, aislado, en las ciudades donde menos podía ser sospechada su presencia. Pero la más reacia al estilo triunfante fue Madrid, cuyos arquitectos parece como si se hubieran confabulado para no admitirlo. De aquí lo excepcional del Palacio Longoria (fig. 42) — hoy sede de la Sociedad de Autores — en la calle de Fernando VI. Naturalmente, su autor, José Grases Riera (Barcelona, 1850-Madrid, 1911), era catalán, si bien se estableció en Madrid, donde también proyectara el monumento a Alfonso XII. El dicho Palacio Longoria, de fastuosa decoración en relieve muy acusado, es una

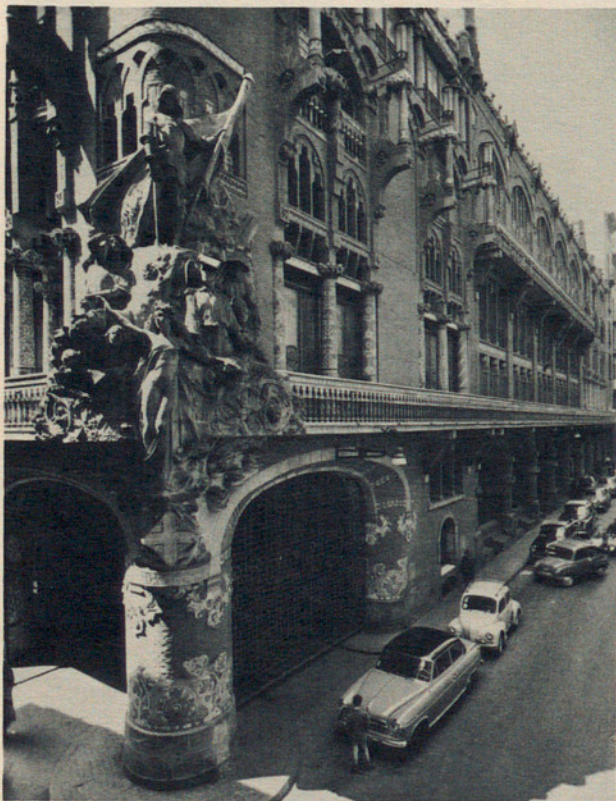
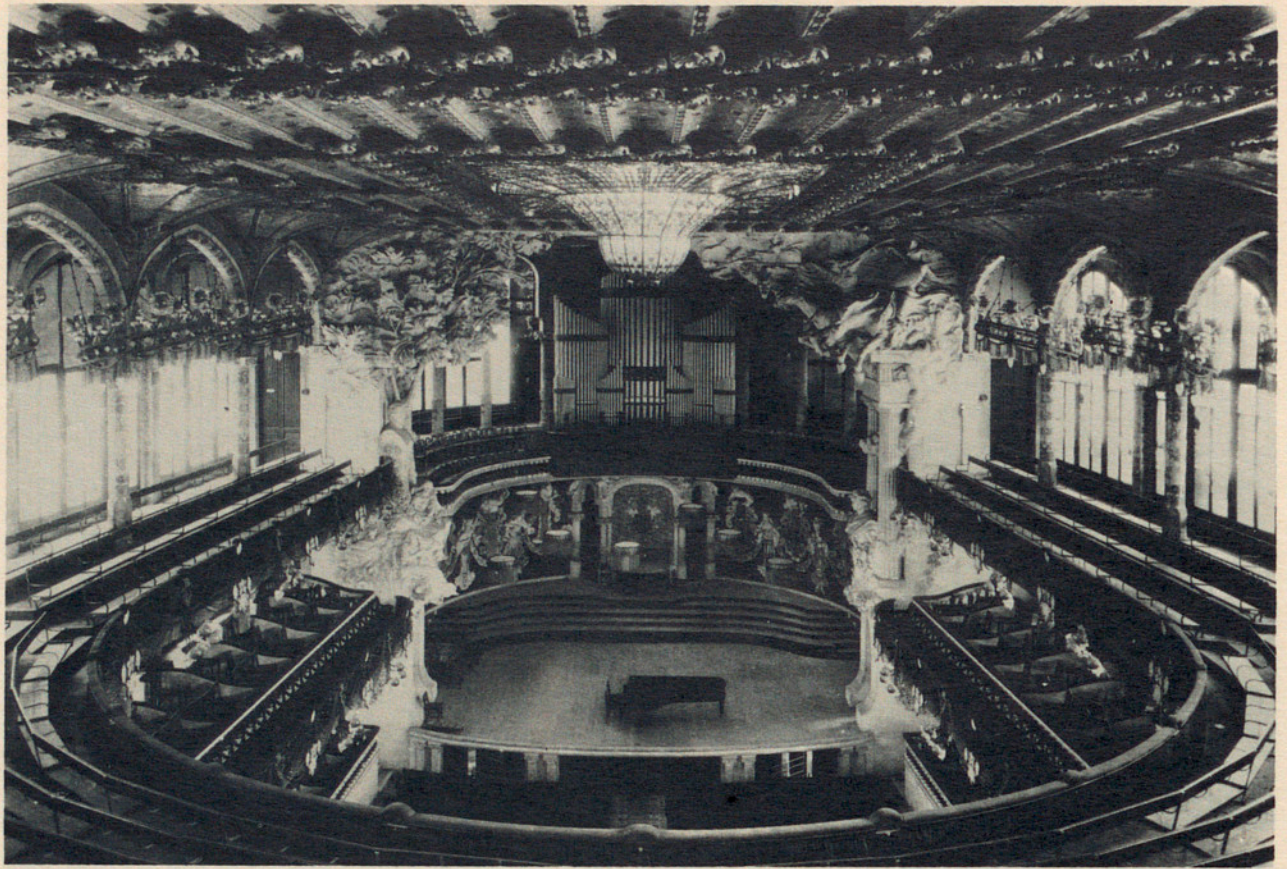
interesante inserción catalana en la entonces monótona arquitectura madrileña. Se mencionará también una casa en la plaza de Matute, por Eduardo Reynals.

LA PERSISTENCIA DEL ECLECTICISMO. — No es necesario ser un entusiasta de la arquitectura modernista — como de ningún modo es el autor — para dictaminar que se tratara de un movimiento orgánico, pese a su amplitud de directrices, cual cumplía a un programa estético muy vago, muy exento de dogmas concretos. Pero siempre preferible a las fórmulas heterogéneas y a los "revivals" de lo que fuere. Pues bien, Madrid seguía aferrado a la arquitectura ecléctica y a los estilos tradicionales. En 1911, la Sociedad Española de Amigos del Arte convocó un concurso entre arquitectos para premiar cuatro temas dados — un palacio, una casa de campo, una casa de pisos y una restauración de algún edificio —, y apenas es necesario decir que la orientación estaba sólo abierta al pasado. Puede ser que mucha de la responsabilidad fuera obra de Vicente Lampérez (1861-1923), ilustre historiador de nuestra arquitectura antigua y nada afecto a ningún nuevo modal. Los premiados fueron: Leonardo Rucabado, por un proyecto de casona montañesa; Francisco Pérez de los Cobos, por otra de estilo mudéjar; Luis Cabello Lapiedra, por otra más de porte isabelino; Carlos Gato de Lema, por un ayuntamiento plateresco; Luis Bellido, por la restauración de la Casa de Cisneros, y Modesto López Otero y José Yarnoz, por proyecto de palacio para la Presidencia del Consejo. Tal era la equivocada tónica reinante, como si discurrir novedades fuera pecado, y en ello coincidían tanto los arquitectos de una generación como los de otras. Porque de Rucabado ya nos ocupamos al hablar del siglo XIX. Hombre ciertamente dotado, como demostrara, por ejemplo, en el edificio de la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander, tenía un culto específico de la arquitectura montañesa, y procuraba universalizarla, o, al menos hacerla extensiva a todo sitio donde trabajase. Pero para colmo de dislates de la época, mientras éste era el criterio de Rucabado, cuando Santander decidió construir y regalar a la reina Doña Victoria Eugenia un palacio en la peninsulita de la Magdalena, no tuvo mejor ocurrencia que encargarlo a un arquitecto británico, cuyo nombre no importa mucho retener, entendiéndolo de tan rara y adulatoria manera que el tal palacio sería más acepto y grato a su regia destinataria. No hay para encarecer cuánto disuena el edificio de La Magdalena (fig. 43) de su marco natural. Por lo demás, los discípulos de Rucabado, como Javier González Riancho y Ramón Lavín Casalis, continuaron el estilo de su maestro. Por otro lado, José María Smith Ibarra creaba la casona sedicentemente vasconavarra, con abundancia de complicaciones orgánicas y decorativas, y, cual no podía ser de otro modo, también el caserío vizcaíno y guipuzcoano servía de modelo para innumerables nuevos proyectos. La verdad es que no se escarmentaba.

Lo de que muchas construcciones importantes de Madrid se alzaran en estilo neomudéjar, considerado como nacional, es sencillamente increíble. Mejor hubiera sido el neomozárabe, pero a la sazón, no era conocido este gran arte. Y, así, se perpetuó un error decimonónico, en el Hospital-Asilo de San Rafael, por Ignacio de Aldama; el Instituto Oftálmico, de José Urioste; la fábrica de perfumes Gal, por Amós Salvador; el Matadero Municipal, por Luis Bellido; la Fundación Fausta Elorza, por Zavala; la iglesia de la Milagrosa, por Juan Bautista Lázaro y Narciso Clavería; la nueva Plaza de Toros, por J. Espelius y M. Muñoz Monasterio... Mas no se sabe cuantos conventos, iglesias y demás edificios de cometido religioso. Fundados en la categoría de los arquitectos respectivos, en la irreprochable técnica del ladrillo cortado, y sospecho que en consideraciones sentimentales, colegas actualísimos de los profesionales



Figs. 33, 34 y 35.—BARCELONA: CHIMENEAS DE LA CASA MILÁ, CASA BATLLÓ Y PARQUE GÜELL, POR GAUDÍ.



Figs. 36, 37 y 38.—BARCELONA: INTERIOR DEL PALACIO DE LA MÚSICA, POR DOMÉNECH Y MONTANER. EXTERIOR DEL MISMO EDIFICIO. BARCELONA: CASA LLEÓ MORERA, POR DOMÉNECH Y MONTANER.

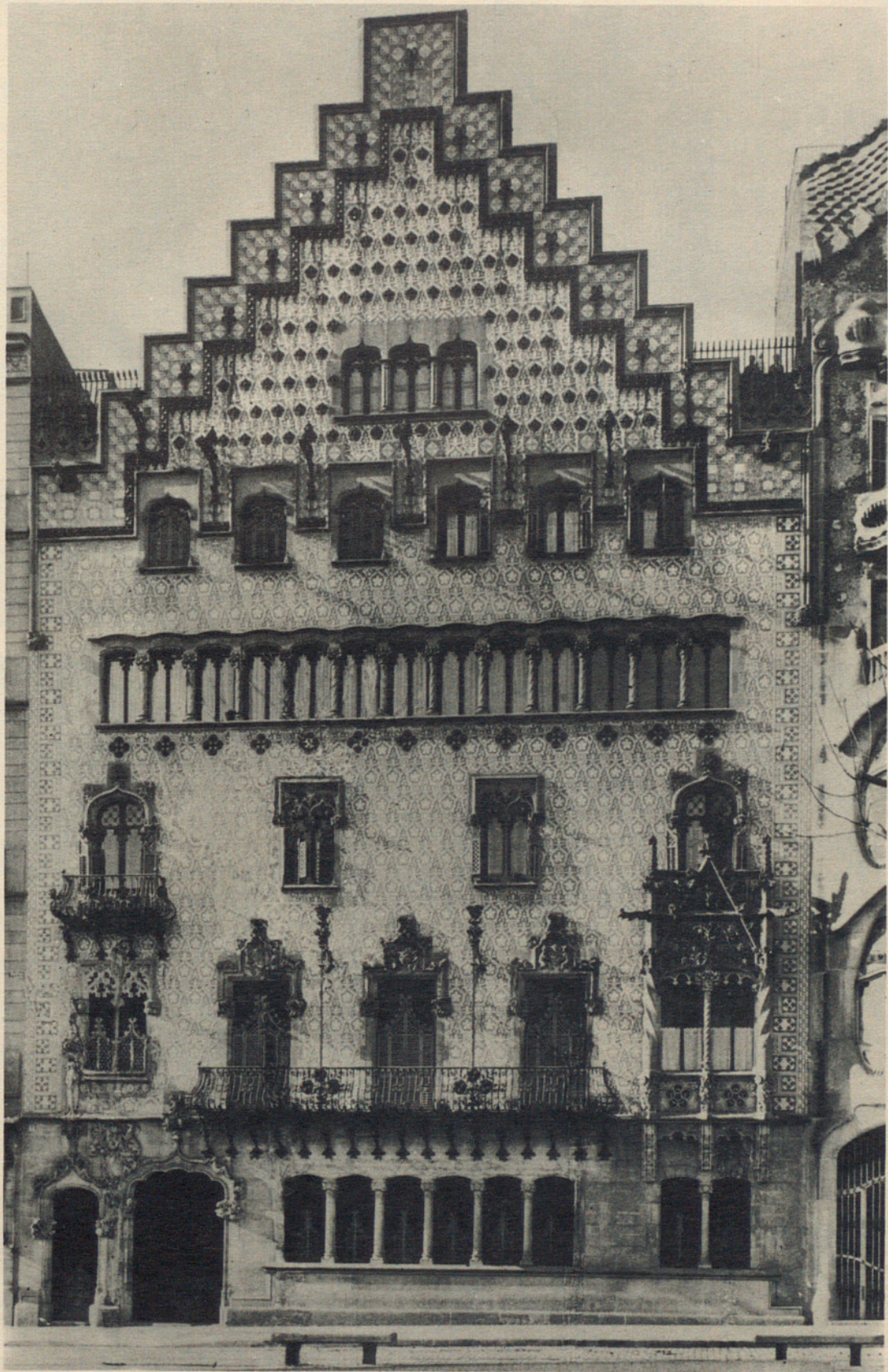


Fig. 39.—BARCELONA: CASA AMATLLER, POR PUIG Y CADAFALCH.

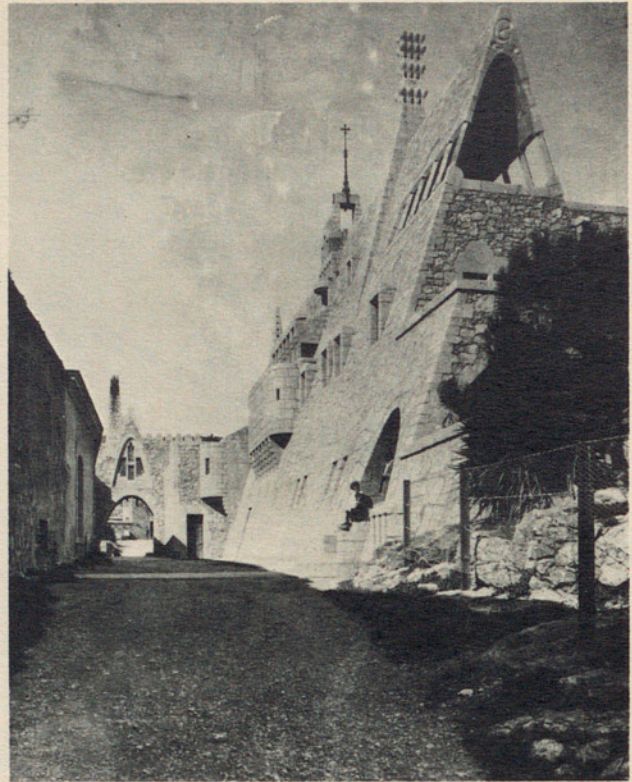


Fig. 40.—BARCELONA: CASA MACAYA, POR PUIG Y CADAFALCH. Fig. 41.—GARRAF (BARCELONA): BODEGAS GÜELL, POR BERENGUER MESTRES. Fig. 42.—MADRID: PALACIO LONGORIA, POR GRASES RIERRA.

citados abogan hoy por el respeto y la conservación de tales monumentos. Es postura por demás respetable, pero que difícilmente puede compartirse. Cada época tiene sus exigencias, y hacer arquitectura mudéjar — como en el caso del Dispensario Central de la Cruz Roja — firmada en 1927, cuando nos advino el funcionalismo, parece un anacronismo de primerísima entidad. Para la conservación de estos edificios no pueden alegarse las mismas razones que para proteger las construcciones modernistas de Barcelona. Estas son obra de un tiempo y de su precedente inspiración, gusten o no gusten. Lo neomudéjar, como escuela, es una equivocación y una traición a la historia.

Con ser tan reiterado el “revival” mudéjar, distó mucho de ser el único entre las demás resurrecciones de estilos históricos. El palacio de Bermejillo del Rey, en la calle de Fortuny, y ciertamente hermosísimo, continúa redescubriendo el plateresco. En cambio, el palacio del Conde de Cedillo, por Rafael Gamba, trae a nuestro tiempo el estilo de los Mora, y la casa del Conde de Casal, en la plaza de Neptuno, obra de Pablo Aranda y de Joaquín Saldaña, nos retrotrae a las creaciones de Pedro Ribera. Continuaríamos catalogando retornos al pasado si no fuera porque la arquitectura no tradicional, esto es, la ecléctica, era todavía más rechazable. La apertura de nuevas calles en Madrid y Barcelona, concretamente la Gran Vía en el primer caso, la Vía Layetana en el segundo, establecía toda una antología de errores en la que se puede estudiar con suma facilidad la historia de la arquitectura española desde el modernismo hasta el rascacielismo último.

De ambos casos, nos interesa muy especialmente el primero. La Gran Vía de Madrid, que a los madrileños pareció una utopía urbanística, dando origen a una de las más célebres piezas del denominado Género Chico — “La Gran Vía”, de Felipe Pérez y González, música de Chueca y Valverde, estrenada en el Teatro de Felipe Ducazcal en 1886 — hubiera sido una ocasión única para hacer de esta calle, abierta a través de todo un dédalo de callejuelas infectas, una arteria amplia, vital, de verdadera solemnidad urbanística. Había razones para alegrarse cuando en 1912, el arquitecto Juan Moya Idígoras desmonta y rehace la fachada de la iglesia de San José, coordinando de modo muy feliz la calle proyectada con un monumento que no podía perderse. También se respetó, más adelante, el precioso oratorio de Caballero de Gracia, por Villanueva, pero ya no había remedio para la estrechez de la nueva vía. Las primeras de sus construcciones, al levantarse en el peor momento de nuestra arquitectura, acabaron de afean — ya, irremediablemente — proyecto tan presuntuoso, tan traído y llevado, aun que no sin la aparición de edificios importantes por uno u otro concepto, los que se verán pronto.

En Barcelona, la construcción de la Vía Layetana, también arrasando multitud de calles pintorescas, lo que se llamó La Reforma, por antonomasia, y que fue cronizado gráficamente por muchos dibujos de Dionisio Baixeras, no tuvo mejores consecuencias estéticas. Acaso por mantenerse esta vía totalmente derecha, los percances y los errores resultan ser menos visibles que en su compañera de Madrid, y, realmente, no los hay de tanto bulto. Otra Gran Vía, la de Bilbao, no podía dejar de incidir en las equivocaciones de rigor, y ello era obligado, porque a la hora de invertir unos capitales en construcciones, nadie — los arquitectos en primer término — iba a averiguar si el estilo arquitectónico elegido era el indicado. Y en otras muchas ciudades españolas, con grandes vías mayores o menores, o convirtiendo en ellas a viejas calles prestigiosas — y tal es el caso de la de Alcalá, en Madrid — se solió operar con notorio desparpajo y con claro desprecio, no ya sólo a lo nuevo, sino, más lamentablemente, a lo histórico y tradicional.

Y, no obstante, dentro de la persistencia del eclecticismo hay indudables valores personales que con sus aciertos de vario grado se sobreponen a la vulgaridad cotidiana y marcan impronta en la ciudad — ahora, el ejemplo ha de ser Madrid — que los albergó. Veamos alguno de estos casos.

PALACIOS. — El destino planearía que buena parte del centro de Madrid o por lo menos de los hitos fundamentales del mismo se debiera a un arquitecto nada vulgar, desenfadadísimo en sus ostentosas proyectivas, y que, caso de haber guardado mayor continencia en ellas, merecería mejor fama y renombre que los alcanzados, no pequeños. Antonio Palacios y Ramilo (1876-1945), pues que de él se trata, era natural de Porriño (Pontevedra), pero pasó su infancia en el norte de Portugal, donde su padre actuaba profesionalmente — era ayudante de obras públicas — en la construcción de un ferrocarril. “Vivíamos en el campo — declaraba muchos años más tarde a Estévez Ortega —; en barracones como en un campamento. Yo no veía otra cosa que útiles de trabajar y planos; grúas, vigas, rieles, ladrillos, herramientas... Aquello me encantaba y me hizo tomar afición a la profesión de ingeniero”. En efecto, sigue esta carrera, pero de la que obtiene título, en 1903, es de la de arquitectura, y ello en momento tan oportuno cual para concursar al certamen convocado para construir la casa central de correos y telégrafos en la plaza de la Cibeles. Es elegido su proyecto, que firma en unión con Joaquín Otamendi. Las obras, llevadas a cabo con gran parsimonia, no concluyeron hasta 1918. El edificio construido, gustase o no gustase, integraría ya el que hoy es punto vitalísimo de la capital de España (fig. 44).

Es tarea nada sencilla juzgar algo que hemos visto siempre y que se ha convertido casi en paisaje natural, una casa en la que entramos casi todos los días. Lo primero que se advierte es que es la obra de un arquitecto poderoso. Poderoso, pero sin medida. Palacios resolvió bien la fachada cóncava a que obligaba la curva de la plaza, pero no sin complicar innecesariamente esa que debiera haber sido más suave curva. Es atractivo el juego de soluciones de los cuerpos altos, culminando en la torre central, pero no es de creer que nada de ello responda a planteamientos lógicos, sino al propósito de sobrecoger al espectador con una estructura virtualmente gótica. Y para que se reconozca más gótica, se multiplican unos pináculos del todo superfluos; lo peor del conjunto es la decoración, excesiva y de corte ecléctico. En suma, sería arriesgado hablar de la casa de correos como de un gran acierto. Pero mucho menos justo sería considerarla como un fracaso. Está siempre patente la personalidad de todo un arquitecto.

El segundo gran edificio madrileño de Palacios es la sede del Banco Central, Banco Español del Río de la Plata cuando se construyó (fig. 46). Súbitamente, el relativo goticismo de la casa de correos desaparece para dar lugar a un gran paralelepípedo organizado en columnas jónicas colosales, y dejando que el vidrio llene los intercolumnios. Una concesión a la nueva arquitectura, pero sin renunciar a la monumentalidad clásica. De nuevo, una estructura interesante, de una monumentalidad muy original. Los elementos ornamentales están más depurados que en la obra anterior. Mientras tanto, en su tierra natal, y un tanto absurdamente, Palacios olvidaba a Vitrubio y a Palladio al construir el edificio de la central hidroeléctrica del Tambre y el un tanto recargado ayuntamiento de Porriño, de gótico convencional.

En junio de 1918 se abrió, en el Palacio de Exposiciones del Retiro la exposición de proyectos entre los que se premiaría el más adecuado para construir el Círculo de Bellas Artes,

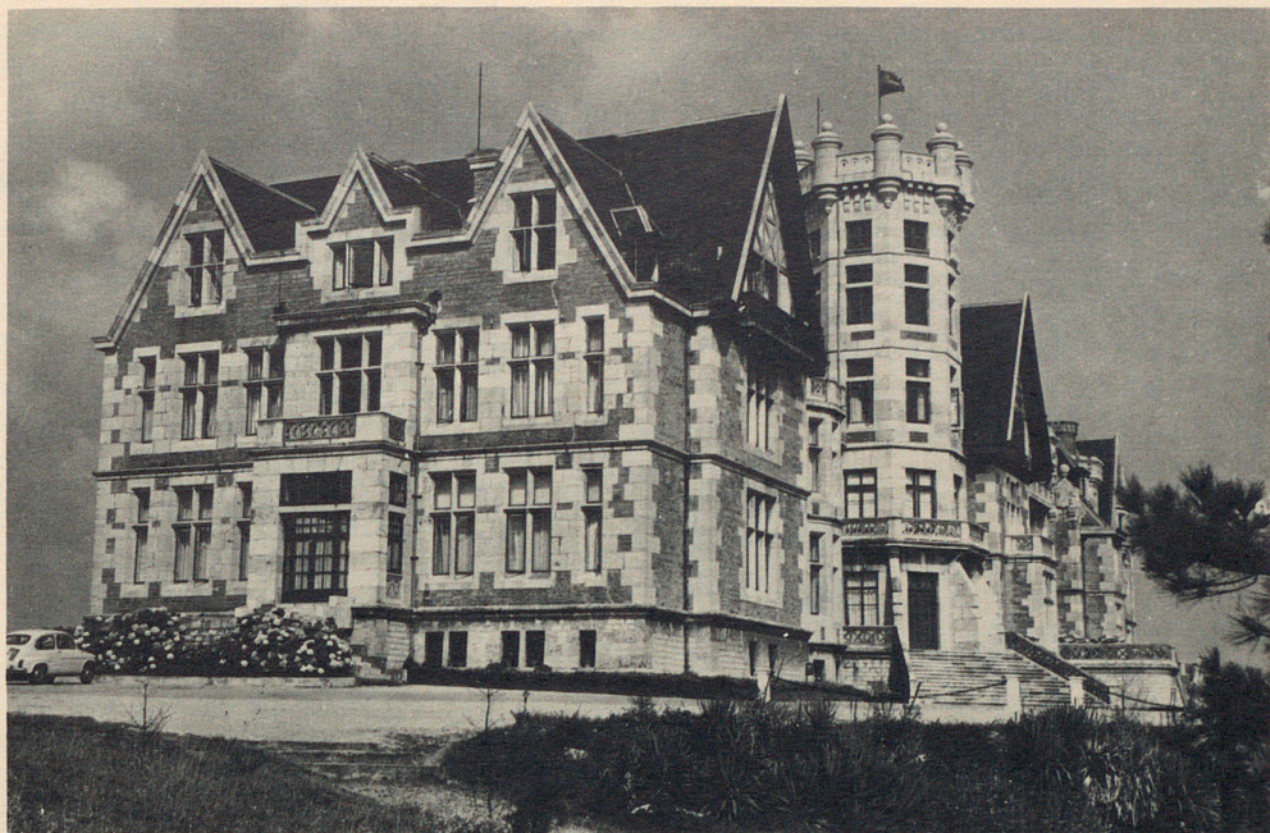


Fig. 43.—PALACIO DE LA MAGDALENA, EN SANTANDER. Fig. 44.—MADRID: PALACIO DE COMUNICACIONES, POR ANTONIO PALACIOS (FOTOGRAFIA DEL AÑO DE SU INAUGURACIÓN).



Fig. 45.—MADRID: CÍRCULO DE BELLAS ARTES, POR ANTONIO PALACIOS.

concurso convocado por esta sociedad. En realidad, anteproyectos, para ser desarrollados convenientemente en su día. Los tres premiados se debían a Zuazo y Quintanilla — por primera vez hallamos en esta historia el nombre insigne de Zuazo —, Fernández Balbuena, y Hernández Briz y Sáiz Martínez. Palacios no había dejado de concurrir, pero su anteproyecto fue rechazado, tanto por no atenerse al presupuesto como por transgredir las ordenanzas municipales en punto a la altura. En consecuencia, los triunfadores serían Zuazo y Quintanilla. Pues bien, es preferible no escarbar demasiado en este asunto, que terminó imponiéndose el rechazado Palacios e imponiendo su anteproyecto. A él fue adjudicada la construcción, y la nueva casa del Círculo de Bellas Artes (fig. 45) se inauguraría en 1926. Otra vez es difícil emitir una opinión cerrada ante esta realización, que participa de todo lo bueno y de todo lo malo de su autor, siempre desmesuradamente confiado en sus dotes, que no eran pequeñas. El Círculo de Bellas Artes puede ser un disparate, pero también un grato disparate. Su alta torre, la que burla las ordenanzas municipales, y que por burlarlas no pudo ocurrírsele a los autores de los otros proyectos, hay que reconocer que contribuye a proporcionar una articulación y un prestigio exterior — sin duda gratuitos — al edificio.

Todavía, siempre teniendo por suya la calle de Alcalá, teatro de sus hazañas y trabajos, alzaría Palacios el edificio del Banco Mercantil e Industrial, ya después de la guerra (fig. 47). Ostentoso en su fachada, que muestra esas aperturas curvas a que tan aficionado era el arquitecto gallego, el ámbito interior está francamente bien resuelto. Y muy curiosamente, Palacios, el autor de tanta arquitectura desmedidamente ambiciosa, espectacular y gigantesca, acaso obtuviera el mejor de sus aciertos en una obrita mínima, pero encantadora. En efecto, colaboró con Otamendi en las obras del metro madrileño, y me estoy refiriendo a la garita para ascensores de la estación de dicho suburbano en la Gran Vía. En esta edícula — hoy desmontada de su lugar y trasladada a Porriño — se advertían bien las dotes personalísimas del considerable y absorbente arquitecto (fig. 48).

Era imprescindible dedicar este espacio — aún sería necesario otro mayor — a este hombre que sin poderse medir ni con Gaudí ni con Zuazo como compañeros profesionales, imprimió carácter al centro de Madrid, en grado tal como para prestarse el caso a no cortas reflexiones. Desde el momento en que Madrid no había aceptado el modernismo y en que las construcciones privadas se continuaban alzando en el mismo tono mediocre y modesto — pero por ese propio recato, dignísimo — normal en tiempos de las eras alfonsinas y de la Regencia, la verdad es que lo más reciente de su monumentalidad ciudadana era lo dieciochesco, con pocas salvedades decimonónicas. Bruscamente, surge Antonio Palacios y nos depara otra monumentalidad que será todo lo discutible y hasta censurable que se desee, pero que varía drásticamente el aspecto de la capital de España. Ello hasta tal extremo que sería imposible imaginar un Madrid desprovisto de estas construcciones. La ambición de Palacios, durante nuestra guerra, fue mucho más lejos, nada menos que la de rehacerse la Puerta del Sol. Pero es pronto para hablar de esta fantasía, que será comentada en su debido momento.

ANASAGASTI. — Al lado de la enorme cubicación de lo construido por Antonio Palacios, fue poquísimo lo realizado por su compañero Teodoro de Anasagasti (Bermeo, Vizcaya, 1880-Madrid, 1938), pero merece párrafo aparte en razón de su alta sensibilidad, de su porte intelectual, de su preocupación docente, tanto en su cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura como en tantos de sus ademanes. Con título profesional en 1906, en 1910 logró primera

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su proyecto de Cementerio Ideal. El mismo año obtiene la pensión de Roma y, allí, la misma obra vuelve a ser galardonada con uno de los seis grandes premios de la Exposición Internacional de 1911. Era proyecto irrealizable — como el de su Ciudad del Silencio —, con no poco de reminiscencias del romanticismo alemán y de Boecklin. Semejante, el plan de monumento a la reina María Cristina, en San Sebastián. Realmente, sus obras principales fueron la Casa de Correos de Málaga, el Carmen de Rodríguez Acosta, en Granada, y, en Madrid, los cines Monumental, Real y Pavón y el Teatro Fontalba. Él firmó los planos para los almacenes Madrid-París, y en 1934 trazaría su sala de cine, preciosa, incursa ya en el nuevo capítulo de arquitectura nueva. En fin, Anasagasti fue un gran valor malogrado.

LÓPEZ OTERO, CÁRDENAS, MUGURUZA. EN LA ENCRUCIJADA. — Si se reúnen estos tres nombres, cada uno de clara entidad propia y sin más relación con los otros dos que la profesionalidad, no es sino por coincidir los respectivos titulares en el caso de hallarse en una encrucijada cronológica y estilística irremediable. Por supuesto, estos hombres no podían dejar de conocer perfectamente los módulos de la arquitectura europea contemporánea, pero dudaban en seguir sus premisas, retardaban hacerlo, buscaban fórmulas ambiguas y de compromiso para eludir una aceptación que el tiempo no podría sino acabar imponiendo. Es verdad que, muy posiblemente, las clientelas no hubieran aceptado la novedad. Se continuaba la construcción de la Gran Vía, y el hombre de la calle asistía, seguramente con indiferencia, pero indiferencia tampoco exenta de alguna crítica, a la pluralísima ordenación estilística de los edificios sucesivos. Acaso se diera una obra correcta y discreta de Modesto López Otero (Valladolid, 1885-Madrid, 1962), como el Hotel Gran Vía, en la Red de San Luis, poco distinto del Hotel Nacional, en la Glorieta de Atocha, también de su firma. Y un día, en el paraje primeramente aludido, se quitaron los últimos andamios que velaban la mole de la casa de la Telefónica y pudo verse el primer rascacielos madrileño, obra de Manuel de Cárdenas (fig. 49). Rascacielos relativo, de diecisiete pisos, pocos en número, pero acaso excesivo para la anchura de la Gran Vía. Es edificio que no contiene mayores méritos ni grandes defectos, como no sean éstos los de su absoluta insolidaridad con el caserío madrileño. Puede ser que para compensar la monótona lisura de los exteriores se pensase en su portada de falso barroco castizo, expediente que se ha convertido en fórmula para otros rascacielos de la propia ciudad. Es de señalar la escasa fortuna que la Telefónica ha obtenido de comentaristas de toda especie, tanto técnicos como profanos. Evidentemente, no se había acertado a trasladar y aclimatar los prototipos norteamericanos.

Un trozo más de Gran Vía, unos años adelante — 1928 — y apareció otra elevada estructura, la casa de la Asociación de la Prensa, por Pedro Muguruza Otaño (Madrid, 1893, Madrid, 1952), De ventajosa situación, frente a la Plaza del Callao, la Casa de la Prensa (figura 50), con sus catorce o quince plantas, no aspiraba a la categoría de rascacielos, pero resultaba contener mayor prestancia de ello que el antes comentado. Además, su cuidadosa construcción en ladrillo rojo, muy bien armonizado en sus contrastes con la piedra blanca, ofrece un grato aspecto. Es posible que la ordenación de su torre resulte un tanto caprichosa, muy sobre todo al enfatizar sin motivo un gran vano vertical rematado en arco. En todo caso, el mayor reproche que se puede aplicar a este esfuerzo es el de haber nacido con notorio retraso estilístico, cuando ya había comenzado a dar fe de vida en España el funcionalismo.



Figs. 46, 47 y 48.—MADRID: BANCO CENTRAL, BANCO MERCANTIL E INDUSTRIAL Y ESTACIÓN DEL METRO, POR ANTONIO PALACIOS. Fig. 49.—MADRID: EDIFICIO DE LA COMPAÑÍA TELEFÓNICA NACIONAL, POR CÁRDENAS.



Fig. 50.—MADRID: EDIFICIO DE LA ASOCIACIÓN DE LA PRENSA, POR PEDRO MUGURUZA.



Figs. 51 y 52.—BARCELONA: PALACIO DE COMUNICACIONES Y CINE COLISEUM, POR F. DE P. NEBOT. Fig. 53.—MADRID: RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, POR ANTONIO FLÓREZ.

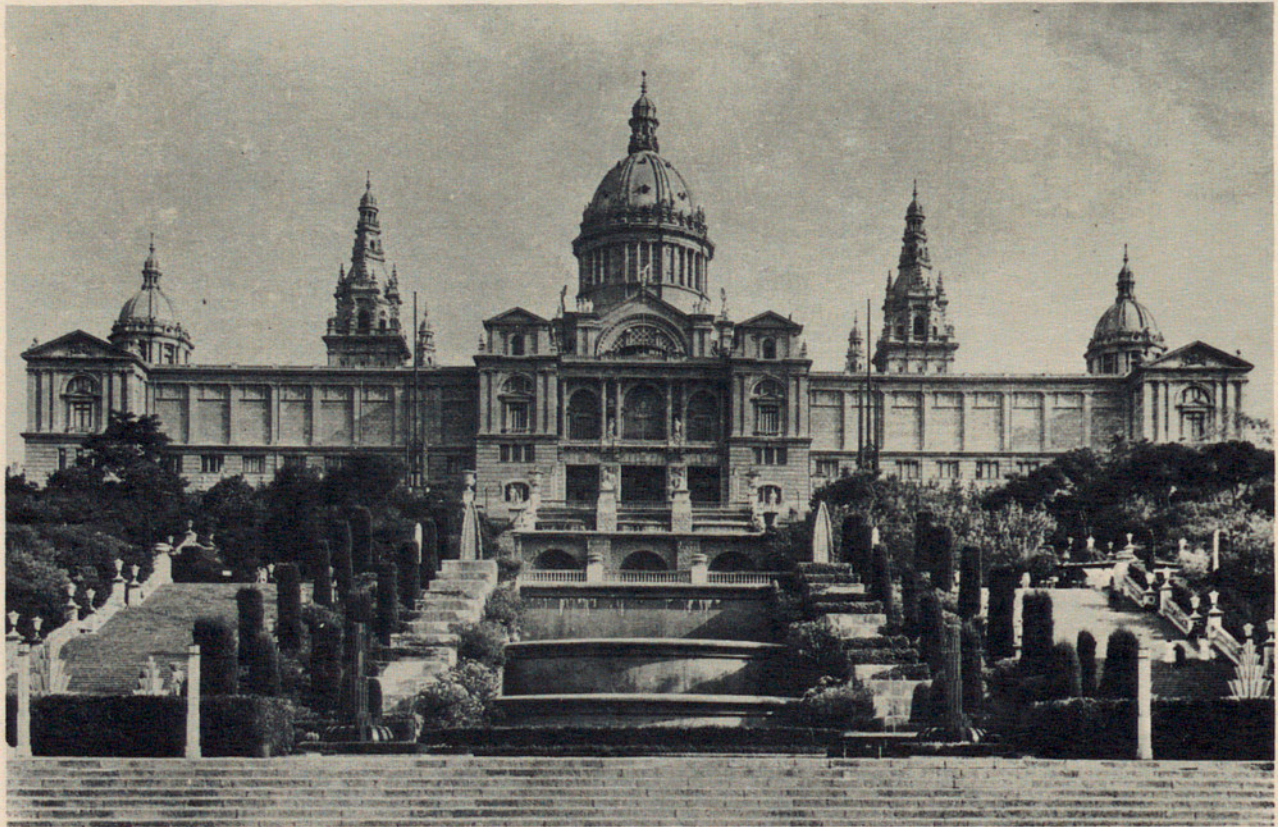


Fig. 54.—MADRID: GRUPO ESCOLAR, POR ANTONIO FLÓREZ. Fig. 55.—BARCELONA: PALACIO NACIONAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL, POR DOMÈNECH ROURE.

Sin duda, es la obra más conocida de Muguruza, pero puede ser que menos perfecta que la Estación de Francia, en Barcelona, donde contó por colaborador a Ramón Durán Reynals y que tiene superiormente resuelto el espacio del enorme vestíbulo. Muguruza, buen dibujante, arquitecto del Museo del Prado, autor de un plan de reconstrucción de Sagunto, intervendría activamente en la política, desempeñando la Dirección General de Arquitectura.

Con él no se acaban los nombres de la etapa titubeante de la encrucijada, aparte de que sea también menester citar a los catalanes que, parecidamente, prolongaron un novocentismo ya desfasado del tiempo europeo. Será el primero Francisco de Paula Nebot Torrens (Barcelona, 1888-1956), buen tracista urbano, especialista en ello durante largo tiempo en Barcelona, pero autor de edificios tan poco ejemplares como la Central de Correos y Telégrafos (fig. 51) y el abigarrado Cine Coliseum (fig. 52), obras ambas en Barcelona. Otros arquitectos catalanes de estética poco definida fueron José María Pericás (Vich, 1881), arquitecto diocesano de su ciudad natal, primero; de Barcelona, después, y que, como tal, construyó numerosas iglesias y santuarios, y Rafael Masó Valentí (Gerona, 1881-1935), autor de eventuales grandes aciertos, como la construcción de la villa veraniega de S'Agaró. Diez años más jóvenes, Nicolás Rubió y Tudurí (Mahón, 1891), es autor de la iglesia de los benedictinos de Pedralbes, y Francisco Folguera — sobre el que se insistirá en ulterior página — tuvo en su favor una responsabilidad muy grata, la de haber sido — al margen de toda estilística en beligerancia —, con aplauso general, el realizador del Pueblo Español, en la Exposición Internacional de 1929. El modernismo catalán, no obstante, tardaba en hallar su estilo sucesor.

LA ARQUITECTURA ESCOLAR. — Un muy grato prólogo a la arquitectura sólo atenta a su función fue el de la primera etapa de construcciones escolares sensatas que veía el país. Precisamente por tratarse de centros en los que habría parecido ridículo prodigar ornamentaciones y suntuosidades, ya que los usuarios habían de ser los modestos profesores de primera enseñanza y los niños, demasiado neutros en cuestiones estéticas, hubo común acuerdo en adoptar, antes que toda otra cosa, sencillez y eficiencia. O, por lo menos, tal sería el criterio personal del magnífico y silencioso arquitecto Antonio Flórez (Madrid, 1877-1941), quien, especializado en este tipo de arquitectura, levanta ya, en 1911-13, la Residencia de Estudiantes (fig. 53) de la calle del Pinar, hermosa síntesis de buen hacer que el propio Gropius, con ocasión de una conferencia en sus locales, calificó prácticamente de funcional, ya que la forma arquitectónica se ajustaba de suerte cabal a la función que había de cumplir. Otras acertadas obras de Flórez fueron, en 1923-29, el Grupo Escolar Concepción Arenal (fig. 54) y el todavía mejor resuelto de Menéndez Pelayo. También, en 1925, surgía el Colegio de la Enseñanza, en Zaragoza, gráfísima estructura de Regino Borobio (Zaragoza, 1925), autor igualmente del edificio, en dicha ciudad, de la Caja de Previsión Social de Aragón. En Barcelona, son de mencionar los grupos escolares alzados por José Goday y Canals (Mataró, 1882-Barcelona, 1936), arquitecto notable, erudito y colaborador de Puig y Cadafalch en el ya citado estudio sobre la arquitectura románica catalana.

ARQUITECTURA DE LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES. — En 1925 se inauguró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas, a la que concurrió España con una nutrida representación de artistas. Esa exposición determinó todo un viraje europeo en la decoración de interiores, pero también en la arquitectura, que no comprendió el carácter

frívolo del nuevo repertorio y su irremediable fugacidad. Es normal poder contemplar casas de los años posteriores en que está patente aquella poco feliz y ultimísima versión del modernismo. Pero lo que importaba decir a propósito de aquella exhibición internacional se refería al pabellón de España. Fue confiado al arquitecto Pascual Bravo Sanfeliú (Zaragoza, 1893), quien trazó un palacete muy gracioso, de lineación limpia y bien estudiado juego de volúmenes, todo culminado en una torre con gran alero. Talante andaluz, pero contenido y sin concesiones folklóricas. Es posible que le sobrase algún elemento, sobre todo contemplado casi cincuenta años más tarde, pero, en fin de cuentas, un acierto. Ya volveremos a encontrarnos con Bravo Sanfeliú.

Las otras exposiciones internacionales fueron las de Sevilla y Barcelona, inauguradas en 1929. Bien se comprende que esta fecha queda fuera de la cronología propuesta para este capítulo, pero sí incide en la tónica general de su desbarajuste estético. Y la razón principal es la de que la preparación y planteamiento de tales exposiciones contaba ya con larga historia, en ningún caso acomodada a la fecha en que fueron inauguradas. La exposición de Barcelona ofreció, como especial atracción, las fuentes luminosas y otros alardes de luminotecnica del ingeniero Carlos Buigas (Barcelona, 1898), pero en punto a arquitectura, los valores fueron muy pequeños. El gran Palacio Nacional (fig. 55), que había proyectado Puig y Cadafalch, fue erigido bajo los cuidados de Pedro Doménech Roure (Barcelona, 1881), hijo de Doménech y Montaner, y se ignora hasta qué punto respetó o no el proyecto de su antecesor. En todo caso, la misión de este edificio no era otra que la de servir de espectacular telón de fondo al eje principal del certamen. Otros pabellones, de varia fortuna, estaban concebidos, ya con reminiscencias pasadistas, ya con ecos de la exposición parisina de 1925. Pero un gran mérito histórico ha de acompañar siempre al conjunto barcelonés de 1929, y es el de haber albergado el pabellón de Alemania, maravillosa obra de Mies van der Rohe, y a buen seguro la construcción más preciosa de todo el siglo XX (fig. 56). Hace tiempo que se habla de reconstruirla, lo que sería muy hacedero, ya que se conservan los planos y queda noticia de todos los pormenores de materiales. Es una justicia y es un homenaje que no deberían tardar en realizarse. Este pabellón de Mies van der Rohe fue toda una lección muda, pero altamente elocuente, brindada a la arquitectura española. Tardarían poco en notarse las consecuencias.

La exposición internacional de Sevilla fue cosa muy diferente. Los países hispanoamericanos presentaron pabellones que procuraban, con variadísima fortuna, recordar formas y estilos de la arquitectura virreinal y de las capitanías generales. Pero lo que dio carácter al tono general del certamen fue la actuación de Aníbal Álvarez y González (Sevilla, 1876-Sevilla, 1930). Aparte del palacete neoplateresco que hoy alberga al Museo Arqueológico Provincial, fue autor de la Plaza de España (fig. 57), un complejo evidentemente grato, pero asaz peligroso en su acentuadísimo sevillanismo, uno de los males más dañinos dentro de los retornos al pasado. Porque la arquitectura sevillanista se empeñaba en ser cada día más policromada, y más folklórica, y más recargada de azulejos y de falsas giraldas. Creemos que una Giralda auténtica basta para conformar la verdadera silueta de Sevilla. Agregarle hermanas suyas de ocasión se asemeja un poco a lo delictivo.

Tampoco se escarmentaba en Madrid, donde la arquitectura oficial y burocrática seguía sus propios derroteros, desentendidos de la hora europea. A las construcciones de Palacios se agregaban ahora los ministerios de Marina y de Instrucción Pública (fig. 58), éste particularmente desafortunado, obras de Javier de Luque, para terminar de configurar del modo más arcaico

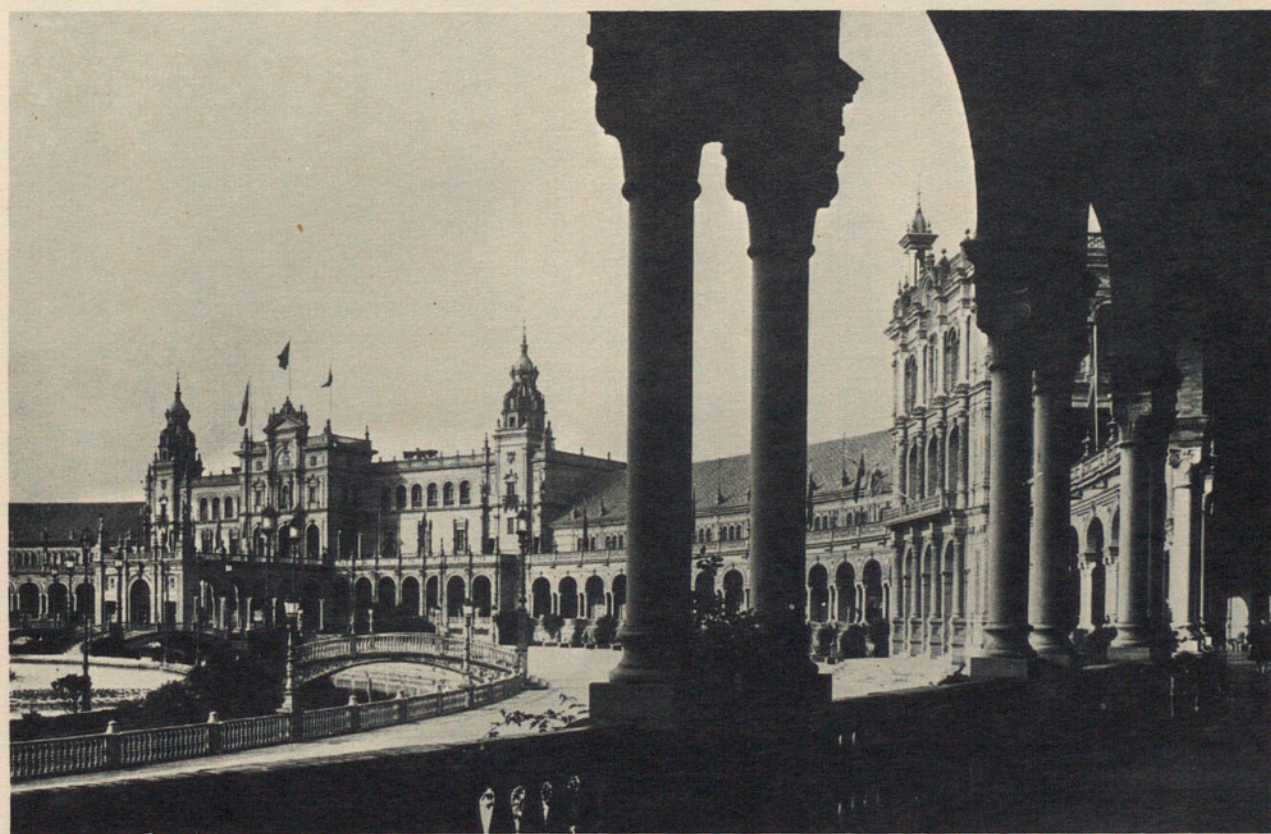
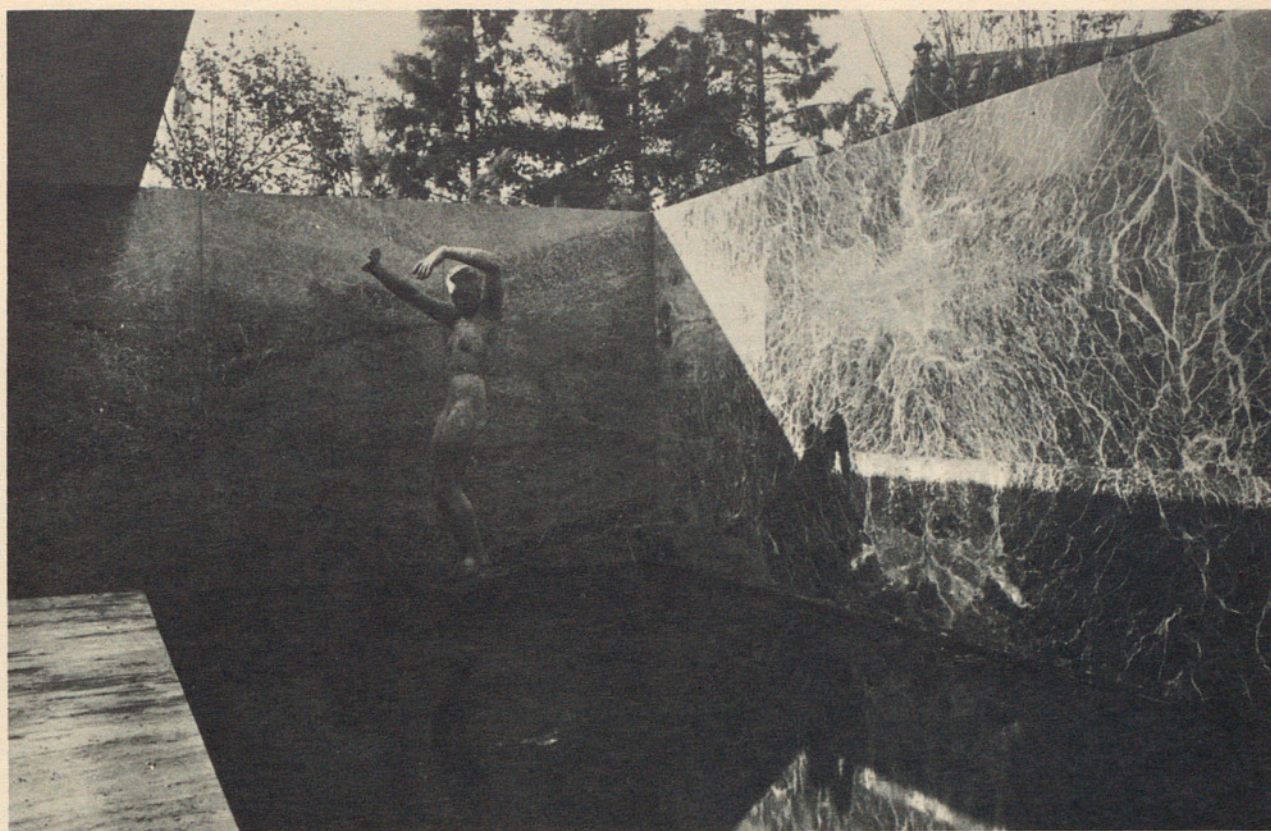


Fig. 56.—BARCELONA: PABELLÓN DE ALEMANIA EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL (DESAPARECIDO), POR MIES VAN DER ROHE. Fig. 57.—SEVILLA: PLAZA DE ESPAÑA, EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA, POR ANÍBAL ÁLVAREZ.



Fig. 58.—MADRID: MINISTERIO DE EDUCACIÓN, POR JAVIER DE LUQUE.

el centro de Madrid. De tan fútil manera concluía la arquitectura española del primer cuarto del siglo. Lo que habría de sucederla, en fechas que virtualmente ya hemos rebasado, sería el capítulo más hermoso del arte de construir en nuestra patria desde los tiempos de Juan de Villanueva.

B) LA ESCULTURA

LA RENOVACIÓN DEL CANON. — Dado que la división en siglos no puede imponer semejante secesión de estilos y talentos, muchos de los escultores españoles netamente ochocentistas continuaron practicando en años del novecientos su arte rutinariamente realista, pormenorizado y pegajoso. Se recordará que Mariano Benlliure muere en 1947. Incluso a la hora de escribir estas líneas trabaja algún su colega menor con parecidas trazas. Pero, al lado de estas reiteraciones y extravasaciones cronológicas, lo normal fue, en los nombres decisivos, proceder a una renovación del ideal, del canon y de los procedimientos, hasta dejarnos un legado de plena madurez y de belleza definitiva, no la ligada a un determinado momento.

Si los hechos fueran tan dóciles como para obedecer todas las artes a unos ritmos obligatorios, la primera estatuaría española del siglo no hubiera podido ser sino modernista. No fue así, o no lo fue de modo general. Antes bien, uno de los causantes de la renovación fue el profundo eco que entre nuestros estatuarios produjo la labor de Rodin. Y es verdad que Rodin tuvo alguna cosa de modernista, como lo es que determinadas piezas de Llimona o de Clará fueran temporalmente adictas a esta tendencia, pero fugazmente y en tanto éstos y otros artistas no alcanzaran su sazón precisa. Y, después de Rodin, otro escultor muy seguido de cerca por sus coterráneos catalanes de este lado de los Pirineos fue Maillol. Pero para entonces, la escultura española más perfecta podía andar sola.

De que hubiera llegado el gran capítulo renovador en su hora precisa es testimonio la acción de algunos artistas que, sin ponerse de acuerdo y actuando cada uno con sus propios medios, dieron vuelta a toda la escultura anterior desde tres focos que repasaremos a continuación. Estos saneadores del arte del volumen merecen mucha gratitud y la poca letra que aquí se les puede conceder.

BILBAO: MOGROVEJO Y DURRIO. — He aquí un signo por demás esperanzador para juzgar de la salud plástica de España al comenzar el siglo: El de que sea en Bilbao, villa industrial, naviera y financiera, de poca tradición artística, donde emerge un artista que pudo variar los rumbos del arte, lo que hubiera hecho a no vedarlo su tempranísima muerte. Era él Nemesio Mogrovejo, nacido en Bilbao en 1875, de familia de comerciantes y marinos. Siente pronto vocación por la escultura, a la vez que manifiesta su aversión a los estudios, con lo que la familia le envía a modelar al taller de Federico Sáenz. Se encuentra con su coterráneo Paco Durrio, que le engolosina con el viaje a París, y allá se va nuestro hombre. Asiste a la academia Colarossi y se enamora apasionadamente de su condiscípula Paula Schenek. Sigue un viaje de luna de miel por Europa, en 1897, pero en el 98 muere Paula. En 1899, Mogrovejo retorna a Bilbao y realiza sus dos admirables desnudos de hombre y

mujer, titulados respectivamente *Risveglio* (fig. 60) y *Eva*, verdadera réplica al pasado y en los que se advertía algo así como un reto a Rodin. En 1904, viaja a Florencia, donde se ocupa en su *Muerte de Orfeo* (fig. 61), agredido violentamente por las bacantes. Es obra cuantiosa, crispada, llena de tensiones, soberbiamente observados gestos y desnudos, honor del Museo de Bilbao. Eugenio d'Ors encontraba en esta noble pieza ritmos no solo canovianos, sino también sthendalianos. Naturalmente, dentro de la mejor traducción a nuestro siglo. La labor siguiente habría de ser una serie de ilustraciones escultóricas a "*La Divina Comedia*". Pero no pasó de proyecto. En 1910, Nemesio Mogrovejo fallecía en Gratz, Austria, a sus solos treinta y cinco años de edad. Se hace imposible pensar en la inmensa cantidad de bondades que hubiera esculpido este joven de nobles arrebatos cuando ya hoy, y por solo tres obras, merece justísima fama.

El amigo y consejero primerizo de Mogrovejo había sido Paco Durrio, también bilbaíno, nacido en ¿1868? Personaje de antología, Durrio había gozado de la amistad de personajes de semejante alcurnia como Miguel de Unamuno y Paul Gauguin. Éste le profesaba grandísimo afecto, y muchos de sus cuadros pasaron a la propiedad de Durrio, desparramándose luego desde Bilbao lastimosamente. Treinta obras en total, de las que sólo ha quedado una en la villa del Nervión. A la amistad de Gauguin siguió la de Picasso, que algo debe a Durrio. De su adscripción a la tertulia picassiana nos queda el retrato que de él inserta Fernande Olivier en "*Picasso et ses amis*": "Era muy pequeño y redondo, curioso, de sólido temperamento, original, artista, sincero, amante del arte. Un verdadero corazón humano...", dotes en cuyo señalamiento coinciden todos cuantos conocieron a Durrio. Pero, acaso por el complejo de inferioridad a que le sometía su anormal corta estatura, raras veces se dedicó a otra cosa sino a entretenimientos menores con cerámica y orfebrería. Parece como si su minoridad física le hubiera condenado a hacer obrillas menores. Pero era un escultor de verdad. Su espléndido monumento al compositor Arriaga (fig. 59), junto al Museo de Bilbao, es todo un acierto, siendo principal razón la de haber eliminado toda referencia directa al conmemorado, sustituido por una figura simbólica, en suerte casi expresionista. Triunfó en el Salón de Otoño de París de 1920 con la maqueta de un Monumento a la Victoria — la de 1918 — que no llegó a ser erigido, pero por el que el gobierno francés le concedió la Legión de Honor. Murió, ya anciano, en el París de 1940, creo que ya ocupado por los alemanes. Tanto Durrio como Mogrovejo son merecedores de monografías que nadie se ha ocupado de escribir.

CÓRDOBA: MATEO INURRIA. — Había sido tan parca, tan casi inexistente, la escultura andaluza del último tercio del siglo XIX que sorprende encontrar — pero en Córdoba, sépase bien, y no en Sevilla — un escultor del arranque y de las condiciones de Mateo Inurria, nacido en la ciudad de la mezquita el 25 de marzo de 1867. El legado con el que topaba desde sus primeros momentos de actuación era desconcertante, y él mismo anduvo no poco tiempo dentro del desconcierto, ya que, si por un lado no desconocía a Rodin, por otro se dejaba llevar a menudo detrás del prosaísmo habitual de las exposiciones oficiales. En una de ellas, la de 1899, obtuvo primera medalla por un altorrelieve — *La mina de carbón* — para cuyo dictamen basta con el adjetivo de desagradable. (Y, curiosamente, mucho de lo que se está haciendo en escultura en los primeros años setentas es eso, y nada más que eso, o peor que eso). Muchos otros tropiezos tuvo Inurria, y, como dije hace ya varios años, "pocas esculturas hicieron cosas tan rechazables y tan rigurosamente feas como él las hizo, pero pocas acertaron en obras de tanta hermosura. Sin duda, de haber actuado entre un par de generaciones pos-

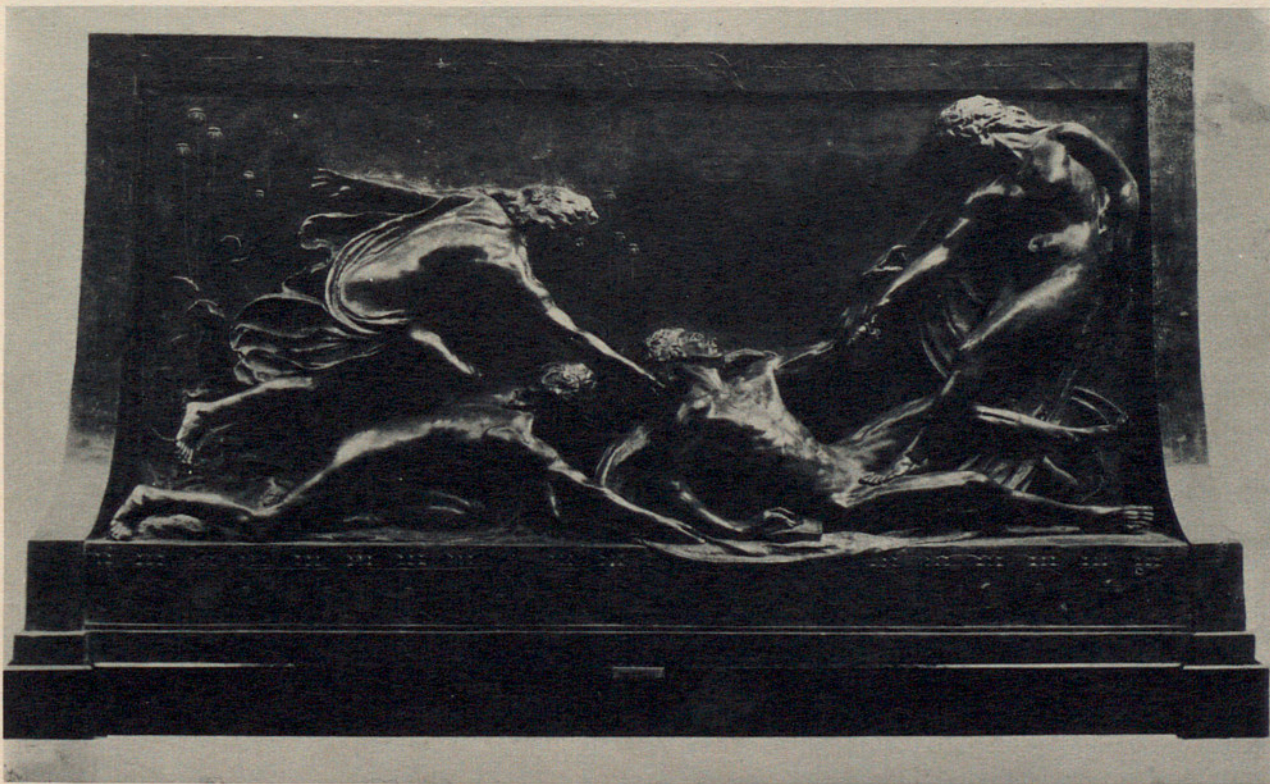
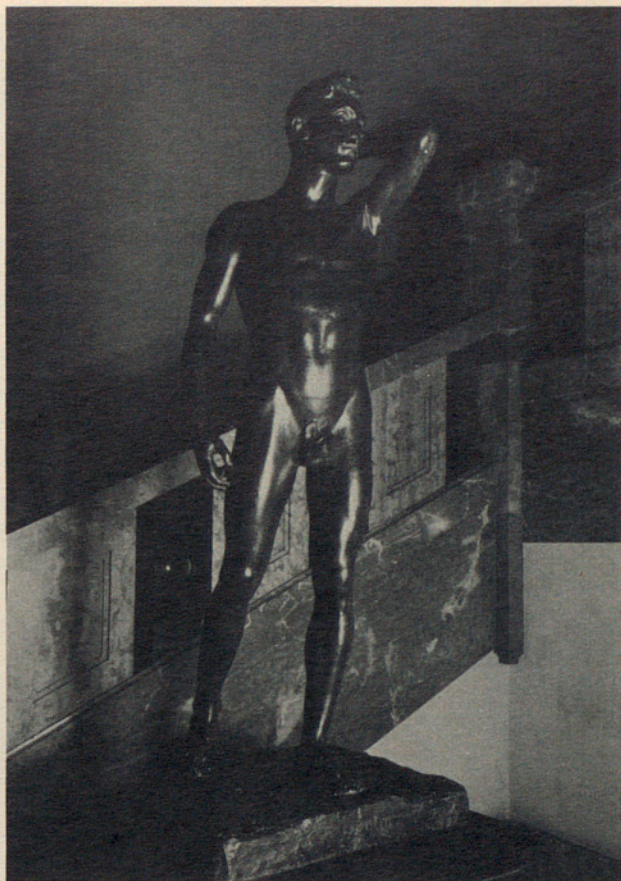


Fig. 59.—MONUMENTO AL COMPOSITOR ARRIAGA (DIBUJO), POR DURRIO (BILBAO). Figs. 60 y 61.—RISVEGLIO, Y ORFEO Y LAS BACANTES, POR MOGROVEJO (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO).

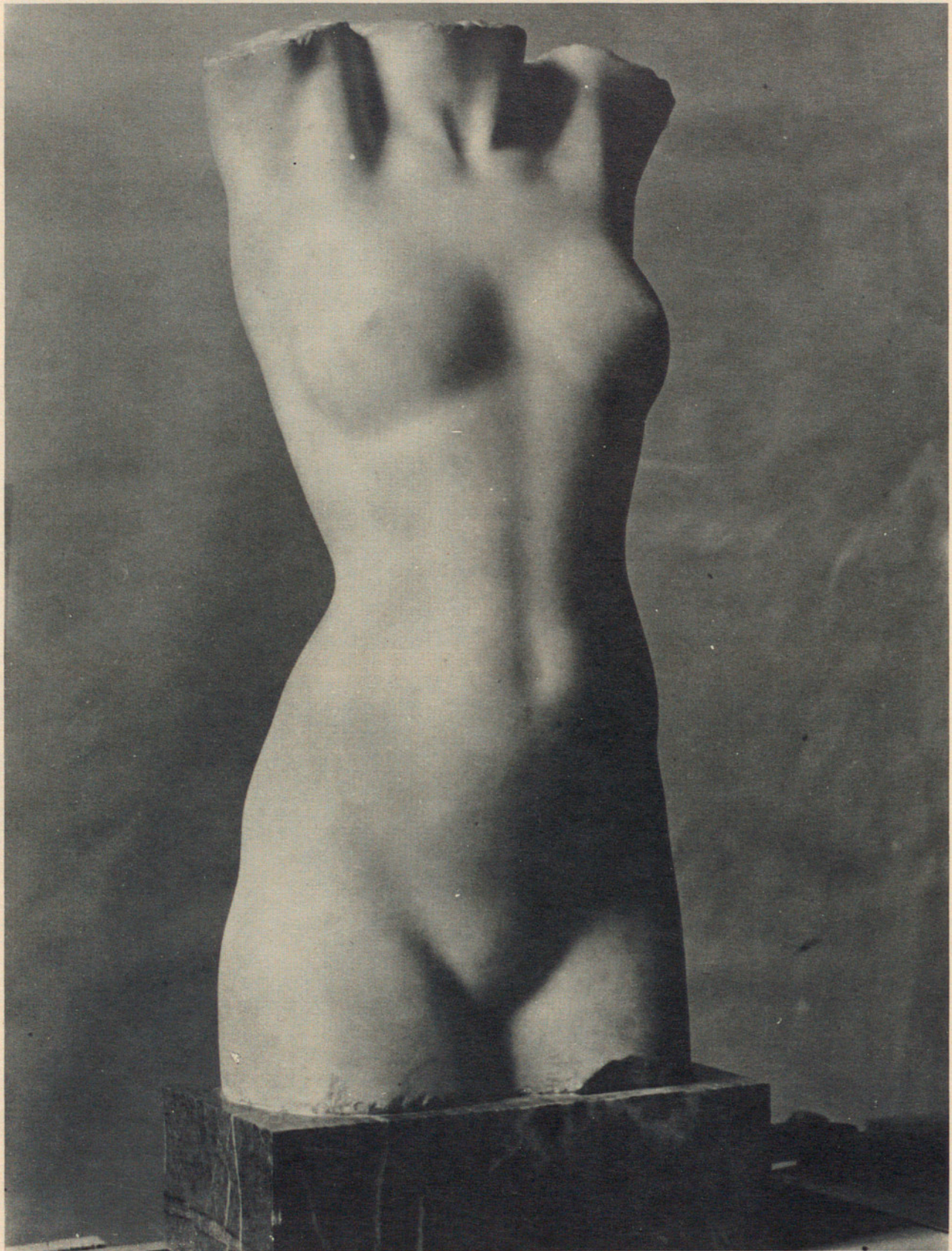


Fig. 62.—FORMA, POR MATEO INURRIA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 63.—EL GRAN CAPITÁN, POR MATEO INURRIA (CÓRDOBA, PLAZA DE LAS TENDILLAS).

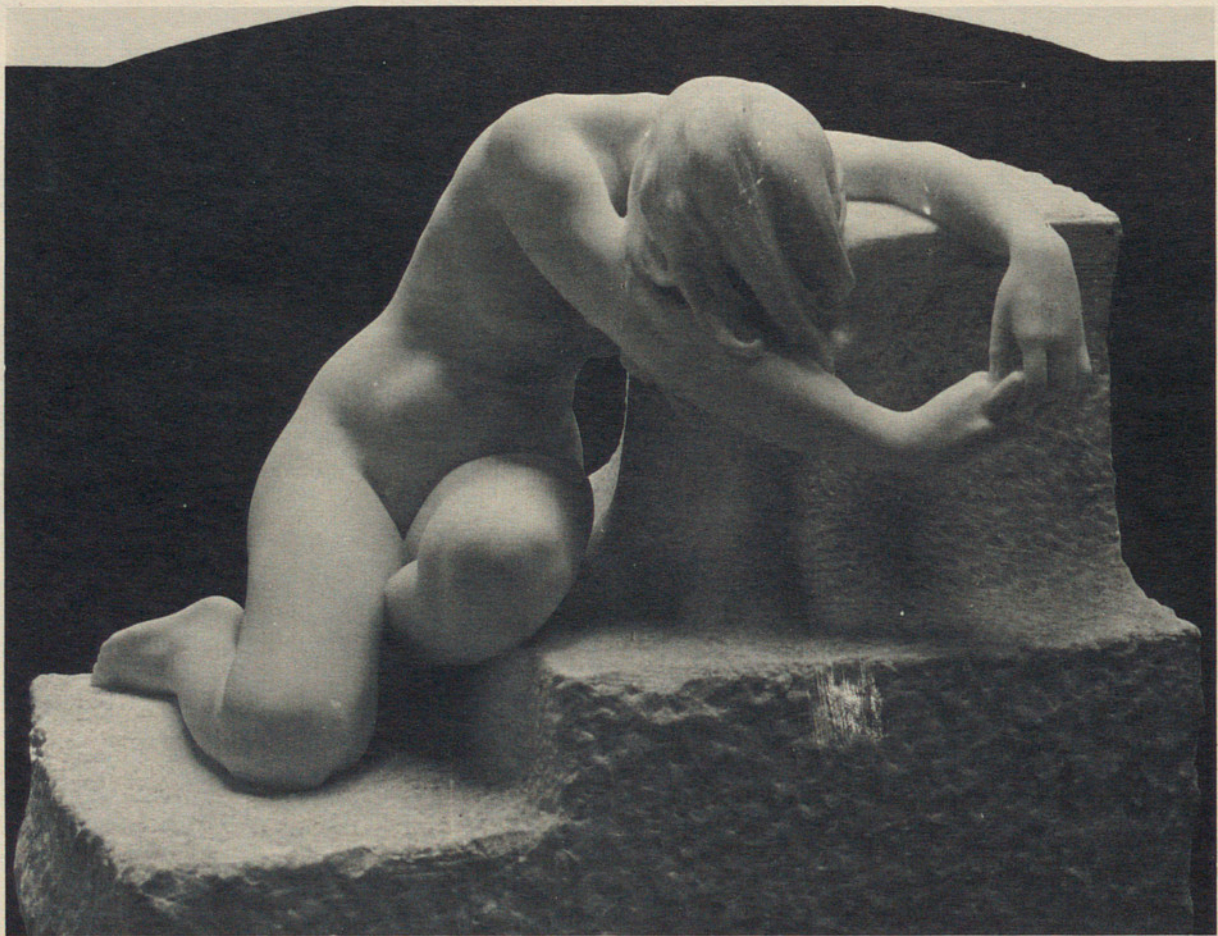
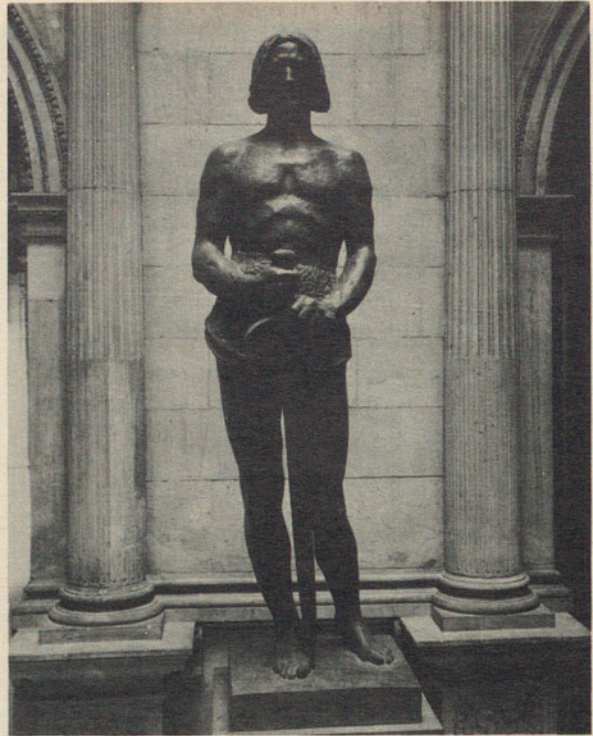


Fig. 64.—MONUMENTO A EDUARDO ROSALES, POR MATEO INURRIA, EN MADRID. Figs. 65 y 66.—SAN JORGE (BARCELONA, AYUNTAMIENTO) Y DESCONSUELO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO), POR LLIMONA.

teriores, no subsistiría sino la mitad positiva de este raro, pero bien exacto diagnóstico". Mayor razón para celebrar el modo con que superó los influjos negativos. Técnicamente, nadie podía enseñarle nada, ya que el taller de escultura industrial de su padre, su trabajo de restaurador de la mezquita y su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Madrid se lo habían dado todo. Lo que le faltase, un sentido depurado del quehacer, del quehacer en que era maestro, le vino derechamente, por caminos naturales. Y en 1920 asombró por aquella extraordinaria proeza que significó Forma (fig. 62), un torso femenino premiado con Medalla de Honor en la Exposición Nacional del mismo año, una de las recompensas más incontrovertibles de tales concursos. Es un desnudo de una hermosura, una pureza y una concisa seguridad que no hubiera desdeñado firmar Rodin. Sigue siendo una de las claves de la escultura española del siglo. Pero no es ésta la única gran maravilla de Inurria. Otra, fundamental, es la estatua ecuestre del Gran Capitán (fig. 63), en la Plaza de las Tendillas, de su Córdoba. Plaza que ha cambiado su antiguo nombre, en el habla popular de la ciudad, por el de "Plaza del Caballo". Con justicia, ya que ese monumento representa toda una renovación en la historia de la noble estatuaria ecuestre. El caballo, un potro andaluz, fino y ágil, sostiene al guerrero, orgullosamente erguido, con la sorprendente particularidad de que su cabeza no es otra que la del gran torero Lagartijo. E hizo bien Inurria en este trastrueque de identidades, porque casi todos los cordobeses se asemejan, y tanto nos da su oficio de general o de matador de toros. Otra particularidad de esta estatua, más rara, es su dualidad de materiales, pues mientras toda ella va en bronce, la cabeza de Gonzalo va en mármol.

Madrid se lucró con dos importantes obras de Inurria. Una de ellas, el monumento a Eduardo Rosales (fig. 64), en el paseo de su nombre, pieza noble, reposada y recogida que honra tanto al autor como al representado. Otra, la figura de Lope de Vega, ante la iglesia de la Encarnación, sin duda menos atractiva, pero también alarde de limpia estatuaria. Quedaban estos monumentos tan lejanos de las grandes maquinaciones de los otros finiseculares — o novecentistas, si se debían a determinados fabricantes de esculturas —, de aquellas máquinas abundosas en glorias, ninfas, triunfos, caballos desbocados y demás excesos, que ya la mera presencia de estas verdaderas estatuas constituyó una renovación. Ese Eduardo Rosales, tan resumido en su modestia personal, ese Lope de Vega, igualmente tan resuelto en su propia figura, sin más adherencias, eran dos hitos madrileños de la nueva escultura. Naturalmente, Inurria también se equivocaba. Otro monumento, esta vez en Córdoba, y dedicado al político don Antonio Barroso, pese a sus propósitos de claridad, fue concretamente desafortunado. Este monumento padeció el destino de ser destruido, o por lo menos gravemente mutilado, por masas sociales contrarias a la política del homenajeado. No nos interesa saber aquí cual fuera ésta, pero, por una vez, los manifestantes acertaron en su repulsa a una obra de arte equivocada. Nada de ello podía afectar a la categoría altísima de Inurria, uno de los auténticos renovadores de su arte. Y es de suponer que — quizá con algún que otro error entreverado — hubiera continuado su producción selectísima de no haber fallecido tan tempranamente. Ello fue en Madrid, el 21 de febrero de 1924, luego de sufrir una angina de pecho. Permanezca de él el mejor recuerdo posible.

BARCELONA: LLIMONA. — Este nombre es el del decano de la renovación escultórica a cuya historia estamos asistiendo, pero se ha preferido transgredir el orden cronológico para, tras él, poder continuar con el resurgir catalán, o por decir mejor, barcelonés, sin aban-

donar ya el hilo de la narración. José Llimona, nacido en Barcelona el 8 de abril de 1864, tuvo más años de hombre del siglo XIX que del XX, caso que se repetiría con Nonell, pero por eso mismo es más digna de respeto su toma de posición. De vocación precocísima — primero, modelando con miga de pan; luego, desde los diez a los doce años, con barro y cera —, estudió en la Escuela de Lonja, y en 1880 era pensionado en Roma, desde donde envió como muestra de trabajo durante la pensión, un fuerte busto de Patricio Romano, de acusado realismo, el por entonces estilado. Volvió a su ciudad en 1888, dedicándose en cuerpo y alma a realizar una estatua ecuestre de Ramón Berenguer el Grande, en la que había trabajado mucho durante los años romanos. Es poderosa y arrogante, y mereció más favor del obtenido, pues no fue colocada donde se proyectaba hacerlo, lo que disgustó al gran escultor. José Llimona casó en 1890 y enviudó en 1901. Un viaje a Europa le hizo conocer bien los estilos personales de Rodin y de Meunier, pero tuvo el suficiente buen criterio para no apoderarse de nada que les perteneciera. Antes bien, siguió su camino, incuestionablemente libre y siempre conteniendo una grandeza que en ocasiones es advertible, mientras que en otras cuida de interiorizarse. Ejemplo de lo primero pueden ser los excelentes grupos integrados en el monumento al Doctor Robert, y de lo segundo, una obra admirable por su callada concisión, el monumento a los héroes de la Guerra de la Independencia, en la calle del Obispo, inmediato a la Catedral. Es pieza narrativa, pero a muchísimas leguas de lo anecdótico. Otra obra antológica de su hacer, y bien dentro de su estilo, el San Jorge ecuestre, de Montjuich. En ella son evidentes los recuerdos del Parsifal, de Ignacio Taschner, mas no en grado tal como para obstar a esa concentrada grandeza de nuestro hombre. Y aún otro San Jorge, el del Ayuntamiento (figura 65).

Hasta aquí, las referencias se han dirigido a temas masculinos, cuando lo cierto es que Llimona esculpió muchas figuras de mujer. Pero es que es en esta especialidad donde mejor se advierten sus concomitancias con el Modernismo, las que no tardará en superar. Determinadas figuras, como Estudio, de 1903, entran de lleno en la tonalidad habitual — afectada, lánguida, sofisticada — de la escultura modernista. Mas es evidente el cambio al observar una de sus piezas maestras, Desconsuelo (fig. 66), en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. No es de creer que Llimona variase sus conceptos mediante ninguna consulta con el tiempo, sino que se originó en él una reacción natural, evolutiva, a la que no podía por menos de conducirle su propio sentido selectivo. De todas suertes, como en el caso de Mateo Inurria, es observable una gran diferencia de valores entre lo mucho que hizo, pero el balance es francamente positivo.

Aún otro aspecto de Llimona. Convertido al catolicismo, sintiolo no solo sincera, sino apasionadamente, y de ello puede ser testimonio su barro policromado — luego mármol — que representa a dos niñas de diferente condición social disponiéndose a tomar la primera comunión, obra de la contención constantemente vista. Por lo demás, colaboró con Gaudí en una monumental escenografía de Montserrat, siendo de su mano el tremendo Cristo Resucitado (fig. 67), bronce doble de tamaño natural, que indudablemente es una de las esculturas más nobles y personales del insigne escultor. Este Cristo agitado, los brazos en alto, puede muy bien considerarse como símbolo de su arte. José Llimona falleció, en su ciudad natal, el 7 de febrero de 1934. La gran manifestación que acompañó al féretro no dejaba dudas sobre si Barcelona conocía a quien había perdido.

MANOLO HUGUÉ. — Manuel Martínez Hugué, o Manolo Hugué, o simple y sencillamente Manolo, que con este apelativo y diminutivo cariñoso ha pasado a la historia, había nacido en Barcelona el 30 de abril de 1872, siendo hijo de un militar soriano, que llegó a general, y de la pobre muchacha a la que sedujera. No es este buen principio para ninguna biografía, y no podía serlo para la de Manolo. Si comparamos los ambientes burgueses, industriales, respetables, que habían presenciado la niñez y juventud de Llimona con los de Manolo, la diferencia no puede ser más desoladora. Manolo Hugué se crió como un pequeño salvaje, en ambientes increíbles, abundantes en todo lo que se refiriera, no solo al vicio, sino hasta a la delincuencia. En ellos se chapuzó este hombre marcado por una desgracia inicial — en Burgos, adonde fue a ver a su padre, le robó el reloj —, y cogido entre las ruedas de tan desdichado engranaje, cuesta nada escaso trabajo entender cómo pudo superar todo ello y encontrarse algún día de 1901 en París. Por cierto, otro nefasto día, pues que le tocó recibir en sus brazos — horrorizado — el cadáver de Carlos Casagemas, que acababa de dispararse un tiro. Es verdaderamente espantoso advertir cómo el destino se divierte jugando con algunos pobres humanos. Manolo fue casi siempre víctima de estos juegos.

Pero lo negativo de una niñez y de una juventud tan descosidas y tan privadas de protección no podía dejar de mostrar una contrapartida altamente positiva, la que no se adquiere con la compañía de los egregios y de los afortunados, sino en los barrios pobretones, ínfimos y groseros en que el buen Manolo había prácticamente vivido. Y esa contrapartida era nada menos que el advenimiento de la gracia (figs. 68 a 70).

Es innecesario traer a la mano argumentos demostrativos de que la escultura española, por tanto tiempo afecta casi exclusivamente a lo sagrado, después a toda especie de academicismos y de oficialidades, había desconocido lo que entendemos por gracia, don que no hay por qué definir a estas alturas, sal innata que rara vez se encuentra en artistas a los que se pueden aplicar innumerables adjetivos laudatorios y que pueden ser portadores de muchísimos carismas, pero no de éste, que, inversamente, tantísimo abunda en el pueblo. Pero el pueblo rara vez practica la escultura, y ese regalo humano se pierde irremediamente. No sería así en el caso de Manolo Hugué, el que a falta de una adecuada formación, iba a suplir esa falta con un salero que, de ser andaluz, no hubiera dejado de ponderarse largamente.

Ello podría ser motivo para insistente disquisición, que se procurará amputar en cuanto sea posible, pese a que éste es el lugar, éste el pretexto adecuado para hablar de ello. Y éste es el personaje. Era necesario que alguna porción de aire puro y popular ingresase entre los ingredientes de la nueva escultura española, rememorando y resucitando las gracias de los escultorcitos del románico, con los que tan fácilmente — si ello no fuera imperdonable pedantería — pudiéramos relacionar a nuestro hombre. No pretendo hacer tal cosa, y mucho menos traer a colación otras suertes diversas de donaire como el de Salzillo, el de Amadeu, el de otros imagineros populares. Demasiada personalidad tenía Manolo cual para permitirse estos entretenimientos dialécticos. Y demasiado seria es su figura creadora como para imponerle ningún hábito gratuito.

Aparte de esa condición natural de la gracia, de la sal y del donaire, todo el bagaje con que Manolo había llegado a París no era excesivo. Tres cursos seguidos en la Escuela de Lonja y otros trabajos en una fundición y en los talleres de dos escultores poco conocidos. Como pertrecho técnico, valedero, y hasta de sobra. Faltaba por saber qué directriz tomaría, y he aquí que el gran choque interior lo recibe ante las esculturas egipcias que guardaba el Museo

del Louvre. Hecho trascendente, a partir del cual ya sabemos que el bueno de Manolo no perseguirá ninguna belleza vigente y a la moda, sino que ha de optar por un programa rigurosamente propio. Como quiera que era presa fácil para toda clase de leyendas, una de ellas aseguraba que el influjo de Maillol sobre su obra había sido decisivo. Pero él declaró a José Plá — el autor del mejor libro sobre Manolo — que no había conocido a Maillol hasta la etapa de Ceret. Y por cierto que había poco de común entre ambos escultores. Manolo prefería la gracia a la perfección. Mejor aún, era el escultor de la gracia. Por ello prefirió para su escultura los tamaños menores, pero potencialmente grandiosos y masivos, porque él llevaba dentro un nunca reprimido amor a la monumentalidad. Falta saber cómo en obras grandes hubiera conjuntado — verosímilmente, nada hubiera sido tan fácil — la monumentalidad y la gracia. Y no es necesario pensarlo. Esos baturros y toreros suyos, esas chulas y bailarinas, esas maternidades, por escasas que sean sus proporciones de verdad, cuentan con un tamaño idealmente gigantesco.

El cáustico Manolo solía autoacusarse de esta suerte: “Me propongo hacer una venus y lo que me resulta es una rana”. No tenía razón. Aunque, luego de la Guerra Europea, había realizado el Monumento a Deodat de Severac, en Ceret, y el dedicado a los Muertos, en Arlés del Tec, suspiraba por hacer una obra grande, y durante meses anduvo cautivado por la ilusión de hacer el monumento a “La vaca ciega”, de Maragall, encargo que finalmente no tuvo lugar. Hubiera sido espléndido, a juzgar por el amor que Manolo sentía por los animales, visibles en sus bajorrelieves de establos y vacas.

Manolo había pertenecido al círculo de Picasso, que le retrató varias veces, y participó en la maravillosa, mágica vida bohemia del grupo. Tuvo por marchante a Kahnweiler, lo que le proporcionó regulares medios de vida en tanto duró el contrato. El reumatismo le atenazaba, y optó por fijar su residencia en Caldas de Montbuy (Barcelona), buscando alivio en sus aguas termales. Allí vivió más de quince años, vistiendo y obrando como un payés, más cazurro que los de verdad. Con fama y leyenda de hombre bien humorado, tantas veces ello no era sino una máscara con que ocultar amarguras. Fue también pintor, y poeta de originalísima garra. En Caldas de Montbuy falleció, el 1 de noviembre de 1945, este artista excepcional que se separa de la tónica general de la estatuaria catalana de su tiempo.

CLARÁ. — Ciertamente, la plenitud y máxima gloria de la estatuaria catalana del siglo estaba reservada a otro, al que será difícil negar esta consideración. Se trata de José Clará Ayats, nacido en Olot (Gerona) el 16 de diciembre de 1878. Como tantos otros artistas de la región, es hijo de un industrial, quién tuvo el buen sentido de no intentar torcer las aficiones artísticas de dos de sus hijos, Juan y José. Éste hizo su primer aprendizaje en la academia de José Berga y Boix, pero cuando aprendió todo lo que allí podía aprender, marcha en 1897 a Toulouse, ingresa en la Academia y es premiado ese mismo año, y luego en los de 1898, 1899 y 1900. El siguiente peldaño es el de París, donde no tarda en conocer a Rodin. Trabaja en el taller de Barrias y en 1902, 1903 y 1904 va obteniendo otros tantos premios. A la sazón, Clará se afana, con su hermano Juan, también escultor, en un cobertizo de la calle Falguière, el que, luego de sus obras en el casino de Montecarlo y de un viaje por Italia e Inglaterra, permutó por otro más amplio en la avenida Vercingetorix, de Montparnasse. En fin, la instalación definitiva sería en la avenida Malakoff. El dato no es baladí, porque en aquel local surgió La Diosa (figura 71), no sólo la escultura más gloriosa de Clará, sino seguramente la más aleccionadora



Fig. 67.—CRISTO RESUCITADO, POR LLIMONA (MONASTERIO DE MONTSERRAT, BARCELONA).



Figs. 68, 69 y 70.—MANOLO HUGUÉ: MATERNIDAD, TORERO Y BACANTE.

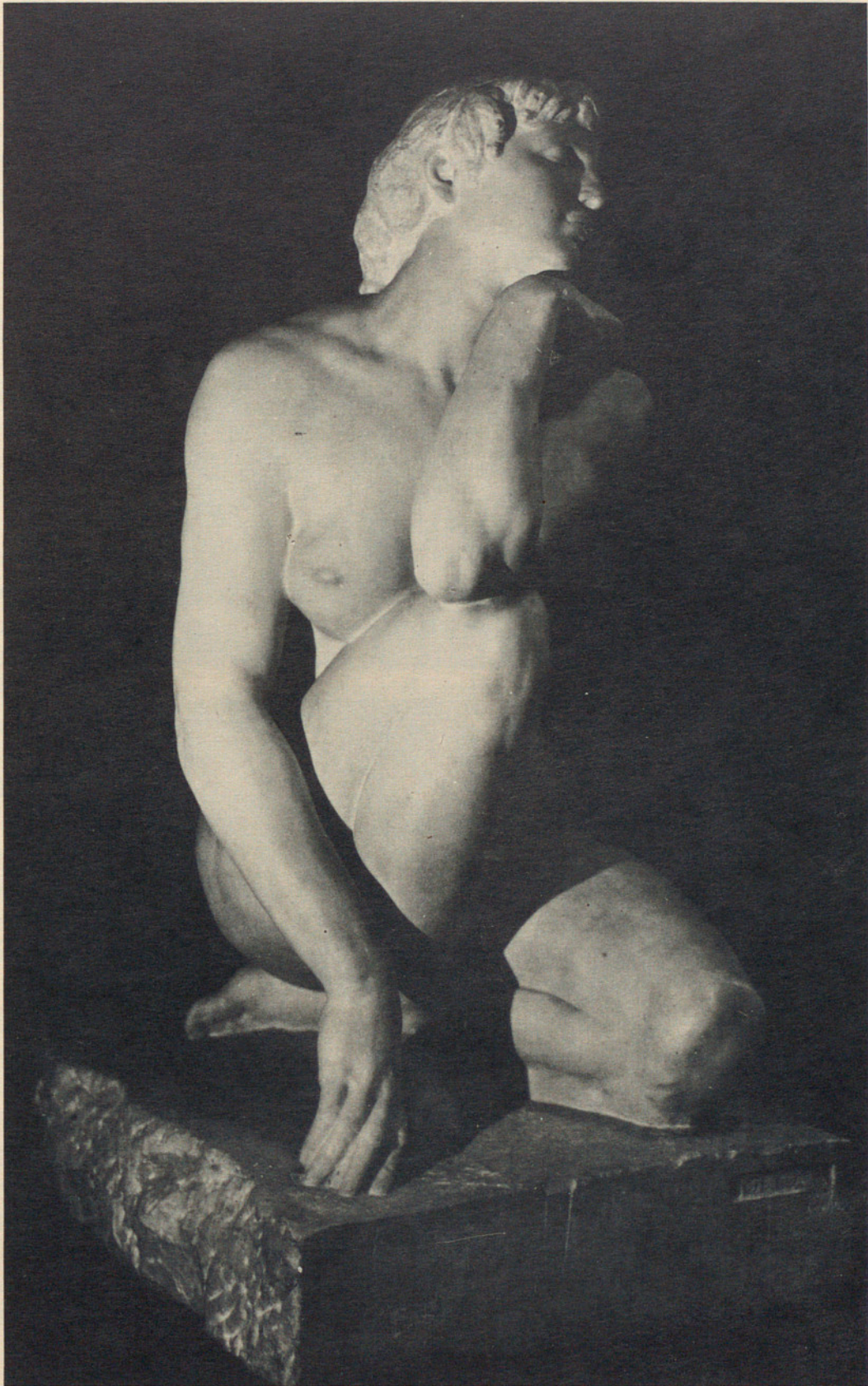


Fig. 71.—CLARÁ: LA DIOSA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 72, 73 y 74.—CLARÁ: SERENIDAD (MADRID, CEMENTERIO DEL ESTE), DESNUDO Y BAJORRELIEVE.

y definidora de todo un movimiento mediterraneísta cuyo principal exponente es, naturalmente, nuestro hombre.

Precisiones sobre La Diosa: su primer nombre fue el de Enigma, pues claro está que no apareció de una vez, y que había sido precedida de otros hermosos desnudos, cual el Crepúsculo, ahora en el Museo Nacional de Santiago de Chile. Obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1910, pertenece más tarde y sucesivamente a las colecciones de la marquesa de Bermejillo del Rey y de doña María Bauzá. Y, en fin, pasa a formar parte de la del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Esta maravilla no puede ser conectada con ningún programa plástico novecentista, ni avanzado ni mucho menos retrógrado. Tiene toda la frescura inicial de un gran descubrimiento arqueológico, como si se debiese a un ignorado y grandísimo maestro del helenismo alejandrino, e incluso la postura de la protagonista, semiarrodillada, semiacurrucada, era comprometida de resolver para otro que no hubiera sido Clará.

En el mismo taller de la Avenida Malakoff donde naciera esta portentosa belleza apareció otra, la denominada Serenidad (fig. 72), conservada en el Cementerio del Este, de Madrid, en el mausoleo de la familia Bermejillo del Rey. En esta ocasión, las formas plenas de La Diosa se han ensanchado hasta convertirse en las de una opulenta matrona, también bellísima. El eco de este nuevo portento llega a Estados Unidos, y resoluciones parlamentarias del Congreso y Senado — en 1922 y 1924 — autorizan la erección de una réplica en el Meridian Park, de Washington. Con este motivo, Clará tiene que hacer un viaje a Norteamérica, en la primavera del último de dichos años. Otro viaje realizaría, en 1930, a Grecia, pueblo que, inverosímilmente no conocía este griego ideal, acaso el sucesor más neto de los grandes artistas helenos. Y es un gozo, y es una justicia, poder leer en el archivo personal del insigne escultor, bienvenidas publicadas en la prensa de Atenas llamando a Clará, naturalmente, en caracteres griegos, ΜΕΓΑΛΟΣ ΙΣΠΑΝΟΣ ΓΑΥΠΥΗΣ.

En 1929 había colaborado en la ordenación nueva de la Plaza de Cataluña, de Barcelona, mediante la admirable Juventud y una réplica de La Diosa, no tan bella como el original. Estas piezas eran otros tantos cantos a la hermosura femenina, y padecieron la afrenta de ser cubiertas con trapos, por parecer indecentes, hasta que los quitó airadamente una reacción popular del todo espontánea. En 1930, Clará abandona definitivamente París y fija su residencia en Barcelona, para continuar trabajando incansablemente, y las más de las veces en su noble búsqueda de la belleza femenina, que con los años ha ido variando desde el canon de formas opulentas — La Diosa, Serenidad, o bien la gloriosa Industria, del monumento a Alfonso XII, en el Retiro madrileño — hasta un ideal de muchachitas con menos carnes, más esbeltas, pero no superadoras de los anteriores prototipos (figs. 73 y 74). Acaso sea delicado investigar las razones del cambio, pero una parece obvia, y es la lejana adoración, si es que no hubo enamoramiento, que sentía Clará por la insigne danzarina Isadora Duncan, de la que trazó muchos notabilísimos dibujos. Clará sintió igualmente el impacto de otra hermosa matrona, pero ésta se distanció geográficamente, lo mismo que la primera murió en su mejor lozanía.

Mas, sea como fuere, el copioso repertorio de mujeres vivas, perfectas, plenas de belleza, salud, y amor, que José Clará entregaba a su pueblo fue muy bien comprendido por éste. Era el renacimiento de una nueva escultura mediterránea, lo que halagaba con justicia a la España — pero lógica y más considerablemente a la Cataluña — de su tiempo. Así lo entendían

los intelectuales catalanes. En el banquete de desagravio a Clará, desagravio por habersele negado el premio en la VI Exposición Internacional de Arte, y banquete que tuvo lugar el 2 de junio de 1911, el brindis del altísimo poeta Juan Maragall excitaba a sus coterráneas a parecerse a las estatuas del escultor:

“Ell les há dutes com exemple aquí
del sol possible d'un reviuere noble.
Ab elles sembla havern's vingut á dir:
“Catalunya, assemblartelsi ó morir!”
— Germá, has sigut profeta del teu poble —”.

Pero, naturalmente, no era José Clará artista tan limitado cual para reducir su labor a la investigación y magnificación del cuerpo femenino. Para concluir lo cual, basta con enjuiciar sus florentinos bustos de Luis Vives y de Eximenic, en el Institut d'Estudis Catalans, o el tan curioso de Eugenio d'Ors con una barba que no había usado nunca, o la cabeza — Voluntad — que el escultor entregó como prenda a la Academia de San Fernando al ser elegido miembro numerario de esta corporación. José Clará, un hombre más bien retraído, con mucho de tímido y de callado, era de una intensa personalidad, muy introvertida. Durante años, cuando tenía el taller en la avenida Malakoff, iba diariamente a comer a un restaurante al que acudía igualmente el poeta Jean Richepin, y tanto éste como el dueño del establecimiento le llamaban “El señor que nunca dice una palabra”. Me confesó que Rodin le recomendaba “que hiciera todo lo que él hacía”. — “Yo le escuchaba respetuosamente, pero seguía mi propio camino”.

Y tan propio como era, el de una escultura en la que resurgía todo el ideal femenino del Mediterráneo. No la interrumpió Clará ni en sus últimos años. Y, al morir, el 4 de noviembre de 1958, célibe, legó a la ciudad de Barcelona su casa-taller, con toda la obra que contuviera, para convertirla en museo. Fue el último de los muchos bienes que hizo a su tierra.

CASANOVAS. — Por contemporaneidad, por comunión de orientaciones, por razones aún más obvias, hay que situar junto a Clará al infinitamente delicado y selecto Enrique Casanovas Roig, nacido en San Martín de Provençals en 1882, muerto en Barcelona en 1948. Discípulo de José Llimona y de la Escuela de Lonja, obtuvo de ésta una pensión que le permitió recorrer Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia. Sobre todo, Londres, para contemplar los mármoles del Partenón. Y pronto fue él mismo otro griego en el que el don de la gracia se hizo consustancial con su obrar. Pasemos de largo sus realizaciones de mayor empeño, como los monumentos a Monturiol en Figueras, al Doctor Benaprés en Sitges o al poeta Juan Alcover en Palma de Mallorca, porque lo que más interés despierta es su preciosa obra aislada de homenaje a la mujer. O, más exactamente, a la muchacha, puesto que a diferencia de las carnosas féminas resurrectas por Clará, lo específico de Casanovas fue una risueña transustanciación que se diría de Scopas, pero de un Scopas risueño, amoroso, infinitamente seductor en los rostros de ninfas jóvenes (figs. 75 a 78). Ninfas cuya mirada queda envuelta en un delicioso “sfumato” y cuya sonrisa — puede ser que apenas si iniciada — enamora al espectador desde el primer instante. Estas mujercitas ofrecen en ocasiones unos ojos encantadores en los que, contradiciendo a Scopas, subsiste un punto de oblicuidad eginética, pero todo ello están natural,



Fig. 75.—VENUS JOVEN, POR ENRIQUE CASANOVAS.



Figs. 76, 77 y 78.—BUSTOS DE MUCHACHAS Y BAJORRELIEVE, POR ENRIQUE CASANOVAS.

tan a mil leguas de cualquier afectación, tan compenetrado con un helenismo no buscado, sino encontrado, cual no es para expresado en palabras.

Tampoco es sencillo ponderar cuán novecentista, cuán integrador del período que andamos comentando es el arte de Enrique Casanovas, en este aspecto más avanzado que Clará, lo que no justificaría la escasa diferencia en años de nacimiento. Acaso se deba a que en Casanovas hay menor solemnidad, más inmediata relación de amistad con sus preciosas muchachas de ojos húmedos y entornados. Por lo demás, ninguna obra a señalar como apodíctica del gran escultor, porque todas lo son. Todas son de una suavidad y de un encanto que, en él, equivalen a una firma.

OTROS ESCULTORES CATALANES. — De la misma generación que Clará y Casanovas, muchos otros nombres catalanes merecerían estudio pormenorizado si los obligados límites de este volumen no obligasen a la tarea de establecer jerarquías. Así, hay que mencionar a los hermanos Miguel Oslé (Barcelona, 1879-1960) y Luciano Oslé (Barcelona, 1880-1951), escultores incansables y prolíficos, de aficiones monumentales, y autores de mucha labor de índole decorativa. Por el contrario, la obra de Joaquín Claret (Olot, Gerona, 1879-Barcelona, 1950), colaborador un tiempo de Maurice Denis, prefirió los tamaños menores, y vino a coincidir con los griegos autores de pequeñas tanagras. Importante, su Rapto de Elena, que expuso en París en 1921. En cuanto a Juan Borrell Nicolau (Pobla de Segur, Lérida, 1888-Barcelona, 1951), tenía más de romano que de griego, si se considera el firme realismo de su modelado, advertible en bustos como los de Rusiñol y Prat de la Riba, realismo un poco decimonónico, como aprendido en el taller de los Vallmitjana. Suyo es el monumento a Mosén Jacinto Verdaguer, en el Paseo de San Juan, de Barcelona, del que el mejor fragmento será el retrato del ilustre poeta. Notable, asimismo, su briosa estatua de San Jorge (fig. 79).

Se recordará la obra delicada, en unos casos plenamente helénica, en otros más barroca, de José Dunyach Sala (Barcelona, 1886), del que merece mención el Desnudo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, así como La familia, exhibida en el Salón de Montjuich de 1936. Jaime Otero Camps (Mahón, Baleares, 1888-Barcelona, 1945), discípulo de Miguel Fuxá y de la Escuela de Lonja, tenía tanto de clasicista como de apegado a recuerdos tradicionales, y sus mayores éxitos los alcanzó en la estatuaria monumental. Esteban Monegal (Barcelona 1888-1970), ha mantenido siempre un estricto respeto para con la forma, advertible, sobre todo, en sus esculturas femeninas. Y, al llegar aquí, cuando ya se está derritiendo el fervor por lo mediterráneo que inaugurara Clará, también porque los nombres inmediatos han nacido en las proximidades de nuestro siglo y, lógicamente alcanzaron su madurez en momento posterior, abandonaremos la estatuaria catalana en demanda de otras tierras españolas.

JULIO ANTONIO. — El propósito acabado de enunciar se cumple con especial diafanidad merced a la presencia de un gran escultor que, catalán de nacimiento, realiza la mayor y mejor parte de su obra en Madrid. Se trata de Antonio Julio Rodríguez Hernández, más conocido, al invertir sus nombres de pila, por Julio Antonio. Había nacido en Mora de Ebro (Tarragona) el 6 de febrero de 1889, hijo de un militar. Sus primeros aprendizajes, en Tarragona y Murcia, en talleres de escultores más bien oscuros, se amplían cuando en 1907, ya en Madrid, los sustituye por la asistencia al estudio de Miguel Blay, que en determinado momento asegura que nada más puede ya enseñarle. En 1909 es pensionado por la Diputación de Tarragona.

gona para realizar un viaje de tres meses a Italia, obteniendo las lecciones definitivas de Florencia y de Donatello. Regresa a España y se afincó en Almadén (Ciudad Real), donde toma cuerpo la idea de acometer la serie Bustos de la raza. En 1911 gana el concurso para erigir en Tarragona el monumento a los Héroes de los Sitios, que no se inauguraría hasta 1931. En 1917-18 trabaja en el mausoleo de la familia Lemonier, y no es posible agregar otros monumentos que proyectó y en que trabajó ardidamente, como el de Wagner, pero que no llegaron a alzarse. La enfermedad que le consumiera le vedaba posibilidades, y el extraordinario escultor falleció en el sanatorio Villa Luz, de Madrid, el 15 de febrero de 1919. Esta muerte, a los treinta años, de un hombre tan excepcionalmente dotado, produjo en su tiempo — y continúa suscitando — una terrible impresión, como todas las frustraciones y condenas mal dispuestas por el destino.

En esa cortedad de vida, Julio Antonio había hecho más que otros en doble plazo para asegurarse toda una perfecta inmortalidad. No por número de obras, sí por la entidad y categoría de ellas. Su ya citada resolución de modelar toda una serie de bustos que configurarían los modelos más constantes del español y de la española se llevó a efecto con una honestidad de principios plásticos en la que no contaban para nada los pintoresquismos ni las gesticulaciones. Tan sólo, la variedad de actuantes. Parece que la iniciación de la serie está en el busto de "María, la gitana, querida que fue del Pinales", de 1908 (fig. 80). Tan largo es el título del retrato, y nada más que en él reside lo literario del caso, porque la tal gitana queda retratada sin más secuelas de leyenda. De años siguientes, 1910 a 1914, datan otros bustos — El hombre de la Mancha, Minero, Minera, Rosa María (fig. 81). El cabrero de tierras de Zamora, Avila de los Caballeros, El ventero de Peñalsordo (fig. 83), El novicio, Mujer de Castilla — asombrosos en su concisión realista, en su economía de medios, en su verdad sin mixtificación. El gran escultor no deseaba una galería de tipos de temperamentos acentuados, sino los retratos de unos hombres y mujeres integrantes del pueblo español. Parece que, habiendo sabido Julio Antonio el recurso usado por sus admirados maestros florentinos — Donatello y Verrocchio — para dar tersura a las carnaciones de sus obras, el de tender sobre el barro modelado un paño húmedo, retirarlo cuidadosamente, y repetir la operación varias veces, lo rechazó, por entenderlo truco, aunque truco prestigiado. Él se las compuso a su modo y manera y, en verdad, no obtuvo resultados inferiores a los de sus colegas ideales. Obra singular, dentro de su más bien corta producción, es el busto de la Condesa de la Gracia y del Recuerdo, realizado en plata, a la usanza de los antiguos bustos-relicarios de santos guardados en catedrales.

El Monumento a los Héroes de Tarragona (fig. 82), que el artista, lastimosamente, no pudo ver colocado en su sitio, pasa comúnmente por ser la obra maestra de Julio Antonio, y en verdad, se trata de una composición con tres figuras muy bien ordenadas y escalonadas, cuyo simbolismo — una matrona, Tarraco, sosteniendo el cuerpo de un guerrero muy musculado mientras otro agoniza en el suelo — es suficientemente claro cual para resumirse en sus propios valores plásticos. Otro monumento, el funerario de la familia Lemonier, resultó bastante menos afortunado.

Julio Antonio es uno de los grandes escultores españoles del siglo, pese a lo cortésimo de su vida. Ello impide saber si, fallecido a edades superiores, pudo haber sido el máximo.

(Y aquí y ahora, por razones de herencia en el prestigio, debería venir el comentario a Victorio Macho, si no se entendiera que lo más característico de su labor pertenece al período cronológico siguiente).



Fig. 79.—SAN JORGE, POR BORRELL NICOLAU. Figs. 80, 81 y 82.—LA GITANA, ROSA MARÍA Y MONUMENTO A LOS HÉROES DE TARRAGONA, POR JULIO ANTONIO.



Fig. 83.—EL VENTERO DE PEÑALSORDO, POR JULIO ANTONIO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 84.—MONUMENTO A BÉCQUER, POR COLLAUT VALERA (SEVILLA, PARQUE DE MARÍA LUISA). Fig. 85.—EL HIJO DEL ARTISTA, POR QUINTÍN DE TORRE. Fig. 86.—DESNUDO, POR MOISÉS HUERTA.

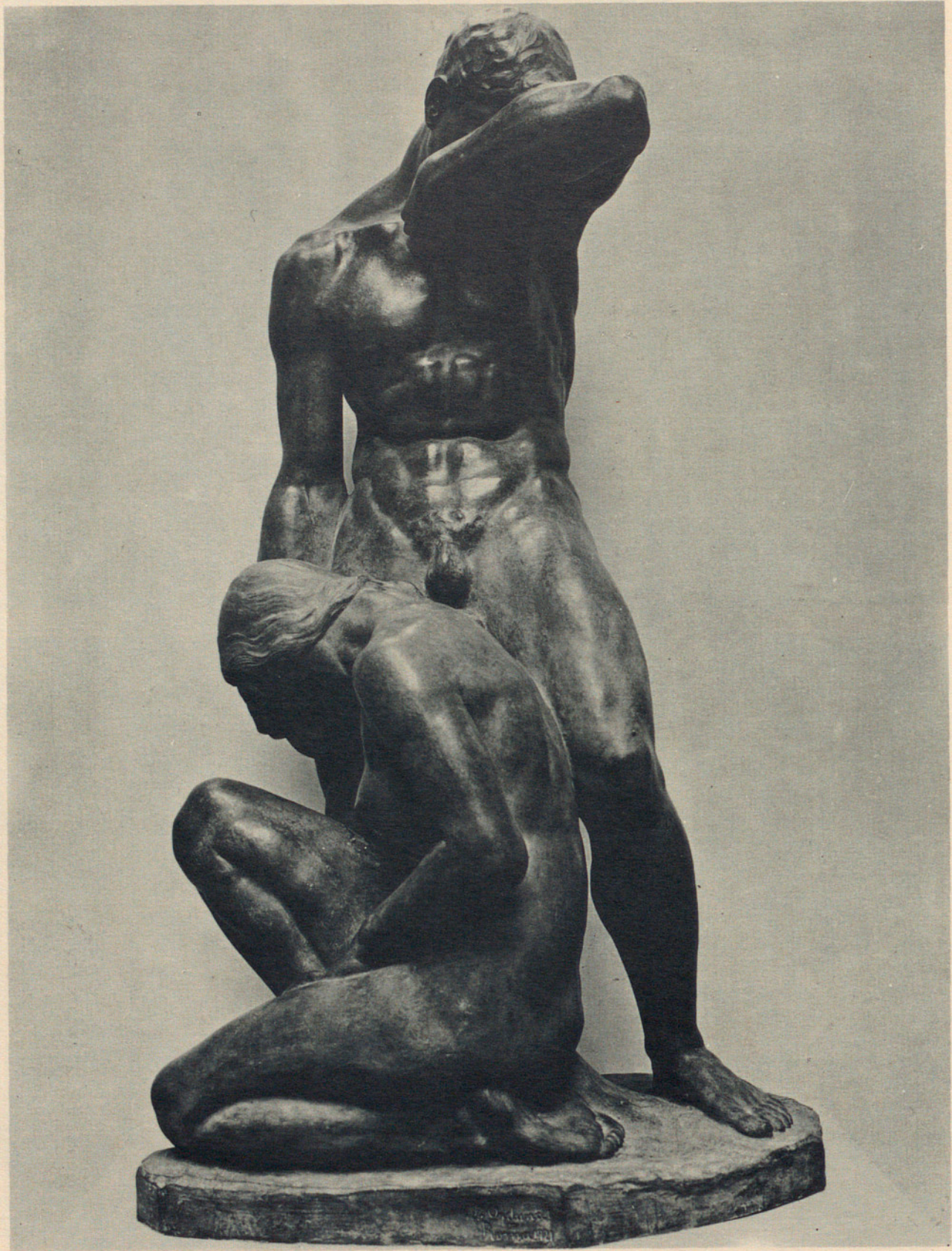


Fig. 87.—POST NUBILA PHOEBUS, POR FRUCTUOSO ORDUÑA.

ESCULTORES ANDALUCES. — Se recordará el bajo nivel de la escultura sevillana decimonónica para explicar suficientemente que, aparte la brillante figura de Mateo Inurria, tal fuera en número y categoría de actuantes en nuestro tiempo. Y es que Montañés, Cano y Mena quedaban ya muy lejos, y los factores y mecanismos resultaban ahora ser muy otros.

El escultor andaluz que cosechó en vida mayores triunfos y sabrosos encargos se llamaba Lorenzo Collaut Valera (Marchena, Sevilla, 1876-Madrid, 1932). No sorprenda el escaso sevillanismo de su primer apellido, puesto que era hijo de un ingeniero francés, y en un colegio francés, en el Liceo Livet, de Nantes, vio despertar su vocación. Vuelto a España, asiste a los talleres de Susillo y de Querol, pero durante poco tiempo y sin grandes frutos, por lo que debe contar mucho en su vida alguna dosis de autodidactismo. No alcanzó demasiada fortuna en las exposiciones nacionales a las que concurriera, y le dolió que en la de 1910 no fuera premiado su monumento a Bécquer (fig. 84), que se alza en el Parque de María Luisa, en Sevilla, y del que puede elogiarse el ritmo de vestimentas de las tres muchachas sentadas. Algo semejante se halla en el monumento a don Juan Valera, en Madrid. Pero la mayor celebridad del escultor de Marchena — y no precisamente positiva — se debe a su monumento a Cervantes, en la Plaza de España, de Madrid. Convocado un concurso para erigir esa memoria, en 1915 se inauguró la exposición de las obras admitidas, que eran todas las presentadas, pues no hubo jurado de admisión, y se pudo ver las cincuenta y tres del total, parece que en general malísimas y hasta ridículas. Se eligieron tres modelos para desarrollar en proyecto definitivo, los firmados por Anasagasti e Inurria; por Hernández Briz y Angel Ferrant; y por Martínez Zapatero y Collaut Valera. De que el último fuera el menos seductor créese que no hubo dudas, pero resultó triunfante en el fallo final de 1916. La realización no ha sido mejor, y el desdichado monumento jamás ha gozado de buena opinión. Pero aún es más rechazable el que el propio Collaut Valera dedicó a los hermanos Alvarez Quintero, en el Retiro, porque representa la culminación más tópica del señoritismo andaluz.

De la misma generación, Enrique Marín Higuero (Arriate, Málaga, 1876-1940), alumno de la Escuela de San Telmo, en Málaga, y de la de San Fernando, en Madrid, ganó en 1900 la pensión de Roma, y en las exposiciones nacionales de 1910 y 1915 obtuvo, respectivamente, segunda y primera medallas. Como curiosidad se dirá que la última — Cielo y Tierra —, por lo demás, muy inferior a otras obras del autor, cual Adán y Eva, fue destruida. En 1925, y en concurso internacional, fue elegido para realizar el Monumento a Bolívar, en el que Marín trabajó durante muchos años, con vario acierto.

Jacinto Higuera (Santisteban del Puerto, Jaén, 1877-Madrid, 1954), discípulo sucesivamente de Querol y de Benlliure, fue escultor estimable, no de grandes vuelos, muy dentro del estilo más tradicional y normal en los años veinte. Acaso su obra más sentida sea el San Juan de Dios, arrodillado y en plegaria, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, de Madrid.

ESCULTORES DE OTRAS REGIONES. — Realmente, las procedencias van importando cada día menos, ya que el solar del triunfo o del fracaso es — aparte el mecanismo catalán — Madrid, y siempre Madrid. Con todo, siempre se advertirá en la obra de cada artista alguna patente de sus orígenes y de sus tierras, bien que no sea éste el caso del primero a enjuiciar, Quintín de Torre (Bilbao, 1877). No habíamos dado con ningún vascongado después de Durrio y de Mogrovejo, e incluso el nuevo nombre es de un vasquismo muy relativo. Su adhesión a la imaginería tradicional española era tan firme cual para no haber podido ser

desvirtuada por quince años de estancia en París, donde pudo observar tantas otras tendencias. Era un declarado afecto a la estatuaria policromada, tanto si trabajaba en madera como en mármol. Hizo pasos procesionales, como el muy discutido del Descendimiento, encargado por la Diputación de Vizcaya. El resto de su obra está compuesto sobre todo de retratos (fig. 85) y de bustos religiosos — siempre policromados — el más acertado de los cuales será una Dolorosa, idealmente traspuesta al siglo XVII.

Por más efectivamente vasco ha de tenerse a León Barrenechea (Irún, Guipúzcoa, 1892), discípulo de Querol. Curiosamente, pese a sus innegables condiciones de escultor, no tuvo éxito como tal en las nacionales a que concurría, mientras sí ganaba recompensas en la sección de arte decorativo. Sin embargo, el decorativismo no es característica de la escultura de este artista, y sí antes bien, un recio realismo en sus bustos y en sus figuras de campesinos vascongados, ocupados en sus trabajos y en sus folklores. Seguramente, lo mejor de esta faceta del artista sea su Prueba de bueyes. De los monumentos conmemorativos firmados por Barrenechea hay que citar el dedicado a la Reina doña María Cristina, en San Sebastián; el de Sarasate, en Pamplona, y, también en San Sebastián, el erigido en memoria de los muertos franceses de la Gran Guerra. Es en estas obras donde no pueden por menos de hacerse visibles los recuerdos de su maestro Querol.

Moisés de Huerta (Muriel, Valladolid, 1881-Mérida, Badajoz, 1962) era un vasco de adopción, pese a su origen castellano, por haber estudiado en la escuela de Artes y Oficios de Bilbao. En el museo de esta ciudad se conservan sus mejores piezas, como el busto de Unamuno y los mármoles titulados Hetaira (fig. 86) y Palankari, éste un menudo mármol muy bien resuelto. Lo posterior de la producción de Moisés de Huerta, tendiendo a una progresiva pesantez de formas, añadiría muy poco de interés a lo mencionado.

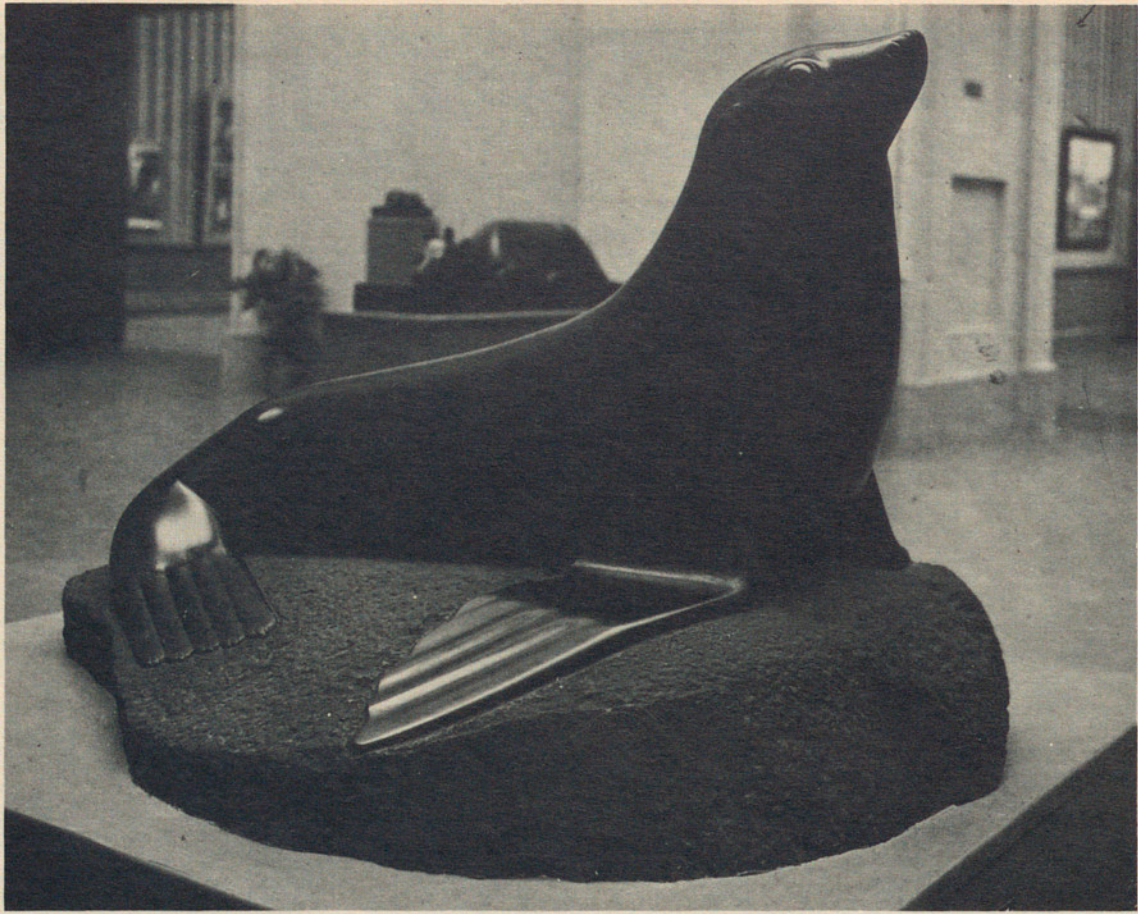
No siempre, cual en el caso acabado de ver, las procedencias geográficas rigen necesariamente el estilo personal. Inocencio Soriano Montagut (Amposta, Tarragona, 1893) conservó poco de su nacimiento y educación mediterráneas, y una larga estancia en Salamanca bastó para determinar su verdadera facies. Es muy cierto que en algunas graciosas piezas se puedan observar coincidencias con Manolo Hugué, pero se me antojan obras más indicativas de su quehacer como la Dolorosa, en policromía — y hasta se diría que en demasiada policromía — o su Plañidera salmantina. Y es que Soriano Montagut, vecindado en Salamanca, tenía que luchar entre el Mediterráneo y Castilla. De aquí que su obra, pese a una entera dignidad, peque de heterogénea.

Un escultor aislado, Luis Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, Cuenca, 1896) abusó del realismo en sus figuras de pastores y serranos de su tierra, lesionando con ello el innegable empaque de estos nobles tipos, que mucho hubieran ganado con mayor lisura. Obtuvo primera medalla en la nacional de 1926 por El hombre de la sierra, desde luego muy superior a su obra más conocida, El pastor de Huesas de Vasallo.

Fructuoso Orduña (El Roncal, Navarra, 1893-Madrid, 1973) tendría que figurar en esta relación aunque tan solo fuera por su éxito primero y definitivo, esto es, por la primera medalla de escultura de la Exposición Nacional de 1922. Se otorgaba a una pieza importante, Post nubila Phoebus (fig. 87), composición de estirpe miguelangelesca de las que bastan para consagrar a un artista del cincel. Se recordará que ello venía inmediatamente después de la concesión de la medalla de honor a la espléndida Forma, de Mateo Inurria, lo que prueba que los jurados de los certámenes oficiales no eran constantemente ciegos ni equivocados. Tras



Fig. 88.—BAJORRELIEVE, POR JOSÉ CAPUZ.



Figs. 89 y 90.—FOCA Y PERRO, POR MATEO HERNÁNDEZ.

este acierto inicial de Orduña, es preciso asegurar que su obra posterior no lo rebasó. Se pueden mencionar sus relieves para el Instituto Ramón y Cajal y su Crucifijo, para la catedral de la Almudena, y hasta su óptimo bronce, Sorprendida. Pero lo cierto es que el escultor navarro no ha proseguido la carrera de triunfos que era legítimo esperar de él desde el de 1922. La verdad sea dicha, fue un inicio demasiado afortunado, excesivamente comprometedor.

Por otras razones más desdichadas, en mera esperanza quedó un escultor del que ha de ignorarse siempre la cuantía a que hubiera podido llegar. Emilio de Madariaga (La Coruña, 1887-Madrid, 1920), hermano del escritor Salvador, se había dado a conocer ventajosamente por un busto muy expresivo de éste y por otras obras como Alma castellana, Ingenuidad, Dama Eslava, Santa Teresa, etc. Madariaga era escultor sensible e inicialmente bien dotado, muerto mucho antes de emprender ninguna obra definitiva y concluyente. Sería un interrogante sin resolver.

La escultura valenciana no podía ser sino cuantiosa, como la pintura paralela, ya que había tenido un gran campeón previo, el prolífico Mariano Benlliure. Pero, extraña y dichosamente, no fueron en pos de éste los principales esfuerzos de quienes veremos. El principal escultor valenciano había de ser José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), descendiente de una familia de artistas de la misma dedicación, de origen italiano. Y a Italia fue pensionado Capuz, hasta enviar a la exposición nacional de 1912 su grupo Paolo y Francesca, que obtuvo merecida primera medalla. Digamos que no hay perceptibilidad de ningún italianismo en esta robusta obra, y que más bien parece influida por Rodin. Influjo que no restaba ningún adarme a tan bella obra. Pero de nuevo nos encontramos al escultor que desfallece en su empuje tras un sonado éxito. Lo posterior del valenciano (fig. 88), sin ser ni mucho menos indigno, se desvanece en ensayos, de los que emergen el monumento — brioso — al ingeniero Flórez y el dedicado al Doctor Moliner. Se agregarán muchos retratos y no escasa estatuaria religiosa, unas veces de interpretación casi enteramente tradicional, otras con pequeñas concesiones a nuestro tiempo. Lo que no decayó nunca en Capuz fue su nervio de perfecto dibujante.

José Ortells (Villarreal, Castellón, 1887), primera medalla en la nacional de 1917 por su Poema, pieza muy regular, no volvió a obtener mayores triunfos. Bien se ve cuán frecuente es el caso del artista que pone toda su alma y toda su pasión juvenil en la obra que supone le abrirá las puertas del éxito pero al que luego, la vida, o las circunstancias, o una disminución del ardor primero van debilitando. Pero dejemos estas digresiones y acudamos a otros artistas merecedores de cita. Sean ellos Julio Vicent (Valencia, 1893-1940), primera medalla en 1920 por su Amanecer, obra grata, sin mayores pretensiones, y Carmelo Vicent (Carpesa, Valencia, 1890), que obtuvo igual recompensa en 1941 por un Cristo yacente. Todavía, Vicente Navarro (Valencia, 1888), también premiado de igual modo en 1915 por su Aurora, buen desnudo femenino, e Ignacio Pinazo (Valencia, 1883), escultor intrínsecamente levantino, con todos los puntos positivos y negativos que el término comprende. Es el escultor más realista de todos los valencianos reseñados, también el que más gustó de mitologías de su tierra, alguna más o menos conectada con la Dama de Elche. Como sus compañeros, no dejaría de obtener la primera medalla, pero ello no sería hasta 1948, mediante su estatua de guapa ninfa titulada Enigma.

Va a cerrarse este capítulo, tan vario en calidades, con una especialidad escultórica poco dada en España, y antes bien, de progenie francesa. Es la animalista, y su principal cultivador, con la misma razón que en el presente ciclo podía ser comentado en cualquiera de los dos

posteriores, tanto por razón de años como por intemporalidad de esta obra. Pero antes de referirnos a Mateo Hernández, pues que de él se trata, es de la más elemental justicia asegurar que no es el único, sino que ha de compartir los honores con otro gran escultor. Él es Luis Benedito (Valencia, 1887), hermano del pintor Manuel, viajero por muchas tierras de Europa, y sobre todo en las germanas, donde obtuvo muy precisas lecciones para la especialidad a la que pensaba dedicarse, la de la taxidermia, que luego profesaría como preparador jefe en el Museo de Ciencias Naturales, de Madrid. Y para este menester era muy necesario conocer al pormenor la anatomía animal, lo que demostró Benedito en su soberbia Leona, en el Antílope, en el Macho Montés, y en no pocas tallas directas retratando diversas aves. Su especialidad no podía quedar marginada del capítulo presente.

El otro animalista era Mateo Hernández (Béjar, Salamanca, 1883-París, 1949). Sin duda, un escultor nato, que practicó también la pintura. Marchó tempranamente a París, pensionado por la Diputación de Salamanca, y allá se quedó, consagrado a la rara tarea de retratar animales (figs. 89 y 90), a los que profesaba singular cariño, hasta el extremo de que su casa de Meudon, llena de las más heterogéneas bestias, parecía un zoo. Para su menester escogía las piedras más duras, solemnes y prestigiosas, granitos, pórfidos, esquistos y basaltos, cual si trabajara para egipcios o asirios, y maderas preciosas como el ébano. Se comprende que siempre tuviera los brazos llenos de arañazos y quemaduras, lesiones producidas por la esforzada labra de estos materiales. La consecuencia fue la aparición de todo un parque de leones, pingüinos, monos, rinocerontes, hipopótamos, etc., acreditativos de un excelentísimo oficio de escultor, y con alguna cosa en ellos de totémico, de prototípico de cada especie, casi se pudiera decir que de símbolo heráldico. Más que retratar a un animal, lo que hacía Mateo era dar su síntesis genérica. Un su contemporáneo, el catalán Florencio Cuairam Blas, se distinguió en idéntica especialidad.

Hasta aquí la etapa novecentista primera. Si se han omitido nombres que incluso fueron rebasados cronológicamente por otros más recientes en años, quede descuidado el lector, que ya daremos con ellos más adelante. No se trataba aquí sino de presentar el talante y el tono más característicos de la estatuaria española del primer cuarto del siglo.

Pero es que también se silenciaron muchísimos más nombres, que nada dirían hoy a los lectores, y cuyo elevadísimo número no haría sino despistar y equivocar acerca de la verdadera significación de la escultura de este período. Tal o cual monumento o medalla, ésta u otra exposición mediana que no fue después certificada y rubricada por un respaldo definitivo, abultarían innecesariamente nuestro volumen sin otro resultado que el de desconcertar. Y cuéntese con que el de la escultura es un arte caro, costoso, irreversible en cada una de sus piezas definitivas. Ha de pensarse en las enormes cantidades de piedra, mármol y bronce que fueron desperdiciadas sin gloria y sí con pena, y en la aún más inmensa serie de ilusiones que se convirtieron en irremediable humo. Mas, siendo así, ¿no se multiplicarían las mismas desgracias en lo tocante a pintura, especialidad plástica de facción más barata y, en principio, más exenta de responsabilidades primeras? Por cierto que sí, pero ello mismo invitaba a mayor espontaneidad, y esta clave, una de las que principalmente inquirimos, la hemos de ver en las páginas inmediatas.



Lám. 1.—SOROLLA: DESPUÉS DEL BAÑO (MADRID, MUSEO SOROLLA).

C) LA PINTURA

GENERALIDADES Y CARACTERES PRINCIPALES. — Comencemos por aseverar que, pese a todos los males que la acechaban, la pintura española del primer cuarto del siglo XX fue buena, y, si atendiéramos a las calificaciones del entonces, a no dudar exageradas, el adjetivo oportuno sería el de óptima. No lo haremos así, porque en el juicio intervenían fervores hoy absolutamente caducados y que incluso resulta extraño que pudieran ser tan calurosos. Pero ha de saberse que en aquella estimación, la balanza rara vez estuvo en el fiel, y lo que se entendía como muy español y muy nacional, distando mucho de ser lo mejor, obtuvo mil patentes de fama y gloria, en tanto lo otro, la rebeldía comenzada por el impresionismo de Beruete y Regoyos y seguida de otras mil maneras sucesivas, excitó muchos menos entusiasmos. En qué se había de distinguir una pintura de otra, quedaba muy claro. La favorecida, la que contenía mucho asunto, y tanto mejor si se vestía con galas regionales. La otra, la que buscaba — y lograba — antes que toda otra cosa, ser pintura por sí misma, sin otros apellidos. Mucho tiempo había de transcurrir hasta que se borrasen estas diferencias. Virtualmente, subsisten en millones de espectadores.

Casi todos los pintores de no importa qué tendencia pasaron por París, y algunos se quedaron allá. Era una delgada posibilidad de triunfar. Muy delgada, pero más consistente que las que ofreciera nuestro solar, con sus rutinas, sus regateos, con los monopolios de los que habían sido declarados gloriosos, con los desaires oficiales para todo lo que significase alguna novedad. Con todo, pese a todo, se insistirá en que se hizo buena y excelente pintura. Pero habrá que proceder con exigencia en el escrutinio de los que se dedicaron al color, ya que son muchos, muchísimos, los índices observables para la valoración de cada uno. No se trata de coeficientes de pureza matemática, pero sí de atención a los factores internos y externos que delimitan una personalidad. Y de los ambientes, escuelas e individualidades componentes de la constelación, tan compleja cual jamás, quizá, lo haya sido en ningún otro momento ni país. La característica primera será esa, la de la complejidad. Una complejidad que, venturosamente, ya no ha de perderse en ningún momento, y que ha de contar en su génesis con enorme suma de factores de todo orden, incluidos los negativos. Por ejemplo, se recordará que en 1924 todavía se firmaban incomprensibles cuadros de historia, cual es uno de Asterio Mañanós, representando a Alonso Berruguete en su estudio. Se comprende, por la dificultad natural de desenraizarse los modales decimonónicos. Y precisamente con un gran pintor cuya mayor parte de vida pertenece a ese siglo vamos a comenzar nuestra pesquisa.

SOROLLA. — Joaquín Sorolla y Bastida, nacido en Valencia el 27 de febrero de 1863, es el decano del color novecentista, pese a su historia primera, tan incluíble en el ciclo anterior. En puridad, la primera parte de su obrar no rebasaba este signo. La biografía, casi la normal, con sus comienzos modestos, con la protección brindada por un fotógrafo, con la hija del cual casaría posteriormente, la pensión en Roma, y la tendencia inicial compartida por los obligados

cuadros de tema histórico — El Palleter dando el grito de Independencia — y los de tendencia moralista y lacrimosa. En la fig. 398 del volumen XIX de nuestra obra va reproducida su famosa composición ¡Y aún dicen que el pescado es caro!, que por contenido, por título declamatorio y por intención de manifiesto laboral es pieza de convicción — acaso la más inequívoca — de uno de los momentos peor encaminados de nuestra pintura. Puede ser que más que otro cuadro del propio Sorolla, El beso de la reliquia, en el Museo de Bilbao, concesión obligada a otra tendencia también muy finisecular, la de la escena religiosa en tono menor. Pero lo que distingue a Sorolla de otros participantes en estas modalidades es que él poseía genio, y los demás, no. Y que así como otros de sus colegas carecieron de perspicacia, de brío y de talento para superar una estética equivocada, él sí lo hizo. ¿Cuándo? Es difícil señalar el momento preciso del cambio, porque, por ejemplo, una pieza admirable — Triste herencia (figura 91) — es seis años anterior a la tan discutible de la muerte del pescador, tan expuesta a toda justa crítica. Como norma aceptable, puede asegurarse, con poca posibilidad de error, que es con el advenimiento del nuevo siglo cuando Sorolla elimina sus preocupaciones sentimentales para nacer de nuevo, abriendo sus sagaces ojos a un nuevo concepto de la pintura en el que la luz ha de jugar un cometido esencialísimo. Naturalmente, la nueva directriz se la brindaba su tierra valenciana, y más aún, el mar adyacente (lám. I). Hasta resultaba incomprendible que escenario de semejantes solemnidad y hermosura naturales hubiera permanecido inédito tantos siglos. Sorolla, inaugurando una segunda juventud, se encara con la luz, con la playa, con el agua marina, con los niños que se bañan (figs. 92 y 94), y lo hace con una frescura y espontaneidad bastantes a provocar una justísima admiración nacional e internacional. Porque hay que consignar ya un hecho fundamental: Joaquín Sorolla, hombre del siglo XIX, es el primer pintor español que en el siglo XX es aclamado como triunfador internacional. De ello son testimonio sus exposiciones en París, Berlín, Nueva York, Buffalo, Boston, Chicago, etcétera. Sólo en 1909 y en Norteamérica, vende por valor de 182.000 dólares, y en 1906, en París, tan sólo por derechos de entrada a su exposición, se habían recaudado 50.000 francos. Eran cifras monetarias desconocidas para los pintores españoles, y si se mencionan, no es sino para testimoniar el considerable interés que merecía su creciente fama.

¿Cuál era la razón fundamental de esa fama? Para responder a la lógica pregunta es indispensable referirse al nuevo estilo personal de Sorolla, al que, erróneamente, se ha querido convertir en impresionista. No lo fue, no podía serlo, no quiso serlo, porque el Impresionismo obliga a un método y a una disciplina mental, en tanto que nuestro gran valenciano fue siempre más obediente a su instinto de pintor, a su espontaneidad, a sus felices improvisaciones. Y él no especulaba con los metabolismos y las leyes de la luz, sino que se encaraba directamente con ella, casi con violencia, poseyendo la magia de conseguir que la que a él había cegado, continuase cegando y deslumbrando al espectador. Todo ello, del modo más directo posible, usando de una frescura de dicción perfectamente inédita, y que era el factor que seguramente enamoraba más. Los cabrilleos de la luz reflejada en el agua, o espejeando en los cuerpos desnudos, o determinando un abrupto contraste con la sombra, todo ello lo fijó Sorolla de modo singularmente acertado, y siempre fue su Mediterráneo el escenario elegido, tanto en las playas valencianas como en las alicantinas, sobre todo la de Jávea. Por lo demás, no es necesario decir que el artista va prescindiendo de pormenores, y que su pincelada es a la vez ancha, nerviosa y jugosa. Muchas obras maestras pudieran mencionarse del característico luminismo de Sorolla, pero, en trance de elegir una, sea su Grupa valenciana, con el retrato de sus dos

hijas a caballo (fig. 93), en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Cualquier otro cuadro, no obstante, serviría para ejemplificar el estilo de Sorolla, cuyo título más adecuado, en oposición al supuesto impresionismo, pudiera ser el de plenairismo. Tarde se descubrían el aire libre y la luz españoles, pero, mediante otros intérpretes y otras elaboraciones, el hallazgo tendría consecuencias definitivas.

En 1911, y hallándose en los Estados Unidos, Sorolla fue invitado por Mr. Huntington para realizar una decoración en la Hispanic Society, de Nueva York, representando una colección de tipos regionales españoles. El acuerdo se firmó en París el 26 de noviembre del mismo año, y Joaquín Sorolla se entregó con entusiasmo a la tarea, rematada en 1919. No se inauguraría la sala de la institución hispánica hasta 1926, después de la muerte del artista. Pese a lo delicado del tema, por sus posibles propensiones a caer en la demasiada fácil estampa del costumbrismo y del folklore, es innegable el acierto con que el valenciano resolvió los catorce ítem de que consta el ciclo (fig. 95). Y posiblemente sean más valiosos algunos de los cuadros aislados preparatorios del total, varios de los cuales se conservan en el Museo Sorolla, de Madrid, museo que constantemente está amenazado de extinción, y que debería ser salvado a cualquier costa.

Otra faceta de la pintura de Sorolla es la pertinente al retrato. Con destino a la Hispanic Society trazó muchos y excelentes, de las personalidades más relevantes de los primeros veinte años del siglo: Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Aureliano de Beruete, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Menéndez Pidal, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Azorín, Baroja, etc. Retratos sólidos y diestros, de los que nunca está ausente la poderosa garra del maestro valenciano. Por el contrario, sus retratos reales, los de Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia, son singularmente desafortunados. Hay que suponer que el artista no se sentía cómodo ante la regia pareja.

En 1920, Sorolla sufrió un ataque de apoplejía que le paralizó, concluyendo entonces su vida artística. La física se prolongó tres años más, hasta su fallecimiento en Cercedilla (Madrid) el 10 de agosto de 1923. Sus restos fueron inhumados en Valencia.

El balance general del arte de Sorolla ha de tenerse por resueltamente positivo. No abundan los creadores que lanzan una mirada sobre lo que están haciendo, se convencen de estar equivocados y, con valentía y arrojo, emprenden otro camino tan distinto del anterior. Para lanzarse a tan manifiesta novedad, cuyo futuro se presenta incierto, había que sentirse muy seguro del cambio y no temer al destino. Por fortuna, el atrevimiento de Sorolla estaba destinado al triunfo. Y es en el tiempo dado, en esa conyuntura de 1900 a 1920, donde hay que situar el acierto de Sorolla, el que hoy debe merecernos todo el respeto de un clásico. Algo hay que ha empañado esa fama póstuma, y ha sido el sorollismo, esto es, la indiscreta y profusa floración de pintores, valencianos los más de ellos, que sin poseer ni de lejos las dotes del maestro se afanaban en imitar su técnica, su temática, todo lo que le había conducido al éxito. Por descontado, este sorollismo multitudinario no debe afectar para nada el prestigio de su involuntario creador, pero, a merced de mecanismos mentales de mal funcionamiento, sí ha contribuido a disminuirlo. Naturalmente, no se darán aquí los nombres de los integrantes de modalidad tan falsa y gregaria.

ZULOAGA. — Durante muchos años se emparejaban de modo normalísimo en los conocimientos artísticos — por cierto, elementalísimos — del español medio los nombres de Sorolla



Figs. 91 y 92.—SOROLLA: TRISTE HERENCIA (NUEVA YORK, IGLESIA DE LA ASUNCIÓN) Y LA SALIDA DEL BAÑO (MADRID, MUSEO SOROLLA).



Fig. 93.—GRUPA VALENCIANA, POR SOROLLA (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Figs. 94 y 95.—SOROLLA: NIÑOS EN LA PLAYA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y FRAGMENTO DEL FRISO DE LAS REGIONES ESPAÑOLAS (NUEVA YORK, HISPANIC SOCIETY).



Figs. 96, 97 y 98.—ZULOAGA: EL CRISTO DE LA SANGRE, RETRATO DE SU PADRE Y EL VIOLINISTA LARRAPIDE (LAS TRES OBRAS EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DE MADRID).

y Zuloaga como equivalentes en valores y — ello era más racional — en punto a fama y popularidad. La opinión no era insensata, y antes bien obedecía a motivaciones legítimas, porque ese ciudadano medio percibe el impacto del éxito mucho antes de que pretenda o no aproximarse a lo que lo determina, en este caso la pintura. Pues bien, era cierto que los triunfos nacionales e internacionales de los dos altos pintores formaban casi una unidad. Lo de que los recursos, las modalidades, los temas, los medios de realización no tuvieran nada de común entre Sorolla y Zuloaga parecía cosa de menor entidad.

Ignacio Zuloaga había nacido en Éibar (Guipúzcoa) el 26 de junio de 1870, de familia artesana, conocida por sus trabajos, hecho que no dejará de influir ventajosamente en las mocedades del nuevo pintor. Sobre si iba a serlo o no, sobran las dudas, porque su vocación se evidenció firmísima desde el primer momento, primer momento que habrá que situar, ya con obras, en 1887, a sus diez y siete años. Unos cuatro cuadros constan como realizados en aquella fecha, uno de ellos, un Sacerdote rezando, que figuró en la exposición nacional del año y que venía a ser la obligada contribución a la temática religiosa del tono menor. En 1889 marcha a Roma, en 1890 a París, y, con Santiago Rusiñol, emprende un viaje por Italia. Otros tendrán lugar hasta 1900, en que explota — diríase éste el verbo más adecuado — su reconocimiento internacional. Pues ese año 1900 expone en Berlín, Colonia y Düsseldorf, como en 1905 en París, Praga, Rotterdam y Amberes, y en 1907 en Barcelona, y en 1909 en la Hispanic Society de Nueva York, y en 1911 en Roma, y en 1912 en Viena, Dresde, Budapest, Munich y Amsterdam... Pero no es de este lugar trazar una geografía europeo-americana — las tierras que a la sazón contaban — de los indiscutidos triunfos del eibarrés, mucho más copiosos de lo que pudiera inferirse de un apuntamiento de sus exposiciones. Lo que sí nos importa, y mucho, es una radiografía de las razones que causaron este general impacto. Tratemos de averiguarlas.

En primerísimo lugar, debe quedar manifiesta la enorme personalidad de Ignacio Zuloaga. Era un hombre de cuerpo entero, y enterísimo en sus convicciones y aficiones. Había pensado en su juventud, y con toda seriedad, hacerse torero, y si no llevó a efecto esta vocación en categoría profesional, no es menos cierto que subsisten testimonios gráficos de sus actuaciones en capeas y becerradas. Otros hay — aparte los copiosos insertos en su obra — de amistad con toreros y gitanas, como con variadas jerarquías de gentes del pueblo. Y, como quiera que paralelamente trataba a intelectuales y grandes escritores, a millonarios y a aristócratas, hay que concluir por establecer su notoria simpatía personal. No le sirvió de poco, ni hay que repetir lo afirmado en páginas introductorias acerca de la extraña fascinación que Zuloaga ejerció sobre las mentalidades más ilustres de la generación del 98 y las a ésta adyacentes cronológicamente.

No hay más remedio que buscar la causa de ello — aparte las desaficiones plásticas de sus comentaristas de tan alta estirpe — en la crecida proporción de literatura contenida en la pintura de Zuloaga. Tanta, que se hace superfluo ponderar cuánto daño se hizo al espectador español por parte de los zuloaguistas incondicionales al analizar y elogiar, no una pintura determinada, sino las muchas cosas que se narraban en esa pintura. Pero el fenómeno Zuloaga es demasiado vario para que nos contentemos con este escollo, tan solo lateral. El diagnóstico que nos proponemos sea veraz, exige mayor cantidad de letra.

De que Ignacio Zuloaga fuera poderoso dibujante, creo que nadie abriga dudas. De que, al mismo tiempo, se acreditara de recio colorista, menos aún. Sobre su originalidad de dicción, tampoco habrá controversia, por lo que se van afirmando y acumulando las dotes exigibles

a un pintor de no importa que tiempo. Lo que seguramente producirá sorpresa es la afirmación que no puede dejar de seguir a las anteriores: la de que Zuloaga, siendo siete años más joven que Sorolla — por consiguiente, otros siete más cercano a nuestro siglo — evolucionó menos que él. Cambio repentino no hubo ninguno. Cantidades generosas de intención dramática persistieron siempre. Lo que ocurre es que lo puramente anecdótico que figuró en cuadros de su primera etapa — y no tan de primera etapa, porque uno, falsísimo, *El requiebro*, se data ya en 1904 — se configura, según van pasando los años, de otra manera. Porque puede no existir anécdota propiamente dicha, pero de ella se empapan las figuras, el paisaje, el ambiente todo. Manolas, manolerías, ambientes taurinos, caseríos corroídos, castellanismos en pérdida. Se suele considerar a Zuloaga como pintor vasco, lo que sería innegable si solo de su nacimiento se tratara, pero virtualmente nada tiene de tal, y sí de enamorado de Castilla, casi mejor sería puntualizar que de tierras segovianas, donde llegó a adquirir un viejo castillo, el de Pedraza.

Castellanos, también sus tipos grotescos y de deforme humanidad, como *Gregorio el Botero* o *La enana Mercedes*, los que, deseando recordar o no a Velázquez y a Carreño, resultan ser dos de los mayores aciertos zuloaguescos. Eso sí, excesivo en la rebuscada deformidad. Ignoramos si el artista acentuó tales extremos, pero de lo que no hay duda es de que provocaron enorme cantidad de literatura encomiástica. No sé cuántas veces se habrá glosado un comentario de don Ignacio sobre el dicho botero Gregorio: "Es un filósofo. No dice ni una palabra". Este celebradísimo cuadro pasó al Ermitage del hoy Leningrado, pero no lo he visto allí expuesto.

La misma intención literaturizable de estos enanos se advierte constantemente en lo más sólido de la mejor etapa de Zuloaga. *El Cristo de la Sangre* (fig. 96), *Las brujas de San Millán*, los toreros derrotados, el picador sobre un jaco desvencijado — *La víctima de la fiesta*, en la *Hispanic Society*, de Nueva York —, más tantos otros lienzos coinciden en el prurito de mostrar reiteradamente una visión acentuada, recargada de tintas, de la llamada *España Negra*, con muchos más trazos negativos que la ofrecida por Verhaeren y Regoyos. Ello provocaba dos entusiasmos paralelos, el de los espectadores del extranjero, seducidos por las innegables gallardías de Zuloaga, pero satisfechos con el triste aspecto de una España arbitrariamente cronizada, y el de los escritores españoles que jamás quisieron saber de plástica, y sí de asunto. No es de maravillar que Zuloaga fuera por tanto tiempo el más admirado, el menos discutido, el conspicuo por antonomasia entre los pintores españoles del primer cuarto del siglo. ¿Merecía verdaderamente esa suma de distinciones? La interrogante hay que contestarla con cuidadosa justicia. En el mejor de sus momentos, Ignacio Zuloaga fue el dueño de un brío, de una arrogancia, de una entereza de pintor cuales no suelen abundar ni siquiera en la historia del color español, y ya es decir, y no es pequeño elogio. De que tuviera madera de gran pintor, mostrada en tantas ocasiones, pocos dudarán. Más, al lado de las condiciones positivas, invadiéndolas casi siempre, hay tenaces limitaciones, originadas por un desequilibrio entre el buen y el mal gusto, lo que no hay que confundir con sus entregas de una España tétrica. Son raros en él los cuadros de naturaleza muerta. Pocos, igualmente, los paisajes, a no ser los urbanos, de casas vetustas y descascarilladas. Los desnudos femeninos, que enfocó muchas veces, tienen algo y hasta mucho de frivolidad, por no emplear palabra más comprometedora. Es posible que lo mejor de su vena deba buscarse en el retrato. En fin de cuentas, el casi total porcentaje de la pintura zuloaguesca es de figura. (Figs. 97, 98, 100 y 101).



Figs. 99, 100 y 101.—ZULOAGA: RETRATO DE LA CONDESA DE NOAILLES (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO), TORERILLOS DE PUEBLO Y CAMPESINO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 102 y 103.—ANGLADA CAMARASA: MUCHACHAS DE LIRIA Y CAMPESINOS DE GANDÍA.

Sí, fue autor de muchos retratos, incluidos los detestabilísimos de sus postreros años, que será piadoso separar de su anterior producción. Muchos, de toreros, Belmonte, Ortega, Antonio Sánchez, El Albaicín, El Corcito, etc. Otros, menos logrados, de escritores, como Ortega y Gasset y Valle Inclán, no por cierto los mejores. En puridad, el retrato de quien sea por Zuloaga es mejor cuanto más escenográfico y espectacular, cual el de Maurice Barrés ante la ciudad de Toledo o el de Enrique Larreta ante la de Avila. Y es que no hay remedio. El espectador de la obra del eibarrés se va contagiando de sus modales, de sus trucos, de sus escenografías tan diestramente montadas. Uno de sus retratos me parece verdaderamente magistral, absolutamente antológico, y es el de la poetisa Condesa de Noailles (fig. 99), en el Museo de Bilbao. Es un retrato barroco, de líneas sabiamente resueltas, todas dominadas por la belleza y por los ojos verdes de la ilustre escritora francesa. Se diría que el pintor, subyugado por la tranquila hermosura de su modelo, no osó mixtificarla, ni añadir ese adarme de personalidad, no siempre beneficiosa, con que solía regalar a otras de las personas que ante él posaban.

Ya se advirtió que los últimos años de Zuloaga fueron indignos de él y de su renombre. Pero no sería equo juzgarle por ellos, sino por aquella acometividad briosa desplegada a lo largo de toda una vida. Murió en Madrid el 30 de octubre de 1945, casi un cuarto de siglo después que su teórico rival Sorolla y después de haber presenciado movimientos pictóricos que relegaban, un poco más cada día, el que él había sustantivado. Y es imposible, pese a todas las críticas acabadas de insertar, formar un concepto negativo de este efectivo gran pintor.

ANGLADA CAMARASA. — El triunvirato de pintores españoles acogidos aún con mayor entusiasmo en el extranjero que en España, pero siempre merced a su exhibición de un ostentoso españolismo, se complementa con Anglada. Hermenegildo Anglada Camarasa, no inferior a los otros dos componentes del trío, Sorolla y Zuloaga, pero sí más desasistido de literatura apologética, nació en Barcelona en 1872. Estudió en la Escuela de Lonja y pasó pronto a París, completando su formación en el taller Julián y en la academia Colarossi. Y en París abre, en 1898, su primera exposición, lo que equivale al primer éxito. Vuelve a exponer en 1900, ahora en Barcelona. Participa en las bienales venecianas de 1903, 1905 y 1907, recibiendo en el último de estos años la medalla de oro del certamen, así como en 1910 obtendría pareja recompensa en Buenos Aires. En la Exposición Internacional de Roma, de 1911, no concurre con menos que con toda una sala. Posteriormente, su obra es mostrada en Berlín, Dresde, Munich, Düsseldorf y Colonia. En 1915 expone en Barcelona, en 1916 en Madrid, en 1924 en Pittsburgh, en 1930 en Londres. Si no se continúa cronizando su *cursus honorum*, responsabilidad suya es. Abandonó el estilo que le había ganado tantas estimas, admiración y popularidad y buscó la intimidad de la isla de Mallorca, donde fallecería en 1959, luego de haber realizado una obra hermosísima y de plenas originalidad y fantasía.

Es obligatorio intentar resumir los valores de la pintura de Anglada Camarasa. Sus cuadros primeros, los del ciclo parisiense, suelen contener escenas nocturnas, interiores de cabarets y music-halls, todo ello interpretado con una singularísima viveza y con las más altas condiciones de gracia. El Moulin Rouge y el Casino de París son los ambientes preferidos, y si determinados influjos ajenos — por ejemplo, los de Toulouse-Lautrec — son patentes, no es menos cierto que esta etapa de Anglada brilla con luz propia, y hasta debe ser considerada como más

interesante que la de los propios artistas franceses explotadores de semejantes escenas. Cada una de las del barcelonés es una verdadera maravilla de color.

Sucedió a esta etapa otra mucho más personal, plenamente de la posesión de Anglada. Dado que continuaba fuera de España el interés por toda la pintura que nuestros artistas pudieran presentar recargada de tipismo, el insigne maestro no se paró en barras, sino que exageró ese folklorismo en mucho mayor grado de lo que lo habían hecho Sorolla o Zuloaga. Es decir, que acometió todo un ciclo de supremas españoladas, componiendo algo así como un gigantesco ballet de una hermosura de color, de un garbo, de una luz y de un barroco llevados hasta el extremo. Llegados aquí, puede plantearse la pregunta de por qué razón toda esta españolería llevada hasta el máximo había de ser más aceptable que las otras. Sencillamente, por su optimista decorativismo, lo que acaso no convenga sino como motivo secundario, a condición de que dicho sentir optimista, imposible de eliminar de la circunstancia visual, no vaya estrechamente unido a una jerarquía de técnica incomparable. Esos cuadros de Anglada están pintados, están trabajados con un deleite de pasta de color cual pocas veces se ha dado en nuestro siglo. Incomprensiblemente, cuando Anglada expuso en Madrid el año 1916, algún crítico — y no de los menos enterados — habló de impresionismo. Nada más erróneo, porque la pintura de nuestro hombre no se deja encasillar tan fácilmente, y, muy a lo sumo, por sus infinitas libertades cromáticas, si de algo tiene es de fauve, pero bien sui géneris, y enarbolando libertades y arbitrariedades de factura absolutamente magníficas. Estos cuadros, desgraciadamente muy diseminados, lo que hace difícil al espectador cumplir su deseo de irlos gozando uno por uno, se titulan *Novia valenciana*, *Campesinos de Gandía*, *Muchachas de Burriana*, *Los enamorados de Jaca*, *El tango de la corona*, *Tórtola Valencia*, *El ídolo*, *Vendedora de granadas*, etcétera, etc. No es posible la confusión ante un cuadro de Anglada Camarasa, ya que no se parece a nadie. No sólo es la opulencia de gama, ni el toque de pincelada que a menudo semeja el reverberar de una gema, sino, siendo todo ello lo que atrae y enamora, la hermosura general comunicada al lienzo. Muy decorativo todo ello, cierto, pero decorativismo exento de pecado. Si esa pintura atrevidísima hubiera sido mural, no habría perdido todavía sus valores (figs. 102 a 106).

Es bien curioso tener que constatar que fue el propio Anglada Camarasa quien yuguló su arrebatado estilo. No se sabe si se cansó del indudable esfuerzo que su continuidad suponía, o si entendió caducada aquella orientación — lo que, innegablemente, era verdad —, optando por darla por conclusa. Excelente resolución, porque le impediría anclarse en sus éxitos indefinidamente, con el normal riesgo de las reiteraciones decadentes. Anglada se retiró a Mallorca, a retratar paisajes, bien dignos de él, aunque sin el atractivo de sus españoladas de antaño, tan poderosas y tan gratamente exageradas. De vez en cuando, le atraían unos extraños peces, y volvía a practicar su pintura rutilante, enjoyada y llena de fulgores. Y conviene añadir que incluso en sus últimos años prestó plena atención a todo lo que hicieran las generaciones jóvenes.

Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada fueron los tres grandes pintores gracias a los cuales nuestro primer arte novecentista obtuvo amplia carta de crédito, tanto dentro como fuera. Veamos ahora a otro artista superior, pero que, por serlo, quizá, no allegó la misma fortuna.

NONELL. — La cronología puede jugar muy malas pasadas cuando se utiliza con demasiado rigor y con poca discriminación. Hasta ahora la estamos siguiendo sin fallos, pero el juego



Figs. 104 y 105.—ANGLADA CAMARASA: LOS ENAMORADOS DE JACA (COLECCIÓN PARTICULAR) Y RETRATO DE SONIA KLAMERY (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

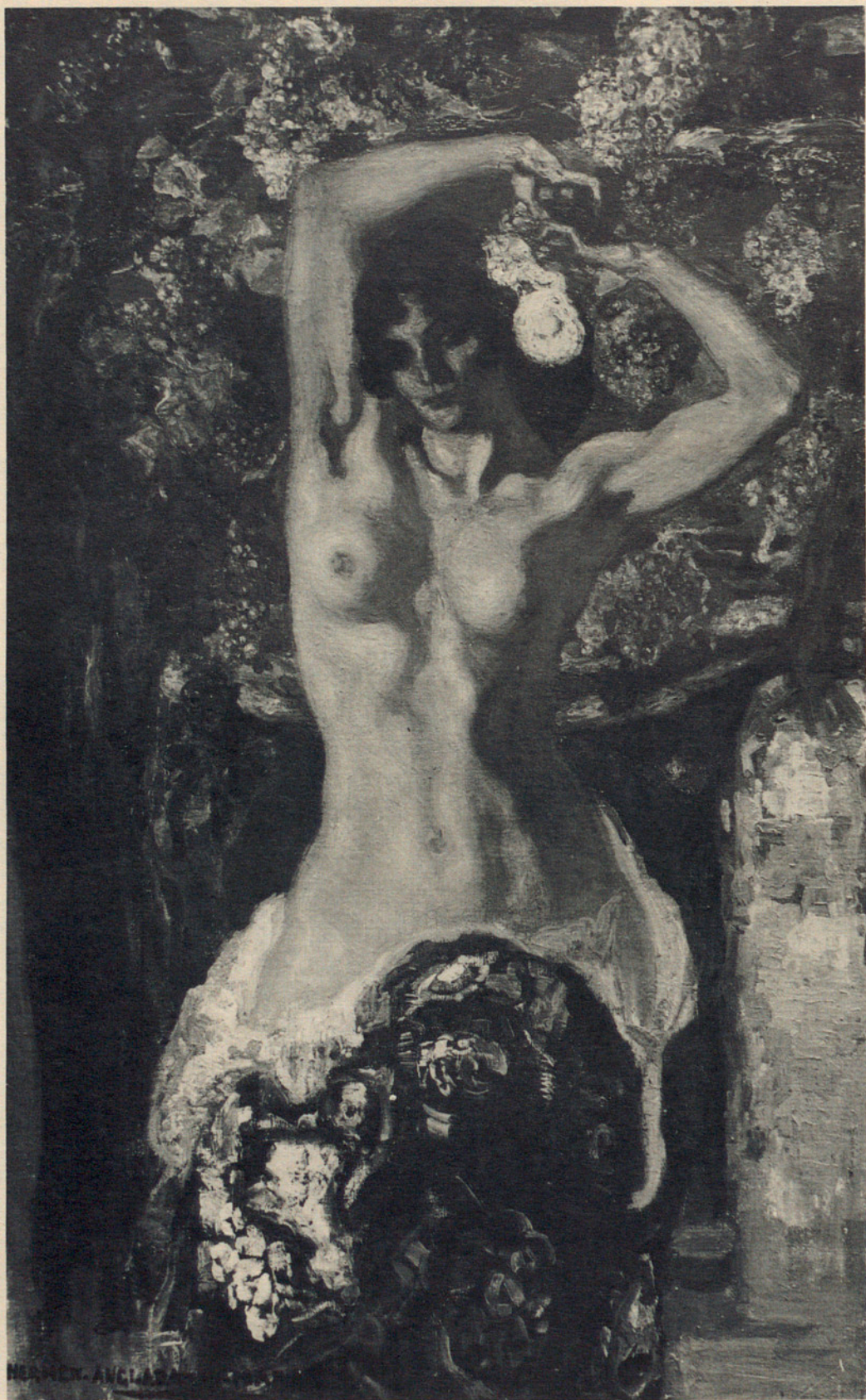


Fig. 106.—ANGLADA CAMARASA: DESNUDO BAJO LA PARRA (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO).

se acaba cuando hay que presentar a un hombre que nació, respectivamente a los tres ya comentados, diez, tres y un años más tarde, pero que murió antes que ellos en doce, treinta y cuatro y cuarenta y ocho, respectivamente también. Y que, no obstante haber vivido poco más de un decenio de nuestro siglo habría de ser el más novecentista de los cuatro. Naturalmente, estas paradojas y estas burlas de la cronología sólo se producen en derredor de un artista excepcional, y ese artista era nada menos que Nonell.

Isidro Nonell Monturiol nace en Barcelona el 30 de noviembre de 1873, y es hijo de un fabricante de pastas, cuyo taller y expendedoría están en la calle baja de San Pedro, donde reside la familia. Ningún precedente de artistas, pintores o escultores, había en la ascendencia de los Nonell, por lo que la decisión del muchacho en cuanto a su vocación por el color y el consiguiente apartamiento de la industria familiar ha de reputarse firmísima. Tras de vencer la lógica resistencia paterna, Isidro recorrió sucesivamente las academias de Mirabent, Martínez Altés y Graner. Es de creer que la última, la de Luis Graner, fuera la que más impacto hiciera en él, por la atención que el maestro concedía a mendigos y tipos astrosos. Por lo demás, no es de creer que extrajera mucho más provecho que el de los puros conocimientos de técnica. Cuando quiere ingresar en la Escuela de Lonja, es suspendido no menos de tres veces consecutivas. No le importa, porque su verdadera academia es la calle, con su inmenso repertorio humano. Por 1880-82 se agrega a la "colla" o grupo llamado de San Martín, que también integraban, entre otros, Mir y Canals. Expone por primera vez el año 1892, en el Círculo Artístico, sin que a nadie interesasen sus obras, y en 1894 en la Sala Parés, exclusivamente paisajes. También, en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona.

En el propio año marcha a Caldas de Bohí, en unión de Ricardo Canals y de Julio Vallmitjana, con la extraña idea de regentar un balneario. Esa estancia fue en extremo provechosa, porque Nonell se aplicó a dibujar con dramática veracidad a los pobres cretinos abundantes en aquel valle. En 1895 vuelve de Bohí y traba amistad con el jovencísimo Picasso. En 1897 marcha a París, viaje que repetirá dos años más tarde, pero le atrae su ciudad y vuelve a ella definitivamente. En 1903 realiza una exposición en la sala menos adecuada, la Parés, y la crítica se le muestra hostil. Mejor fortuna obtuvo en 1910, al exponer en la sala Fayans Catalá, en realidad, su único éxito en vida, y no tan sólo crítico, sino económico, ya que ganó lo que por semejantes calendas se consideraba una fortuna. Así, había llegado al puesto ambicionado, y las dificultades anteriores importaban poco. Pero no disfrutaría mucho de esta posición tan arduamente conquistada. Una enfermedad vulgar lo mató el 21 de febrero de 1911.

Dura cosa es tener que cronizar la muerte de un artista excepcional a sus solos treinta y siete años, y tanto más si consideramos que de haber alcanzado la no excesiva longevidad de su colega Anglada, Nonell hubiera vivido hasta el reciente año de 1958. Aquí, las dudas acerca de si hubiera sido para bien — esto es lo concebible — o para mal. Sobre la segunda posibilidad se puede argüir que, por pronta que fuera su desaparición del mundo de los vivos, el artista ya había dejado una obra por demás compacta, hermosa y homogénea, más que suficiente para un diagnóstico altamente positivo. Compacta y homogénea, pero no diversa, de lo que nos felicitamos. Nada tienen de malo las repeticiones de un tema cuando son magistrales, y esto es lo que suelen olvidar con desventurada frecuencia muchos de los pintores actualísimos.

Y es que Isidro Nonell ha sido acusado de monótono por lo reducido de su temario. No tan reducido, según hemos de ver. Fue, en sus primeros tiempos, un paisajista excepcional,

como pueden demostrar *Crepúsculo*, *Atardecer en Montjuich*, *La Vernada*, *Paisaje de San Martín*, todos pintados entre 1894 y 1896, todos, también, en la colección Valentí. No perseveró Nonell en este género, y se comprende, porque siempre es mayor el atractivo de lo humano, y de aquí sus numerosos dibujos de cretinos, de repatriados del desastre del 98, de gentecillas infelices de los últimos estratos sociales. Y esta humanidad de Isidro Nonell ha de situarse preferentemente en sus óleos, los que reiteradamente exhiben criaturas femeninas de la raza gitana. Reiterada, pero no totalmente, ya que una pintura hermosísima de 1908, *Mujer acostada* (figura 107), presenta un modelo que no es de esa raza. Por lo demás, es difícil decidir acerca de la devoción de Nonell para con sus modelos de la gitanería (figs. 108 y 109). Posiblemente eran modelos más dóciles, aparte de la seducción nobilísima del tipo gitano. Son conocibles las identidades de las modestas gitanas inmortalizadas — Carmen, Dolores, Angustias, Asunción, Juana (lám. II), etc., etc. —, que acompañaron el cadáver de Isidro al cementerio y lo despidieron con extraños ritos raciales. Esas mujeres habían sido transfiguradas por el egregio pintor sin que se les añadiera ningún acicalamiento, vestidas con sus humildes ropas, cubiertas con sus cotidianos mantones. Sí, pero pocas otras habrán sido pintadas con tal suntuosidad de color, con tanta opulencia de pincelada, con un deleite de quehacer tan inconfundible. Las superficies de los cuadros nonellianos suelen mostrar unos surcos hondos en la pasta atestiguando un trabajo y un esmero que obliga a buscar, como precedente único, a Ribera. Y otro tanto acaece en los bodegones de Nonell, de ínfima succulencia y de buscada pobreza de contenido, pero los más hermosos y sólidos, acaso, del mismo tiempo (fig. 110).

Isidro Nonell falló siempre en la técnica, que, como Leonardo, gustaba de complicar, con el resultado infortunadísimo de que casi todas sus obras han llegado hasta nosotros gravemente enfermas. Los óleos, víctimas de infinitos cuarteados. Las que llamaba guachas fritas, esto es, preciosas guachas sumergido el papel en aceite, lo que, de momento les prestaba un seductor brillo, autoquemadas, casi incineradas por el proceso del tiempo. En ello como en todo, Nonell es de una personalidad única, remetida en sí misma, ajena a toda escuela, ciclo o movimiento, en grado tal que no es posible colgar a su obra ninguna etiqueta alusiva a ismo o a tendencia. Era el jefe de una estética unipersonal, y si se le preguntaba por posibles trasfondos estéticos de lo que estaba haciendo, reaparecía la desconfianza del antiguo mercader de pastas para sopa y respondía "Jo pinto, i prou", y decía verdad, porque su pintura no era guiada por otras razones que las de un sensualísimo deleite por el color y por la forma. No se podría computar la cantidad de gitanas falsísimas que ha producido la pintura española durante cien años, y nada tienen que ver con las únicas ciertas y exactas, no disimulada su pobreza, firmadas por el egregio Isidro Nonell. Por lo demás, tanto daba que pertenecieran a esa raza, o a otra, o a cualquier estratificación social, porque todo lo que hubiera interpretado este hombre hubiese resultado similarmente gallardo y sustantivo.

En 1905, Eugenio d'Ors había publicado una curiosa y fantástica relación titulada "La muerte de Isidro Nonell", en que preveía el linchamiento del artista por toda una turbamulta integrada por los más desdichados de sus modelos. Mala fortuna fue la de Nonell, pero no tanta. Por el contrario, esos modelos, sobre todo los de sus hirientes dibujos, no podían guardarle animadversión, sino reconocimiento por la sinceridad con que los trazó. No, la peor fortuna del artista, aparte su temprana muerte, ha sido muy otra, y por demás inexplicable: la de que, en contraste con las famas interiores y exteriores de Sorolla, Zuloaga y Anglada, la suya, de aún mayor justicia, permaneció mucho tiempo dentro de su Barcelona, y sólo con



Lám. II.—NONELL: LA JUANA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

trabajo irradió por el resto de España. En el extranjero, no sé si se han enterado de la inmensa cuantía de Isidro Nonell. Más bien, no han deseado enterarse.

RAMÓN CASAS. — Mayor fue el eco en vida, mayor la duración de ésta en lo concerniente a otro pintor catalán de obra más numerosa y variada que la de Nonell, y por otra parte, muy disímil a éste. Él era Ramón Casas y Carbó, nacido en Barcelona, de familia rica, el 5 de enero de 1866, esto es, en la exacta generación de Sorolla. De grandísima desafición para el estudio, fue respetada su rotunda vocación de pintor, de lo que obtuvo primeras enseñanzas en el taller de Juan Vicens. En 1882 marcha a París y entra en el de Carolus Durán, pero el maestro que más le cautiva es Manet, del que no dejan de hallarse influjos en sus primeros cuadros. En 1884 regresa a España, para volver a la capital francesa en 1890. Empieza entonces una época de factura refinadísima, frecuentando los espectáculos nocturnos de Montmartre, que trasladará al lienzo con una belleza y un amor que sólo podían tener competidor en Toulouse-Lautrec. Al aire libre (fig. 111), se titula la que a no dudar es su mejor composición, en tonos aquietados de total belleza. El Moulin Rouge y el Moulin de la Galette serán frecuentes escenarios de este momento estelar de Casas. Pero él no era un especialista contumaz del montmartrismo. Por el contrario, cuando en 1894 vuelve a Barcelona, ha de ser el cronista fiel de hechos desagradables y agradables, tan bellas obras de arte unos como otros. De los primeros, recordemos Garrote vil (fig. 112) (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid) y La carga, esto es, una violenta arremetida de guardias civiles montados contra huelguistas o manifestantes (fig. 113) (Museo de Olot, Gerona), y es que, en esta temática, Ramón Casas permaneció más atento a los hechos que Nonell. La verdad es que la agitada vida barcelonesa, desde las bombas anarquistas hasta la llamada semana trágica de 1909, ofrecía mil aspectos aprovechables. De ningún modo eran los que prefería Ramón Casas, pues, según era normal, interfería sus relatos con otros más normales, como La procesión del Corpus, de Santa María del Mar (Museo de Arte Moderno de Barcelona) o el gratisísimo cuadro Baile de tarde (fig. 114), en el Círculo del Liceo, no inferior a algún otro de Renoir de semejante tema. Muchas otras pinturas bellísimas hay firmadas por Ramón Casas, pero, en bien suyo, habrían de separarse las excesivas en manoleras femeninas. Tanto más cuanto que en otros retratos de damas, y en las planas de "Pel & Ploma", que regalaba a los suscriptores de esta revista, quedan testimonios de su exquisito sentido de la mujer bella y elegante.

Hay que constatar que el genio — no ha de ser menor el vocablo — de Ramón Casas no guardó paralelismo con sus años de vida, sino que se agotó mucho antes de lo previsible, y si es de lamentar, no por ello padece su altísima categoría, ya eminente por los cuadros mencionados. Pero es que todavía no se han expuesto sus otros grandes méritos. Uno, capital, el de haber sido el primer gran pintor español que no tuvo empacho en firmar carteles de propaganda comercial — los de Anís del Mono y de Cigarrillos París —, prestigiando de golpe una especialidad que tendría su mejor vigencia en nuestros años treinta. El otro mérito compete a su fabulosa maestría de dibujante.

Ramón Casas tuvo el prurito de retratar, al lápiz carbón, a la casi totalidad de las celebridades del primer decenio del siglo, y ello lo hacía por duplicado, componiendo dos colecciones, una de las cuales regaló en 1909 al Museo de Barcelona, y ella es la conocida y a la que se refiere nuestro comentario. Son retratos pasmosos, de incomparable dibujante, notabilísimos como galería iconográfica de acuciante certeza, Verdaguer, Maragall, Cambó, d'Ors,



Figs. 107, 108 y 109.—NONELL: MUJER ACOSTADA Y GITANAS (LAS TRES OBRAS EN BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

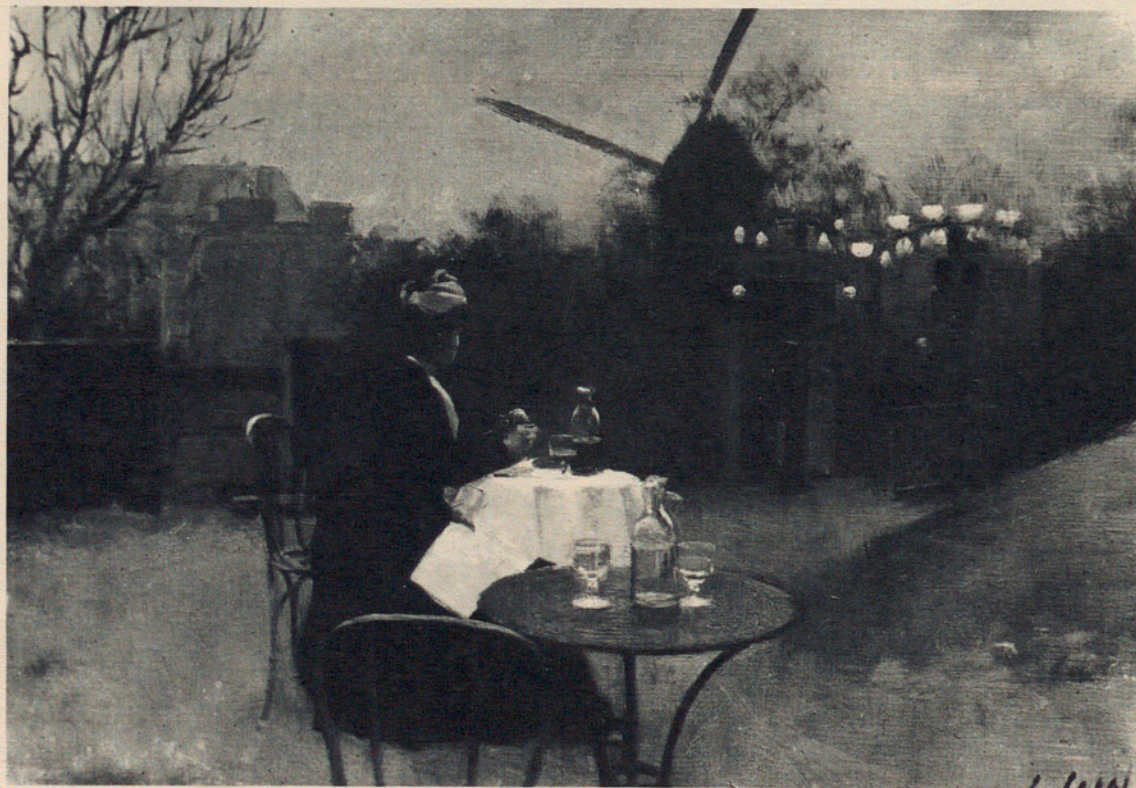


Fig. 110.—NONELL: BODEGÓN (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 111.—RAMÓN CASAS: AL AIRE LIBRE (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

Pijoán, Picasso, Unamuno, Baroja, Benavente, Azorín, Bagaría, y así hasta doscientas personalidades, muchas de las cuales se reconocen en este repertorio con ventaja a cualquier otro documento gráfico. El admirable Ramón Casas, artista completísimo, absoluto, directo, mostraba ser dueño de toda maestría en el dibujo.

Pero este "bon vivant" se apagó mucho antes de lo que era de prever, seguramente por su afición a la mesa bien servida, motivo de su artritis. Aún pudo estar presente a la exposición-homenaje que le organizó el Círculo Artístico de Barcelona en 1930, ya con carácter de conmemoración en vida. Y falleció en la misma ciudad el 29 de febrero de 1932. Con él acababan en España las últimas posibilidades de un impresionismo que también tenía mucho de sabor modernista.

OTROS PINTORES CATALANES. — No puede avanzar más esta relación sin detenerse ante un nombre decano que más de un lector habrá advertido faltaba en ella, pese a su método cronológico. Es el de Santiago Rusiñol y Prats (Barcelona, 1861-Aranjuez, Madrid, 1931), quien había gozado durante su vida de excesiva popularidad y fama, exceso bien advertible por lo poco que de él ha subsistido. No podía ser de otro modo. Rusiñol, hombre de legendaria simpatía, escritor a ratos, en otros coleccionista y fundador del rico museo del Cau Ferrat, en Sitges, más o menos responsable de la apertura de la cervecería de "Els Quatre Gats", de la calle de Montesión, por algunos años punto de cita de todas las inquietudes artísticas barcelonesas, era también pintor. Y se dice que también por tener la seguridad de que todas las actividades mencionadas eran más interesantes que su pintura, empalagosa y enfermiza cuando de asuntos humanos se trataba, aburrida en grado sumo en la especialidad a que se dedicó, la de las vistas de jardines, preferentemente los de Granada y Aranjuez (fig. 115). Personaje de singular brillo personal, Rusiñol merece mucha estima por toda especie de agudezas, pero no será sencillo que recupere la consideración de pintor que le concedió su tiempo.

Mucho más efectivamente pintor fue Joaquín Mir Trinxet (Barcelona, 1873-1941), discípulo de la Escuela de Lonja, de Antonio Caba y de Luis Graner, colorista desmedido, autor de una pintura paisajística reverberante e inundada de luz, hasta llegar a lo inverosímil y excesivo. Este mediterraneísmo exacerbado no sólo obtuvo plena aceptación en Cataluña, sino también y muy paralelamente en Madrid, donde Mir obtuvo segundas y primeras medallas en las exposiciones nacionales, hasta llegar a la de honor en 1930 (fig. 116). Es innecesario hacer observar que las admiraciones por la obra de Mir han menguado mucho desde ese año.

Nicolás Raurich Petre (Barcelona, 1871-1945), discípulo de la Escuela de Lonja, de Caba, de Rigalt y de Meifrén, muy viajero por Europa, muy galardonado en diversas exposiciones, tuvo una personalidad, si se quiere discutible, en sus paisajes, de pasta muy densa y tornasolada, y en sus mucho mejores bodegones, alguno de los cuales podría resistir un cotejo con los de Nonell. Raurich era un artista extraño, de los menos característicos de la escuela catalana.

Un grandísimo artista que no dio ni con mucho toda la medida de sus espléndidas posibilidades fue Ricardo Canals (Barcelona, 1876-1931), camarada de Nonell en la Escuela de Lonja y su acompañante en un viaje a París, donde acabó de formarse, no sin haber estudiado también en Madrid y en Sevilla. Amigo también de Picasso, hay toda una serie de años en los que los dibujos de uno y otro compiten en gracia y perfección. Pero a Canals, tan bien dotado, le faltaron bríos para explotarse a sí mismo, tanto más cuando su Palco en los toros, de 1902, había producido sensación en París. Prefirió actuar como retratista de moda, especialidad de

que mostró ser maestro (fig. 117). Igualmente, es de mencionar uno de los techos del Ayuntamiento de Barcelona, por él firmado.

Semejante fue la suerte, como la vida, de Ricardo Urgell (Barcelona, 1874-1924), hijo del paisajista Modesto Urgel. Su obra es singularmente interesante cuando retrata interiores de teatros, circos y cafés-conciertos, operando con gratísima atención a los efectos y contrastes lumínicos.

Todavía, la curiosa personalidad de Mariano Pidelaserra (Barcelona, 1877-1946), formado en la Escuela de Lonja y en los estudios de Martínez Altés y de Pedro Borrell. Expuso mucho hasta 1905, pasó luego varios años sin pintar, y más tarde reanudó su producción, de lo que resulta una serie de etapas bastante descosidas entre sí. En efecto, hay pocas concomitancias entre los retratos de la familia Deu, que se dirían casi solanescos, y las versiones de impresionismo puntillista de parajes del Montseny (fig. 118).

Parece procedente concluir esta relación con otro malogrado, Xavier Gosé (Lérida, 1876-Lérida, 1915). Era más dibujante que pintor, y a la primera de estas especialidades debió su renombre, grande y justiciero por sus admirables ilustraciones de índole mundana. Si, pese a haberse recluso en una actividad plástica menor, se le trae a este lugar es porque esa obra va unidísima al talante general del modernismo barcelonés. En cuanto a otros artistas catalanes de filiación estética y cronológica dudosa, quede su comentario para otro capítulo.

LOS FAUVES: ITURRINO. — Hay que variar de geografías y de orientaciones cuando se trata de presentar el primer gran viraje de la pintura española del primer tercio del siglo, ya que sus protagonistas son hombres del norte. El fauvismo, pues tal es el viraje, la máxima concesión al poderío del color, no era un monopolio francés, y sí una orientación general, en un momento dado, compartida por otros países. En España lo había practicado, por descontado que sin saber en qué consistiese, el ilustre santanderino Agustín Riancho, estudiado en nuestro tomo referente al siglo XIX. Y, al propio tiempo, otro hombre de las mismas tierras lo iba a convertir en su propio modo de expresión, ya conscientemente. Se trata de Francisco Iturrino González, nacido en Santander el 9 de septiembre de 1864, pero arraigado en Bilbao desde 1878. Cada día habrá que prestar más atención a este grandísimo pintor, que pasó ignorado ante los ojos de los entusiastas de Sorolla — su estricto contemporáneo — y de Zuloaga. Iturrino apenas había tomado mayores enseñanzas que las que le brindara un su tío, don Elviro González, pero nada importaba, porque lo que le faltase, lo suplía largamente con los recursos de su poderosa personalidad. Iturrino había llegado a Bruselas en 1883 con intención de seguir la carrera de ingeniero industrial, a la que ni siquiera se asomó. Cambia la capital belga por la francesa, y en ésta realiza una exposición en 1900. Otra, en 1901, en unión del joven Picasso. A continuación, viajes a una porción de ciudades, siempre en búsqueda de inspiraciones vivas y de temarios nuevos, en cuanto fueran consecuentes con sus esquemas mentales y estéticos. De todos estos viajes, especialmente importantes los de 1909 a Sevilla y 1911 a Tánger, en unión de su amigo Matisse. Mucho cuidado, a partir de aquí, porque acaba de sonar el nombre de uno de los más grandes pintores franceses del siglo. Así como Eugenio Lucas fue amigo de Manet, Iturrino lo es de Matisse, pero con mayor estrechez de relación, lo que motiva una serie de coincidencias y concomitancias por demás mercedoras de un serio análisis. Si de esta relación entre dos superlativos artistas se puede inferir que Matisse fue más violento e Iturrino un poco más conservador, las razones estribaban



Figs. 112 y 113.—RAMÓN CASAS: GARROTE VIL (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y LA CARGA (MUSEO DE OLOT, GERONA).



Fig. 114.—RAMÓN CASAS: BAILE DE TARDE (BARCELONA, CÍRCULO DEL LICEO). Fig. 115.—RUSIÑOL: JARDINES DE ARAN-
JUEZ (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 116.—JOAQUÍN MIR: PAISAJE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO). Fig. 117.—RICARDO CANALS: RETRATO (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 118.—PIDELASERRA: PAISAJE DEL MONTSENY (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Fig. 119.—ITURRINO: TRES MUJERES (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).



Figs. 120 y 121.—ITURRINO: ANDALUZAS (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR) Y MUJERES (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 122, 123 y 124.—ECHEVARRÍA: HOMENAJE A GAUGUIN. FLORERO. NATURALEZA INERTE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

en las diferencias de ambientes nacionales que debían recibir las obras de uno y otro. Pero las coincidencias fueron tan estrechas que existen cuadros de Iturrino que parecen de Matisse, y hasta de lo mejor de Matisse. No nos contentaremos con esta calificación, apriorísticamente poco elogiosa. Los temarios de Iturrino eran mucho más vastos, más variados, más investigadores. Y usaba del color con una rotundidad y una arbitrariedad no inferiores a las de su ilustre colega. Son extraordinarios sus desnudos de mujeres, sus retratos de otras marroquíes, sus descripciones de vacadas, de toradas, de gitanas, de caballistas. Porque, hecho curioso, Iturrino se apasionó por los temas meridionales, que si resultaban extraños en su obra, sólo era por haber eludido los tópicos consagrados. Por lo demás, eran elaborados con un amor, con una solemnidad y con un placer colorista tan intenso que hay que preguntarse el porqué de que este inmensurable pintor no obtuviera mayor acento incisivo en la torpe masa espectadora de su tiempo, tan boba como gregaria. Considerar como pintor nacional por excelencia a Zuloaga y olvidarse de Iturrino es desatino de los que no pueden merecer perdón.

Su obra era hermosa, pero no refinada, lo sabemos. Más que feminidades, gustaba de pintar mujeríos (figs. 119 a 121), lo que no es precisamente lo mismo, y eran mujeríos de protagonistas lozanas, saludables, un poco bastas, un tanto de la especie de las que gustaban a Courbet, lo que no era obstáculo para que, en tal o cual ocasión, quisiera y lograra realizar imágenes femeninas perfectas, siempre un poco sensuales. Y por cierto que sería aventurado continuar explayando generalidades acerca de Iturrino, ya que este pintor absolutamente sensacional no cuenta con bibliografía seria, ni mucho menos con intento de catalogación de su obra, creemos que muy dispersa. Iturrino es un ejemplo de la monstruosa manera de valorar y pesar, de medir y enjuiciar, que los españoles hemos convertido en método. Ni siquiera se ha hecho excepción con él a propósito de la amistad que mantuvo con Unamuno, quien a veces condenaba las acaso un poco descomedidas alegrías de Iturrino. Y fue uno de los raros casos nuestros en que un alto hombre de letras se interesaba de verdad por un alto pintor.

Francisco Iturrino, incansable en pintar y en grabar, sufrió en sus últimos años la amputación de una pierna. Eligió como residencia Cagnes-sur-Mer, y allí murió el 20 de junio de 1924. Ni siquiera había cumplido los sesenta años. Su muerte no encontró eco en España, y su interesantísima figura fue prontamente olvidada. Es uno de los ejemplos más atroces de cruel incompreensión, con los que se contrapesan glorias ficticias.

LOS FAUVES: ECHEVARRÍA. — Iturrino fue uno de los muchos retratados — y es retrato magnífico, valedero por biografía entera — por su amigo Juan de Echevarría, nacido en Bilbao, de familia opulenta, el 14 de abril de 1875. Echevarría, destinado por decisión paterna a continuar al frente de su industria siderúrgica, debía seguir la carrera de ingeniero industrial, la que pensó cursar, y ni lo intentó, Iturrino. Echevarría sí la hizo, en Mittwalda, Sajonia, con lo que remataba una esmerada educación habida en Eton y en Angulema. Pero su período de ingeniería fue breve. En Bilbao, aprende pintura con Manuel Losada y luego, en París, escultura con Paco Durrio. En fin, en 1911 concurre al IX Salón de Otoño, de París, y con éxito, porque Apollinaire se ha fijado en sus cuadros.

Así, la suerte está echada. Echevarría es pintor y, más exactamente, gran pintor. Pinta sin prisas, sin agobios, con el descanso de no tener que vender un cuadro ni diez para resolver su vida. Expone raras veces, en 1916, en 1919, en 1923, en 1926. En 1923, presentado por Valle Inclán. Porque el principal círculo de amigos del artista se compone menos de colegas que de

escritores de primera fila. No todos entenderían su arte extraordinariamente selecto y señorial, pero éste es achaque acostumbrado. Ya lo conocemos. Y si se acaba de hablar de un arte selecto y señorial, es porque la calidad del creador es pareja a la de su pintura. Echevarría, gran catador de literatura y música, espíritu cultivado, no podía hacer una pintura tan de rompe y rasga como la de su amigo Iturrino. Por el contrario, una capa de cultura, de sosegada cultura, se extiende ante todos sus ambientes. Se dirá que es autor de cuadros de gitanos y hasta de anormales, como *El Paria*, pero incluso aquí se advierte su exquisita contención.

Más se ha de ver en sus hermosas naturalezas inertes, que normalmente hacen colaborar, en un interior burgués y placentero, a las flores, a los cuadros bien enmarcados, a los libros (figuras 123 y 124 y lám. III). Son recortes de un vivir naturalmente aristocrático y cultivado, donde todo asume una seriedad rubricada por la belleza del color, por el orden, por la ponderación. Fauve, sí, indudablemente, pero dentro de una continencia y de una autodisciplina, de una severidad y de un dominio casi imposible de medir. Fauve, sí, pero sin permitir que se desmande el arabesco, tan caro a Matisse. Puede haber discusión sobre cual de los géneros tratados por Echevarría sea el de mayor pureza conceptual e interpretativa. Nuestro voto se pronuncia por estas naturalezas inertes. Tanto más cuanto que no hay inconveniente en incluir entre ellas el que seguramente es el cuadro magistral por excelencia, de Echevarría. Es *La mestiza desnuda*, que lleva por subtítulo *Homenaje a Gauguin* (fig. 122). A Gauguin por el exotismo de la hermosa muchacha, pero realmente a Manet, ya que la vieja que parece presentarle una taza es una transmutación de la sirvienta negra de la *Olimpia*. Mas el homenaje virtual y efectivo no se dirige a Gauguin ni a Manet, sino que hoy lo entendemos como dirigido a su propio autor, a Echevarría, que en la hermosísima composición mezcla su sentido de la figura humana con su normal afecto para con las naturalezas inertes. No se puede ponderar la exquisitez de gama de esta pieza fundamental, ni el gran cometido que en ella cumple el arabesco.

Una parte considerable de la obra de Echevarría se compone de los retratos de sus amigos escritores. Unamuno, Valle Inclán (fig. 125), Salaverría, Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, fueron los favorecidos. De todas estas efigies, puede tenerse por la más acertada aquella en que el gran Valle Inclán aparece ataviado con un poncho suramericano, arbitrariedad colorista que había de ser grata por igual a retratista y retratado. No menos conseguidos, los retratos de Unamuno, alguno realizado en Hendaya, durante el exilio del glorioso escritor. En todos, corporeidad, transparencia del talento de cada uno, pero, antes que toda otra cosa, pintura, buena pintura. No sé si lo entendieron así los modelos. Azorín, al recordar sus retratos, aseguraba que el mejor era el realizado "por el querido Zuloaga".

Todavía se podría hablar, si sobrase espacio, de los paisajes de Echevarría y de sus grabados, todo ello merecedor de detalle. Sólo se consignará que el grandísimo pintor, uno de los más hondos y responsables de nuestro tiempo, fallecía en Madrid el 8 de julio de 1931. De momento, desaparecía el primer fauvismo español. Ya reaparecería.

ANALES DE PICASSO. — Mucho más joven que la mayoría de los pintores hasta aquí enjuiciados, llega el momento de hablar de Picasso, del Picasso anterior a la consagración universal. En cierto modo, es un menester un poco vergonzoso para el autor, otro poco menospreciativo del lector, haber de repetir unos datos biográficos que ya saben y conocen de corrido hasta los menos cultivados, pero no hay otro remedio que hacerlo, como a su tiempo, y en esta



Lám. III.—ECHEVARRÍA: NATURALEZA MUERTA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

misma obra, se hizo con el Greco, Velázquez y Goya. Hay que hacerlo, en el raro supuesto de que algún lector los desconociera.

Pablo Ruiz Picasso, hijo de José Ruiz Blasco y de María Picasso López, nace en Málaga el 25 de octubre de 1881. El padre, profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes local, es un pintor modesto, dentro de toda la mediocridad posible en una época infortunada de la pintura española. Tanto da, porque su hijo multiplicará su pequeño valor por N. Pablo, desde que tiene uso de razón sabe que va a ser pintor, y dedicará a esta ilusión todas sus horas, bajo la dirección de su padre, de Antonio Muñoz Degrain y de José Moreno Carbonero. Picasso guardó siempre reconocimiento y gratitud hacia estos maestros.

Mal estudiante, como era de prever, el niño Pablo suple este desamor con una creciente afición por la pintura. A los diez años firma el cuadrito Dos Viejos (Museo de Málaga) (figura 126), y en 1895, Hombre con manta, en el mismo destino. El traslado del padre desde Málaga a La Coruña desilusiona de momento a Pablo, trasplantado desde una ciudad mediterránea y soleada a otra atlántica y brumosa, pero el aprendizaje no cesa, y sus estudios de dibujo anatómico son perfectamente concienzudos y rigurosos. Hacía bien, porque ellos le garantizarían en lo sucesivo infinitas libertades, que hubieran sido peligrosas sin tan responsable preparación.

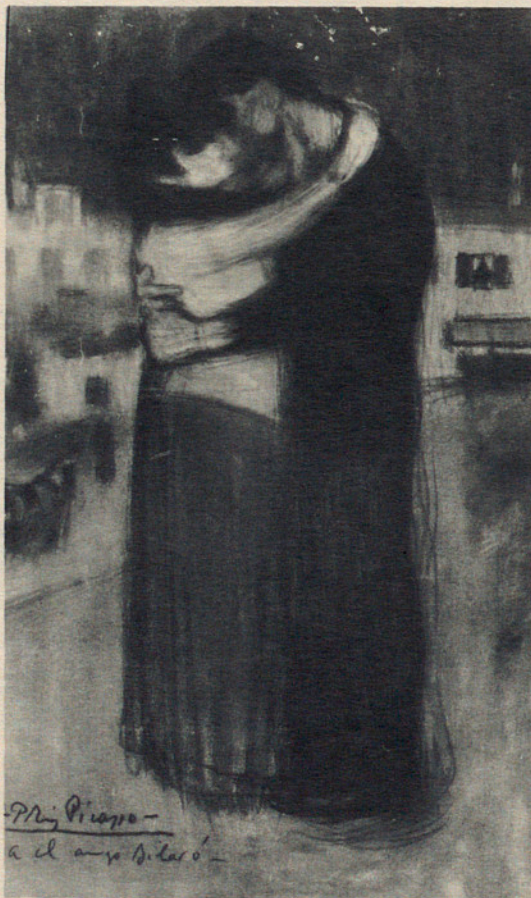
Un nuevo traslado paterno, esta vez a Barcelona, va a terminar de configurar las ambiciones de Pablo. En 1896 y 1897 está en Madrid, cursando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y en el último de esos años envía a la Nacional un cuadro sentimental y lacrimoso, Ciencia y Caridad, que hoy, en el Museo Picasso, de Barcelona, constituye un curioso exponente de directriz picassiana casi arqueológica. Pronto será superada. En 1898, Picasso deja transcurrir su verano en Horta de San Juan, donde aprendió — asegura — todas las cosas útiles posibles. La fortuna le privó de utilizar estos conocimientos campesinos.

1899 es un gran año de Picasso, porque, de nuevo en Barcelona, es uno de los asiduos de "Els Quatre Gats", la simpática institución mezcla de cervecería-restaurante-academia artística, que regenta Pedro Romeu. Ya de por entonces, obras admirables y plenas de personalidad (figs. 127 a 129). En 1900 marcha a París, ocupando el taller que dejaba Nonell. Consigue vender tres cuadros, pero ha de volver a España, esta vez a Madrid, donde colabora en la revista "Arte Joven", de precaria y corta vida. En junio de 1901 vuelve a París, y es cuando expone allí en compañía del maestro Iturrino. Se trata de escenas de cabaret nocturno (lám. IV), abundando en una temática común a tantos de sus colegas. Nuevos viajes a París en 1902 y 1904, éste el definitivo, tomando estudio en el que había de ser famosísimo Bateau Lavoir, en la rue Ravignan.

Allí, en aquella vivienda bohemia, que no tardaría en ser lugar de reunión de la más ingeniosa tertulia parisina, iba a concluir Picasso su inenarrable época azul, que había durado desde finales de 1901 hasta principios de 1904, y que comprende algunas de las más sensacionales obras del maestro, como Madre e hijo, El ciego guitarrista, La mujer del cuervo, La planchadora, etc. El malagueño es ya Picasso con todas las consecuencias, tanto por su selección y deleite de dibujo como porque, suprimido su primer apellido en aras de la mayor sonoridad del segundo — en Francia no se comprenden dos —, ya sólo sería conocido como Picasso. El Picasso que ya muestra su inconstancia, su desgana en la explotación de un éxito y que cancela repentinamente su época azul para dar lugar en 1905 a otra mucho más coloreada, pero no menos melancólica, con piezas tan sensacionales como el retrato de la esposa de Ca-



Fig. 125.—ECHEVARRÍA: RETRATO DE VALLE-INCLÁN (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 126, 127, 128 y 129.—PICASSO: DOS VIEJOS (MÁLAGA, MUSEO DE BELLAS ARTES), SEÑORA EN AZUL (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO), EL ABRAZO Y LA NANA (BARCELONA, MUSEO PICASSO).



Fig. 130.—PICASSO: RETRATO DE LA SEÑORA DE CANALS (BARCELONA, MUSEO PICASSO).



Fig. 131.—PICASSO: LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN (NUEVA YORK, MUSEO DE ARTE MODERNO).



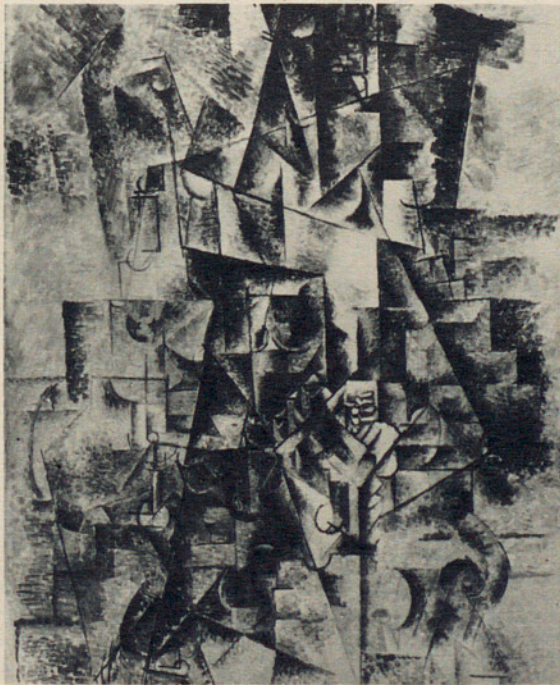
Lám. IV.—PICASSO: LA ESPERA (BARCELONA, MUSEO PICASSO).

nals (fig. 130) y otras de que son principales protagonistas humildes y ajados artistas de circo, habiendo inspirado uno de los cuadros de esta etapa una elegía de Rainer María Rilke. Etapa que también se conoce con el nombre de rosa, por la preponderancia de este color y de otros más subidos, hasta el rojo. En 1906 pasa el verano en Gósol, en el Pirineo, y empieza a operarse en sus figuras un cambio que, de momento, pudo parecer alarmante. Los ojos se plegaban, los cuerpos comenzaban a conformarse arbitrariamente. Pronto se pensó que se trataría de influjos de la estatuaria negra, a la sazón muy de moda en París. Picasso los negaría, admitiendo haberse dejado sugerir por las esculturas ibéricas del Louvre, lo que parece poco admisible. Sea como fuere, algo muy imprevisto anda maquinando desde 1906. En efecto, al año siguiente aparece el extraño cuadro *Las señoritas de Aviñón* (fig. 131) (Nueva York, Museo de Arte Moderno), todavía en tonos rosas imprescindibles por tratarse de cinco desnudos femeninos, dos de ellos con los rostros cruelmente contrahechos y cortados en planos. Se trataba nada menos que de un preanuncio del cubismo, el que, sin embargo, no había de llegar inmediatamente. Es de 1909 de cuando datan sus primeros cuadros de la novísima tendencia, resueltos en planos muy recortados y en descomposición de los facetados de pequeños cubos, todo ello presagiado por los paisajes de Horta (fig. 132). Con este procedimiento, Picasso procuraba llegar a las extremas consecuencias de la teoría cezanniana de que todas las formas podían reducirse a tres básicas, el cilindro, el cubo y la esfera.

El llamado cubismo analítico de Picasso duró desde 1909 hasta 1912, constituyendo el primer gran movimiento subversivo de la pintura del siglo XX. Pero subversivo sólo en apariencia, puesto que en cierto modo, puso en freno a los desbordados torrentes de color de impresionistas y fauves. El primer cubismo picassiano (fig. 133) sería en principio monocromático, y con razón, porque ya bastaban para dar movimiento al contenido de un cuadro los multiplicados ritmos del facetado geométrico. Y no era ésta una pintura abstracta o no figurativa, sino que, antes bien, hay retratos cubistas por Pablo en que se reconoce perfectamente al modelo, pues tal es el rigor con que procedía el soberano artista. Son muchísimas las pinturas de primera entidad incursas en un ciclo del que Picasso no tardaría en cansarse. En efecto, y haciendo uso una vez más de su versatilidad habitual, en 1912 da paso a una nueva orientación, la del cubismo sintético.

Tal es el denominador de ese nuevo período, aunque la verdad es que del cubismo inicial contenía ya muy poco. De momento, ha desaparecido el procedimiento de desarrollo del cubo, y el cuadro se organiza mediante planos de distintos colores — se acabó la monocromía austera — jugados con extrema habilidad, uniéndose a los cromatismos pintados adherencias de sustancias varias como arena o, más comúnmente, trozos de periódicos, etiquetas de botellas y de paquetes de tabaco o de cerillas, enrejillados del asiento de una silla, etc., etc. El motivo de esta rara técnica — llamada luego a tener múltiples aplicaciones, siempre bajo el término genérico de collage — era el de proporcionar un contraste de absoluta realidad a composiciones de una arbitrariedad suma. Todavía habrá una tercera fase cubista, la rococo, aparecida en 1914 y caracterizada por su relleno puntillista. Ya en el propio año y en el de 1915, Picasso abandona estos entretenimientos y se dedica a dibujar del modo más apuradamente realista posible, lo que se denomina el regreso a Ingres, y en verdad que, en punto a rigor y maestría, Ingres no era superior al malagueño.

1917 es la fecha de su colaboración en los ballets rusos de Diaghilev, para los que proporciona figurines y decorados, a destacar el gran telón de *Parade*, y todo ello del más alegre



Figs. 132, 133 y 134.—PICASSO: PAISAJE DE HORTA (LENINGRADO, MUSEO DEL ERMITAGE), EL VIOLINISTA (NUEVA YORK, MUSEO GUGGENHEIM) Y LAS FLAUTAS DE PAN (COLECCIÓN DEL ARTISTA).

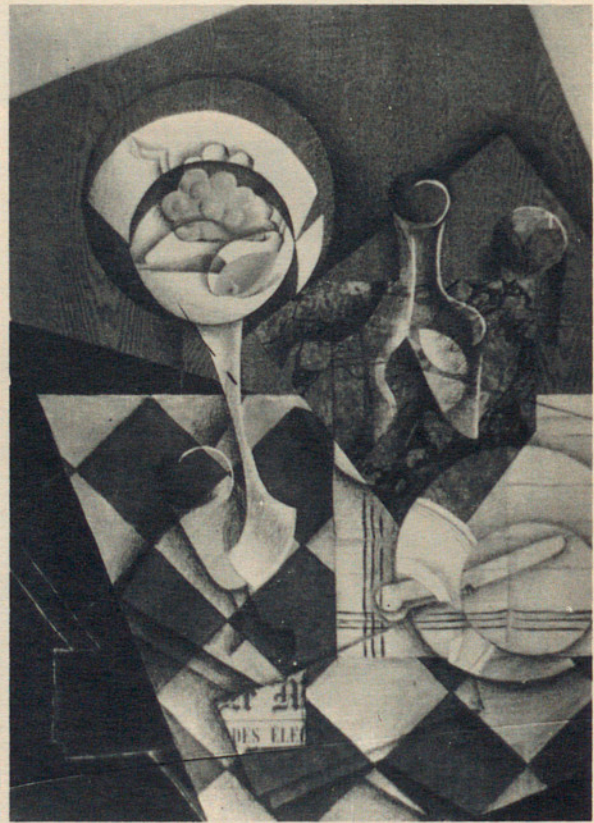
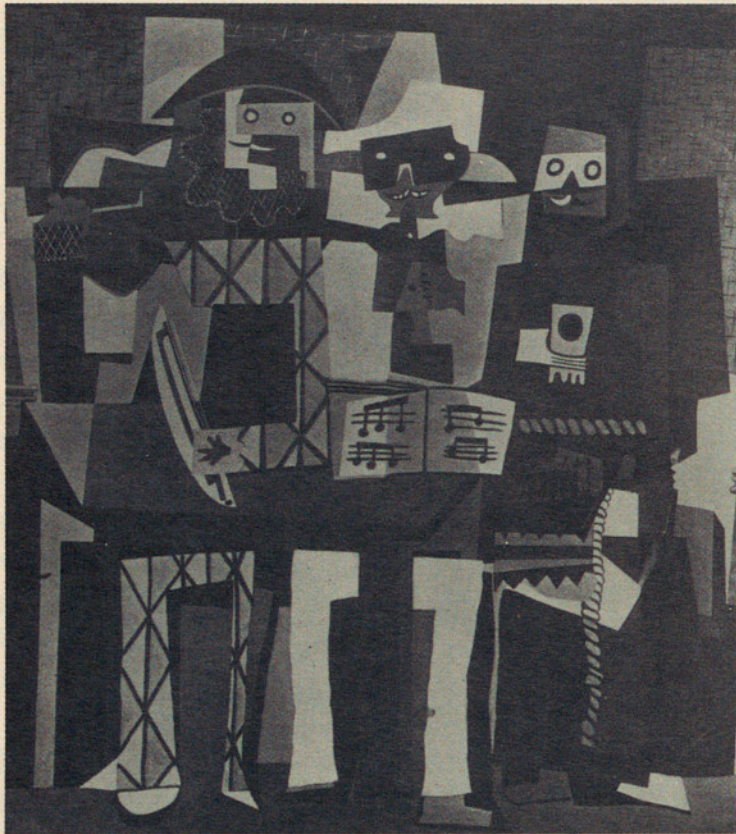


Fig. 135.—PICASSO: LOS TRES MÚSICOS (FILADELFIA, MUSEO DE ARTE). Figs. 136, 137 y 138.—JUAN GRIS: AUTORRETRATO (PARIS, GALERÍA LEIRIS), RETRATO DE PICASSO (CHICAGO, COLECCIÓN BLOCK) Y BODEGÓN (OTTERLO, MUSEO KRÖLLER-MÜLLER).



Fig. 139.—JUAN GRIS: LA BOTELLA DE BANYULS (COS COB, CONNECTICUTT, COL. RÜBEL).



Figs. 140 y 141.—MARÍA BLANCHARD: MUJER DEL ABANICO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y BODEGÓN, (MADRID, COLECCIÓN MARCH). Fig. 142.— RODRÍGUEZ ACOSTA: GITANOS DEL SACROMONTE (MADRID MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

decorativismo. 1918 y 1919 son años descentrados, en los que Pablo tan pronto se da a un realismo muy perfilado como a esporádicas recaídas en el cubismo. De 1921 datan las dos versiones de *Los tres músicos* (Museos de Filadelfia (fig. 135) y de Arte Moderno de Nueva York), con los que se clausura definitivamente el predominio de lo picudo y facetado. Pero, al mismo tiempo, había comenzado en 1920, prolongándolo hasta 1924, el que se acuerda denominar período clásico o neoclásico, realista, mediterráneo, protagonizado por figuras gruesas, vestidas con túnicas, de grandes y ensimismados ojos (fig. 134). Este retorno a lo clásico puede ser consecuencia de su matrimonio con Olga Kolhova, una de las danzarinas de los ballets rusos, mujer que sustituyó — no con fortuna, y aparte otras relaciones femeninas más fugaces— a la bella Fernande Olivier, la ninfa en los días de bohemia del *Bateau Lavoir*. Juntamente con el período clásico, otras obras maestras de indescriptible belleza, cual *Mujer en blanco* (Nueva York, Museo de Arte Moderno) o *Los amantes* (Washington, National Gallery). Y continúan la fases del proteico Picasso, sin ilación una con otra. En 1925, unas veces procede a crear unas naturalezas inertes de vagos recuerdos cubistas, otras crea composiciones tan inquietantes como *Las tres bailarinas*. Y en 1927, año en que ilustra “*Le Chef-d’oeuvre inconnue*”, de Balzac, para el editor Vollard, con sorprendentes combinaciones de puntos y rayas que suponen, acaso, el mayor atrevimiento picassiano. Atrevimientos y osadías de las que nos despedimos, de momento, en 1927, año en que su pintura de extremado deformismo llega a modulaciones de no sencillo comentario.

Ya había llegado Pablo Picasso, desde hacía tiempo, a la posición suprema en la pintura internacional, prescindiendo de toda consideración a la contemporaneidad estética de que se tratase, tan sólo obediente a sus caprichosos cambios de inspiración, de los que nunca serán conocidas las razones. No todo cuanto hiciera era genial, bien entendido, pero todo era picassiano, y, por consiguiente, rebosando personalidad por todos los poros. Ya era Picasso el personaje singular que persistiría durante decenios siendo el asombro de los contempladores, o el motivo de ira de enemigos, o la admiración incondicionalísima de afectos. Y, en todo el cauce de la larga aventura, mostraba bien ser un español de cuerpo entero.

Y ello es fundamental para la historia que se está narrando.

JUAN GRIS. — Picasso había sido el inventor de aquella memorable empresa plástica que se llamó cubismo, perfectísimamente secundado por el gran pintor francés Georges Braque. Pero el cubista por excelencia y por antonomasia, el que se tomó la doctrina más en serio y a ella se dedicó en cuerpo y alma, hubo de ser otro español, que actuó en el seguimiento con una especie de contenida y tranquila vehemencia, prolongando el movimiento más acá de las fechas que se fijaron Picasso y Braque. Es hora de dar el nombre de este artista glorioso y malogrado: Se llamaba José Victoriano González, y había nacido en Madrid, hijo de un comerciante, el 23 de marzo de 1887. Después de algunos estudios técnicos y de aprendizajes con Moreno Carbonero y Cecilio Pla, se da a conocer como ilustrador de libros y revistas, trabajos en los que ya utiliza el seudónimo — que no abandonará jamás — de Juan Gris. En 1906, y luego de una temporada de negra bohemia madrileña, marcha a París, y, un poco bajo la dirección de Daniel Vázquez Díaz, logra tener un puesto como ilustrador de las revistas “*L’Assiette au Beurre*”, “*Le Charivari*” y “*Le Cri de Paris*”, sin olvidar sus colaboraciones en el “*Papitu*”, de Barcelona. Por un momento podemos suponer que este muchacho de diez y nueve años se ha vuelto loco: En la primavera, al ilustrar el libro de poemas “*Alma América*”,

de Santos Chocano, ha colaborado, no sólo con este importante poeta peruano, sino de modo casual, por ir textos suyos laudatorios en el volumen, nada menos que con Menéndez Pelayo, con Unamuno y con Rubén Darío, tres personalidades de primer orden cuya protección y amistad podían haber sido extremadamente valiosas. No trata de hacer uso de ellas, y, en cambio, se marcha a París a buscar trabajo. Pero no se ha vuelto loco. Lo que hace es huir del clima esterilizante de Madrid, poner todas sus esperanzas en el mucho más seductor de París, y, en definitiva y lo que más le importaba, rehuir el servicio militar (fig. 136).

Y, además, no tiene prisa. Se sabe joven, tenaz, constante. Durante tres o cuatro años se limita a ilustrar las revistas dichas, siempre con una distinción de modales absoluta y con toda la nobleza que pueda caber en publicaciones de humor. Hoy se buscan desesperadamente y a cualquier precio esos originales. Mientras tanto, ha encontrado acomodo en el legendario Bateau Lavoir, donde pinta Picasso, al que admira incondicionalmente. Juan Gris se dedica a dibujar con rigor y conciencia, y de 1910 y 1911 datan bodegones — Bodegón con libro, Huevos, etc.—, que suspenden por su severidad y por su auscultación de la forma pura. Ya en el último de esos años es deliberadamente cubista, y tanto más en el de 1912, del que proceden los retratos de su madre y de Picasso en tal modalidad. El retrato de Picasso (figura 137), con la inscripción "Hommage à Pablo Picasso" — extraña manera de saludar un madrileño a un andaluz — es toda una obra maestra, toda una primavera del cubismo juangrisiano. Del propio año, Guitarra y flores es pieza sencillamente magistral.

Era entonces cuando Picasso abandonaba el cubismo analítico, por lo que la llegada al mismo de Juan Gris podía parecer tardía, extemporánea, desconectada. Ello no importaba al madrileño absolutamente nada, porque no pensaba que su arte fuera paralelo al picassiano ni al braquiano. Mejor aún, es en 1913 cuando comienzan a aparecer algunas de sus pinturas de mayor esplendor, cuando empieza a hacer uso — como modelos — de los tableros de ajedrez, cuando suple el collage de los enrejillados por su minuciosa copia, cuando añade a la severa geometría de los cubos un sentimiento romántico imponderable. Ya con sólo estos ingredientes, con su atención a los modos matemáticamente compositivos de un cuadro, Juan Gris se convierte en el maestro del cubismo por antonomasia.

Es inmediatamente después, en 1914, cuando sobreviene la Gran Guerra. Juan Gris tenía hace tiempo un contrato con el marchante Kahnweiler para venderle su producción, pero como éste ha quedado separado de Francia — era de nacionalidad alemana — la fuente de ingresos se ha secado. Mas, quien creyera que ello ha de repercutir en la inspiración y en ilimitada maestría de nuestro artista, se equivoca gravemente. Es precisamente en 1914 cuando nacen maravillas como Rosas, o bodegones con botellas de Banyuls o copas de cerveza (figuras 138 y 139), todo de una frescura de dicción y de una solemnidad que enamoran. Esta es la palabra, solemnidad, y, certeramente, el que acaso sea principal coleccionista de la producción del madrileño, Douglas Cooper, tituló su estudio acerca de él de este modo: "Juan Gris ou le goût solemnel". No es arbitrario el vocablo. En las maravillas que continúa firmando en 1915 y 1916, alguna tan firme como el Violín, del Museo de Basilea, se evidencia la jerarquía solemne que Gris comunica a cada objeto. De los mismos años, muchas versiones de un tema predilecto, el del tablero de ajedrez, esto es, una estructura bícroma precubista para la que Juan Gris reserva sus mejores cuidados. También de 1916, el retrato de su esposa Josette.

Mientras proseguía la guerra, Juan Gris seguía trazando maravillas, cual el Frutero, del Museo Guggenheim, de Nueva York, de 1917, o el Arlequín con guitarra, del propio año,

u otras cuantiosas obras en 1918. ¿Pero, no había terminado el cubismo? No, en la mente ni en los pinceles de Juan Gris, que estaba convencido de las infinitas posibilidades de belleza de esta doctrina. Pero lo cierto es que también él tendría que abandonarlo, casi coincidiendo con el término de la Gran Guerra. Evidentemente — pero con injusticia — el arte de los cubos se entendía caducado. Obstinar-se en prolongarlo era imposible. Juan Gris vierte su pintura a una modalidad más rica en curvas, en ningún caso desdeñable, pero que no se puede comparar con la grandeza anterior. Otros acontecimientos le fueron desviando de su verdadera y vocacional ruta, pues, como Picasso, no dejó de colaborar — con varia fortuna — en los ballets de Diaghilev. De 1923 a 1926 preferirá, en lo figurativo, las formas opulentas. En los bodegones, muy numerosos hasta su muerte, un compromiso entre los antiguos y queridos ritmos y un decorativismo nuevo. Todo, muy personal, pero a muchas leguas del fruto de los buenos años.

Por lo demás, su salud empeoraba día por día, minado por una afección renal que le ocasionaba insufrible hipertensión. Hasta fallecer en Boulogne-sur-Seine el 11 de mayo de 1927. Otro de los grandes malogrados, muerto a los cuarenta años. Ni una sola frivolidad en él ni en su obra, en la que creyó siempre, como en las razones que la motivaban, y que explicó en una famosa conferencia pronunciada en 1924 en la Sorbona, de París.

Se le ha comparado con Zurbarán, muy certeramente. Mucha de la gravedad, otro tanto del ascetismo visibles en los cuadros de Juan Gris son equiparables a parecidas dotes zurbaranescas, y este es el mayor elogio en que cabe pensar. Lo sorprendente es que Juan Gris disfrutara durante su vida de un renombre bastante limitado, que ha ido agigantándose con los años. Este gallardo ejemplar de español — casi de moro, según acentúan dos de sus amigos —, que durante tanta parte de su vida vivió entre estrecheces y agobios económicos, no había hecho sino crear riqueza. Riqueza nacida entre modestias y privaciones, ni más ni menos que lo que acaeciera a tantos artistas de siglos pasados. Hoy, sus cuadros le otorgan una consideración también de clásico. Es imposible intentar un repertorio gráfico de su obra completa, dado lo diseminada que está por el mundo, y es gran lástima.

Lo que sí se sabe, y cada día más, es que sus cuadros alcanzan hoy precios justamente astronómicos, y quien posea uno sabrá que cuenta con un enorme capital, no tanto de moneda, sino de rigor, de apurada y precisa composición, de luz, de pintura convertida en goce visual.

No es oportuno ningún cotejo entre Juan Gris y Pablo Picasso, estrellas de diferente magnitud, pero, con sola referencia al cubismo, el madrileño fue más consciente que el malagueño de lo que estaba haciendo. Creía en ello.

MARÍA BLANCHARD. — Es muy grato encontrarse ahora con una mujer, la primera y más notable de todas las que han practicado la pintura en el siglo. Se trata de María Gutiérrez Cueto, que adoptó el único apellido de Blanchard, el de su abuelo paterno, y que había nacido en Santander el 6 de marzo de 1881. Discípula en Madrid de Sotomayor, Benedito y Emilio Sala, consiguió una tercera medalla en la Nacional de 1908, y una segunda en la de 1910. Muy poco para criatura tan dotada. La pensión miserabilísima que entre esas dos fechas le asigna la Diputación de Santander — mil pesetas anuales — ha de aunarse a lo poco que le producen unas lecciones que da, mientras recibe otras de Van Dongen y de Anglada.

Se comprende su adhesión a la doctrina cubista, que la liberaba de muchas servidumbres a las que había tenido que pagar tributo. Una vez más, se demostraba que el cubismo era un

movimiento español y hecho por españoles. Es de ver la suprema belleza de los cuadros de esta tendencia que pintó María Blanchard, de una frescura de color y una originalidad de primer orden (figs. 140 y 141). Y, sin embargo, tal ciclo duró poco, tornando a una pintura figurativa muy grata, en la que son reconciliables restos de la disciplina cubista. Son *La enferma*, *La primera comunión*, *El carrito de helados*, *El camelot du roi*, etc., etc., composiciones todas en que se refleja una sensibilidad muy femenina. Y muy femenina fue esta mujer fea, contrahecha, enferma, mal y hasta pésimamente tratada por la vida, que falleció en París el 5 de abril de 1932. Su nombre es uno de los más simpáticos de todo este volumen.

Con la luctuosa fecha de la defunción de María Blanchard no puede concluir el comentario al cubismo. Por el contrario, importa muchísimo asir la ocasión por los cabellos o por donde fuere para proclamar que esa doctrina plástica, la más ínclita del siglo XX, la que procuró y consiguió el saneamiento de la pintura europea, liberándola de los excesos cromáticos de impresionistas y fauves había sido elaborada y proseguida por dos españoles, Pablo Picasso y Juan Gris, como española había sido su hada dulcificadora, María Blanchard. Que se reconozca o no esta verdad trayendo a colación los nombres de los cubistas franceses, Braque y Leger a la cabeza, no atenta contra su justeza. Pero, más que todo, lo que aquí interesa deducir son las razones de la raíz española de ese trascendental movimiento.

Porque no basta con identificarlo con un capricho picassiano, modo fácil de eludir el problema. Y, si se trató de un capricho — lo que podría admitirse — no debía sino fundamentarse en sedimentos españoles convenientemente dosificados hasta lograr la fórmula definitiva. Y es curioso que, habiéndose vertido tantísima letra impresa sobre Picasso y su gran invención, sean pocos los argumentos pesantes y capaces de situar sus oscuros orígenes. Realmente, ésta ha sido una actitud forastera, esforzada en silenciar hispanismos evidentes. Pero aquí no se puede prolongar esa premeditada nebulosidad.

Hay que entender como primer origen de la estructura cubista el talante exterior del caserío andaluz, de herencia musulmana. En Andalucía, donde cada vivienda popular apenas es otra cosa que un cubo sabiamente dispuesto para cumplir necesidades de habitación, hay paisajes urbano-rurales que se dirían picassos avant la letre. No hay tejado a dos o más vertientes, sino azoteas, según demandan las condiciones meteorológicas, poco o nada lluviosas. Y este programa inicial no ha sido impuesto por ningún estilo arquitectónico, sino por un sabio arte de adaptarse a la naturaleza. Que fueran nuestros musulmanes sus inventores no es demasiado decir, ya que, prácticamente, resultaron ser casi los primeros colonizadores de Andalucía. Por descontado, no es esta región la única en el uso de tales estructuras. Antes bien, en todo estudio picassiano medianamente informado hay noticia y reproducciones de los paisajes protocubistas pintados por Pablo en Horta de San Juan. En ese pueblo, igual que podían haber sido vistos en cualquier otra parte de España, singularmente en Ibiza. Lo que no podía haber excitado a la aventura cubista era la arquitectura popular francesa.

Si se acepta este primer postulado prohispanico, mayores razones habrá para estar acordes con otros sucesivos, los que se refieren a Juan Gris, el San Pablo de la doctrina cubista. No se puede retirar ni un milímetro de esta aseveración, Picasso ya había hecho mucho con inaugurar la plástica de este carácter, a la que no sería fiel. Pero sí lo fue, con la contumacia de un almohade recién converso al islamismo, y con su misma vehemencia, el admirable Juan Gris, que entendía el cubismo casi como una religión, que se preocupó de hacerlo magistralmente geométrico a la vez que bello, que propagó sus condiciones de pintura dependiente de una

teoría. Él se encargaría de sistematizarla, de programarla, de procurar un cierto científicismo — puede ser que excesivo — al hermoso invento español. Así lo hizo, y mucho hay que agradecerle en este aspecto. Y, como quiera que coincidieron en un determinado momento la posición valentísima y por demás audaz de Picasso y la aplicada entrega de Juan Gris, con todo lo que contenía de castellanismo, de ignorada — para él — inmensa dosis de ascetismo español, con tantos débitos mentales para con Zurbarán, el resultado no podía ser sino el de un fervoroso homenaje de prolongación de algunas de las más fuertes constantes españolas. La acción lenitiva, femenina, de María Blanchard no desvirtuó — antes al contrario — esta verdad.

Dado que el cubismo obtuvo consecuencias universales, se hace legítimo interrogar si hubo cubismo en la España interior, denominación del siguiente capítulo. No, por desgracia y con razón. Menguado hubiera sido el vivir de quien a ello se propasase. Pero como en todo tiene que haber excepciones ilustres, se mencionará a Santiago Pelegrín (Alagón, Zaragoza, 1885-Madrid, 1954), que practicó dicha doctrina, con cuadros tan excelentes como *El profesor*. No olvidó los ingredientes del cubismo, usando de ellos, más moderadamente, en otras de sus pinturas, que esperan un estudio pormenorizado. Por desgracia, el cubismo español, triunfante en el extranjero, no podía ufanarse de contactos y conexiones con los españoles de dentro.

LA PINTURA EN LA ESPAÑA INTERIOR. — Las palabras integrantes de este epígrafe, hace poco utilizadas, pudieran conducir a equívoco, y antes de que éste sobrevenga, será oportuno aclarar su significado. Porque se engañaría mucho quien por algún solo momento pudiera suponer que los más destacados pintores hasta ahora comentados fueran — aparte de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga — la cabecera ilustre de los normalmente admirados y consagrados en la España interior, esto es, en la España cotidiana y encerrada en sí misma. Pues ésta adoptaba aires habitualmente ignorantes o desdeñosos, no sólo acerca de las conquistas externas de nuestros artistas, sino también a propósito de otros de gestión también interna, como Isidro Nonell. No. Que aquí se procure establecer unas jerarquías y unos criterios muy a posteriori de personas y de hechos, no presupone que coincidan con las tablas de valores reconocidos en su momento. Muy al contrario, lo que privaba y seducía muy por cima de cualquier ponderación, lo que ocupaba comentarios y reproducciones en revistas gráficas — pero obsérvese que tampoco demasiados — era la pintura más ilustrativa, anecdótica y literaturizable que se pudiera encontrar, en tanto que, por ejemplo, el cubismo jamás se tomó en serio ni llegó a originar sino palabras burlescas o jocosas. Y tendrían que transcurrir demasiados años hasta que se enjuiciasen el haber y el debe de unos y otros, considerando desapasionadamente los merecimientos de cada artista. Eso es lo que pretendemos llevar a cabo. Y no por primera vez, y acaso con los mismos resultados fallidos de siempre. Se hace increíble advertir la perduración de los tópicos en cuestiones no de dogma, sino de mera sensibilidad. Desarraigar un nombre tenido como prestigioso para sustituirlo, con pruebas, por otros que sí lo fueron, es tarea difícilísima.

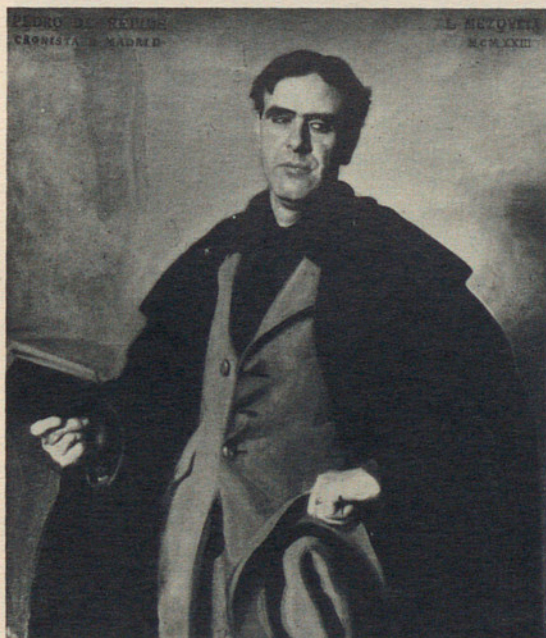
La postura, falsamente entendida como tradicional, de esta pintura interior, interiorísima, no es patrimonio de una generación dada, sino que se extiende a varias, incluso rebasando cronológicamente — y de modo bien acentuado — el cuarto de siglo de que se está tratando. Pero, con toda lógica, los de mayor edad eran los menos novecentistas. En la escuela sevillana,

si es que en realidad, subsistía con este nombre, el decanato corresponde a Gonzalo Bilbao (1860-1938), más que celebrado por un cuadro que se hizo famosísimo por ignoradas razones, Interior de la Fábrica de Tabacos de Sevilla, y que, ya en lo último de su carrera, firmaría cosas tan equivocadas como el tríptico *Consolatrix Afflictorum*, de 1936. Bilbao fue siempre considerado en su ciudad como un patriarca de la pintura. Pero obsérvese que, habiendo nacido tres años antes que Sorolla y habiendo muerto nada menos que quince después, no se le puede comparar ni remotamente. Otro sevillano, Gustavo Bacarisas (1873-1970) era pintor de un colorismo exagerado, cegador, gratuito e incoherente. Pero, eso sí, muy castizo, que era todo lo que deseaban los espectadores.

Si la pintura malagueña apenas dió, luego de Moreno Carbonero, otro nombre que el de Fernando Labrada (1888), la granadina cuenta con varios, uno de ellos José María Rodríguez Acosta (1878-1941), una de cuyas obras, *Gitanos del Sacro Monte* (fig. 142), obtuvo primera medalla en la nacional de 1908. Los valores plásticos de esta pintura son indiscutibles y bastan para respetar a su autor. Y, sin embargo, estos gitanos, a menudo reproducidos, hicieron daño, porque lo que buscaban los mal educados ojos del público en ellos no era pintura, sino folklore. Este era uno de los grandes males de la pintura que se jactaba de ser tracional y realista, y a fe que no faltaron en casi cada taller de nuestra extensa piel de toro. También granadino, Gabriel Morcillo (1883) se especializó en la absurda tarea de revivir, con absoluta arbitrariedad, escenas del reino moro de su ciudad, pomposas y decotativas. Parece que inspirándose en los cuentos de Washington Irving, Morcillo llenaba sus cuadros de moritos llenos de alegría y optimismo.

Igualmente granadino, José María López Mezquita (1883-1954), óptimamente dotado de oficio, fuerza y nervio de pintor, merece párrafo aparte. Su primer éxito lo tuvo con un cuadro de asunto social — *Cuerda de presos* (fig. 143) —, que pronto sería superado por otras composiciones de prieto y aún un tanto exagerado realismo, como *Mis amigos*, *La juega*, *El velorio*, etc. Retratista excepcional, en ello tan bueno como si hubiera residido su arte en el siglo XVII, su efigie del escritor madrileño Pedro de Répide (fig. 144) es una de las más gallardas que ha producido el nuestro, y a ella se pueden añadir las del Conde de Romanones, de Machaquito, y de la Infanta Isabel y la Condesa de Nájera volviendo en calesa de una corrida de toros. De 1927 a 1928 cumplió un copioso encargo de la Hispanic Society, de Nueva York: El de retratar a varias personalidades españolas del arte y de las letras como Falla, Gómez Moreno, Asín Palacios, Cejador, Concha Espina y los hermanos Alvarez Quintero, además de a otros personajes hispanoamericanos (Augusto B. Leguía, Juan Vicente Gómez, Carlos Ibáñez, Enrique Larreta, Santos Chocano, Marcelo T. Alvear, etc.). Esta galería de retratos compite dístimamente en la institución neoyorquina con los encargados a Sorolla, y da buena medida de la maestría de López Mezquita. Su arte, luego de una estancia en América, decayó visiblemente. A la inversa, Francisco Soria Aedo (Granada, 1898-1965), por mucho tiempo autor de un folklorismo exagerado, dedicó sus últimos años a un estilo nuevo, muy suelto de pincelada.

Pero el gran triunfador procedente de tierras andaluzas fue, por espacio de mucho tiempo, Julio Romero de Torres (Córdoba, 1880-1930). Es necesario atribuir en gran parte la aureola que siempre le rodeó — y que ha desaparecido totalmente — al señorío y a la simpatía personales del artista. No de otro modo se explicará la inmensa popularidad de su obra (fig. 145), plagada de simbolismos — por ejemplo, en su *Retablo del Amor*, mostrando simultáneamente a la monja, la hetaira, la soltera, la casada y la viuda — protagonizados



Figs. 143 y 144.—LÓPEZ MEZQUITA: CUERDA DE PRESOS Y RETRATO DE PEDRO DE RÉPIDE. Fig. 145.—ROMERO DE TORRES: SORTILEGIO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 146.—ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR: CAMPESINOS GALLEGOS. Fig. 147.—RAMÓN DE ZUBIAURRE: LOS REMEROS VENCEDORES DE ONDÁRROA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 148.—RAMÓN DE ZUBIAURRE: EL INQUIETO NAVEGANTE SHANTI ANDÍA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 149.—SALAVERRÍA: LA PROCESIÓN DEL CRISTO DE LEZO (MUSEO AMÉRICA, VITORIA). Fig. 150.—BENEDITO: CAPRA HISPÁNICA. Fig. 151.—ORTIZ ECHAGÜE: JACOBUS VAN AMSTEL EN SU CASA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

sin cesar por mujeres desnudas o semidesnudas, melancólicas, pensativas, apasionadas, siempre con las trastiendas tópicas de ermitas, caseríos blancos y caballistas, todo ello de una falsedad rayana en lo inverosímil. Además, pintado todo en una coloración morena, olivácea, monótona, sin una sola concesión a colores más alegres. Julio Romero, que ha pasado a ser héroe de copla andaluza, equiparado, acaso por la exigencia del consonante, con un torero, pareció no haber pintado sino pensando en su ciudad y en sus amigos, para los que era un verdadero ídolo. Por lo que ocurrió lo que tenía que ocurrir: que, fallecido Julio Romero de Torres, falleció también su pintura, cuya mejor garantía de bondad estribaba en las excelencias personales del autor.

Tan coetáneo — absurdamente coetáneo — de Picasso como Romero de Torres era Eugenio Hermoso (Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883-Madrid, 1963). Es preciso ser severo con este equivocado artista, que se obstinó en presentarnos a las mozas de su Extremadura natal en perpetua fiesta y en continuado regocijo, lo que era aplaudido con alborozos por los ingenuos espectadores de los años veintes, mucho antes de que Godofredo Ortega Muñoz nos revelara la verdad de ese mismo agro y de sus campesinos. En síntesis, la pintura de Eugenio Hermoso fue de las más tópicas y superficiales de todo aquel ciclo tan heterogéneo. Otro pintor extremeño, Adelardo Covarsi (Badajoz, 1888), debe su renombre a un cuadro bien controvertible, *El montero de Alpotreque*.

También los pintores levantinos disfrutaron de larga fama. Los decanos eran: Cecilio Plá (Valencia, 1860-Madrid, 1934), quizá menos importante por su obra que por haber sido maestro de muchos pintores que siempre le recordaron con gratitud; Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, Alicante, 1866-1937), de profuso y muy repartido eclecticismo; y José Mongrell (Valencia, 1874-1934), netamente adherido al estilo sorollesco. El más conspicuo de todos sería Manuel Benedito (Valencia, 1875-Madrid, 1963), pintor de perfectos oficios y técnica, académico sobre todas las cosas, muy afecto a los obligados tipismos campesinos, no sólo españoles, sino hasta bretones y holandeses. Además, buen retratista y, hasta si se quiere, demasiado bueno. Quizá su mejor cuadro sea el bodegón titulado *Capra Hispánica* (fig. 150). En cuanto a José Pinazo Martínez (Roma, 1879-Valencia, 1933), hijo del insigne Ignacio Pinazo Camarlench, andaba lejos de poseer la continencia paterna, y se entregó a un fogoso colorismo de los apropiados para ilustrar calendarios, emergiendo notablemente de su producción el cuadro *Nosotros*, en la Hispanic Society de Nueva York. Aún cabe mencionar a Francisco Pons Arnau (Valencia, 1886-Madrid, 1955), discípulo y yerno de Sorolla, que acertó a independizarse de tan poderoso influjo para hacer una pintura propia, luminosa y tranquila. Un nombre más, el del veterano Juan Bautista Porcar (Castellón de la Plana, 1889-1974), apasionado cronista de su tierra, y concluye la revisión de la mitad meridional de España.

En Galicia, el representante más estimable de la vena tradicional fue Francisco Llorens (La Coruña, 1873-1948), discípulo de Sorolla, autor de escenas campesinas apacibles y ciertas. Mucho mayor renombre obtuvo Fernando Álvarez de Sotomayor (La Coruña, 1875-Madrid, 1960), que estuvo — como Llorens — pensionado en Roma, que de 1908 a 1914 permaneció en Santiago de Chile y que de 1922 a 1960, con excepción de los años republicanos, dirigió el Museo del Prado. Se trata, seguramente, del pintor más académico que hemos encontrado hasta el momento, academicismo con que afrontó las presencias de muchos campesinos gallegos muy aderezados de tipismo (fig. 146), y postura con la que hizo infinidad de retratos aristocráticos y oficiales. Curiosamente, su cuadro mejor, pese a la temprana fecha de 1906, enten-

demos sea *El rapto de Europa*. Sotomayor fue inflexible en sus opiniones estéticas, y resuelto adversario de las novísimas, como demostró en su oposición a la tónica general de la Primera Bienal Hispanoamericana de 1951.

Pintores asturianos como Ventura Álvarez Sala (1871-1919) o José Ramón Zaragoza (1874-1949), ambos de acusada personalidad, no son sino precedentes de la verdadera faz de la pintura de esa región, la que, encarnada en Evaristo Valle y Nicanor Piñole, se estudiará en otro capítulo. Igualmente habrá que segmentar la escuela vasca, limitándonos aquí a citar varios nombres heterogéneos. Ellos son los siguientes: Ignacio Díaz Olano (Vitoria, 1860-Vitoria, 1936), todavía sin obtener clara idea de los valores más característicos del vasquismo; Pablo Uranga (Vitoria, 1861-1934), más conocido por el excelente retrato que le hiciera su amigo Zuloaga que por sus escenas de la tierra; Fernando de América (Vitoria, 1866-1956), paisajista, excelentísimo en sus dos versiones, con sol y con lluvia, de un característico lugar urbano vitoriano. Alvaro Alcalá Galiano (Bilbao, 1873-1936), autor de decoraciones en el Palacio de Justicia y en el Ministerio de Marina, de Madrid, recordó poco o nada sus orígenes geográficos.

Sí fueron estos sustantivos en la obra de Manuel Losada y Pérez de Nenín (Bilbao, 1865-Bilbao, 1949), director del museo de su ciudad durante muchos años, buen retratista, pero escasamente interesante en sus ilustrativos cuadros recreadores de un Bilbao romántico. Recordemos brevemente a Benito Barrueta (1873-1953), pintor lleno de preocupaciones y de inseguridades, y ahora la atención se dirigirá a dos equipos de hermanos. El más importante, el determinado por Valentín y Ramón de Zubiaurre, no quiere decir, como tampoco el que se citará después, que se trate de una labor conjunta. Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879-1963), primera medalla en la Nacional de 1917 por su cuadro *Versolaris*, extendió su pintura regional hasta tierras castellanas, con mal criterio, y con lógico menor éxito que cuando se limitaba a las escenas euskeras. Su hermano Ramón (Garay, Vizcaya, 1882-Madrid, 1969), disfrutó de menor popularidad que Valentín, pero era palmariamente más pintor, más colorista, mejor intérprete de la realidad de su tierra. Ha de mencionarse su bonísima crónica de un triunfo — casi un exvoto — de *Los remeros vencedores de Ondárroa* (fig. 147), así como *El inquieto marino vasco Shanti Andía* (fig. 148), obras ambas que no han perdido vigor ni frescura desde la ya lejana fecha en que fueron firmadas. Tanto Valentín como Ramón fueron sordomudos de nacimiento, y superaron bravamente esta tara. Los otros hermanos aludidos fueron los Arrúe, que se llamaban, de mayor a menor, Alberto, José, Ricardo y Ramiro. El de mayor calidad, el primero (1878-1944), se dedicó a iconografiar el ruralismo guipuzcoano, que sus otros hermanos derivaron hacia modalidades de menor ambición. Y, aquí, un artista muy sólido y que, dentro de una estética tradicional, realizó su obra con verdadera dignidad, exacta contención y sólido rigor: Es Elías Salaverría (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952). Tuvo el mérito de no abusar de la anécdota regional, de mostrarse recogido y silencioso en sus principales pinturas, como *Gu (Nosotros)*, *La procesión del Cristo de Lezo* (fig. 149) y el impresionante retrato ideal de San Ignacio de Loyola.

El último pintor vascongado que importa presentar es Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, Navarra, 1947), aunque su vasquismo sea muy relativo y apenas tenga de tal sino el nacimiento. Fue personaje singularísimo, de grandes estancias londinenses, curioso de muchas cosas, también novelista y no malo en sus "*Andanzas y aventuras del Señor Doro*". Pero ya estas mismas aficiones literarias bastaban para intuir en él a un pintor muy proclive a las grandes

cantidades de asunto, y el examen de su pintura justifica la presunción. Si solo se juzgara por algunos buenos retratos (de Picasso, de Plandiura, de Luis Bilbao), su ficha no quedaría completa. Hay que añadir sus figuras de hembras desnudas o vestidas, pero provocativas, sensuales, casi sicalípticas, y sus cuadros simbólicos, como *Visión romántica*, *La tierra ibérica*, *La fuerza*, *El orden*, etc., para entender que su verdadera vocación era un decorativismo repleto de alusiones. Éstas, francamente revolucionarias en dos de los cuadros citados, se fueron atenuando con los años, ya que Gustavo siguió la misma evolución política que su hermano Ramiro. De lo más fuerte de su labor son *Los novios de Vozmediano* y *El ciego de Calatañazor*. La última parte de la vida del artista no fue sino larga y penosa decadencia de sus indudables facultades.

Tan sólo por cierto prurito de respeto a los reductos geográficos, de fidelidad a las escuelas sexcentistas, se ha repartido esta relación según sus procedencias regionales. Porque, fueran éstas tantas cuales se quisieran, tan sólo había un centro que juzgase los resultados, los adquiriese, los recompensase, los rechazase, y ese centro no podía ser otro que Madrid, ya que la pareja gran ciudad, Barcelona, contaba con sistemas propios para establecer sus tablas de valores. Mala cosa era que Madrid decretara las jerarquías, pero mucho peor que lo hiciera a través de un prisma de academicismo perfectamente recusable. Y al hablar de academicismo, bien se puede creer que la alusión no puede dirigirse sino a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyas cabezas visibles, en lo tocante a pintura, eran dos hombres ya comentados, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito. No es que acusemos a estos pintores de ningún hecho reprehensible, como no sea el de haber hecho del academicismo un culto, con exclusión de todos los demás credos, tenidos por peligrosos y revolucionarios.

Desde ese centro único de la pintura, veamos a los castellanos. Eran pocos en número, y muchísimos menos los madrileños. De éstos, un nombre se destaca como primero, y es el de Eduardo Chicharro (Madrid, 1873-1949), discípulo de Sorolla y de la Escuela de San Fernando. Era un artista de sorprendentes temáticas, como *Las tentaciones de Buda* o *Los pieles rojas* nos enseñan con abundancia, temas que le servían para procurarse problemas de luz y color. Donde los resolvió mejor fue en la enorme composición *Dolor* (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), donde un violento contraluz, estudiadísimo, se complace en ensombrecer a las dolientes protagonistas. Más nombres castellanos, los de José Bermejo, descriptor del bajo mundo de la capital, Aurelio García Lesmes, buen paisajista, y Antonio Ortiz Echagüe, autor de un optimista interior, *Jacobo Van Amstel en su casa* (fig. 151).

No encuentro lugar más adecuado para ingerir a Federico Beltrán Massés, de nacimiento cubano (1885) y muerto en Barcelona (1949). Era pintor nada despreciable, buen colorista, amigo de efectismos, dedicado a una pintura de ambientes equívocos, lujosos, viciosos o preciosos. Muy cosmopolita, fue otro Van Dongen al retratar a celebridades mundiales del tiempo, como Pola Negri y Rodolfo Valentino.

En fin, Madrid es el campo de acción adecuado para los retratistas del gran mundo, entre los que destacan Anselmo Miguel Nieto (Valladolid, 1882-1965) y Julio Moisés (Tortosa, Tarragona, 1888-1968), ello sin contar a otros ya citados, como Álvarez de Sotomayor, como Manuel Benedito.

Larga ha sido la nómina, con todo y haber dejado de mencionar a innumerables pintores, que no aportarían mucho de sustantivo al talante general de la pintura interior del primer

cuarto de siglo. No era imprescindible traer a plaza a los innumerables autores del mismo cuadro, variado según la indumentaria regional: unos campesinos vistiendo traje — casi podríamos decir uniforme — de día festivo, ante unos bodigos de pan y una jarra de vino. De este obligatorio tema podemos conocer versiones creo que procedentes de cada provincia, lo que sobra para abominar de él. En cuanto al retrato aristocrático, el de damas con traje de noche ante una balaustrada de mármol que da a un parque, o el de caballeros con o sin uniforme, y en el primer caso, el pecho atestado de condecoraciones. Pero se hará mal en reprochar esta incontinenencia a los pintores, que de algún modo debían ganarse la vida. Acaso sea más censurable la ilimitada repetición de los campesinos uniformados ante la jarra de vino y los panes.

En cualquier modo, este clima estaba condenado a desaparecer, y así lo hizo lentamente, con mucha menor rapidez de la deseable. Sus producciones, muy dispares en valor, contienen hoy un imponderable valor de testimonio, ello por lo menos, y cuando no van acompañadas de otros bienes. Pero al siglo le quedaba todavía mucho camino que andar, y la andadura se haría cada vez más abierta, saludable y espontánea. Y, esto ante todo, espontánea. Porque los pintores comentados con forzosa brevedad en las páginas anteriores seguramente eran, en general, muy superiores a lo que revelan sus obras, ceñidas éstas al mediocre gusto de la época. Jamás sabremos lo que uno u otro pudieron haber sido en el caso de aceptar una penuria inmediata para, rebasada, llegar a los estrellatos de un Picasso o de un Juan Gris. Había miedo en excederse del clima medio, tan alicorto y mezquino, pretendiendo hacer lo que se creía pintura muy española, en realidad sólo indicada como ilustración para un libro acerca del traje regional. El españolismo ha de advertirse más bien en talantes tan íntegros, tan enteros como los de los genios acabados de aludir; porque aunque pintasen en París, eran tan españoles o más que los otros.

GRABADO, ILUSTRACIÓN, CARICATURA. — Se diría imprescindible terminar esta primera información sobre la pintura novecentista resumiendo otros procedimientos afines cuya densidad de autoría y de difusión se había multiplicado desde el siglo anterior. Por desgracia, al no existir repertorios fundamentales en que apoyarse y no ser ésta la ocasión para construirlos de primera mano, los apuntes que siguen han de considerarse como muy someros y sin mayor pretensión que la de presentar algunos de los nombres más característicos y destacados de cada una de las dichas especialidades.

El progresivo auge del grabado español conoció dos causas principales y complementarias, que fueron el buen norte de la enseñanza de este arte en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y la existencia de premios para el mismo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Los primeros profesores novecentistas de la primera serían Ricardo de los Ríos (1847-1929) y Carlos Verger (1872-1929), los que ejercieron considerable influjo sobre su discipulado. Pero la mayor parte de las obras de los citados, como las de Bartolomé Maura (1842-1926) se reducían a trasladar a la estampa pinturas más o menos famosas, procedimiento útil que ya había sido relegado por la fotografía. Era menester convertir al grabado en una dedicación creativa, y ésta sería la orientación a seguir. El aguafuerte, con sus inmensas posibilidades de técnica, tanto más bella cuanto más compleja, tenía razones para acometer temática original y no depender del numen ajeno. Esta fue la labor de grabadores tan ilustres como Juan Espina y Capo, como Leandro Oroz, como Gil Moreno de Mora, como Ricardo Baroja, como Eduardo Navarro, como Manuel Castro Gil (fig. 152), como Enrique Bráñez,

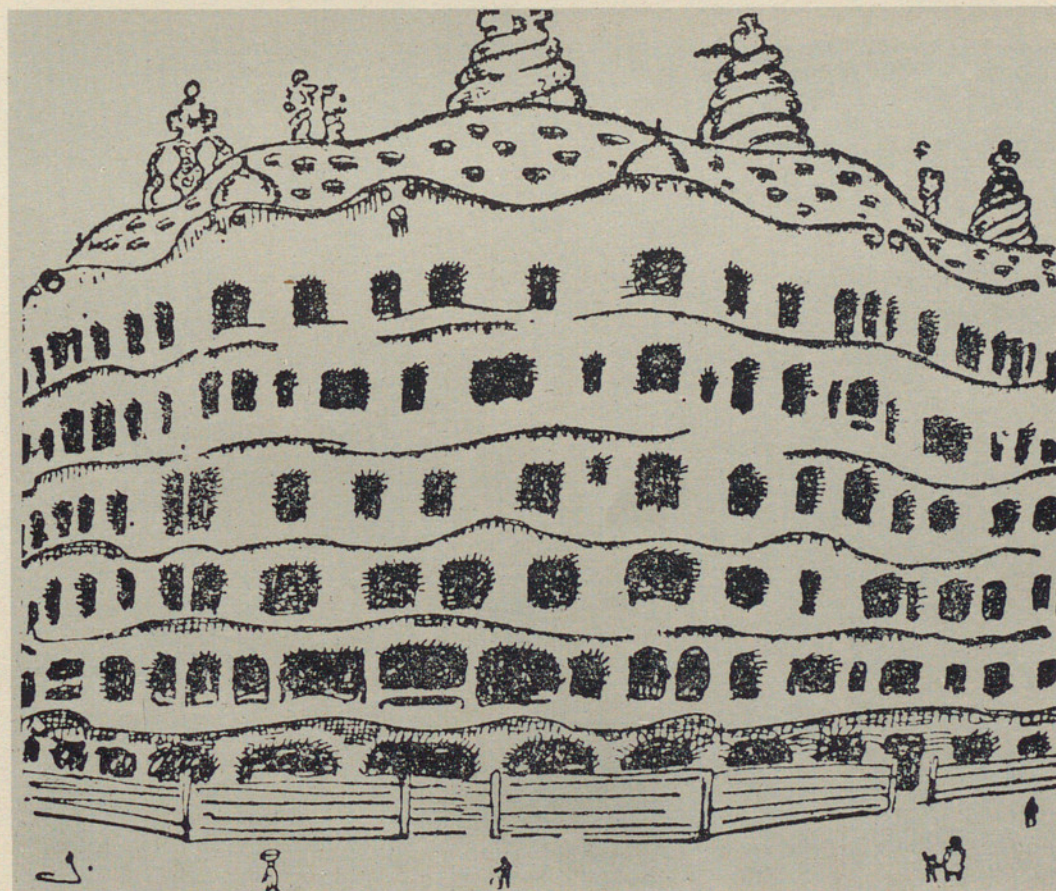


Fig. 152.—PLAZA DEL CAMPO, AGUAFUERTE POR CASTRO GIL.

Fig. 153.—JUNCEDA: DIBUJO ALUSIVO AL EDIFICIO DE NUESTRA FIGURA 32.

INSTITUTO AMERICANO DE ARTE ESPAÑOL

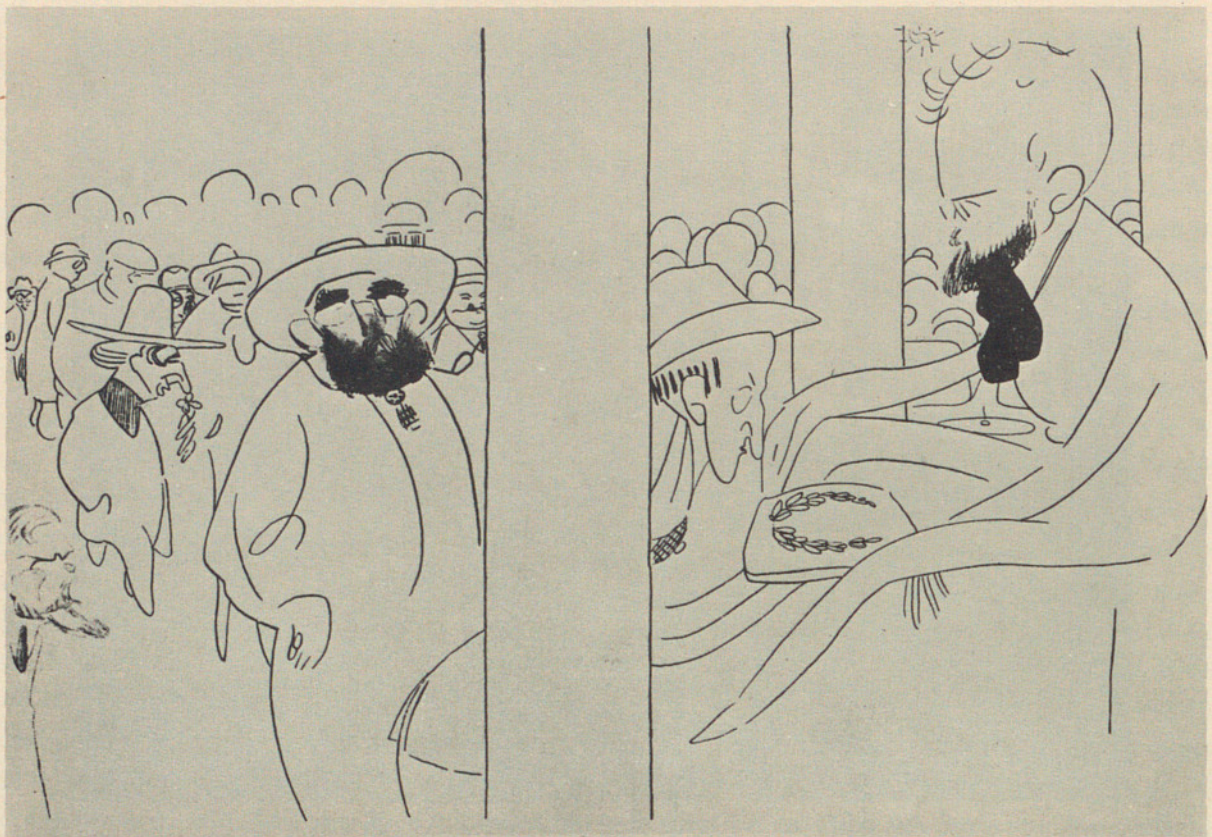


Fig. 154.—BAGARÍA: HOMENAJE A CLARÁ.
MODERNISTA, POR HOMAR.

Fig. 155.—BARCELONA, CASA LLEÓ MORERA: MOBILIARIO Y DECORACIÓN

como Francisco Esteve Botey, que obtuvo la medalla de oro de la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929, por su tríptico *Barcas en el puerto*. La nómina podría multiplicarse sin esfuerzo. Un riesgo común acechaba a todos los grabadores, tanto los mencionados como los omitidos, y era la propia seducción del procedimiento, que a menudo se convertía en puro virtuosismo con perjuicio del contenido. De que ello pudiera conducir al amaneramiento hay abundantes pruebas, pero, obviamente, todo ello quedaría superado cuando los grabadores — siempre con programa estético tradicional — se inclinaban hacia una directriz efectivamente novecentista. En fin, lo que en este lugar interesaba era dar noticia del progresivo incremento de una técnica noble.

La ilustración, sobre todo de revistas y de otras publicaciones periódicas, autorizó una infinidad de actuantes, con frecuencia muchos de ellos permaneciendo en una situación intermedia entre pintor y dibujante o mero ilustrador. Tal es el caso de Francisco Sancha (Málaga, 1878-Madrid, 1936). Como ilustrador de temas madrileños castizos, preferentemente de escenarios excéntricos y de barrios modestos, no ha tenido igual, debiéndosele considerar en algún modo un antecesor de Eduardo Vicente. Pero también llevó semejantes temas a la pintura, a la buena pintura, actuando con verdadera gracia y con pleno dominio de sus inconfundibles personajes. Recordemos que obtuvo segundas medallas en las exposiciones nacionales de 1908 y 1910. Sancha colaboró muchas veces en "Blanco y Negro", posiblemente la publicación gráfica que congregó más firmas de esta especialidad y que tuvo el honor de contar entre ellas, muy fugazmente, a Juan Gris. Otras eran Huertas, Regidor y Méndez Bringas, siempre dentro de un tono burgués y pasadista que no cambiaba lustro tras lustro. Ninguno de ellos era comparable a Sancha, pero sí lo fue José Robledano (Madrid, 1884-1958), en ocasiones pintor, en otras dibujante, en no pocas caricaturista.

El dibujante paralelo, en Barcelona, era Ricardo Opisso y Sala (Tarragona, 1880-Barcelona, 1966). Fue uno de los componentes de "Els Quatre Gats" y, consiguientemente, amigo de Picasso. No dejó de contar con su etapa parisiense, pero lo mejor de su obra fue de inspiración barcelonesa, realizada con auténtica gracia y con pleno dominio del dibujo. Si Opisso repartió sus dotes entre el dibujo costumbrista y el inmediato a lo caricatural, esa misma tónica fue la de su compañero Juan García Junceda, más conocido por su solo segundo apellido (Barcelona, 1881-Blanes, 1948). Sus dibujos, numerosísimos, fueron bien populares en Cataluña, en no menor medida que los de Opisso (fig. 153).

Tras este pequeño inciso barcelonés, y dentro de su cronología, la de los años veintes, se registra en Madrid una serie de nombres dedicados al dibujo publicitario e ilustrativo muy selecto, y cuyos principales firmantes fueron Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, Roberto Martínez Baldrich, E. Varela de Seijas y Rafael de Penagos, cada uno con estilo propio, muy suelto y ágil de líneas. Rafael de Penagos fue autor de uno de los carteles anunciadores de las exposiciones de Sevilla y Barcelona. Otro, no menos notable, sería obra de José Rojas Assens.

Algunas palabras acerca de la caricatura. No era género que tuviese cabida en las exposiciones nacionales, y para remediar este desamparo y tratar de elevar el concepto un poco peyorativo que se abrigaba contra este género, el crítico de arte José Francés fundó en 1915 una institución sucedánea, los Salones anuales de humoristas, que perseveraron durante no pocos años. Tenían el grave defecto de ser a medias efectivamente humorescos y a medias extremadamente serios o, por lo menos, exentos de gracia. Y si la idea en sí misma era acertada, la realidad era que la prensa diaria ya servía cotidianamente a cualquier lector de dos o tres diarios

una buena entrega de la exposición ideal. Es menester dedicar un recuerdo a aquella época de excelentes caricaturistas que se llamaron, por veraz apellido o por seudónimo, Manuel Tovar, Joaquín Xaudaró, Sileno, Tito, K-Hito, etc., colaboradores, no solo del diario y de la revista gráfica, sino de otras muchas publicaciones que desaparecían y desaparecían con febril celeridad. Pero de entre todos ellos destaca un nombre muy superior, y es el de Bagaría.

Luis Bagaría (Barcelona, 1882-La Habana, 1940) comenzó como pintor, y con tal consideración acudió a alguna exposición nacional, como luego decoraría con pinturas murales la cercevería madrileña "El Cocodrilo". Pero su principal vena era la caricatura, que prodigó sobre todo en la revista "España" y en el diario "El Sol". Sus líneas, rotundas y curvas, de extraordinaria agilidad y poderío de dicción, no se parecían a ningunas otras, y demandan para su autor el título de primer caricaturista de España (fig. 154).

Tanto Bagaría como otros de los humoristas citados continuarán actuando en el período siguiente, en que variarán las tónicas del género y se agudizará su politización.

Hasta Bagaría nos ha traído una exploración que comenzó con Sorolla y que ha revisado multitud de nombres, ilustres los más, interesantes siempre por los motivos que fueren. Se dejan expuestos los de los más certeros investigadores de la línea y del color, y la revisión queda a punto para enlazar con el ciclo que le sucederá, sin grandes cortes, pero sí algunos decisivos. Ello es precisamente lo deseable, tanto en el arte como en cualquier otra nobleza expresiva: Que la variante — indispensable — se produzca mediante inequívoca y suave condición de trances, y no violentamente, a menos que la violencia se deba a la acción de un genio como Picasso. Pero a los sucesivos traumatismos — automáticos — de éste ya estamos acostumbrados.

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS

Ha de ser, en efecto, muy breve y apresurada, porque no sería razonable que, luego de prescindir de la mención de muchos arquitectos, escultores y pintores, así como de grabadores y dibujantes, se presentase con holgura a los autores de las artesanías diversas. Lo que sobre todo importa es dar una idea todo lo exacta que pueda ser sobre el talante general de estas artes en el ciclo que se historía.

El arte modernista catalán fue, en puridad, el último gran esfuerzo de artesanía homogénea en cuanto a estilo y exigente en lo que se refiere a calidad, hasta el punto de que su comentario debería unirse al de la arquitectura del mismo signo. No olvidemos que el movimiento modernista nacía internacionalmente bajo la imperiosa necesidad de restaurar la nobleza de las artesanías. Así, mientras en Madrid y otras ciudades españolas los interiores continuaban ofreciendo el mismo aspecto recargadísimo de los últimos decenios decimonónicos, con plantas de estufa, muebles ultra pomposos y multitud de feos cachivaches, lo catalán era otra cosa. Podía gustar o displacer, pero era fruto de una de las más concienzudas artesanías posibles. Ya se vió que tanto Gaudí como Puig y Cadafalch acostumbraban a diseñar elementos decorativos de hierro, y el primero, hasta muebles. Esta pluralidad de técnicas era hecho muy moder-

nista, y permitía que un mismo artífice se diera a varias de ellas. En lo referente a mobiliario, la personalidad más destacada fue Gaspar Homar (Buñola, Mallorca, 1870-Barcelona, 1953), que amuebló y decoró muchos interiores barceloneses (fig. 155), contando con el asesoramiento y la colaboración del sutilísimo dibujante Alejandro de Riquer (Calaf, 1856-Palma de Mallorca, 1920) y de José Pey (Barcelona, 1875-1956). Son muy curiosos los muebles de Homar, unas veces usando de la marquetería, otras añadiendo a esta sabida técnica bajorrelieves, sobre todo los que figuran rostros. Otros artesanos del mueble serían Alejo Clapés (1850-1920) y el arquitecto José María Jujol.

El citado José Pey y Antonio Serra Fiter (Barcelona, 1869-1932) fueron autores de muy gratas porcelanas, así como Mateo Culell (Barcelona, 1879-1943) y José Aragay (1890-1973) sobresalieron en la producción cerámica. Fueron muchos y cuantiosos los orfebres, tanto los hermanos Masriera como los Carreras, interpretando unos y otros a la perfección, dentro de toda identificación con la menudencia de un dije o un pendeloque, el estilo prevaleciente de la arquitectura. Personalidad que no conviene olvidar es la del polifacético Adrián Gual (Barcelona, 1872-1944), litógrafo, comediógrafo, director escénico, decorador, proyectista de obras de arte aplicado en no importa qué técnica o materia. Realmente, mucha de la obra de Gual, como la del escenógrafo Salvador Alarma, rebasa el campo de las artes menores para incorporarse, de hecho, a la arquitectura. Por el contrario, Ismael Smith (Barcelona, 1886), para el que algunos críticos han pretendido la calificación de escultor del Modernismo, no rebasa ciertamente la categoría de autor de bibelots, más o menos adornados por la gracia.

La actividad modernista en las artes industriales fue copiosísima, en tanto perduró este movimiento, y se puede considerar uno de los grandes honores del mismo. No ocurrió otro tanto en el resto de España, donde la desorientación fue absoluta. La arquitectura del eclecticismo podía salvarse mediante valores específicos de determinados edificios, pero sin poder comunicar estilo — pues no lo había — a las piezas menores. Y recuérdese que el arte decorativo contaba con sección propia y con las recompensas consiguientes en las exposiciones nacionales. Pues bien, repasando la lista de estas recompensas durante el primer cuarto del siglo es imposible componer un panorama ni medianamente homogéneo ni constitutivo de una estética dada. Se pueden hallar, sí, solitarias piezas magistrales junto a otras absolutamente rechazables, unas y otras bien expresivas de la desorientación general. Mientras tanto, selectos ceramistas como Daniel Zuloaga o Juan Ruiz de Luna se esforzaban por acomodar técnica de tan gloriosa tradición a las necesidades actuales, con muy varios resultados, y otro tanto acaecía con la rejería o con la orfebrería. Por ejemplo, una copa de plata y oro, por Carmen Suárez de Ortiz, premiada en la Nacional de 1922, era trabajo exquisito, pero por ninguna manera expresivo de nuestro siglo, sino del XVI.

Un recorrido por las exposiciones privadas madrileñas del mismo tiempo no deja de contener mención de obras de la especie que nos importa, pero, en general, no sólo carecen hoy de interés, sino que es dudoso lo obtuvieran a su debido momento. Allá por los años veintes estuvo muy en boga el batik, o procedimiento extremooriental para teñir tejidos de tonos multicolores y con resultados en cierto modo casuales. No pasó de experimento de moda y sucumbió prontamente. En suma, el ciclo cronológico terminado de exponer no pudo — aparte la cohesión modernista — evadirse del marasmo en que habían caído nuestras artes aplicadas a lo largo de todo el siglo XIX. Pero con esta sentencia negativa no se termina la revisión, porque hubo otro perjuicio mayor, y fue el del mobiliario. Veamos:

En fecha ignorada — o que es preferible ignorar — comenzó a proliferar por toda España el mueble mal llamado estilo del Renacimiento Español. Por demás está asegurar que esas sillas, mesas, sillones, aparadores y armarios jamás se fabricaron en nuestros siglos XVI ni XVII, ni podían haberlo sido con tan perverso gusto. Los medallones con carátulas de guerreros, repetidas hasta la obsesión, los torneados, en fin, todos los ingredientes que eran necesarios para la abusiva falsificación pudieron darse aisladamente y en algún caso en modelos de los dichos siglos, pero jamás con tan siniestro talante. Creo que todavía se continúan fabricando estos engendros, que hacia 1920 eran inevitables en casi cualquier interior español, adinerado o modesto, ya que el falsísimo renacimiento contaba con toda una escala de precios. A partir de la fecha indicada también existió otra modalidad, copiada de Francia, la de los muebles decorados con un raro estilo sedicentemente moderno que, en suma, no fue sino la base estética de la Exposición de Artes decorativas de París, en 1925. Por un momento, parecieron un poco menos horribles que los burdos propósitos renacentistas, pero pronto se vió su inanidad, su ausencia de gracia, su frívolo aspecto que ni siquiera se escudaba en algunas excelencias de talla en madera como las que alguna vez se daban en las bichas y carátulas de lo que desde renacimiento, un fácil humorismo convirtió en "estilo remordimiento". Pero ya se ha dicho demasiado sobre tal equivocación.

Como artesanía que supo mantener su tradición, acaso tan solo convenga hablar de la Real Fábrica de Tapices, bien asesorada por Manuel Benedito. Sin embargo, sus precios de tapices y alfombras no permitieron considerar como común esta industria, casi reservada para edificios oficiales.